# UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DEPARTAMENTO DE MÚSICA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ENRIQUE VALARELLI MENEZES

Mário de Andrade e a síncopa do Brasil

São Paulo 2016

# ENRIQUE VALARELLI MENEZES

Mário de Andrade e a síncopa do Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Área de Concentração Musicologia, Linha de Pesquisa História, Estilo e Recepção, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Flávia Camargo Toni.

São Paulo 2016 Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

#### Catalogação na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Menezes, Enrique Valarelli Mário de Andrade e a síncopa do Brasil / Enrique Valarelli Menezes. -- São Paulo: E. V. Menezes, 2017. 310 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientadora: Flavia Camargo Toni Bibliografia

1. síncopa 2. Mário de Andrade 3. ritmo 4. música popular brasileira 5. compasso I. Toni, Flavia Camargo II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: MENEZES, Enrique Valarelli. Mário de Andrade e a síncopa do Brasil.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Área de Concentração Musicologia, Linha de Pesquisa História, Estilo e Recepção, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Flávia Camargo Toni.

	São Paulo,	de	de 2011.
		Banca Examinado	ra
Prof. Dr			
Prof. Dr			
Prof. Dr			
Prof. Dr			
Instituição:		Assinatura	
Prof. Dr			
		Assinatura	

#### **Agradecimentos**

Àqueles que me ensinaram o que vai nessa tese: Gian Correa, Henrique Araújo, Léo Rodrigues, Douglas Alonso, Rafael Toledo, Alfredo Castro, Biancamaria Binazzi, Zé Barbeiro, Mestrinho, Rodrigo Y Castro, Roberta Valente, João Macacão, Miltinho, Joãozinho do cavaco, Tigrão do pandeiro, João Poleto, Paulo Ramos, André Hosoi, Ildo Silva, Marcelinho do pandeiro, Roberto Seresteiro, Juliana Amaral, Alexandre Ribeiro, Luizinho 7 cordas, Dona Inah, Lula Gama, Vitor da Candelária, Proveta, Luiz Passos, Danilo Brito, Charles da flauta, Alexandre Moura, César Roversi, Bira da flauta, Marina Siqueira, Agnaldo Luz, Ricardo Cassis, Maiara Moraes, Daniel Grajew, Cris Bosch, Fabiana Cozza, Stanley Carvalho, Bar do Cidão (*in memorian*), Ricardo Zohyo, Rafael Amaral, Fernando Miranda, Birruga, Careca, Cris, Marcelinho *flash can can*, Eloisa, Dú Madureira, Rafael Lo Ré, Emerson Bernardes, Coca, Aranha, Isaías Bueno, Silvinho, Maik Moura, Caipira, Fábio Peron, Heron Coelho, Henrique Gomide, João Fideles, Marcos Lacerda, Del Candeias, José Antonio Pasta, Tales Ab'Sáber e Maurício de Bonis.

Agradeço especialmente a Flávia Toni, minha orientadora, e à Fapesp, pelo financiamento da pesquisa.

#### **RESUMO:**

Esse trabalho está dividido em duas partes. Na primeira realizamos a transcrição de um manuscrito inédito de Mário de Andrade intitulado "Síncopa", pertencente à série "Manuscritos do autor", do Arquivo Mário de Andrade, hoje localizado no Instituto de Estudos Brasileiros — IEB/USP. Trata-se de um conjunto de anotações diversas sobre o assunto, feitas ao longo do tempo e ajuntadas no arquivo pessoal do poeta e musicólogo. À transcrição desse conjunto acrescentei análises, contextualização das notas e articulações à bibliografía publicada do autor. Em uma segunda parte, construo minha tese sobre a síncopa do Brasil a partir do desenvolvimento das ideias e da metodologia exposta no manuscrito de Mário de Andrade, procurando sustentá-la através de análises diversas da estrutura rítmica da música popular brasileira e da síncopa em particular.

**Palavras-chave**: síncopa, Mário de Andrade, ritmo, *offbeat timing*, estrutura métrica, compasso, notação musical, música popular brasileira.

#### **ABSTRACT:**

This dissertation is divided in two parts. In the first one I make a transcription of an unpublished manuscript by Mário de Andrade titled "Syncopation", belonging to the series "Author's Manuscripts" from the Mário de Andrade Archives, now located at the Institute of Brazilian Studies – IEB/USP. This manuscript consists in a collection of various annotations about the subject, made in several periods and gathered in the personal files of the poet and musicologist. To the transcription of this collection I added analyses, a contextualization of the annotations, and articulations with the published biography of the author. In the second part, I elaborate my thesis about syncopation in Brazil based on a development of the ideas and methodology presented in Mário de Andrade's manuscript, and seek to demonstrate it with various analyses of the rhythmic structure of Brazilian popular music, in particular of syncopation.

**Keywords**: Syncopation, Mário de Andrade, Rhythm, *offbeat timing*, metric structure, music notation, measure, Brazilian popular music.

# **SUMÁRIO**

Introdução	
Organização do texto	
Estabelecimento do texto.	
O manuscrito	
Problemas de método	
Morfologia da síncopa brasileira	
Influências da colonização portuguesa	
Influências da colonização espanhola	
Influências da colonização inglesa	
Influências da colonização africana	
Influência da música dos povos autóctones americanos	
Bibliografia do manuscrito	
Sobre o manuscrito "síncopa"	
Autores de referência	
Pan-americanismo?	
e 2 – Reflexões sobre a síncopa brasileira	
Capítulo 1 – Síncopa brasileira?	
Capítulo brasileiro da síncopa	
Definições de dicionário	

	Desfolhando a metáfora	175
	Deslocamentos, Offbeat timing e música africana tradicional	185
	"Nega do cabelo duro"	188
	"Bestialização do negro"	191
	Bestialidade e rag.	194
	Bestializadade e escravidão	197
Cap	ítulo 2 – Libidinoso mistério	204
	Drama fundador?	207
	Mito fundador?	210
	As síncopas de Mário de Andrade	218
	Pandeiro, cuíca e veneno.	223
	Deslocamento e transe.	228
	Samba	237
	Deslocamento e deslizamento.	239
Cap	<b>ítulo 3 – A dimensão social dos deslocamentos no Brasil</b>	
	Falta d'água	
	Lembranças da escravidão.	
	Marketing político.	
	Independência e primeira constituição como paradigma do faz que vai mas não vai	
	A dor que vive aqui	
	Oligarquias	260
	"O balanço da bossa"	
Parte 3 –	Excursos	264
Exc	urso 1 – Mário de Andrade e a forma do Brasil	264
Exc	urso 2 – O Hino nacional brasileiro	287

Talvez devêssemos entrar no mundo com outra conversa

Mário de Andrade, As Bachianas

# Introdução

Faz que vai mas não vai, faz que sai mas não sai / Zona no formigueiro com pitadas de humor / E há um tal de já era que teima em ficar

Gonzaguinha, Trabalho de parto

Nós é esta irresolução, esta incapacidade, que uma "capacidade" adotada, uma religião que seja, não evita. Daí uma dor permanente, a infelicidade do acaso pela frente.

Mário de Andrade, O turista aprendiz

Há um passo no frevo que se chama "faz que vai, mas não vai", no qual o passista emula com seu corpo um movimento complexo, uma espécie de logro ou finta, de insinuar-se em uma direção e voltar para trás. Penso que há aí, concentrado no corpo popular, uma espécie precisa de conhecimento sobre o Brasil.

O tempo no qual fiz minha formação na USP, desde a graduação até o presente doutoramento (2004 – 2016), coincidiu com o último ciclo político do país no qual, grosso modo, penso termos assistido – atônitos e novamente – a uma outra rodada do atávico "faz que vai, mas não vai" brasileiro, período que teve como arco o ciclo inteiro do Partido dos Trabalhadores no poder. Um pouco como um resumo grosseiro desse arco, ficaram famosas as capas-trigêmeas da revista The Economist, a primeira de 2009, a segunda de 2013 e a terceira de 2016:



As promessas, do início do ciclo, de que o Brasil finalmente decolaria foram desfeitas ao final do período petista. Em notáveis 4 eleições – um período esperado de 16 anos! – acompanhamos o desenrolar de um plano de governo que ficou conhecido como lulopetismo, que (ainda a grosso modo) procurou tramar um pacto político no qual tanto os brasileiros muito pobres quanto os multimilionários ficassem ambos satisfeitos com o país. Largamente baseado em um capitalismo de massa, o pacto funcionou durante um certo período, gerando as referidas esperanças de que o Brasil finalmente decolaria. E, de fato, foram notórios os avanços sociais e democráticos que puderam ser sentidos nesse tempo, bem como os suntuosos recordes de lucro que os bancos batiam ano a ano. Entretanto, antes mesmo do final do terceiro mandato presidencial petista (o primeiro de Dilma Rousseff), podia-se sentir que a trama conciliatória se esgarçava, e no quarto mandato (segundo de Dilma) a presidente já não conseguia mais governar. O fim do pacto termina com o duvidoso impeachment da presidente e um retrocesso notável dos avanços sociais que haviam sido alcançados no período. Uma disputa alucinada pelo poder levava o país a uma situação desestruturada e instável, gerando um estranho sentimento geral de derrota. Fez que ia mas não foi, e talvez mesmo no momento inicial de esperança e desenvolvimento houvesse um estranho "já era" que teimava em ficar.

Com essa singela nota, gostaria – humildemente! – de introduzir minha intenção de tentar compreender, neste trabalho, a música brasileira como parte desse organismo social, brasileiro em particular, que está por sua vez colocado na história. Para me aproximar dessa intenção, o caminho que me pareceu mais produtivo foi o de procurar seguir uma certa tradição metodológica uspiana de aproximação entre forma estética e realidade social, exposta pela primeira vez e de forma brilhante por Antonio Cândido, que pretendeu

averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária [ou artística], a ponto dela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce. (...) Só através do estudo formal é possível apreender convenientemente os aspectos sociais.<sup>1</sup>

Essa metodologia me pareceu a mais adequada à minha vontade de estudar de que modo as estruturas da música popular brasileira, seu balanço e sua bossa, se relacionam com a nossa história. Resumindo um pouco, procurei um método analítico que pudesse me auxiliar a descrever minha sensação de que o *ritmo* do faz que vai mas não vai brasileiro é um componente comum tanto da dança quanto da síncopa musical e do processo social, sendo também o ritmo de um certo campo simbólico.

O método de Candido já vem se constituindo como uma tradição que, se podemos identificar antecedentes no pensamento de Mário de Andrade, encontra também sequência na obra de Roberto Schwarz, Paulo Arantes, John Gledson, Luiz Felipe de Alencastro, José Antonio Pasta Jr; Tales Ab'Saber e Rodrigo Naves, entre outros.<sup>2</sup> O conjunto desses estudos aponta para algo como uma *epistemologia* brasileira, bem como para o estudo de processos particulares de simbolização.

É notável que a concepção desenvolvida por Antonio Candido se aproxime de modo tão rente àquela desenvolvida em outras paragens, e agora aplicada especificamente à música, por um filósofo tão difícil quanto interessante, Theodor Adorno:

A única resposta possível [para a análise dos conteúdos musicais] é a da análise técnica e fisionômica efetivamente realizada, que dá sentido e nome mesmo ao momento formal, enquanto momento da significação musical, constituída através da conexão ou da sua ausência, e daí passa à sociedade. Os constituintes formais da música, no final de contas a sua lógica, devem ser levados a falar em termos sociais.<sup>3</sup> (...)

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Candido, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, p. 1.

Em particular, procurarei desenvolver aqui a tese de "As ideias fora do lugar", de Roberto Schwarz, e alguns pontos da morfologia pensada por José Antonio Pasta Júnior, trazendo-as para o campo da música. As consequências dessa transposição, todas as imperfeições e limitações decorrentes das adaptações que faço são evidentemente de minha responsabilidade.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Adorno, T. W. "Ideias para a sociologia da música", in *Os Pensadores*, tradução de Roberto Schwarz.

Não há enigma a resolver, trata-se apenas de decifrar sua estrutura.<sup>4</sup>

E ainda a autores ligados à etnomusicologia, como John Blacking:

Apenas combinando informações musicais e o extramusicais é possível descobrir o que está 'dentro das notas'. (...) Etnomusicólogos precisam produzir análise cultural sistemática para explicar como um sistema musical faz parte de outros sistemas de relação dentro de uma cultura. (...) Nós temos que reconhecer que nenhum estilo musical tem 'seus próprios termos': seus termos são os mesmos de sua cultura e sociedade, e dos corpos dos serem humanos que ouvem, criam e performam.<sup>5</sup>

Talvez a proximidade e coincidência entre autores de áreas e países tão diferentes se deva a um estudo em comum, assumido, por Cândido, da Antropologia Social Inglesa, em direção a uma "forma orgânica". Faltando-me a competência para investigar essa suposição, me atenho a identificar alguns traços comuns de relação entre música e sociedade no pensamento de Mário de Andrade, que se não havia formulado uma metodologia clara, desenvolveu a seu modo os problemas tradicionais da estética e da filosofia da música:

A arte da música, impossibilitada por sua natureza, de atingir a inteligência consciente, não estará jamais em condição de definir e dizer uma ideologia política, como nem qualquer "eu te amo" ou "está chovendo". (...) É porém capaz de "expressar" tudo isso, ou melhor: atingir uma especificidade técnico-estilística particular que se torne a expressão imediatamente compreensível duma ideologia qualquer e da sua aplicação social. (...) A música, em casos assim, não se torna apenas a expressão duma ideologia, dum ideal, e da sociedade que os representa, mas também um símbolo de tudo isso.<sup>6</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Adorno, T. W. *Teoria Estética*, p. 142.

<sup>&</sup>quot;Only by assembling musical and extramusical information was it possible to discover what was 'in the notes' (...) ethnomusicologists have yet to produce systematic cultural analyses of music that explain how a musical system is part of other systems of relationships within a culture. (...) We must recognize that no musical style has 'its own terms': its terms are the terms of its society and culture, and of the bodies of the human beings who listen to it, and create and perform it" Balcking, John. *How musical is man?* p. 19, 25.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Andrade, Mário de. "Schostakovich", in Coli, Jorge. *Música Final*, p. 402-3.

Ao encontrar a expressão social no detalhe técnico, Mário de Andrade já procurava extrapolar o formalismo tradicional e descrever os processos composicionais da música como participantes da história e de um universo simbólico, se aproximando, de certa forma, e em versão particularmente empírica, da sociologia da arte que seria apresentada em versões diferentes por Adorno, Candido ou Blacking. Nas análises de Mário de Andrade, os detalhes técnicos do formalismo são levados a falarem sobre os planos político, social, corpóreo e histórico, ou ainda sobre os processos de simbolização de um momento histórico específico. Assim, em sua concepção, uma obra musical poderia assumir:

a meu ver um sentido particular, sentido ético, que sem ser propriamente desmoralizante, é fisiologicamente sensual. Um valor ético de farra. Ora já isto mesmo sucedia na Grécia, em que certas escalas, ritmos, instrumentos, também possuiam um *ethos* alcoólico que levava à farra e à licença, e se aplicava nos momentos em que era permitida a certos grupos a queda em licensiosidade.<sup>7</sup>

A música, considerada participante do universo da linguagem, é ouvida dentro de uma estrutura simbólica mais ampla do que o isolamento técnico do formalismo, no qual a análise prescinde do contexto externo. Assim escalas, ritmos e timbres podem simbolizar um universo de farra, licenciosidade, bebedice, sacanagem e libidinagens várias. Não se torna, por outro lado, apenas sociologismo conteudista, pois a análise formal garantia a especificidade do objeto e as considerações sobre a composição em particular.

Procurando construir a metodologia desse trabalho sobre os termos de Antonio Candido, reencontrados de certa forma em Adorno, Blacking e Mário de Andrade e desenvolvidos pela crítica dialética uspiana mais ligada à análise literária, gostaria de contribuir com alguma coisa pelo viés da musicologia, no que diz respeito a realizar uma "análise técnica e fisionômica (...) que dá sentido e nome mesmo ao momento formal", procurando assim contribuir para "decifrar a estrutura" enigmática de alguns pontos ainda obscuros da música popular brasileira. O que há de processo social sedimentado nas nossas estruturas musicais? E o que essa música pode nos dizer em relação a esse processo?

Pelo que pude compreender, esse método procura, na medida do possível, operar no vai e vem entre a matéria histórica e a forma artística, buscando compreender a arte dentro da

Andrade, Mário de. "Schostakovich", p. 404.

história e da realidade, checando para isso as conclusões sócio-históricas na forma artística e vice-versa. Trocando em linguagem de dia de semana, podemos pensar que tanto o passo do frevo quanto sua síncopa tenham algo a dizer sobre nossa história e nosso cotidiano. E se dança e música, além da poesia, estão irmanadas por um *ritmo* que as estrutura, penso que esse tenha algo específico e original a nos dizer algo a respeito de nosso *ritmo histórico*, e da nossa forma de pensar as coisas.

O trabalho está estruturado em duas partes. Na primeira, apresento uma transcrição analisada e comentada do manuscrito "síncopa", de Mário de Andrade. Na segunda, apresento três capítulos teóricos nos quais procuro desenvolver minhas próprias ideias sobre o assunto, sendo os dois primeiros simples desenvolvimentos meus de algumas ideias contidas no manuscrito, que me interessaram. O terceiro, mais especulativo, procura verificar a teoria na realidade contemporânea e no dia a dia do próprio pesquisador. Seguindo esses capítulos há dois excursos, nos quais procuro estender as lógicas de base encontradas na estrutura rítmica para a poesia de Mário de Andrade e para a história do "Hino Nacional Brasileiro".

#### Parte 1

# Transcrição analisada do manuscrito "síncopa" de Mário de Andrade

#### Introdução

É conhecida a descrição de Mário de Andrade de seu próprio desdobramento em trezentos, trezentos e cinquenta, em um celebrado poema que inspira ainda hoje nome de biografía sobre o autor, coletânea, dissertação, programa de rádio, entre outros. Menos célebres são as consequências que o poeta sentia nesse desdobrar-se, que confessava a amigos. Em carta a Pedro Nava o poeta escreve:

Meu ideal é uma vida especializada num ramo só de arte (...) e no entanto escrevo sobre tudo, dou alarma de tudo porque se eu não der os outros não dão, faço crítica de tudo, faço verso faço jornalismo faço romance faço conto escrevo histórias musicais gramatiquinhas de língua, estéticas gerais, críticas literárias, tudo forçado pelas circunstâncias sem nada de profundo sem nada de bem pensado, pura vulgarização..."8.

# E na Gramatiquinha da fala brasileira, resume:

Fui obrigado a me meter num despropósito de assuntos e por isso a ficar na epiderme de todos eles. Sobre poesia, poética, estética, arquitetura, música, prosa, psicologia, pintura e até linguagem escrevi!"<sup>9</sup>

Aquele que quiser atestar a verdade dessas palavras, o gigantismo e a obstinação da

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Carta de Mário de Andrade a Pedro Nava, 25/04/1926. Em Andrade, Mário. *Correspondente contumaz:* cartas a Pedro Nava, 1925-1944, p. 75.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Pinto, Edith Pimentel. A gramatiquinha de Mário de Andrade: Texto e Contexto, p. 314.

empreitada desse polígrafo poderá, além de ler sua enorme obra publicada, consultar o Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), onde é possível ter acesso a uma grande quantidade de documentos que pertenceram ao autor, desde sua biblioteca pessoal até suas anotações, esboços, versões manuscritas e pensamentos diversos sobre aquele "despropósito de assuntos" pelos quais se interessou e escreveu.

Identificando em si mesmo uma memória ruim<sup>10</sup>, para se orientar nesse mar de anotações e levar a cabo seus projetos - que não eram poucos e nem modestos - o poeta experimentou organizações diversas, procurando sempre manter fichamentos organizados e rigorosos na medida do possível. Para as anotações do dia a dia, podemos encontrar no Arquivo muitas folhas de cadernetas de bolso, nas quais o polígrafo anotava ideias, pensamentos, páginas de livros, expressões ouvidas pela rua, entre outras coisas que auxiliavam em um tipo de fichamento característico. Vista a quantidade de anotações que estão feitas nessas folhinhas, pode-se supor que raramente o poeta saía de casa sem uma caderneta no bolso. Também em suas leituras, ao se deparar com uma informação ou assunto de interesse, era seu costume grifar, fazer observações à margem da folha, indicações, etc; para que esse diálogo não se perdesse no despropósito, anotava em sua caderneta de bolso uma palavra-chave, juntamente ao número atribuído ao livro em sua biblioteca e o número da página na qual se encontrava a anotação ou grifo. Por exemplo, ao encontrar uma passagem de seu interesse sobre a síncopa em certo livro, marca a passagem e anota em sua caderneta: "Síncopa 612, 100". Essa anotação indica que há algo interessante sobre síncopa na página 100 do livro Elementos de folclore brasileiro de Flausino Vale (livro que está em sua biblioteca pessoal, indicado com o número nº 612, em um manuscrito intitulado "Bibliografia de leituras iniciadas pra Pancada do Ganzá"). A folha de caderneta, com as informações, era destacada e ajuntada a outras sobre o mesmo assunto em um envelope, que trazia em sua face a palavra-chave de uma determinada pesquisa em andamento. Esse envelope, então, ia guardando e localizando, ao longo dos anos, seus diálogos, em um assunto específico, com os autores que estavam sendo lidos e estudados.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> cf. Andrade, Mário de. *Namoros com a medicina*, p. 6.



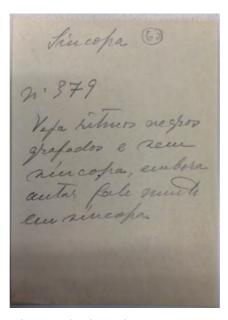
Envelope nº 13, "Síncopa"

Esse foi seu modo de organizar ao menos um de seus interesses – um pretendido ensaio ou livro sobre a síncopa – que ora analisamos, e que aparece anunciado, em 1928, no seu *Ensaio sobre a música brasileira:* "a síncopa, mais provavelmente importada de Portugal que da África (como de certo hei-de mostrar num livro futuro) [...]" Sabemos que esse livro não foi escrito, e os diálogos e referências sobre a síncopa e suas especificidades na música brasileira permaneceram dentro daquele envelope, guardado entre muitos outros. Junto a ele, na mesma caixa do Arquivo do IEB/USP, podemos encontrar diversos outros envelopes, sobre "Música brasileira", sobre "O piano no Brasil", sobre "Música em S. Paulo", sobre "Aves noturnas", alguns com capacidade de serem desenvolvidos em artigos, outros vazios. O envelope sobre a "síncopa", no caso, tem em sua face o número 13 escrito na parte superior esquerda a lápis vermelho e sua palavra-chave "síncopa" escrita a lápis na parte central. Dentro do envelope encontramos 89 documentos manuscritos diversos, constando:

- 67 folhas de papel manuscritas, destacadas de caderneta, medindo 10,4 cm X 7,8 cm;

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*, Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p. 26.

- 26 folhas de papel manuscritas, medindo 14,1 cm X 10,1 cm.
- 3 folhas de papel manuscritas medindo 30,8 cm X 11,5 cm;
- 1 folha única de papel manuscrita medindo 28,6 cm X 24,4cm.
- 1 folha única de papel manuscrita medindo 23,1 cm X 16 cm.



Nota nº 61, destacada de caderneta, 10,4 cm X 7,8 cm.

Essa nota, por exemplo, foi escrita enquanto o autor lia o nº 379 da sua "Bibliografia de leituras iniciadas pra Pancada do Ganzá", um texto de Artur Ramos de Araújo Pereira intitulado *Notas de Ethnologia*. Anota então que ali há transcrição de "ritmos negros" que não têm síncopa, "embora o autor fale muito em síncopa". Ou seja: anota um problema, que tem possibilidade de ser combinado a outros e desenvolvido.

Sabe-se que, além de sua produção literária e dos livros publicados sobre música, Mário de Andrade idealizou ainda outros projetos ambiciosos sobre música brasileira que não chegaram a ser publicados em vida: além do livro sobre síncopa (anunciado no *Ensaio sobre música brasileira* em 1928), anuncia a obra monumental *Na pancada do ganzá* no livro *Compêndio sobre história da música*, de 1929, e anuncia os livros *Música dos brasis* e o também monumental *Dicionário musical brasileiro* no livro *Modinhas imperiais*, de 1930. Nenhum desses quatro projetos anunciados foi finalizado pelo autor, mas muitos de seus manuscritos foram preparados, editados e publicados posteriormente: o cancioneiro *Na* 

pancada do ganzá foi preparado por Oneyda Alvarenga em 6 volumes: Danças Dramáticas do Brasil (3 volumes), Música de feitiçaria do Brasil, Os Cocos e As melodias do boi e outras peças. O livro Música do brasis não foi desenvolvido por Mário de Andrade, mas seu embrião, "Quatro cantos terenos", foi incorporado à publicação de As melodias do boi e outras peças. A edição e publicação do Dicionário musical brasileiro foi coordenada por Oneyda Alvarenga e Flávia Toni. O livro sobre síncopa, projeto que não tinha nome e nem uma redação tão avançada quanto os outros, não chegou a constar em qualquer plano de obras "a serem publicadas" do autor, vivendo apenas naquela pequena frase do Ensaio sobre música brasileira e no envelope de número 13 de seu arquivo. Posteriormente, algumas notas do envelope serviram de base para a redação do verbete "síncopa", que hoje integra o Dicionário musical brasileiro.

Esses projetos todos são irmanados ainda em outro ponto importante: eles partilham uma mesma bibliografia, reunida no manuscrito "Bibliografia de leituras iniciadas pra Pancada do Ganzá", datado de 23/08/1929. Ali constam 837 títulos, relacionados à música de diversas formas, com nome e sobrenome de cada autor, nome da obra, editora e ano da publicação. O número dado a cada título nessa Bibliografia é o mesmo que está anotado na página de rosto do livro que pertencia a sua biblioteca particular. Como no exemplo dado acima, o livro de número nº 612 dessa Bibliografia é *Elementos de folclore brasileiro*, de Flausino Vale; o de nº 48 é *El folklorismo en la musica cubana*, de Eduardo Sanchez de Fuentes. Se o volume não consta em sua biblioteca pessoal, pertencendo a um amigo ou outra biblioteca, há uma indicação especial.

O que pretendo, então, com a edição analisada do manuscrito "Síncopa" não é organizar um manuscrito inédito de Mário de Andrade que havia sido previsto como um livro, como já fizeram Oneyda Alvarenga, Flávia Toni, Telê Porto Ancona Lopez e outros, mas apresentar a gênese do pensamento do grande musicólogo sobre o assunto para, a partir dele, propor uma interpretação sobre a síncopa do Brasil à minha maneira. Assim, de certa forma, esse trabalho fica localizado – de uma maneira muito particular e guardadíssimas as proporções – na trilha do trabalho musicológico realizado por Oneyda Alvarenga e continuado por Flávia Toni – orientadora desse trabalho, a quem agradeço.

### Organização do texto

Para o trabalho de análise do manuscrito "síncopa", achei conveniente separar visualmente o que são as notas originais de Mário de Andrade, transcritas aqui, e o que são as minhas análises pessoais sobre elas. O conteúdo original das notas está colocado entre aspas, transcrito em fonte *arial* e antecedidos pelo número da nota em negrito. As análises de minha autoria estão em fonte *times new roman*, sendo sempre antecedidas pela indicação "Nota da Pesquisa", sem usar aspas. Os números das notas foram dados por mim mesmo, de acordo com o que julguei serem as linhas analíticas e o "método" geral do conjunto desse manuscrito.

Buscando expor esse "método", procurei organizar e numerar as notas de acordo com as seguintes linhas gerais:

- 1. Problemas de método;
- 2. Morfologia da síncopa brasileira;
- 3. Influências da colonização portuguesa;
- 4. Influências da colonização espanhola;
- 5. Influências da colonização inglesa;
- 6. Influências da colonização africana;
- 7. Influência da música dos povos autóctones americanos;

As colonizações europeias estão separadas por estarem mais demarcadas, tanto geopoliticamente quanto na produção musicológica consultada por Mário, ao passo que o modelo escravista que distribuiu africanos escravizados o fez muitas vezes de modo a misturar etnias diferentes, bagunçando tudo, ainda que a antropologia cultural atual possa apontar planos de influência mais acentuados, regiões da América e períodos históricos nos quais certas etnias africanas ficaram concentradas. A análise e a bibliografía consultada por Mário de Andrade nesse manuscrito, entretanto, não delimita essas diferentes zonas de influência. Quanto ao termo "autóctones", vou utiliza-lo por ser o termo utilizado por Mário de Andrade em suas notas.

#### Estabelecimento do texto

O trabalho de transcrição e estabelecimento do texto foi realizado com base em reuniões de orientação com Flávia Toni e em trabalhos diversos de Telê Porto Ancona Lopez. Ao estabelecer o texto procuramos conservar ao máximo o manuscrito original, incorporando notas marginais e concebidas como notas de rodapé. Se uma fonte manuscrita aparece incompleta, com um raciocínio abandonado ao meio ou contendo frases gramaticalmente confusas, optei por manter o original, acrescentando esclarecimentos indicados nas "notas da pesquisa".

Foi realizada também a atualização do texto às normas do acordo ortográfico vigente, o que não acarretou grande dano ao texto, visto que nele Mário de Andrade pouco se utiliza de suas famosas idiossincrasias ortográficas. Entretanto, foram mantidas as construções gramaticais ligadas à sua concepção de uma "fala brasileira", de caráter coloquial, tão caras ao polígrafo como perspectiva de produzir uma modernidade com integração social. Sendo um manuscrito, manter essas construções pode nos dar uma ideia do modo com o qual o autor procedia na gênese de seus estudos.

Acrescentei pontuações onde julguei terem sido simplesmente esquecidas pelo autor, basicamente acentos e pontos finais, sempre de acordo com a ortografia vigente. Fora isso, mantive a pontuação como no original, buscando preservar o ritmo das frases e os elementos de estilo. Mantive ainda as formas "pra", "pro" e algumas construções coloquiais.

Foram normalizadas algumas ortografias propostas por Mário de Andrade como "milhor" (para melhor), "si" (como conjunção, para "se"), além de algumas palavras como "dansa" para "dança" e a introdução de itálico em palavras estrangeiras (como *jazz*). Foram normalizados ainda os nomes próprios, tanto estrangeiros como brasileiros, mantendo suas grafias originais e contrariando a proposta estética do autor de "abrasileirar" os nomes próprios. Como exemplo, em vez de Lourenço Fernandez (como queria Mário de Andrade), mantivemos a grafia Lorenzo Fernandez, adotada nas obras de referência *Enciclopédia da Música Brasileira*<sup>12</sup> e no dicionário *Grove*<sup>13</sup>.

Como os livros dessa bibliografía que pertenceram ao autor estão na biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, também pudemos ter acesso às suas anotações pessoais que estão literalmente dentro da bibliografía, incorporando o estudo da marginália

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Marcondes, Marcos Antônio, ed. Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Sadie, Stanley E. "The new Grove dictionary of music and musicians", 1980.

desses livros como parte de um "grande manuscrito", anexo ao envelope "síncopa". Além disso, pudemos incorporar a esse "grande manuscrito" também as anotações do polígrafo na marginália das partituras de sua biblioteca pessoal, utilizando dados de um projeto coordenado por Flávia Toni, que entre 1993 e 1996 inventariou as partituras de Mário de Andrade.

#### O Manuscrito:

#### 1. Problemas de método

#### Nota nº 1:

"África – Portugal – Brasil

"Ora pois, se nos faltam dados positivos de fórmulas e de datas como estabelecer prioridade de criação e de imposição na América e no Brasil, de certas manifestações rítmicas e melódicas já agora definitivamente nossas? Quem foi o influenciador? Quem o influenciado? Ou se deu apenas coincidência de fórmulas lusas e africanas que contaminaram-se e deram por isso origem a fórmulas que por nascerem sob auspícios da América podemos chamar de americanas? Esta última hipótese, nem o é. A contaminação se deu e por ela se criaram fórmulas de cantar já especificamente americanas. Porém esta afirmativa não basta. O problema das origens permanece intrincado e sem bases atuais com que possa ser resolvido."

# Nota da pesquisa:

Essa nota aponta alguns problemas e direções metodológicas de base na abordagem de Mário de Andrade para a música do Brasil e das Américas em geral. Uma dessas direções, talvez a principal, é a ausência de um *corpus* suficiente de dados nos quais o musicólogo pudesse basear uma posição afirmativa. Em relação às "manifestações rítmicas", à síncopa em particular, há muitos pontos de sua obra publicada nos quais ele divide com o leitor o problema da "falta de dados", que o obriga a chegar a conclusões apenas parciais. Muito de sua obra musicológica é a tentativa de estabelecer e disponibilizar esse *corpus*. Para tanto, resolve colocar ele mesmo as "mãos na massa", recolhendo, transcrevendo e analisando um grande conjunto de melodias populares brasileiras, que hoje estão publicadas em suas obras diversas. O presente manuscrito é também um pequeno *corpus* de síncopas de outras regiões do mundo recolhidas por outros autores, o que permitiria uma análise comparativa.

Outra direção importante dessa nota é, na hipótese futura de se possuir um corpus

razoavelmente estabelecido tanto de música brasileira quanto estrangeira, a necessidade de se considerar as transformações musicais dentro da história, analisando os fluxos e refluxos entre as culturas musicais americanas "já definitivamente nossas" e as dos países colonizadores: o que acontece com os processos musicais dos colonizadores ao serem deslocados para as terras colonizadas? Eles se esvaziam? Se acentuam? Se transformam? Havia coincidências entre eles, ou apenas diferenças? Mais: os colonizadores que retornam para suas terras influenciam a música de sua cultura com o que foi absorvido nas terras colonizadas? O problema é "intrincado", e o trabalho musicológico necessário nesse ponto seria descrever em que termos essas transformações ocorreriam, e em que medida, caso a caso.

Nessa mesma problemática, mas sob uma lente mais específica, no manuscrito "Influência portuguesa na música popular brasileira"<sup>14</sup>, Mário de Andrade desenvolve o "método" exposto nessa nota, com ênfase nos processos de sincopação:

A síncopa que percorre com constância formidável toda a música americana é tida em geral como provinda da África. Quando alguém fala das *sincopated* orquestras, do *rag-time*, dos maxixes, dos cateretês, dos tangos faz abstração da variedade grande de sincopados ocorrentes na música erudita europeia e filia sem mais discussão a sincopação das músicas da América a processos africanos. É possível e não estou aqui para negar isso. O que reconheço é que uma afirmativa dessas precisava duma revisão com maiores bases e documentação farta. Mas a afirmativa corre porém sem documentação nenhuma.<sup>15</sup>

Outro momento de reelaboração dessa nota aparece ao final desse mesmo manuscrito "Influência portuguesa..." nos seguintes termos:

No atual estado da musicologia a respeito desta questão, se nos faltam dados históricos positivos sobre essas fórmulas rítmico-melódicas, como estabelecer prioridade de criação e de imposição na América e no Brasil de certas manifestações musicais já agora etnicamente nossas? Quem foi o influenciador? Quem o influenciado? Ou se deu apenas coincidência de elementos brancos, negros e vermelhos que contaminaram-se, fortaleceram-se e deram origem a

Editado e publicado por Oneyda Alvarenga em Andrade, Mário de. As melodias do boi e outras peças. p. 373 a 416.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Andrade, Mario. As melodias do boi e outras peças, p. 409.

manifestações novas que por nascerem sob os auspícios da América, a gente pode chamar de americanas?

Esta última hipótese nem o é propriamente. Se deu claramente contaminação e por ela se criou muitas manifestações musicais especificamente americanas e brasileiras. Porém verificar isso não basta. O problema das origens, permanece obscuro e sem bases atuais sobre que possa ser resolvido.

O método exigente de Mário de Andrade, esboçado nas poucas linhas desses dois manuscritos, permaneceu anos guardado em caixas de arquivo sem que mudanças efetivas tenham se realizado em relação às suas questões principais. A ausência de uma definição sistemática contrastava cada vez mais com a frequência com a qual a síncopa era apontada por musicólogos de variadas linhas e abordagens como uma das principais características identificatórias da música brasileira. Em texto de 1999, mais de 50 anos após a morte de Mário de Andrade, Régis Duprat escrevia que outro musicólogo, Luis Heitor Corrêa de Azevedo

(...) já encara a síncopa melódica como um enigma que tem desafiado nossos pesquisadores, cujas propostas alternativas não haviam, ate então, persuadido os observadores superficiais a abandonar a tese da procedência africana da síncopa. Passado quase meio século da publicação de *Música e Músicos* [do Brasil, livro de Luis Heitor Corrêa de Azevedo] esse quadro não parece ter se modificado". <sup>16</sup>

A impressionante estagnação do quadro teima em alcançar nossos dias, e mesmo com a disponibilização de estudos que trazem "dados mais positivos" sobre a música africana, o método proposto por Mário de Andrade parece ainda não ter sido suficientemente realizado na musicologia brasileira. Ainda nos referimos à imensa diversidade da música dos povos africanos com um genérico "música africana" e à imensa diversidade de etnias e povos autóctones<sup>17</sup> da América com outro genérico "música indígena". Isso é mais um dos indícios do quão pouco sabemos sobre essas músicas.

No que diz respeito ao problema das "origens" dessa síncopa, Carlos Sandroni procura

Duprat, Régis. "Luís Heitor Corrêa de Azevedo: o Cinquentenário de um Livro." in *Revista Música*, p. 11-19.
 Adoto aqui o termo utilizado por Mário de Andrade em seu manuscrito.

dar novo ar a esse quadro que parecia estar engessado, colocando a ênfase em outro caminho, também apontado por Mário de Andrade. Em seu estudo *Feitiço decente*<sup>18</sup>, afirma que Mário de Andrade "sugere que o problema das origens seria de solução difícil e talvez mesmo irrelevante, tendo em vista que a fusão criada em solo americano era algo de novo, e igualmente novas eram as condições sociais que lhe deram lugar"<sup>19</sup>. Usa em seguida um estudo de Margareth Kartomi para fortalecer essa ideia:

Ritmos de tambores africanos podem estar na origem de muitos ritmos sicopados do *jazz*. Mas seus significados musicais e extra-musicais foram totalmente transformados no novo contexto. Uma pesquisa sobre o *jazz* que se contentasse com remissões mecânicas a seus traços africanos, europeus ou outros estaria deixando de lado todo o processo pelo qual esta música foi criada.<sup>20</sup>

O caminho que Sandroni aponta é produtivo e interessante, mas distorce e esvazia a concepção que Mário de Andrade apresenta em sua reflexão, levando-a para outra direção. Olhando novamente para essa nota nº 1 e seu desenvolvimento, o autor escreve que "a contaminação se deu e por ela se criaram fórmulas de cantar já especificamente americanas. Porém esta afirmativa não basta". E na reelaboração dessa nota no manuscrito "Influência portuguesa...", que é o texto consultado por Carlos Sandroni, Mário escreve: "Se deu claramente contaminação e por ela se criou muitas manifestações musicais especificamente americanas e brasileiras. Porém verificar isso não basta"<sup>21</sup>, o que torna um erro dizer que Mário "sugere que o problema das origens seria de solução difícil e talvez mesmo irrelevante". Para nosso poeta-musicólogo, o problema está longe de ser irrelevante, se estabelecendo mesmo como um problema central para a musicologia e uma das principais razões da sua fragilidade.

Para Mário de Andrade, o novo contexto americano e brasileiro criou novas formas musicais que podem ser estudadas de forma autônoma, porém isso não basta. É certo que "remissões mecânicas a seus traços africanos, europeus ou outros" não seriam suficientes,

Sandroni, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933, p. 23.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Sandroni, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933, p. 23.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Kartomi apud Sandroni, Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933, p. 23.

Andrade, Mário. As melodias do boi e outras peças, p. 416.

entretanto, eles não eram nem mesmo possíveis, já que os traços gerais da música africana, indígena ou incaica não estavam nem mesmo suficientemente disponíveis para o musicólogo.

Ainda assim, no entendimento de Mário de Andrade, nenhum autor poderia se furtar à análise cruzada entre as músicas e culturas dos povos envolvidos na colonização do Brasil, sendo também necessária a construção de um método que pudesse esclarecer as características sentidas como principais da música nacional, e que formariam a identidade da música brasileira em relação às outras músicas do mundo. Seria necessário tramar a história do contexto que resultou na estrutura identificável da música brasileira e de seu campo cultural: saber com clareza *quais* são os processos musicais "transatlânticos" que se caldearam nas diferentes regiões do Brasil e *como* eles se transformaram, se foram continuados, descontinuados, e como tudo isso resultaria em uma música particular.

Até hoje essa analise não foi suficientemente realizada, deixando aparente uma certa "irrelevância" das discussões musicológicas brasileiras, feitas sem o necessário trabalho analítico. Sem esse trabalho, o debate recai facilmente em uma espécie de "guerra de discursos" sobre uma eventual "origem" da síncopa.

Como resultado, são poucos os trabalhos que conseguem fugir do ambiente da querela e realizar as análises necessárias. Dentre eles mencionaria os trabalhos de Marcos Branda Lacerda (cf. Lacerda, "Transformação dos processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil"<sup>22</sup>, *Música Instrumental no Benim*<sup>23</sup> e o disco "Drama e Fetiche: Vodum, Bumba Meu Boi e Samba no Benim"<sup>24</sup>), que por sua vez seguiu livremente o "método" ou itinerário proposto pelo fotógrafo-antropólogo Pierre Verger e descrito em trabalhos como *Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benim e a Bahia de Todos os Santos.*<sup>25</sup> Já sobre o fluxo e refluxo entre os portos de Luanda e do Rio de Janeiro, envolvendo as produções africanas de origem Bantu, não teríamos nada não fossem os estudos de Gerhard Kubik "Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. A study of African cultural extensions overseas"<sup>26</sup> e *Angola in the Black Cultural* 

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Lacerda, Marcos Branda. "Transformação dos processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil", p. 124-136.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Lacerda, Marcos Branda. Música Instrumental no Benim - Repertório Fon e Música Bàtá.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> C D "Drama e Fetiche: Vodum, Bumba Meu Boi e Samba no Benin." Rio de Janeiro: Funarte/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 1998.

Verger, Pierre. Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Kubik, Gerhard. "Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. A study of African cultural

# Expressions of Brazil.<sup>27</sup>

Essa é, em linhas gerais, a intrincada base do problemas das *origens* para Mário de Andrade, capturada com lente de aumento na estrutura da síncopa no Brasil.<sup>28</sup>

#### Nota nº 2:

"Se na rítmica o elemento negro parece ter sido decisivo pelo estabelecimento da síncopa, mesmo aí a gente carece não esquecer que a síncopa é europeia também e ocorre com frequência na música popular portuguesa. Da curiosa coleção de fados da estudantada de Coimbra, impressa na Tipografia Correa Cardoso, dentre os poucos exemplares que possuo, os nºs 11, 8, 13, 53, 64, 77 e mais sem número de ordem o Fado-Serenata (Ferreira

Tavares) o Fado de M. Migueus, e o fado de Antonio Girão todos possuem o sincopado 🔊

A característico da música brasileira. Também folheando os oito fascículos que possuo do Cancioneiro de César das Neves posso apontar sincopados idênticos nos nºs 35, fasc. 6; nº 143, fasc. 23; nºs 151 e 155, fasc. 25; nº 187, fasc. 30; nº 198, fasc. 31; nºs 356 e 359, fasc. 53. Aliás os nºs dos fascículos 30 e 31 devem ser reivindicados pro Brasil. Embora muito impregnados na melódica de lusitanismo, são de manifesta inspiração e invenção brasileira (1)

extensions overseas".

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Kubik, Gerhard. Angola in the Black Cultural Expressions of Brazil.

Apesar da semelhança, Mário de Andrade se distancia um pouco daquilo que foi desenvolvido como uma *musicologia comparada* por musicólogos alemães. As questões brasileiras diferem das dessa escola, e o próprio Mário aponta, com muita argúcia e com consequencias de possibilidades impressionantes, que "o problema da música popular brasileira é de natureza muito especial, pelo fato de sermos uma nação recente e não propriamente autóctone. As próprias condições e progressos de feição americana, transformam poderosamente o processo de nossas manifestações, populares ou não. Por tudo isso, um conceito rigidamente científico de "Canção popular", tal como a etnografia a define, nos levaria com o Sr, Julien Tiersot, na *Encyclopédie de la Musique* de Lavignac, a encarar a possibilidade de negar a existência de canções populares entre os povos americanos!" (*Ensaio sobre música brasileira*, p. 132). O musicólogo brasileiro não tinha como comparar a música de seu "povo" como, digamos, o povo germânico começava a faze-lo. Seu trabalho, então, seria multiplicado: teria que conhecer a música dos povos que colonizaram o país — africanos e europeus — além da música dos povos indígenas, para saber em que medida elas colaboraram na constituição de uma música brasileira, e em que medida esta realmente se constituiu.

#### "nota (1)

"Uma observação curiosa de fazer é que se esse ritmo sincopado veio se fixar quase que invariável no primeiro tempo do 2/4 da rítmica dos nossos maxixes, na melodia dos fados ele ocorre com mais frequência no segundo tempo. Nos fados da Coleção Correa Cardoso isso é quase obrigatório.

\_\_\_\_\_

"Por tudo isso a gente pode argumentar que o sincopado negro dos rag-times, maxixes catiras e tangos americanos, foi aceito e se generalizou porque coincidia com tendência particularmente ibero e geralmente europeia. A não ser que seja mesmo uma necessidade essencial americana. Porque com efeito a síncopa que em geral se dá como regra não frequenta muito a música genuinamente africana. As melodias africanas consignadas pelos viajantes e de que um bom número de exemplares vem na Histoire de la Musique de Lavignac, raramente possuem síncopa. Em Songs and Tales from the Dark Continent de dona Natalie Curtis, o sincopado ocorre com alguma frequência, mas carece não esquecer que são documentos apanhados de negros já com vida americana. Por outro lado a síncopa já bem terminada ou apenas elementar ocorre nas músicas dos ameríndios. Nas Mélodies Populaires Indiennes da senhora Béclard-d'Harcourt ocorre não só a síncopa que citei atrás como as antecipações sonoras ocasionando síncopas ("Mol'e, Mol'e" nº2) e outras manifestações ainda. Aliás a distinta folclorista constata com observação muito fina ao citar justamente as peças sincopadas a que me refiro que "certos ritmos parecem especiais à América...". Numa das melodias registradas por Koch-Grümberg no 3º volume de Von Roraima zum Orinoco aparecem alguns poucos exemplos típicos de síncopa. Dos três documentos musicais indígenas registrados por Felix Speiser (Im Düster des Brasilienischen Urwalds, pg. 321) dois trazem manifestações de síncopa. Na Exploração do Mato Grosso do padre Nicolau Badariotti, está citado também (pg. 90) um motivo dos índios sincopados incaicos citados pela sra. Béclard-d'Harcourt. Também nos textos musicais dos índios do Noroeste, fornecidos por Roquete Pinto na Rondônia, são frequentes as manifestações mais elementares da síncopa. Se não quero concluir prematuramente nada, estes dados ajuntados que aqui bastam para demonstrar que o problema da organização rítmica do populário musical brasileiro e americano em geral, é mais complexo e sutil do que

parece e tem se resolvido com muita leviandade.

"Mas não quero que imaginem que estou pleiteando a europeização da nossa música. Não pleiteio nada. Estou aqui como simples colecionador de documentos e observador deles. Por isso que chamo atenção sobre eles, lhes salientando a lição mais vasta e étnica. Me parece que a concorrência do elemen- [...]"

# Nota da pesquisa:

Esta nota está inacabada, porém é possível que sua continuação tenha se extraviado. Escrita em três folhas de papel da redação do Diário Nacional, de 30,8 cm por 11,5 cm, o texto ocupa frente e verso das folhas inteiras, sendo que a terceira delas termina em uma palavra com hífen, gerando a impressão de que o texto foi continuado em uma possível quarta folha. Provavelmente é um dos rascunhos no qual o musicólogo pensava o seu desejado "livro futuro" sobre a síncopa, pertencendo a um conjunto de notas reunidas nesse manuscrito que formaram a base do ensaio também inacabado "A Influência Portuguesa na Música Popular Brasileira"<sup>29</sup>, que por sua vez parece ser uma primeira tentativa de elaboração das informações colecionadas no envelope "síncopa" na forma de um ensaio unificado.

Oneyda Alvarenga informa que esse ensaio inacabado ("A Influência Portuguesa...") estava sendo preparado para ser apresentado no Congresso de Arte Popular de Praga, ocorrido em 1928, mas que muitos elementos do texto original foram sendo cortados em razão dos limites de tamanho. Para esse congresso, o autor terminou por reduzir o texto e transforma-lo no artigo "Influência Portuguesa nas Rodas Infantis do Brasil", recolhido em *Música doce música*. Oneyda Alvarenga acrescenta ainda que os limites impostos pelo congresso

concorrem todavia para aumentar a utilidade dessa primeira versão, a que evidentemente Mário de Andrade pretendera, de início, dar um caráter mais ambicioso, realizando com ela um projeto surgido pelo menos no ano anterior. <sup>30</sup>

É possível que esse "caráter mais ambicioso" tenha animado o musicólogo a anunciar um futuro livro sobre a síncopa, no *Ensaio sobre música brasileira*. Oneyda Alvarenga acrescenta ainda que

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> In Andrade, Mário de. As melodias do boi e outras peças.

Andrade, Mário de. As melodias do boi e outras peças, p. 12.

O interesse desse rascunho ["A Influência Portuguesa...] reside principalmente nas suas páginas 42-A a 42-Z, 42-a a 42-d, destinadas a um apêndice. Nela Mário de Andrade cuidou de alguns elementos melódicos e rítmicos da nossa música folclórica que, tidos como afroamericanos, são encontrados tanto na música folclórica portuguesa, quanto na música erudita europeia, ao mesmo tempo acentuando a necessidade de revisão científica de tais afirmativas.<sup>31</sup>

Esse "apêndice" de "A Influência Portuguesa..." incorpora e desenvolve a problemática dessas notas nºs 1 e 2, que por sua vez apontam para a crítica em relação à insuficiência teórica das interpretações correntes que sustentavam que a síncopa brasileira teria origem na música africana. Com a bibliografia indicada, chama a atenção para a presença normal da figura sincopada 🎶 A em diversos lugares da história da música – particularmente em músicas populares portuguesas e sul-americanas. Porque então remetê-la à África? Sem discordar propriamente da origem africana, o autor pensa que é necessário construir bases musicológicas e etnográficas mais rigorosas, que sustentem a afirmação de uma tese.

Não é possível recuperar exatamente o período de tempo no qual o rascunho de "A influência portuguesa na música popular brasileira" foi escrito, nem do conjunto das notas que lhe deram origem. Pode-se supor entretanto que sua redação tenha se intensificado no período que antecede o Congresso Internacional de Arte Popular de Praga, portanto anterior a 1928.

Oneyda Alvarenga parece notar que "A Influência Portuguesa na Música Popular Brasileira" deveria, em algum momento, mudar de nome, já que seu apêndice desenvolve questões centrais que extrapolam muito o âmbito da "influência portuguesa", incorporando também as influências africanas, americanas e europeias em geral. Essa nota nº 2 já indica esse caminho, visto que o que o musicólogo indica como "nota 1", pensada como uma nota de rodapé, termina por extrapolar em muito aquilo que está formulado no início da anotação, tendo mesmo sido deixada sem conclusão.

#### Nota nº 3:

Andrade, Mário de. As melodias do boi e outras peças, pg. 12.

"Síncopa

"Ao estabelecer que o movimento ♪ ♪ não é africano e sim síncopa portuguesa, examinar se o movimento ♪. ♪ A não é africano. Com efeito ele ocorre bem nos cantos africanos de Bragança que possuo. Ver nos africanos da África e América do Norte. Ver portugas e espanhóis."

#### Nota da pesquisa:

Não foi possível a essa pesquisa identificar quais seriam esses "cantos africanos de Bragança" aos quais o musicólogo se refere. Há, entretanto, novamente aqui o princípio de método esboçado nas notas nº 1 e 2, uma indicação para se estudar comparativamente as diferenças entre estruturas rítmicas de africanos que permaneceram na África e de africanos que foram para a América do Norte. Assim, seria producente identificar e anotar as continuidades ou descontinuidades que surgiriam entre os africanos "da África" e aqueles que foram escravizados e levados para a América do Norte. Esse estudo, não realizado pelo musicólogo, certamente ajudaria a sua reflexão a trilhar caminhos mais estáveis, baseados em dados mais reais.

#### 2. Morfologia da síncopa brasileira.

#### Nota nº 4:

[frente]

"Etimologia da síncopa

[verso]

"Vamo dançá (fandango)

"Nesta dança rápida que grafei exatamente como escutava se nota a transição da síncopa pra tercina. É curioso de notar que a tercina coincidia quase que inevitavelmente no mesmo lugar sempre. O que prova que a fadiga ocasionadora do amolecimento do sincopado em

tercina, já fora sistematizado na peça! Por outro lado variantes destas é que me fazem imaginar que a tercina está entre as fontes etimológicas da nossa síncopa e que esta não é, como a europeia, uma subdivisão teórica da binaridade. Mas esta tese vou desenvolver num trabalho futuro."

#### Nota da pesquisa:

O fandango "Vamo dançá" está transcrito na segunda parte do *Ensaio sobre música* brasileira:



Neste livro há ainda a transcrição de outros seis fandangos recolhidos em Cananeia, em São Paulo: "Algodão", "De manhã", "2 fandangos da madrugada", "Que moça bonita", "Não canto por cantá" e "Tenho um vestido". Ali, apresentando esse conjunto de sete peças, o autor informa que

'Fandango' no geral é sinônimo de baile. Nele se dança de tudo e principalmente danças regionais fíguradas. Tem 'fandangos batidos' mais rústicos em que o batepé é obrigatório e os 'fandangos bailados', mais chiques em que o batepé é proibido. Os fandangos que exponho são todos bailados. O canto sempre em falso bordão é tirado no geral pelos instrumentistas. Quem dança não canta. O fandango é sempre cantado."<sup>32</sup>

34

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*, p. 75.

Feita essa apresentação "genérica" do fandango, segue comentando o conjunto de peças transcritas:

são fandangos incontestavelmente bem nacionais. Foram colhidos de gente caipira dos sítios do arredor da cidade, gente sem nenhum contato a não ser mesmo com outros caipiras brasileiros. É gente que não sabe mais em que geração passada teve algum estranho na ascendência<sup>33</sup>.

Dois fandangos desse conjunto, "Que moça bonita" e "Tenho um vestido novo", estão comentados na primeira parte do *Ensaio sobre música brasileira*, na seção 'Ritmo', o que liga essas peças ao pensamento mais geral de Mário de Andrade sobre a estrutura rítmica da música brasileira, particularmente, para esse estudo, à expansão do conceito de síncopa. Essa expansão, importante também para uma desejada definição da música brasileira, não está bem conceituada por Mário de Andrade, ou apresenta uma conceituação vacilante. Entre as diversas direções que o musicólogo dá para essa expansão do conceito, chamo aqui a atenção para duas: a primeira é a de que "nossa síncopa (...) não é, como a europeia, uma subdivisão teórica da binaridade". Essa percepção, simples a princípio, é cheia de possibilidades de desenvolvimento, ainda que pouco desenvolvida pelo musicólogo. A segunda, mais confusa, é a que está descrita no *Ensaio sobre música brasileira* de forma mais demorada e ligada à ideia de "polirritmia" ou "ritmos livres que nada têm de síncopa"<sup>34</sup>.

Ao comentar os tipos de "ritmos livres" que imagina serem decorrentes da "fadiga do cantador", lembra que

também no fandango 'Que moça bonita' aparece outra manifestação desse processo, inventando a mudança do binário pro ternário. Em vez de dar os sons das sílabas *trêla* e m *estrêla*, o que fazia a cantiga permanecer binária, a tradicionalização do processo encurtou os sons criando a introdução dum ritmo novo.<sup>35</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*, p. 80.

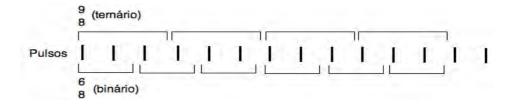
<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*, p. 27.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*, p. 28.

Transcrevo a seguir o trecho em questão:



O compasso de 9 por 8 entre barras de repetição é o ternário ao qual o autor se refere. O 'ritmo novo' que imagina é a duína referente às sílabas *tre* e *la* na primeira repetição e *ti* e *nha* na terceira. Caso essas colcheias fossem semínimas pontuadas, estaria mantida a métrica de 6 por 8, que é a métrica na qual se desenvolve a parte anterior da música e que, dentro de uma certa tradição da organização musical, seria mais "estável" por não haver quebra da métrica binária. Mário de Andrade continua seu exercício imaginativo ao propor essa métrica binária mais estável, sem quebra, presente na dança, como se esse fosse um fandango 'batido', ou seja, com 'batepé': "no 'Que moça bonita' os 5 compassos podem continuar batidos em binário porque acabam coincidindo com a acentuação deste quando volta". O trecho é confuso, pois, além da peça ser descrita como um fandango 'bailado', ou seja, sem batepé, há um erro de contas do autor, pois na peça há apenas 4 compassos em 9 por 8, e não 5. Sendo 4 os compassos ternários, eles de fato formam um *cross-rhythm* com o metro binário. Simplificando: os 12 pulsos de 'Que moça bonita' podem ser agrupados tanto em 4 compassos ternários quanto em 6 binários, e caso os dois agrupamentos sejam feitos de forma sobreposta, um na melodia e outro na dança, temos a seguinte estrutura:



Em música chamou-se essa estrutura de diversas formas, entre elas polirritmia, cross-

36

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*, p. 28.

*rhythm*, ou ainda, 3 contra 2, sempre ligada à ideia geral de sincopação. Mário de Andrade segue: "O mesmo se dá com o admirável 'Tenho um Vestido Novo' (sic) (2ª parte) em que dois ternários de cada estrofe e refrão figuram como três binários pro dançador e no fim dá tudo certo".<sup>37</sup> Novamente um 3 contra 2. Essa mesma estrutura rítmica é identificada por Mário de Andrade em Villa-Lobos, de quem dá como exemplo um trecho da ciranda nº 11:



e no "Canto de Xangô", de uma macumba do Rio de Janeiro:



As conclusões tiradas da observação dessas estruturas levam Mário de Andrade a supor que "o cantador aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos de vista a que a gente chama de *Tempo* [ou pulso] mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada compasso"<sup>38</sup>. É desse *tempo* essencial que o autor vai desenvolver sua teoria do compasso *unário* na criação popular brasileira, ou ainda, a *pancada do ganzá*.

Voltando ao fandango "Vamo dançá", o autor comenta que:

A diluição da síncopa fatigante em tercina com ou sem acentuação no som central dela é muito comum no cantar da nossa gente. Vila-Lobos já se aproveita disso bem. No caso deste fandango que fiz a minha colaboradora repetir várias feitas, o curioso é que a tercina coincidia nos mesmos lugares sempre. O que parece provar que já estava sistematizada!...<sup>39</sup>

O trecho está indicado com semínima a 132 bpm, que é um andamento bem rápido para se articular essas rítmicas com precisão. Esse fato parece depor *contra* a teoria do autor

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*, p. 28.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*, p. 28.

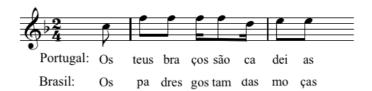
<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*, p. 79.

sobre o cansaço, pois se a tercina ocorre na peça apenas duas vezes, e sempre no mesmo lugar, porque os outros conjuntos sincopados não se "diluiriam" em tercinas também? Isso mesmo após o musicólogo fazer sua colaboradora "repetir várias feitas" a mesma canção, como se isso fosse servir para provar cientificamente alguma coisa e não para, de fato, fatigar sua colaboradora e "confirmar" sua teoria. De acordo com essa, os conjuntos sincopados se "diluiriam" em tercinas à medida em que o cantor fosse se cansando e perdendo a precisão rítmica exigida pelo sincopado. Ao contrário, no exemplo dado, os conjuntos tercinados e sincopados estão bem definidos, cada figura em seu lugar, isso apesar da insistência do musicólogo na repetição fatigante.

Podemos seguir outro caminho – também indicado pelo musicólogo mas não desenvolvido – que é o da *morfologia* (e não 'etimologia') da síncopa. Há no trecho uma certa ambiguidade, fluidez ou diluição apontada por Mário entre a síncopa e a tercina. Se olharmos para a relação dessas figuras rítmicas com a estrutura métrica do texto, teremos um indício dessa ambiguidade: o texto "vamo dançá" (um verso dátilo, [ \_\_\_\_\_ ] ) é cantado sobre uma figura de tercina, e o texto "vamo escondê", de mesma estrutura dátila, é cantado sobre uma figura sincopada. Entretanto, há uma diferença importante – a tercina tem uma estrutura métrica que coincide com o dátilo do texto, e o sincopado tem uma estrutura anfibráquica [ \_\_\_\_\_ ], que diverge do dátilo do texto:



Estruturas rítmicas musicais diferentes servem para a mesma estrutura rítmica do texto. Essa diferença não foi explorada por Mário, mas acredito que ela seja importante para a morfologia do ritmo brasileiro. No manuscrito "A influência portuguesa na música popular brasileira", Mário de Andrade aponta um momento de diferenciação da rítmica brasileira em comparação à europeia, sem entretanto indica-la. Transcreve a mesma melodia, com textos diferentes: do *Fado Corrido* (recolhido por César das Neves) e do lundu brasileiro "Isto é bom", de Xisto Bahia:



Resistindo, contrariado, a comparar o conteúdo dos textos, gostaria de chamar a atenção nesse momento para a figura sincopada:



A mesmo trecho sincopado recebe em Portugal um texto cuja estrutura métrica coincide com a da melodia, ao passo que o trecho brasileiro recebe um texto dátilo que contrasta com o anfibráquico da figura sincopada. No trecho português há coincidência entre as rítmicas de texto e música, sendo que essa pequena ambiguidade de ritmos no Brasil, se não se tornar um simples erro de prosódia, será desenvolvida como um estilo da música popular. Esse estilo também está ligado, como não poderia deixar de ser, ao conteúdo da letra, e esse estilo musical popular brasileiro vai se desenvolver em uma cadeia metafórica ligada ao campo do sexual, do gozo fora da lei ("os padres gostam das moças") e da irracionalidade gerada dentro de estruturas racionais. Teorizar algo desse estilo que resiste à teorização, nucleado pela ideia de síncopa, é, na medida das minhas possibilidades, o objetivo dessa tese.

#### Nota nº 5:

#### "Etimologia da síncopa

"Ver a curiosa nº 21 das minhas Cantigas de Roda; "Sambalelê". Foi exatamente assim que minha aluna a cantou caracteristicamente fazendo passar a síncopa do 1º tempo pra tercina no 2º, quando devia de continuar lógica e popularmente outra síncopa. Não era refinamento

não que isso entre piás é pouco provável e na minha aluna, tímida na inteligência, impossível. Era uma espécie de incapacidade (brasileira?) pelo menos tendenciosa de executar a síncopa no 2º tempo. Mesmo no refrão a síncopa que ela cantava no 2º tempo já vinha muito bamba, ainda não era bem síncopa mas já não era positivamente tercina: uma tercina em rubato franco e com acentuação ainda no primeiro som dela. Sobre essa cantiga é possível fazer muitas observações e hipóteses. Primeiro: observar a fixação da síncopa no 1º tempo. Segundo importantíssimo: notar a luta entre a tercina e a síncopa, que terminou no Brasil pela vitória franca desta. Terceiro: observar que da tercina proveio por contato com outros ritmos e por influência da nossa dinamogenia, o nascimento da síncopa brasileira. Sobre isso notar que o último compasso da 2ª versão que dou do refrão traz síncopa, onde na 1ª versão vem 🎵 🎮, mais outra prova do nascimento da síncopa por colisão de vários ritmos de 3 notas em subdivisão binária"



#### Nota nº 6:

"Síncopa

"Ver numa papeleta titulada "Rítmica" dos estudos pra pancada do Ganzá, as observações que faço sobre peça Calú, do Bumba de Pernambuco."

## Nota da pesquisa:

Essas duas notas tratam da teoria do "amolecimento" da síncopa em tercina. Em relação à primeira, Mario de Andrade apresenta a melodia de "Sambalelê" em seu *Ensaio sobre a música brasileira*:

# Sambalelê



A hipótese de que as tercinas são "uma espécie de incapacidade (brasileira?) pelo menos tendenciosa de executar a síncopa no 2º tempo" dificilmente se sustenta. São tantos os contra-exemplos de presença dessa figura sincopada no 2º tempo do 2 por 4 que penso não ser necessário hoje argumentar sobre esse ponto.

Já a segunda e a terceira hipótese levantadas têm maior interesse, estando ligadas à ideia daquilo que o musicólogo chamou de "etimologia" da síncopa. O musicólogo lembra nessa nota que "é possível fazer muitas observações e hipóteses" sobre essa "etimologia", mas gostaria de chamar a atenção para o momento da impossibilidade da escrita desse ponto oscilante, que levará o poeta-musicólogo a inventar criativas formas de grafá-lo. Já nessa nota observa que "a síncopa que ela cantava no 2º tempo já vinha muito bamba, ainda não era bem síncopa mas já não era positivamente tercina". Ou ainda: nem a figura sincopada nem a figura tercinada dariam conta de grafar ritmicamente o fenômeno. O musicólogo precisaria encontrar um ponto *entre* essas duas grafías para grafar satisfatoriamente o que ele estava ouvindo na rítmica brasileira, um ponto que, a rigor, é impossível de grafar por não ser ele próprio rigoroso, mas bambo e não-mensurável.

Sobre a peça "Calú", há no arquivo de Mário de Andrade a seguinte anotação:

Exemplo curioso é a música Calú (nº 12 do Bumba de Pernambuco) que pleiteia contra e a favor da síncopa. Evidentemente as tercinas que em cada frase continuam a sincopação não são senão desleixos ou antes impossibilidades, físiológicas de continuar na sincopação. Não se trata de uma sutileza rítmica da

cantora, a frase devia seguir monotonamente na mesma organização rítmica sincopada porém a molenguice natural, a despreocupação ou antes inconsciência de teorias e formas fixas, levou a cantora a amolecer contumaz a síncopa em tercina, quando aquela se repetia. Isso leva a concluir que numa numerosa coleção de casos as tercinas e outras ondulações rítmicas não passam de deformações de síncopas iniciais, não passam de facilitações inconscientes. E de fato em numerosíssimos casos de toda esta documentação, se poderá reconhecer isso que agora firmo neste exemplo mais típico. O que implica reconhecer na música brasileira uma superabundância pelo menos virtual de síncopas, muito maior ainda do que a já abundante realidade apresenta. Mas por outro lado a deformação apresentada, tão tipicamente neste documento, não é individualista, é geral. Será influência do clima, da alimentação pesada, do que quiserem, mas é uma realidade étnica. Isso implica reconhecer que a síncopa se torna gradativamente pelo menos, cada vez mais uma constância rítmica nacional.<sup>40</sup>

Apesar das engraçadas hipóteses climáticas ou alimentícias, algumas das páginas mais ricas e inventivas da obra musicológica de Mário de Andrade são tentativas, sempre insuficientes seja em conceito ou partitura, de grafar esse "ponto de amolecimento" da rítmica – tentativa de marcar uma diferença em relação ao ritmo europeu – que é ora uma "entidade absoluta insubdivisível" ora "são verdadeiros neumas liquescentes" ora "erro provindo da fadiga do cantador que não sustentou o som da sílaba anterior" e ora timidez de inteligência de piá.

Em um texto escrito para integrar o "Na pancada do ganzá" e editado por Oneyda Alvarenga em "Os cocos", Mário de Andrade desenvolve um pouco mais esse entre-lugar da síncopa e da tercina:

Os ritmos ora se diluem na comodidade, ora se afirmam nítidos. A síncopa A A nos dois por quatro às vezes (...) é um intermediário entre isso e a tercina. Uma grafia muito aproximativa era fixar esse coco por meio de síncopas dentro da tercina:

Nota transcrita em Teixeira, Maurício de Carvalho. *Torneios melódicos: poesia cantada em Mário de Andrade*, p. 81, 82.



isto é, supondo três valores iguais de colcheia dentro do tempo simples, e dos quais a primeira e a terceira colcheias em vez de valerem a metade da segunda, valessem dois terços dela, tornando-a pois menos diferente como valor.

Novamente a explicação de Mário é confusa, envolvendo colcheias, metades e dois terços que não se explicam. A pesquisadora Glaura Lucas, estudando o congado mineiro, esclarece e analisa esse tipo de rítmica que está "entre" a divisão ternária e binária, dando exemplos de batidas de caixa do ritmo Serra Acima do Moçambique. Com auxílio de programas de computador, analisa uma síncopa de colcheia entre semicolcheias cuja divisão do tempo não é de 25% (primeira semicolcheia), 50% (colcheia sincopada) e 25% (segunda semicolcheia, mas sim de 30%, 37,5% e 32,5%, divisão que a aproxima da tercina (33,3%, 33,3% e 33,3%), ficando *entre* uma e outra<sup>41</sup>.

Ainda que um pouco fantasiosa e confusa, a musicologia de Mário de Andrade é muito criativa e experimental, conduzindo a resultados bastante diferentes de uma "musicologia [que] desenfreadamente faz discursos, chora defuntos e cisca datas"<sup>42</sup>. Em outro momento interessante da busca por essa sutileza rítmica, o autor estuda outros casos na primeira parte de seu *Ensaio sobre a música brasileira*:

Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populário ser maior do que a gente imagina é o ritmo. Seja porque os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porque dão só a síntese essencial deixando as sutilezas para a invenção do cantador, o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito.<sup>43</sup>

Mário de Andrade começa então a elaborar uma série de experiências de escrita com o caráter móvel da rítmica brasileira, buscando maneiras de grafar esse "pequeno nada", essa "imperceptível suspensão"<sup>44</sup>, em tentativas de dar forma a essa complexidade. A primeira

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Lucas, Glaura. Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá, p. 117, 118.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Andrade, Mário de. *Música doce música*, p. 130.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*, p. 17.

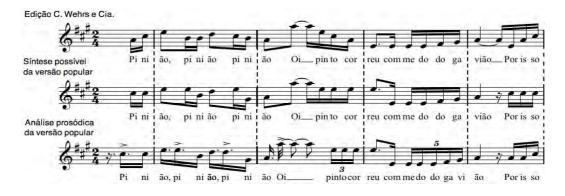
<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> É conhecida a descrição do compositor francês Darius Milhaud da obra de Ernesto Nazareth: "Os ritmos dessa

experiência do *Ensaio*... é com com a composição "Pinião", embolada de Luperce Miranda e Augusto Calheiros gravada pelo grupo Turunas da Mauricéia. Mário dá 4 variantes dessa música:

1ª a embolada nordestina que serviu de base para o maxixe vulgarizado no carnaval carioca; 2ª a versão impressa deste (de Wehrs e Cia.) que é quase uma chatice; 3ª a maneira com que os Turunas de Mauricéia o cantam; 4ª e a variante, próxima dessa última, com que o escutei muito cantado por pessoas do povo. 45

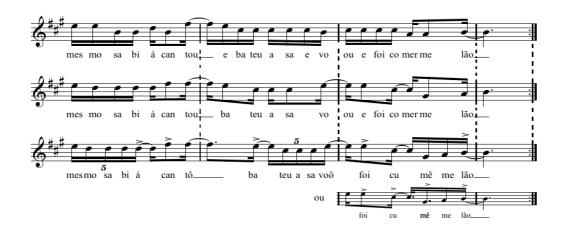
Realiza então três transcrições: a primeira é a versão impressa pela editora; a segunda uma "síntese possível da versão popular" e a terceira uma "análise prosódica da versão popular", onde o musicólogo busca apontar os "pequenos nadas" de variação rítmica que, entretanto, fazem a música ir do "quase uma chatice" ao "mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo". Montei as experiências de Mário com uma barra de compasso imaginário (tracejada), a fim de facilitar a comparação entre as diferentes rítmicas:





música popular me intrigavam e me fascinavam. Havia uma suspenção imperceptível nas síncopes, uma respiração despreocupada, uma pausa leve que achei muito difícil de dominar. Comprei então uma quantidade de maxixes e de tangos; fiz um esforço para tocá-los em seus ritmos sincopados que passam de uma mão para a outra. Meus esforços foram recompensados e eu podia finalmente expressar e analizar esse "pequeno nada" tão tipicamente brasileiro. Um dos melhores compositores desse gênero musical, Nazareth, costumava tocar piano na frente da porta de um cinema na Avenida Rio Branco. Sua maneira fluida, impalpável e triste de tocar também me ajudou a conhecer melhor a alma brasileira." Milhaud, Darius. "Brasil", In Revista Ariel, abril de 1924. Transcrito em Vianna, Hermano. *O mistério do Samba*. Jorge Zahar, 1995, p. 103 - 104.

<sup>45</sup> Idem pg. 22.



O que Mário de Andrade quis dizer com "síntese da versão popular" ou "análise prosódica da versão popular" faz parte das obscuridades que o musicólogo cria para tentar descrever esse "pequeno nada", uma espécie de variação infinitesimal que é diferente a cada repetição, modulada por condições de dicção, *ad libituns* e "fatalidades" de toda sorte. As tentativas geram acidentes: a versão alternativa dos dois últimos compassos da "análise prosódica" não cabe dentro do compasso, e o modo como está escrito seria errado para a teoria da escrita musical. Na tentativa de grafar a instabilidade rítmica, a figura referente a "cumê melão" vem com uma semifusa a mais, que extrapolaria o metro do compasso. No caso, ficamos sem saber se isso é um "erro" do autor, do editor, ou mesmo um acerto, já que essa escrita representaria uma forma de levar os sons "para fora do compasso", e sua leitura produziria uma instabilidade que levaria o intérprete a ter que "dar um jeitinho" e resolver de forma, digamos, "meio bamba" a interpretação.

O autor segue suas experiências com três grafías diferentes para o coco paraibano "Capim da Lagoa". A primeira delas é a que recebeu já escrita, à qual acrescentou outras duas maneiras diferentes. Montei novamente as diferentes grafías igualando as barras de compasso, para focar a comparação rítmica. Procurei ainda montar o exemplo de uma forma próxima à edição de 1928, com suas respectivas descrições. Isso corrige também um erro que se perpetuou nas edições seguintes: nessas, a melodia do "sincopadeiro" está trocada com a melodia recebida primeiro<sup>46</sup>.

Apenas pude notar esse erro ao, não conseguindo entender o exemplo, consultar a primeira edição da obra na biblioteca do IEB.



Ainda outro erro que não sabemos se é da edição, daquele que enviou a melodia para Mário ou um "acerto", é, na melodia "original", o fato de haver uma colcheia a mais no primeiro compasso. Optei por deixá-la, mas como se a pausa de colcheia estivesse no compasso anterior. Assim, mantenho proporcionais as durações dos compassos das três melodias para podermos compará-las.

A experiência de Mário é interessante por tentar dar uma forma gráfica partilhada – que pudesse ser entendida pelo resto do mundo – àquela "imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada" que Darius Milhaud descreveu. Mário indica, entre outras coisas, que o nível dos pulsos de referência está bem estabelecido, mas que há uma instabilidade rítmica nas subdivisões desse pulso. Na palavra "lagoa" por exemplo, a sílaba "go" coincide com o acento métrico, sendo estável nas três versões. Já a sílaba "a" é o ponto sincopado oscilante, estando indefinida na primeira melodia (misturada ao valor de "go"), definida como uma colcheia sincopada na segunda e como uma semicolcheia ligada e "liquescente" na terceira:



As grafías de Mário indicam essa "indefinição", uma sutil oscilação rítmica que define um estilo, uma identidade. A sílaba está em algum lugar *entre* os indicados. É como se

nenhuma das três grafias fosse suficiente, e a verdade do fenômeno acontecesse no escorregamento entre esses pontos rítmicos – na performance, a cada vez diferente.

#### Nota nº 7:

#### "Maxixe

"O interessante por exemplo é que na Nau Catarineta que justamente já fala nas viagens lusas de curso longo já traz a síncopa. Porém o importante e nisso me parece que está a participação decisiva do africano na rítmica brasileira é que em geral, na infinita maioria dos casos, ou totalidade mesmo a síncopa portuga aparece na melodia como é comum em Bach por exemplo e em geral na música europeia, isto é, não é propriamente a síncopa, como nós os americanos a empregamos, com personalidade insubdivisível. A síncopa portuga não é mais que a soma de duas semicolcheias centrais do grupo quaternário de quatro semicolcheias. Tanto assim que nos fados aparece acompanhada invariavelmente do chamado baixo de Alberti, quatro notas arpejadas dos acordes tonais de tônica, de dominante ou de subdominante. Ora na música de dança brasileira não só a síncopa é a célula rítmica constitucional absoluta como assume a função duma entidade de acento e tempo insubdivisível. Jamais será subdividida pela harmonização acompanhante, antes pula da melodia para o acompanhamento e às vezes está somente neste. Essa diferença essencial e primasial deve de ser a coparticipação do africano."

#### Nota nº 8:

#### "Síncopa

"A nossa síncopa é uma entidade insubdivisível. Entidade propriamente rítmica quer apareça na melodia quer no acompanhamento. Na europeia em geral, infinita maioria dos casos é melódica. E quando é acompanhante vem sempre sequência de síncopas não vem uma isolada

## Nota nº 9:

"A síncopa europeia me parece um produto exclusivamente musical, e ainda mais, uma

verdadeira especulação teórica proveniente da subdivisão da unidade de tempo em quantidades irregulares em que as batidas fortes subsistem em seus lugares teóricos e se tornam pois musicalmente elípticas. Ora em nossa música americana (*jazz*, maxixe e em geral toda síncopa brasileira e mesmo no tango platino) o que se dá é um verdadeiro descolocamento do acento forte que passa do lugar teórico para um lugar onde ele não devia cair, verdadeira antecipação rítmica da thesis.



"Mas o que me faz afirmar que a síncopa europeia é uma especulação prática de música erudita é não só a quase inexistência do movimento sincopado (4 🎶 🐧 🐧 🐧 ) na música popular europeia (com exceção de portugas e ciganas {sobre estes ver Lavignac V}) como por ela não ser corrente mesmo na música coreográfica de criação erudita. O emprego da síncopa em Bach, Schumann, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, etc. etc. é raramente uma consequência de dinamismo fisio-coreográfico. Na infinita maioria dos casos ocorre dentro do conceito de lied. É na canção, e principalmente na canção exclusivamente instrumental (o que é importante para esta observação) que ocorre síncopas. (dar exemplos). {Estudar os flamengos e os ante-monteverdianos pra ver a síncopa neles}. A síncopa europeia é uma consequência prática das especulações obtusas dos francoflamengos e madrigalistas. Na América o conceito de síncopa surgiu doutra necessidade que por mais fisiológica e popular, se poderá chamar de mais essencial. Aqui a síncopa é de aplicação imediata, constante e diretamente coreográfica. Basta examinar o papel decisivo dela dentro da forma do fox-trot, do rag-time, do samba, da catira, do maxixe onde no geral ela é imprescindível pra se verificar o que eu falo. É ela quem dá o esquema rítmico do maxixe (<sup>2</sup> ) ). No tango é também uma constância. Na América a síncopa não provém da síncopa europeia. É uma realização imediata e espontânea das nossas maneiras de dançar, mais sensuais, provindas do clima talvez, e do amolecimento fisiológico das raças que se caldearam pra nos formar e formaram também o remeleixo, o requebro, o dengue. É o movimento dengoso do corpo na dança que deformou a rítmica da polca 🎝 🎝 🎝

A A primeiramente na rítmica da habanera A. A A A e em seguida no A A A A do maxixe. Acresce ainda que em *habaneras* e *danzones* é comum o elemento da tercina A A (ver se a tercina ocorre no primeiro tempo). Donde se poderia formar uma etimologia da nossa síncopa assim:



(ver nota ⊖ verso pg. 5)

#### "Nota O

"Ainda na morfologia da sincopa brasileira carece não esquecer outra fórmula rítmica muito empregada em sambas (ver Friedenthal, Francisca Gonzaga, etc.) e que pode ter concorrido também. De fato se encontra até em maxixes o seguinte ritmo acompanhante 🎵 🎵 ou principalmente 🎵 🎵 A donde a etimologia seguinte:

"Se na síncopa liederesca europeia o som sincopado é um produto da subdivisão do compasso produzindo elipse dos acentos; na sincopa americana o som sincopado, embora subdivisível teórica e até às vezes praticamente (1), descoloca o acento, assumindo um valor de unidade insubdivisível.

"(1) Nos tempos de formação do maxixe é comum aparecer a síncopa A acompanhada pela subdivisão m, assim M, m, por não estar ainda bem fixo o caráter coreográfico e insubdivisível da síncopa. Hoje isso é bem raro e nos maxixes mais

Nota de pesquisa: aqui há um pequeno descuido de Mário de Andrade, que notou todas as figuras como colcheias. Sabe-se que a figura da habanera à qual ele se refere é ...

puros sob ponto de vista de mais essencialmente brasileiros é duma raridade absoluta. Se aparece é não como relação subdivisória mas como verdadeira polirritmia: dois ritmos diferentes e diversos ajuntados por simultaneidade."

Sincopa B aircopa.

anto exclusio ramente anunical, a inda mais, uma rera
cal, a inda mais, uma rera
cal, a inda mais, uma rera
coloreira expeculação techica
proveniente da aubdivisão
alm unidade de tempo am
que o acento foste as batidas
fartes aubais tem aos rem
lugares resticos e au tornam
preis municalmente elip.
Ticas. Ora em mora menso
ca armericana (fazz, meso
reire e em jeral Todo de
am repor brani leira e meso
mo os tango describedo
o que ne da é um perda.

deiro des colo camanto poro acento forte que para do lugar teorino pra men devia cair, verdadeires autenifa. Cão hitomica da Thesis.

Timopa europea: 272

Junopa americana: 272

Junopa americana: 272

Que a americana: 272

que a americana terropea e mua especulação de america erudita e mão ao a guasi inexistentia cia do movimento aireco.

pado (27227) ma omeri.

Duas folhas da nota nº9

## Nota da pesquisa:

Esse conjunto das notas de nºs 7, 8 e 9, embora um pouco vacilantes do ponto de vista teórico, penso que formam a mais expressiva intuição do musicólogo em relação à estrutura rítmica da música brasileira em geral. Essa intuição está na base de algo a que Mário dá diversos nomes confusos, de "entidade absoluta insubdivisível da síncopa nossa" a "ritmos livres que nada têm de síncopa". São, penso que não por acaso, essas as notas que foram escolhidas, em trechos, para formar o corpo do verbete "síncopa" incluído no *Dicionário musical brasileiro*.<sup>48</sup>

Embora não seja possível definir exatamente a data desse conjunto de notas, é possível supor que Mário de Andrade esteja trabalhando com essa ideia por volta de 1926, quando

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> A edição final do *Dicionário* para publicação teve coordenação de Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. As notas de pesquisa de número 7, 8 e 9 aparecem nesse verbete junto a trechos do *Ensaio sobre música brasileira* e a uma pequena definição inicial redigida pela coordenação editorial com base em bibliografia de apoio.

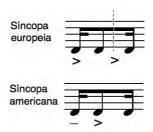
aparece formulada na conferência sobre Ernesto Nazareth feita na Sociedade de Cultura Artística:

Estudar por exemplo a evolução da síncopa, contratempo matemático da música européia, tal como usada tanto por Bach como pelo fado português (e ainda no Brasil colônia, como prova a modinha *Foi-se Josino*, registrada por Spix e Martius...) prá síncopa nossa, entidade rítmica absoluta e por assim dizer insubdivisível.<sup>49</sup>

A intuição presente nesse conjunto impressiona por expor – talvez pela primeira vez por um musicólogo brasileiro – a formalização teórica, ainda que incipiente, de um acento deslocado mas consistente em relação ao metro principal, o que criaria uma desestabilização das barras de compasso. Surge a formulação de um segundo ponto de apoio rítmico, estruturado e constante, mas deslocado em relação à batida (beat) principal. O que Mário de Andrade procura descrever – sem chegar a uma formulação clara – é um tipo de deslocamento sincopado de acentuação que não se dá como um *desvio* ou *ruptura* do discurso musical, mas como uma regra da estrutura rítmica, recorrente e normalizada, que por aparecer de modo constante na performance dos músicos de variadas culturas americanas ganha um status diferente da síncopa europeia. Formulada como está nesse manuscrito, essa teorização encontra ecos em dois autores consultados por Mário de Andrade: Stephen Chauvet em Musique Nègre, e Eric M. Hornbostel em African negro music. Mário de Andrade, entretanto, se mostra descrente em relação à análise desses dois autores, à de Hornbostel em particular. Uma teorização consistente desse tipo de estrutura rítmica vem a furo somente com musicólogos posteriores, também ligados ao estudo da música africana, entre eles Richard Waterman, David Locke e Gerhard Kubik.

Talvez devido a essa ausência de interlocução, a ideia tenha recebido os confusos nomes de "célula rítmica constitucional absoluta", "entidade de acento e tempo insubdivisível", "entidade insubdivisível", entre outros, mas que sempre marcam o caráter de regra da síncopa brasileira e do apoio rítmico deslocado. O ponto principal é que, para o musicólogo, esse modo de sincopar é estruturalmente diferente da síncopa europeia:

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Andrade, Mário de. *Música doce música*, p. 128.



sendo que essa "síncopa americana" é um ponto de referência, não ficando, na performance, *exatamente* naquele lugar, mas misturando-se com a tercina.

O núcleo forte dessa intuição é a ideia de que na música das Américas "o que se dá é um verdadeiro descolocamento do acento forte", que gera um *outro* conjunto de formações rítmicas, diferente das formações europeias. Não se dá como um desvio mas como uma constância. Esse "descolocamento" forma um segundo centro de gravitação métrica, que vai atrair muitas vezes o acento do texto cantado, da estrutura melódica e do acompanhamento, fazendo-os cair em lugar diferente do acento métrico referencial do compasso. Assim, na música brasileira, uma parte dos eventos musicais respondem à acentuação métrica do compasso estabelecido como referencial, enquanto outros respondem a um ponto deslocado e oscilante, o que gera uma música *normalizadamente* sincopada, com um segundo ponto de apoio rítmico não exatamente mensurável, entre o binário e o ternário.

## Nota nº 10:

## "Síncopa Brasileira

"A respeito da entidade absoluta insubdivisível da síncopa nossa citar o coro da companhia negra cantando o refrão do Cristo nasceu na Bahia, da revista Tudo Preto. 'Na Bahia tem vatapá'



etc., com a antecipação bem marcada pelas negras cantadeiras, sem nenhuma oscilação na entrada do tempo forte. Articulavam duma vez só, duro, rijo, "tein", inconscientemente e ricamente na parte fraca do tempo fraco sem se incomodarem com a subdivisão de tempos

e acentos. No solfejo a gente aprende a síncopa europeia recitando:

Ora a nossa síncopa se recitaria:

# Nota da pesquisa:

Mário de Andrade tem em sua biblioteca uma edição de "Cristo nasceu na Bahia", para piano, editada pela Casa Vieira Machado, em sua coleção de partituras. Encaixando a letra na linha melódica do piano, o trecho ao qual o musicólogo se refere está, nessa edição, escrito assim:



Ouvindo a gravação feita por Artur Castro e a *American Jazz Band* de Sílvio de Souza, lançada em disco de 76rpm pela Odeon entre 1926 e 1927, o trecho do coro está cantado aproximadamente da seguinte forma:



Há pequenas diferenças no trecho tanto em relação à partitura da Casa Vieira Machado quanto à transcrição de Mário de Andrade, as duas em direção a uma maior sincopação e ao posicionamento de notas no lugar teórico indicado por Mário de Andrade na nota nº 9 desse manuscrito. Há ainda o curioso comentário do musicólogo: "sem nenhuma oscilação". Esse lugar duro, rijo, "tein", não-oscilante, oscila entretanto quando cotejado entre partitura, gravação ou na performance assistida por Mário.

A transcrição e análise desta nota foram provavelmente feitas por Mário de Andrade a partir de uma performance assistida ao vivo, na ocasião da vinda da revista Tudo Preto a São Paulo em 1926. A Companhia Negra de Revistas, para a qual foi composta "Cristo Nasceu na Bahia", durou de julho de 1926 a julho de 1927, tendo apresentado revistas que valorizavam temáticas negras: *Tudo preto, Preto e branco, Carvão nacional* e *Café torrado*. Na revista de estréia da companhia, "Tudo Preto", objeto da anotação de Mário de Andrade, a música de Sebastião Cirino é arranjada e regida por Pixinguinha<sup>50</sup>. Nessa vinda o polígrafo se encontrou com Pixinguinha para realizar uma entrevista e colher dados sobre a macumba no Rio de Janeiro,<sup>51</sup> e esses dados são utilizados para escrever, aliados a muitas outras referências, o capítulo "Macumba" de *Macunaíma*, no qual está presente um certo "tocador de atabaque, um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão"<sup>52</sup>. Nessa entrevista, o flautista e ogã dizia a Mário de Andrade sobre a dinâmica da performance musical no candomblé que "era impossível escrever o compasso".

Uma das riquezas dessa nota é a proposta do musicólogo para que o *solfejo* seja diferente do europeu, embora ainda sem demonstrar com clareza a diferença entre esses solfejos. Levando em conta as notas anteriores sobre a "etimologia" da síncopa, o solfejo brasileiro aconteceria dentro de uma outra estrutura rítmica, onde aquele que solfeja precisa perceber que o ponto de apoio rítmico não está somente na cabeça do compasso mas em um ponto deslocado em relação a ele. Nesse caso, a colcheia que recebe o acento  $d\hat{o}$  tem uma carga de acentuação análoga à da *thesis* do compasso, passando a disputar com ela uma série de eventos musicais importantes: apoios da estrutura melódica e sílabas tônicas do texto.

No maxixe de Sebastião Cirino<sup>53</sup> e Duque, o ponto no qual a sílaba forte do texto é articulada não coincide com o centro métrico do compasso, mas é "descolocado" em relação a

<sup>50</sup> cf. Bacelar, Jeferson. "Corações de Chocolat: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)".

As anotações feitas por Mário de Andrade nesse encontro estão no Fichário Musical, envelope "Candomblé Macumba / (Deuses) / Terminologia / Técnica", no Arquivo do IEB/USP. Consiste em sete folhas de caderneta manuscritas à lapis, e estão reproduzidas no livro *Música de feitiçaria*.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Cf. Toni, Flavia Camargo. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*, p. 61 e seguintes.

Sebastião Cirino tocou em diversas *Jazz bands* populares no Brasil nos anos 20, tendo sido "Cristo Nasceu na Bahia" sua composição que alcançou maior êxito comercial. Segundo suas biografias disponíveis, é mineiro de Juiz de Fora, nascido em 1902, e teria ido ao Rio de Janeiro com 11 anos, para trabalhar em uma casa de família, emprego que não deu certo. Passa então tentar trabalhos diversos como engraxate e vendedor de jornais, não tendo lugar para morar. Nesse tempo diz ter sido preso mais de 15 vezes por vadiagem, sendo que em uma delas é mandado à prisão de Ilha Grande. Lá aprende a tocar trompete, atuando na banda dos presidiários. Passa a servir no 56º Batalhão de Caçadores na Praia Vermelha, deixando o exército em 1920 para empregar-se como trompetista no Cine Guanabara.

ele. E não apenas "descolocado", mas consistentemente deslocado, "duro, rijo, 'tein'", normalizado no coral popular negro, com poder de atrair ou modelar as articulações da melodia principal e do texto – as estruturas de frase. Passa a integrar a multiplicidade de eventos que formam o 'estilo' do maxixe.

#### Nota nº 11:

versos.

### "Síncopa

"Prova de que a síncopa vem da Europa e que nos maxixes e tangos do séc XIX ela ainda não é entidade rítmica absoluta, insubdivisível, mas vem subdividida, nas vozes de harmonia que a acompanham. (Ver este caso desenvolvido numa cópia de carta a Gallet, que tenho)."

## Nota da pesquisa:

Na carta<sup>54</sup>, Mário de Andrade comenta uma série de peças de Luciano Gallet, dentre as quais a *Toada*, onde comenta sobre a síncopa brasileira:

Toada. Observação importantíssima: você em geral subdivide a síncopa nos acompanhamentos da mesma maneira dos clássicos europeus (observe a síncopa em Bach), isto é fazendo da colcheia sincopada uma entidade temporal subdivisível em duas semicolcheias. Ora você não pôs reparo que sobretudo com os compositores maxixeiros atuais (Sinhô Donga Souto) felizmente ignorantes da rítmica européia, a síncopa assume o caráter duma entidade rítmica absoluta, insubdivisível e que portanto não vem em contratempo dentro do compasso mas vem a tempo porém *en dehors*. Em geral nos maxixes e tangos (evolutivos pro maxixe) do séc XIX e início do XX a síncopa inda vem subdividida à européia. O mesmo se dá com os maxixeiros que aprenderam música nos livros? Nazareth Tupinambá. Porém com os mais recentes maxixeiros a síncopa se tornou entidade livre em que o acompanhamento não a subdivide. Isto carecia uma digressão mais longa e positivamente agora é impossível fazê-la porque esta

55

Andrade, Mário de. Carta para Luciano Gallet datada de São Paulo, 4 de maio de 1927. Datiloscrito, cópia carbono; papel linho, marca d'água "Casa Parati S A Brazil"; 3 fls., 22 x 32,5 cm, ocupadas as frentes e os

carta carece de partir hoje e tenho dois mil trabalhos por fazer. Conversaremos. E quando a síncopa é que é acompanhante pode ser subdividida pela linha melódica sem prejudicar porque fica sempre *en dehors*.

A expressão *en dehors*, popularizada no *ballet* clássico, tem origem francesa e pode ser traduzida aqui por "para fora". Pensando na música popular de Donga, Sinhô e Eduardo Souto, Mário de Andrade procura pensar uma formação rítmica que está "para fora" do compasso e que não é a figura simples do contratempo. O musicólogo está pensando uma formação rítmica que acontece "a tempo" (ou seja, não é um *ad libitum*), porém deslocada da cadeia principal de *beats*, também ela "a tempo" porém "*en dehors*", ganhando assim o "caráter duma entidade rítmica absoluta, insubdivisível". Uma construção rítmica que está "para fora" do compasso, que carrega uma carga de acentuação própria deslocada da estrutura do metro de referência. A ideia, de difícil definição teórica, fica, como sempre, prometida para uma definição futura.

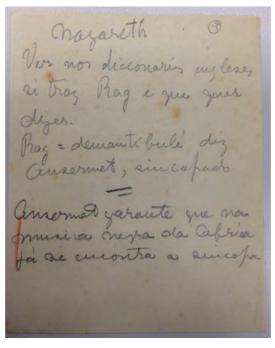
## Nota nº 12:

"Nazareth

Ver nos dicionários ingleses se traz Rag e que quer dizer.

Rag = démantibulé diz Ansermet, sincopado.

Ansermet garante que na música negra da África já se encontra a síncopa"



Nota nº12

## Nota da pesquisa:

N° 338 – Ansermet, Ernest. "Sur un orchestre nègre", *La Revue Romande* (Lausanne) n°10, 15 de outubro de 1919.

Nessa nota Mário de Andrade aponta o producente caminho da pesquisa etimológica sobre a síncopa. O maestro suíço Ernest Ansermet dirigia, à época da publicação desse artigo, a Orquestra dos *Ballets* Russos da companhia de Diaghilev. Em 1919 assiste, em Londres, a diversos concertos da *Southern Syncopated Orchestra*, sob a direção de Will Marion Cook, tendo como solista o clarinetista Sidney Bechet. As impressões do regente sobre esses concertos dão origem ao texto.

A identificação do termo inglês *rag* ao francês *démantibulé* aparece logo no primeiro parágrafo do texto:

Esse texto não é sobre negros africanos, mas sobre os estados meridionais dos Estado Unidos da América, que criaram o estilo musical que vamos designar com o nome *rag. Rag* significa o *démantibulé; rag-music*, a música que se funda

Seguindo a indicação de Mário de Andrade para o uso de dicionários, transcrevo algumas informações do termo *síncopa* em português, dadas pelo dicionário *Houaiss*:

**Sincopar**: **1** FON LING suprimir fonemas no interior de uma palavra; sincopizar **2** MUS introduzir síncopes em. (...) AGC vê infl. do fr. *Syncoper* (c1300) 'cortar, extirpar' (1385) 'cortar a palavra, interromper', (1559) suprimir um fonema ou uma sílaba no interior das palavras', (1690) MÚS 'unir (uma nota à nota seguinte), formando uma síncope, introduzir síncopes' (...)

Síncope: 1 (1576 DNLeO) FON LIN desaparecimento de fonema(s) no interior do vocábulo (...) 2 (1661) MED Perda dos sentidos devido à deficiência de irrigação sanguínea no encéfalo 3 (1881) MÚS padrão rítmico em que um som é articulado na parte fraca do tempo ou compasso, prolongando-se pela parte forte do seguinte. Etim. gr. Sugkopé,ês 'fragmentação de um metal para o fabrico de moeda, encurtamento, redução; GRAM síncope, corte de sílabas ou de letras no meio do voc.; MED: 'desmaio', do v. sugkóptō 'quebrar, reduzir através de síncope'. (...) AGC vê inlf. do fr syncope (1314) 'parada ou diminuição dos batimentos cardíacos, acompanhada da suspensão da respiração e de perda de consciência', (1380) na acep. de GRAM 'id.', (1631) na acep. de MÚS 'id.'; ver 'sin- e -cope (...) ver sinomínia de desmaio (...)

sýn σύν gr. 'con', 'unión' + kop $(\bar{e})$  κοπή gr. 'golpe'.

sin- pref. Igual, recíproco, mútuo. do adv. Prep. gr. Sún 'juntamente; ao mesmo tempo; além disso; com; do lado de, em favor de; de acordo com, por meio de; ocorre em grande num. de voc. de origem grega; na composição em vernáculo reveste a acepção de 'ajuntamento, associação, reunião, simultaneidade, reunião'.
-cope: el. Complementar, pospositivo, do grego kópto 'bater, cortar', em formas, como o grego apokopé 'corte, apócope', do renascimento em diante, apócope, síncope.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> "Ce n'est pas de nègres africains qu'il s'agit, mais de ces sujets des Etats méridionaux de Etats-Unis d'Amérique, qui ont créé le style musical qu'on communément sous le nom de *rag*. *Rag*, c'est-à-dire le démantibulé; *rag-music*, la music qui se fonde essentiellement sur le rythme et em particulier sur les vertus de la syncope dans le rythme". Tradução minha.

Uma consulta ao *Collins Cobuild English Language Dictionary; Birmingham University* traz informações sobre o termo *rag*, que transcrevo a seguir:

Rag 1. Um rag é um pedaço de pano velho (trapo) que você pode usar, por exemplo, para limpar ou esfregar coisas. Ex. Enxugando as mãos em um pano, ele saiu para onde o carro estava (...) Ela aplicou o corante com um trapo de algodão. - Usado como um substantivo indefinido. Ex. Um pedaço de pano amarrotado (...) A esposa do fazendeiro amarrou alguns trapos em minha mão 2. Rags são roupas velhas, rasgadas, que não parecem respeitáveis. Ex. (...) mendigos em trapos [rags] brancos sujos que mal os cobriam 3. Música ragtime 4. Inglês inf. Um jornal, especialmente aquele sobre o qual você não tem uma opinião elevada. Ex. Sua fotografia saiu no jornal [rag] local 5. Se você rag alguém, você o provoca grosseiramente 6. *Rags-to-riches* é usado para descrever o modo no qual alguém rapidamente se torna muito rico ou bem-sucedido depois de ter sido muito pobre, informal 7. Inf. Se você descreve alguma coisa como red rag to a bull você quer dizer que é certo fazer uma pessoa particular extremamente furiosa. (...) Ragamuffin: Um ragamuffin é uma criança que está suja e veste roupas rasgadas, uma palavra fora de moda. Ex. Ele não queria que seus filhos parecessem ragamuffins. (...) Rag-and-bone men: é uma pessoa que vai de rua em rua com uma cavalo e uma carroça tentando comprar e vender coisas como roupas velhas e móveis.<sup>56</sup>

O Oxford Dictionary (2015) traz algumas outras definições interessantes:

(rags) Os restos de algo: Ela prendeu-se aos rags de seu auto-controle (...) be

<sup>&</sup>quot;Rag: A rag is a piece of old cloth witch you can use, for exemple, to clean or wipe things. eg. Wiping his hands on a rag, he went out to where the car was... She applied the dye with a cotton rag. - Used as an uncount noun. Eg ... a crumple piece of rag... The farmer's wife tied some rag round my hand. 2. Rags are old, torn clothes wich do not look respectable. eg. ...beggars in dirty white rags wich scarcely covered them. 3. ragtime music. 4. Inf. English: a newspaper, especially one that you do not have a high opinion of. eg. Her photograph was in the local rag. 5. If you rag someone, you tease them unkindly 6. Rags-to-riches is used to describe the way in wich someone rapidly becomes very successful or rich after they have been quite poor; informal. 7. If you describe something as a red rag to a bull, you mean that it is certain to make a particular person extremly angry. Inf. (...) Ragamuffin: a ragamuffin is a child who is dirty and wears torn clothes, and old-fashioned word. Eg He didn't want his boys to come in looking like r. (...) Rag-and-bone men: is a person who goes from street to street with a horse and cart trying to buy and sell things such old clothes and furniture; us. In british eng." Tradução minha.

on the rag: informal, principalmente norte-americano Estar menstruada. (Origem: de rag no sentido de [papel higiênico]) (...) Origem: Inglês medieval [circa 1150 a circa 1470], provavelmente derivada de ragged o u raggy. (...) Ragged: (...) 2. Ter uma superfície, contorno ou aparência áspera, irregular ou desigual: uma costa ragged. 2.1. Desprovido de finalização, suavidade ou uniformidade. 2.2 (De um som) áspero ou irregular: sua respiração se tornou ragged.(...) Inglês medieval: de origem escandinava; comparar com o Old Norse [línguas germânicas do norte anteriores a 1300] rogvathr [com tufos, topete, em relação a cabelos] e o norueguês ragget 'desgrenhado' [em relação a cabelo]. 57

O Webster's New World Dictionary nos dá a seguinte origem para rag:

Inglês medieval *ragge*; do inglês antigo *ragg*- (em *raggig, ragged*); do *Old Norse rögg*, tufo de cabelo; de base Indo-europeia uma forma não verificada *reu*-, rasgar de uma fonte animal, Latim Clássico *ruere*, cair em ruína, construir, *rudis*, grosseiro.<sup>58</sup>

Para o termo démantibulé, o Trésor de la Langue Française (16 vols.) nos dá as seguintes definições:

A.- quebrar a mandíbula

B. - por analogia: deixar em pedaços o que estava constituído de peças ajustadas.

Etimologia e história: **1.** 1552 *demandibulé* adj. «do qual a mandíbula está quebrada» (Rabelais, *Quart Livre*, XV, éd. R. Marichal, p. 90, 26); (...) **2.** 1640

<sup>57 &</sup>quot;(rags) The remnants of something: she clung to the rags of her self-control be on the rag: informal, chiefly North American Be menstruating. [from rag in the sense 'sanitary napkin'] Origin: Middle English: probably a back-formation from ragged or raggy. (...) Ragged: 2. Having a rough, irregular, or uneven surface, edge, or outline: a ragged coastline. 2.1. Lacking finish, smoothness, or uniformity. 2.2. (Of a sound) rough or uneven: his breathing became ragged (...) Middle English: of Scandinavian origin; compare with Old Norse rogvathr 'tufted' and Norwegian ragget 'shaggy'." Tradução minha.

<sup>&</sup>quot;Middle English *ragge*; from Old English *ragg*- (in *raggig*, ragged); from Old Norse *rögg*, tuft of hair; from Indo-European base an unverified form *reu*-, to tear up from source rug, Classical Latin *ruere*, to tumble down, rake up, *rudis*, rough." Tradução minha.

desmantibuler «demolir, desfazer» (Oudin Ital.-Fr., s.v. Squinternare) (...) A passagem de -d para -t, também atestada por mandibule (...), se explica provavelmente por dissimulação do d colocado entre duas sonoras com uma influência possível da palavra menton [queixo] (...), mais do que aquela da palavra démanteler (...) mais recente que mantibulle.<sup>59</sup>

Em português poderíamos traduzir o termo por algo como *desmantelado*, ou, ao pé da letra, *desmandibulado*, sentidos que vão enriquecer o campo semântico de *síncopa* para Mário de Andrade. Uma análise mais detida da etimologia da síncopa e seu campo semântico está na segunda parte dessa tese, página 156 e seguintes.

#### Nota nº 13:

"Síncopa

Um 3/4 aparecendo incidentemente no meio do 2/4 sincopado, veja disco minha numeração 234, "Deixa a nega pená", ambas as faces."

## Nota da pesquisa:

Mário de Andrade tem esse disco de 78 rpm em sua coleção particular. Trata-se do disco Victor N°33524, interpretado por Almirante e o Bando de Tangarás, lançado em 1932. Traz do lado A um samba de Salvador Corrêa chamado "Tava na roda de samba" e do lado B um samba de Paulo Cardoso chamado "Deixa a nêga pená". Era costume de Mário de Andrade, nos discos que faziam parte de sua discoteca pessoal, substituir as capas originais de fábrica de seus discos por capas de papelão, projetadas por ele mesmo, nas quais anotava comentários e análises sobre o conteúdo dos discos. No caso desse, escreve:

<sup>&</sup>quot;A.- Rompre la mâchoire B.- P. anal. Mettre en pièces ce qui était composé de parties ajustées. Étymol. et Hist. 1. a) 1552 demandibulé adj. « dont la mâchoire est rompue » (Rabelais, Quart Livre, XV, éd. R. Marichal, p. 90, 26); (...) 2. 1640 desmantibuler « démolir, défaire » (Oudin Ital.-Fr., s.v. squinternare); 1680 adj. (Rich.); Dér. de mandibule\*; préf. dé-\*; dés. -er. Le passage de -d- à -t-, également attesté pour mandibule (...), s'explique prob. par dissimilation du d placé entre deux sonores avec une infl. possible de menton (FEW t. 6, 1, p. 157<sup>b</sup>-158<sup>a</sup>), plutôt que par celle de démanteler (Bl.-W. 1-5), plus récent que mantibulle." Tradução minha.

As duas faces trazem o ritmo ternário tomando todo um compasso dois-porquatro. Isso recentemente apareceu na rítmica do samba carioca. Virá de influência cubana, onde é sistemático?...

Ao ouvir as gravações, entretanto, constata-se que não se tratam de compassos ternários que aparecem no meio dos binários, mas, no caso de "Deixa a nêga pená", um compasso binário "a mais" na quadratura do refrão. Em uma análise fraseológica, pode-se agrupar os conjuntos de frase da composição em grupos de quatro compassos, o que vai gerar aquilo que é conhecido como "quadratura". No caso desse refrão, há uma frase formada por cinco compassos, que Mário de Andrade chama equivocadamente de compasso ternário. Já no caso de "Tava na roda de samba", não há "desvio" na quadratura, mas uma "quase fermata", pensada no arranjo, que pode ter dado a impressão de compasso ternário para nosso musicólogo. Nos dois casos, entretanto, Mário de Andrade nota acertadamente a adição de tempo dentro da quadratura, errando apenas na nomeação do procedimento.

#### Nota nº 14:

"Síncopa no 2º tempo

768, 105"

## Nota da pesquisa:

Nº 768 – Almeida, Renato. *História da música brasileira*. 2ª Edição, correta e aumentada com 151 textos musicais. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp, 1942.

Na página 105 o autor transcreve a seguinte melodia:



Azulão é "passo" preto, Roxinol cor de canela. Quem tem seu amor defronte Faz ronda, faz sentinela.

É uma toada, gênero que o autor do livro define da seguinte maneira:

canção breve, em geral de estrofe e refrão, em quadras. Melancólica e sentimental, o seu assunto, não exclusivo mas preferencial, é o amor, sobretudo na toada cabocla. Toada em si é qualquer cantiga, mas a referência aqui é essa espécie lírica tão comum e que às vezes também versa sobre motivo jocoso ou brejeiro, como esta colhida em engenho de Pernambuco, com acentuada influência do fado. 60

O musicólogo provavelmente recolhe essa melodia como dado a ser cotejado em sua teoria de que a síncopa da música popular portuguesa e brasileira estão tradicionalmente em posições diferentes do compasso, servindo ainda de contra-exemplo à sua anotação anterior sobre "uma espécie de incapacidade (brasileira?) pelo menos tendenciosa de executar a síncopa no 2º tempo".

## Nota nº 15:

"Síncopa

612, 100"

## Nota da pesquisa:

Nº 612 - Vale, Flausino R. Elementos de folclore brasileiro. São Paulo, Nacional, 1936.

Na página 100 do livro de Flausino Vale está a seguinte melodia:



Almeida, Renato. *História da música brasileira*, p. 105.

Eu sou pobre, pobre, pobre, Vou-me embora, vou-me embora Eu sou rico, rico, rico, Vou-me embora daqui.

# Nota da pesquisa:

O trecho não é sincopado, não se compreendendo por que ele foi ajuntado ao envelope "síncopa".

#### Nota nº 16:

"Síncopa

Em músicas antigas a preocupação das acentuações fora de obrigação está indicada pelos sinais. Veja "A Meia Japonesa" no álbum com as iniciais A. B."

## Nota nº 17:

"Síncopa

No Álbum A. B. Tenho "Caia no Macio" polka, com síncopas de antecipação curiosas."

# Nota da pesquisa:

O álbum com as iniciais A. B. não foi localizado pela pesquisa na biblioteca particular de Mário de Andrade.

# 3. Influências da colonização portuguesa

## Nota nº 18:

"César das Neves

## "Síncopa

"fasc. 14, p. 166, 168; fasc. 21, n° 128; f. 33, n° 209; f. 34, n° 215; f. 36, n° 228; f. 37, n° 236; f. 40, n° 254 e 256; f. 41, n° 264; f. 42, n° 271; f. 43, n° 274; f. 47, n° 303, 307, 308; f. 49, n° 319; f. 51, n° 339; f. 52, n° 347 e 352; f. 54, n° 366, 367, 368; f. 55, n° 380, 381; f. 56, n° 386; f. 57, n° 401; f. 58, n° 409; f. 59, n° 427, 430; f. 60, n° 433 e 435; f. 62, n. 467; f. 63, n° 480; f. 66, n° 508; f. 67, n° 519; f. 68, n° 529, 532; f. 69, n° 542; f. 71, n° 565; f. 72, n° 579; f. 75, n° 619.

"Nathalie Curtis "Dark Continent Songs" vêm enfim numerosas síncopas negras.

"Lavignac <u>Histoire</u> V vol., p. 2650 e 2651 aparece o ritmo 🔊 🌶 entre ciganos.

"Guido Adler "Historia da Música" p. 11, exemplo grifado com O tem caso curioso de síncopa "Musica d'Oggi" dezembro 1927 vem cantos africanos com síncopa.

"C. das Neves fascículos 74 nºs 605 a 611 e 75, p. 299 e 300 vem cantos africanos e lusoafricanos. Nenhum apresenta síncopa.

"Aliás "No Figueiral Figueiredo" já verdadeiro esboço de síncopa pelo movimento rítmico e até silábico por prolongação acentuada da vogal"

## Nota da pesquisa:

Essa nota reúne uma série de obras e autores importantes na pesquisa de Mário de Andrade. Os fascículos numerados e atribuídos a César da Neves<sup>61</sup> foram impressos e comercializados em Portugal em fascículos quinzenais, os quais o musicólogo possuía alguns. Mário de Andrade abriu para eles uma pasta individual em seu *fichário analítico*: a de número 15, nomeado de "Cancioneiro César das Neves", próxima ao envelope "síncopa" aqui transcrito, que leva o número 13. Esses fascículos foram depois reunidos – em Portugal – em

O Arquivo César das Neves nos informa que o autor, nascido César Augusto Pereira das Neves em Lisboa (1841-1920), viveu no Porto, onde estudou violino com o professor Badoni e Composição, Harmonia e Contraponto com o Maestro Giovanni Franchini. Por sugestão desse professor, funda a primeira oficina tipográfica de música de Portugal, e em contato com Teófilo Braga, passa a recolher cantos populares, de onde resultam os três volumes do "Cancioneiro de Músicas Populares". Mário de Andrade cita, no artigo "Influência portuguesa nas rodas infantis do brasil" um volume desse cancioneiro, de César das Neves e Gualdino Campos em edição de 1893, publicado em Porto pela Tipografia Ocidental.

3 volumes sob o título de *Cancioneiro de Músicas Populares*<sup>62</sup>. Os fascículos, que se inserem na pesquisa sobre literatura e tradição oral portuguesa realizada por Teófilo Braga<sup>63</sup>, têm coordenação da parte musical realizada por César das Neves e coordenação da parte poética realizada pelo folclorista Gualdino de Campos (1847-1919).

Songs and tales from the dark continent, da etnomusicóloga norte-americana Natalie Curtis Burlin e as "numerosas síncopas negras" serão especificadas na nota nº 39, mais à frente.

O 5° volume da *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, *Première partie: Histoire de la Musique, en 5 volumes*, também é bastante utilizado nesse conjunto de manuscritos, estando comentado mais detalhadamente em notas posteriores. O livro de Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, de 1924, traz em sua página 11 a transcrição de um exemplo de melodia popular chinesa:



Não há, entretanto, uma sistematização entre esses dados. Essa nota simplesmente reúne indicações que são trabalhadas em outras notas.

#### Nota nº 19:

"A respeito de síncopa Portuga convém notar no entanto que ela aparece principalmente em

BRAGA, Teófilo; NEVES, César das; CAMPOS, Gualdino; *Cancioneiro de Músicas Populares*. 3 vols. Porto, Typ. Occidental, 1893-1899. Somos informados na página de rosto desse conjunto de transcrições que se trata de um "Cancioneiro de músicas populares contendo letra e musica de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hinos nacionais, cantos patrióticos, cânticos religiosos de origem popular, cânticos liturgicos popularizados, canções políticas, cantilenas, cantos marítimos, etc. e cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal".

Nascido em Ponta Delgada, na ilha de São Miguel, no arquipélago dos Açores, Joaquim Teófilo Fernandes Braga (1843-1924) escreveu obras literárias, editou revistas e fez carreira política. Foi Deputado por Lisboa e Presidente do Governo Provisório República em 1910, sendo ainda Presidente de Portugal entre 29 de Maio e 4 de Agosto de 1915, em substituição a Manuel de Arriaga.

fados de lá. O que provaria a versão bastante propagada e conhecida de que o fado nasceu da modinha brasileira e é uma transformação lusitana desta. Confesso que pra mim essa versão é inadmissível quase.

"Ainda a respeito de síncopa observar música f 60 n 436, a nota que escrevi e experimentar transformar aquilo em maxixado."

#### Nota da pesquisa:

Trata-se provavelmente de alguma peça do Cancioneiro organizado por César da Neves. Não consegui, entretanto, localizar as partituras no Acervo de Mário de Andrade, e o envelope nº 15, "Cancioneiro César das Neves", possui apenas algumas anotações sobre as peças.

#### Nota nº 20:

"Síncopa

"Deslocamento da síncopa em Portugal, passando pro segundo tempo do 2/4 n 72, p. 71; 133;

"Peças como a da p. 171 são, pode-se dizer legitimamente brasileiras, ou pelo menos de decidida influência nossa sobre Portugal. Síncopa nossa que não comporta a expressão dinâmica da melodia legitimamente portuguesa. Esta não se expressa jamais (?) com síncopa no 1 tempo do 2/4. (Esta observação não é tão drástica e geral como fiz, basta examinar peças como a da p. 207, pra ver que a síncopa em início de compasso também calha pra melodias bem portugas. Ver se neste caso eles escrevem como aqui em 4/4. V. p. 287, 317, 353, 383, 428."

## Nota da pesquisa:

Nº 72: Rio, João do. Fados e canções de Portugal, Rio de Janeiro: H. Garnier 1909.

Neste livro, como em muitos outros desta bibliografía, as composições estão adaptadas para canto e piano. Das páginas indicadas por Mário de Andrade, transcrevo apenas os primeiros compassos:

Página 71: "Fado Visconti"



Página 133, "Ao Hilário"



Página 171, "Lundum da Figueira"



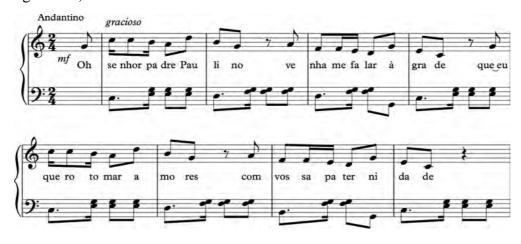
Página 207, "A menina dos olhos negros"



Página 286, "As carvoeiritas"



Página 317, "Frei Paulino"



Página 353: "Bate, lavadeira"



Página 383: "O arroz está crú"



Página 428: "Olha a trigueirinha"



Há um grifo de Mário de Andrade na página 14, quando João do Rio está comentando as diferenças entre fados portugueses e modinhas brasileiras. Trascrevo o trecho:

Ao passo que a canção popular é sempre alegre, de ritmo jocundo, a do fado, mesmo dizendo coisas alegres, é triste. A modinha brasileira, o "doce lundum chorado" de Tolentino é bem filha do fado. Mas com esse nome de fado a canção de Lisboa só surgiu em 1849, já em meio do século passado. Do fado vem fadista, fadistar, como o fado vem de Fatum, que no latim é destino. Porque

o chamaram assim? O português é o conquistador, o descobridor, desejoso de aventuras à mercê dos elementos. Depois de descobrir mundos chorou esse destino que o impelia. O mais velho fado conhecido é o *Fado do Marinheiro*. Essa opinião talvez seja romântica. Mas se quiseres a ciência lembra-te que Teófilo Braga citando Du Meril assegura que fado vem de fata, palavra escandinava que significa compor. E assim, concordando com Alberto Pimentel tira a opinião de que o nome de fado vem da gente que o cantava, os fadistas, o pessoal da ralé, ociosa, criminosa, vagabunda.

Mas porque restringir assim? Em Portugal, organicamente, todo mundo ama o fado. Povo de tão grandes destinos e de tão comovente história o português é o que mais alma tem, o que sente mais em todo o mundo. Um infame faia da mouraria decadente sente mais dor e alegria que um refinado ou um bandido de qualquer outra terra. Portugal ficou como o coração da terra. Tudo nele é emoção, amor. Mesmo o ódio é o reverso do paroxismado da paixão.

#### Nota nº 21:

"Síncopa

"Fado com síncopa no 2º tempo do 2/4, nº 74, p. 86.

"Notar que o fado é muito recente pra provar que a síncopa não veio de Portugal, antes prova (pois dizem que descende do Lundú) que Portugal a recebeu da África. Ou de nós..."

#### Nota da pesquisa:

Nº 74 – Pimentel, Alberto. *A triste canção do Sul: subsídios para a história do fado*. Lisboa: Gomes de Carvalho, 1904.

Transcrevo os primeiros compassos do "Fado corrido", na página 86, como está no livro, sem letra:



O autor introduz a peça da seguinte forma: "Para o fadista, cidadão dos bairros infamados, *habitué* das espeluncas e dos bordéis, todo país se resume nesse mundo, que é o seu, a sua "pátria", o seu *habitat*. Por isso considera o fado um 'hino nacional'".

#### Nota nº 22:

"Síncopa Portugal

"483

"Outubro 1933

"351

Notar que nesse mesmo Malhão tem frase brasileira "Angana" dos Congos."

## Nota da pesquisa:

N° 483 – Gallop, Rodney. "The Folk Music of Portugal", *Music & Letters*, vol. 14 n° 4, outubro de 1933, Londres: Oxford Music Press, pg. 343 a 354.

Na página 351 está o "Malhão", do qual transcrevo os primeiros compassos:



Gallop inicia seu artigo descrevendo um canto semelhante aos aboios brasileiros:

Se, ao tempo das plantações de inverno, em um dos claros dias sem nuvens do início de dezembro, você for ao campo português, e mesmo nos arredores de Lisboa, você vai ouvir uma música que pode não ser muito diferente do canto primitivo dos Celtas da Lusitânia. Tocando seu gado, os vaqueiros entoam um canto infinito para encorajar o ritmo do trabalho duro. (...) Seus cantos são uma sucessão de simples lamentos interrompidos abruptamente ou terminando em um portando como aqueles dos indígenas, e de notas sustentadas por um momento que caem em uma tonalidade modal com floreios curiosos, apogiaturas para cair uma quarta abaixo. Nunca realmente diferente, embora nunca exatamente o mesmo, são muito indefinidos para serem notados com exatidão. 64

Descreve ainda pregões, cantos de trabalho, cantigas de roda infantis, discutindo as influências celtas, ibéricas, inglesas e eclesiásticas na música tradicional de Portugal, terminando por aproximá-la das *chansonettes* francesas:

Como regra geral, pode-se dizer da canção portuguesa que falta a qualidade remota da música Celta, a simples pungência da Inglesa, o desespero da eslava e o fogo e paixão da música espanhola. São frescas e charmosas, despretensiosas e intimistas, menos remotas do que a maioria da música folclórica de corte e

<sup>&</sup>quot;If, at the season of the winter sowing, on one of the clear cloudless days of early December, you go out into the Portuguese countryside, even on the very outskirts of Lisbon, you will hear a music which cannot differ greatly from the primitive singing of the Celts of Lusitania. As they guide the oxen with their long goads, the plough-men entone an endless chant to encourage the hard-works beats. (...) Their song is a succession of simple cries cut abruptly short or ending in a portando 'die-away' like that with which Red Indian songs conclude, and of sustained notes, held for a moment, and then dropping in modal tonality with curious turns, grace-notes and flourishes to a tonic a fourth below. Never really different, yet never quite the same, they are too indefinite to lend themselves to exact notation." Tradução minha.

cidades. (...) Para encontrar uma música espiritualmente próxima à portuguesa devemos olhar para as canções populares da França, e particularmente para as *chansonettes* semi-populares do século XVIII. Deve ser lembrado que o contato da França com Portugal foi próximo e quase ininterrupto desde o tempo dos trovadores.<sup>65</sup>

#### Nota nº 23:

#### "Síncopa

"Rodney Gallop, no seu admirável estudo sobre o Fado (380, abril de 1933 p. 208 e 209) estudando a rítmica do Fado (que aliás considera melhor em 4/4) cita justo um caso de síncopa no primeiro tempo que é tipicamente uma habanera americana, ida naturalmente por intermédio do Brasil. E reconhece outras cantigas portuguesas no mesmo ritmo citadas por Fernandes Tomás ("Velhas Canções e Romances") como originárias do Brasil negróide. Logo depois modifica ao ritmo do fado (síncopa no 2º tempo do 2/4) uma canção rural portuga sem síncopa. Mas não percebeu ou não salientou o fenômeno essencial que é o transporte da síncopa do 1º tempo (Brasil) pro 2 tempo (Fado português) do 2/4."

## Nota nº 24:

#### "Síncopa

"Rodney Gallop (380, abril de 1933) em todo o seu estudo sobre o Fado, considera a síncopa lusa do fado e outras danças portugas, bem como americana em geral, como de origem africana da África."

#### Nota nº 25:

#### "Síncopa

<sup>65 &</sup>quot;As a general rule, the Portuguese songs may be said to lack the remote quality of the Celtic, the simple poignancy of the English, the despair of the Slav and the fire and passion of the Spanish music. They are fresh and charming, unpretentious and intimate, less remote than most folk music from the music of courts and cities (...) they are seldom exuberant, and their most usual mood is one of a gentle melancholy, springing rather from the deliberate cultivation of saudade than from any profound grief. (...) To find a music spiritually akin to the Portuguese we must look to the folk-songs of France, and particularly to the semi-popular chansonettes of the eighteenth century. It must be remembered that French contact with Portugal has been close and almost uninterrupted since the time of the troubadours". Tradução minha.

"Rodney Gallop (Musical Quarterly, abril, 1933) estudando o fado português de Lisboa, notou que ele tem a liberdade rítmica do jazz, e compartilha com este certas maneiras de sincopação e suspensão rítmica."

#### Nota da pesquisa:

As três notas se referem ao N° 380 – Gallop, Rodney. "The Fado", *The Musical Quarterly*, vol. 19 n° 2, Abril de 1933, Londres: Oxford Music Press, pg. 199 a 213.

O autor anota como ritmo "fundamental e característico" do Fado o seguinte:



Dá, em seguida, a seguinte melodia, derivada das *Cantigas de São João* e cantada pelo campesinato português no centro do País:



Sobre a coleção de fados de Fernando Thomás ("Velhas canções e romances populares portugueses", editado em Coimbra em 1913), Gallop afirma que "é digno de nota que em cada caso o colecionador tenha sido informado pelo cantor que a canção era de origem brasileira. Parece, portanto, que essa característica é uma contribuição brasileira (i.e. originalmente africana) para a origem do fado"<sup>66</sup>. Dito isso, transcreve uma canção rural da região de Vila Franca do Rosário, cantada durante o carnaval:

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> "it is significant that in each case the collector was informed by the singer that the song was of Brazilian origin. It seems, therefore, that this feature is a Brazilian (i.e. originally African) contribution to the origin of the fado". Tradução minha, pg. 208 – 209.



Que reescreve "transformada" em fado:



Dá então uma "fórmula" ou "receita" do fado e da origem da síncopa: "o fado é apresentado como o produto de uma rítmica portuguesa, uma cadência exótica derivada da sincopação negra e um sistema harmônico elementar".<sup>67</sup>

Ainda outra anotação importante de Gallop para Mário de Andrade é a seguinte:

seu ingrediente mais característico é a flexibilidade do ritmo, um rubato livre sobre o ritmo estável do acompanhamento, que é extremamente difícil de pegar ou transcrever, e para a qual a notação tradicional confere uma rigidez que acaba com seu principal charme. A figura sincopada NA é transformada em uma langorosa tercina NA ou em algo entre as duas."68

Essa teorização sobre a liberdade rítmica que Gallop aponta no fado coincide com aquela que Mário de Andrade desenvolvia por volta de 1928 para a síncopa brasileira. O artigo de Gallop, publicado em 1933, é portanto posterior às formulações do polígrafo brasileiro.

"So far, therefore, the fado has been shown to be the product of a Portuguese rhythm, an exotic lilt derived from negro syncopation, and elementary harmonic system". Tradução minha.

<sup>&</sup>quot;Its most characteristic ingredient is the flexibility of the rhythm, a free rubato over the steady beat of the accompainment, which is extremely difficult to seize or to transcribe, and to which staff-notation imparts a rigidity the lack of which is its principal charm. The syncopated half bar had been into a langorous triplet or into something between the two". Tradução minha, p. 210.

## Nota nº 26:

534, II, 267"

"Síncopa

"Portuguesa, no 2º tempo do 2/4, vem uma versão do romance do Conde Claro.

## Nota da pesquisa:

Nº 534 – Sampaio, Albino Forjaz de (Dir.). *História da literatura portuguesa ilustrada, Vol. II.* Lisboa, Bertrand, 1929.

Na página 267 há uma variante do romance "D. Claros D'Além Mar", cuja melodia tem também algumas variações anotadas:



#### Nota nº 27:

"Síncopa

"Nas mornas de Cabo Verde aparecem já frequentes. V. 468 depois da pg. 98.

Até num dos documentos a nossa <sup>2</sup> A A A A A A "

## Nota da pesquisa:

Nº 468 - Cardoso, Pedro. Folclore caboverdeano. Porto: Maranus, 1933.

Nessa publicação, após a página 98 há um apêndice com melodias tradicionais, as Mornas, transcritas para piano. Transcrevo aqui os primeiros compassos daquelas que devem ter chamado a atenção do musicólogo por conterem síncopas de colcheia entre semicolcheias e sua versão desdobrada de semínima entre colcheias.

## "Maria Adelaide":



"Oh! Bai, jâ bu triste!" [Eugênio Tavares]:



O autor dá ainda uma definição dicionaresca para a *Morna*: "Música, dança e canto; compasso quaternário, atitudes langues, andamento vagaroso" [p. 44]. Para Mário de Andrade essa matéria é interessante, visto que o arquipélago de Cabo Verde, assim como o Brasil,

também fora colonizado por Portugueses e logo depois por africanos escravizados, e tendo em sua música síncopas e "atitudes langues".

## 4. Influências da colonização espanhola

#### Nota nº 28:

"Síncopa

"Comparação do ritmo da habanera com o do maxixe



prova que a modificação se deu no 1º tempo. Ver sobre isso também o ritmo formal de compasso da polca.

"As Beclard d'Harcourt em Lavignac Histoire de la Musique, vol. V, p. 3362 citam bem uma antecipação sincopada.

[verso] "Em F. Rodrigues Marin, <u>Cantos Populares Españoles</u>, vol. V, p. 113, nº 16, vem a síncopa 🏂 ୬"

## Nota da pesquisa:

As obras elencadas aqui são:

- Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, Première partie: Histoire de la Musique, en 5 volumes, Albert Lavignac e Lionel de la Laurencie (Org.), Paris: Delagrave, 1913.
  - Marin, Francisco Rodriguez, Cantos Populares Espanholes, recogidos, ordenados e

*ilustrados por Francisco Rodriguez Marin*. Tomo V, Sevilla: Francisco Alvarez y C<sup>a</sup>, Editores, 1883.

O 5° volume da enciclopédia da biblioteca pessoal de Mário de Andrade está bastante anotado e grifado. Já foi citado como referência na nota nº 18, e aparecerá outras vezes nesse manuscrito. Nesse volume há uma seção chamada "La musique indienne", assinada por Marguerite Béclard d'Harcourt, cuja transcrição das melodias da página 3362 e sua análise reservei para a seção "Influência da música dos povos autóctones americanos", mais à frente.

No verso dessa nota, Mário de Andrade anota o livro de Francisco Rodriguez Marin<sup>69</sup>, o qual, na página 113, exemplo 16, dá o seguinte trecho:



Nessa nota, Mário de Andrade faz uma comparação entre o maxixe brasileiro, a habanera cubana, uma melodia peruana e um canto popular espanhol, ligando o caso brasileiro ao da América colonizada pela Espanha. Grosso modo, com essa organização procura estudar a influência da cultura ibérica na América Latina, levando em conta uma das grandes linhas do processo de expansão colonial iniciadas por volta do século XVI.

#### Nota nº 29:

"Síncopa

"Antecipação

"No nº 26, p. 343 vem um Danzon cubano com antecipações. Notar na mesma peça (3ª parte) o grande caráter de peça afroianque mostrando influência de Cuba no jazz."

#### Nota da pesquisa:

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Francisco Rodríguez Marín (1855 - 1943), polígrafo, natural de Osuna, Sevilla. Seus trabalhos estão nas áreas de lexicografía, folclore, estudos históricos e literários, especialmente cervantinos, em uma obra de mais de 200 publicações. Foi conselheiro de Instituição Pública, Diretor da Biblioteca Nacional da Espanha, membro das Reais Academias de Historia e da Língua, chegando a ser diretor desta última.

Nº 26 - Sanchez de Fuentes y Veláez, Eduardo. Folklorismo, La Habana: Molina, 1928.

Na página 343, há uma reprodução do Danzón *Los Chinos*, de R. Valenzuela, para piano. A peça, em 2/4, está estruturada sobre dois motivos rítmicos recorrentes, que chamo aqui de A e B:

Na terceira parte, citada por Mário de Andrade, não há alteração tonal, e o motivo A deixa de aparecer, permanecendo o motivo B, estrutura rítmica conhecida como *cinquillo*.

#### Nota nº 30:

"Síncopa

"Espanha

nº 366 - V - 133"

## Nota da pesquisa:

366 – Rodríguez Marín, Francisco. *Cantos populares espanholes*, Sevilla: F. Álvarez, 1882/83.

A página 133 contém as notas relativas ao capítulo. Provavelmente Mário de Andrade procurou localizar a página 132, na qual há a transcrição de uma melodia chamada "Guerra de África", que, entretanto, não tem síncopas:



#### Nota nº 31:

"Síncopa

"Notar o intrometimento da tercina na síncopa que de 2/4

fez fez

no tango, de Albeniz."

## Nota da pesquisa:

Provavelmente Mário de Andrade se refere aqui ao Op. 165 nº 2 do compositor espanhol Isaac Albéniz, "Tango", parte da suíte "España", para piano. A figura sincopada 🏄 , entretanto, não aparece nem uma vez nessa peça, embora a figura de tercina de colcheia seja bem presente. Provavelmente Mário de Andrade pensa que originalmente as tercinas eram síncopas, anotando essa peça em seu manuscrito "síncopa" como um dado a ser cotejado em sua "morfologia da síncopa", apresentada nas notas nº 5 e 6, como "amolecimento" da figura sincopada.

#### Nota nº 32:

"Síncopa

"Na Rapsódia Judaica de Wolfsohn que possuo tem por 7 síncopas no acompanhamento, tal-e-qual as de nosso uso comum e ainda frase bem luso-brasileira nos grifos."

#### Nota da pesquisa:

A partitura não foi localizada no Arquivo Mário de Andrade.

#### 5. Influências da colonização inglesa

#### Nota nº 33:

#### "Síncopa

"A síncopa na América do Norte seria dos negros. É mais que duvidoso principalmente porque aparecem com certa frequência síncopas típicas da coreografia e cantiga populares ianques no populário inglês (ver casos). E ainda mais: na própria música erudita, como nos compassos 3°, 6° e 8° da peça de Robert Johnson "Dear, do not your fair beauty wrong..." que é do início do século XVII (n° 160, pg. 82). Ou de T. Campion (m. 1619)



(op. cit. pg. 89) em que a mudança do sol pra fá americaniza por completo a frase.

"2) Noutra peça de Wilbye (séc. XVI) da mesma coletânea (op. cit. pg. 93) por duas vezes uma síncopa característica prediz a América. E ainda "Weep, o mine eyes" de Benet (séc. XVI) (pg. 96). E para mostrar como é da índole da língua, se observe o ritmo deste trecho de recitativo de Purcell (séc. XVII) (op. cit. pg. 124, grifo). Nas canções populares, uma do séc. XV (op. cit. pg. 4) já apresenta uma síncopa absolutamente tendenciosa e característica. Na antiga e tradicional Bárbara Allen (op. cit. pg. 38) vem estas quedas (citar grifos) em que se verá efeitos de negros iânques! E parece mesmo que não só a síncopa como outras peculiaridades da música afroianque, são antes escocesas que propriamente inglesas.

"Na célebre Annie Laurie (n° 161, pg. 8) a síncopa de colcheia ♪♪ ♪ aparece. Na velha "The Laird O'Cokpen" vem (op. cit. pg. 10)

"Do séc. XVIII, "O Logie O'Buchan" ritma (op. cit. pg. 12)



"E na "My Air Kind Dearie, O" popular na Inglaterra desde pelo menos início do séc. XVIII, vem incrivelmente (op. cit. pg. 9):



que é integralmente afroianque. (Ver se não é o famoso e característico salto de terça dos

blues afroiânques)."

#### Nota da pesquisa:

Nº 160 – Bantock, Granville. *One hundred songs of England*. Boston: Oliver Ditson Company, 1914.

N° 161 – Bantock, Granville. *One hundred folksongs of all nations*. Boston, Oliver Ditson Company, 1911.

Essa nota, escrita em duas partes, faz referência a duas coletâneas de canções organizadas pelo compositor inglês Granville Bantock<sup>70</sup> e publicadas pela Oliver Ditson Company, importante editora de partituras da segunda metade do século XIX nos Estados Unidos.<sup>71</sup>

Nessa nota, Mário de Andrade está buscando, em primeiro plano, dados que suportem a suposição de que a síncopa na América do Norte seria de origem escocesa e inglesa, antes de ser negra. Para isso consulta os livros de Granville Bantock, buscando em *One hundred folksongs of all nations* síncopas nas canções tradicionais da Escócia, e em *One hundred songs of England* síncopas nas canções inglesas.

Transcrevo a seguir os trechos indicados por Mário de Andrade. Em *One hundred songs* of England, anota na página 82 a peça de Robert Johnson (circa 1560 – 1634) "Dear, do not your fair beauty wrong", na qual indica os compassos 3, 6 e 8:

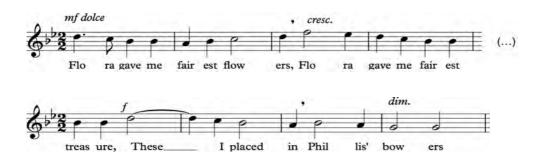


Na mesma coletânea, na pg. 93, está a canção "Flora gave me fairest flowers", de John Wilbye (circa 1568 - ?), sem anotações, da qual transcrevo trechos onde há síncopas de

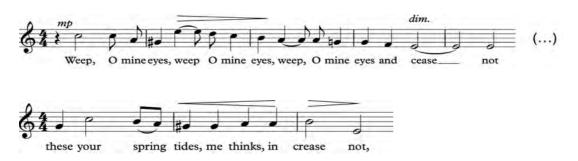
Granville Bantock sucedeu Elgar como professor na Birmingham University em 1908, onde permanece até 1934. Trabalhando ali idealizou esses dois volumes, com o objetivo de contribuir para o acesso de seus alunos ao repertório da canção inglesa erudita e da canção popular europeia em geral. Bantock inclui no volume *One hundred songs of England* peças do período elisabetano, da música sacra inglesa e de compositores contemporâneos, e no volume *One hundred folksongs of all nations* canções folclóricas inglesas e europeias.

Oliver Ditson, um americano de ascendência escocesa, editou por sua companhia diversas coletâneas de canção popular, tendo convidado Granville Bantock e Helen Hopekirk para organizar e arranjar coletâneas de canções inglesas e escocesas.

mínima entre semínimas:



Na página 96 está "Weep, o mine eyes", de John Benet (circa 1570 – 1615), também sem anotações, da qual transcrevo trechos onde também é possível que tenha chamado a atenção de Mário de Andrade as síncopas de mínima entre semínimas:

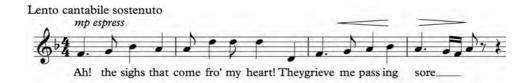


Na página 124 há um arranjo para "Dido's song", de Henry Purcell (1658 – 1695), na qual Mário de Andrade destaca à lápis, com um retângulo, a melodia dos compassos 2, 3 e 4, que se referem ao texto "darkness shades me: On thy bosom", a fim de mostrar como a síncopa nesse caso "é da índole da língua":

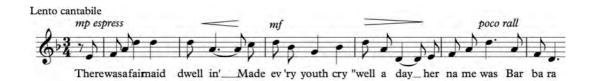


Infelizmente o musicólogo não dá mais detalhes, aqui, do que seria essa "índole da língua", mas podemos identificar a síncopa de semínima entre colcheias no primeiro tempo do quarto compasso, na melodia da palavra "bosom".

Na página 4 há uma melodia tradicional do século XV, "Ah! The sighs that come fro' my heart", na qual pode-se notar a síncopa de semínima entre colcheias no início do segundo compasso:



Na página 38 está a melodia tradicional "Barbara Allen", na qual Mário de Andrade anota trechos como o do terceiro compasso, na melodia da letra "dwell in", onde há uma semínima pontuada ligada a uma colcheia (uma mínima) entre colcheias:



No volume *One hundred folksongs of all nations* o musicólogo está buscando as síncopas de canções tradicionais da Escócia. Na página 8 anota "Annie Laurie", de Lady John Scott e letra de Douglas of Fingland, onde anota a síncopa de colcheia entre semicolcheias na melodia da letra "lay me":



Na página 10 está "The laird o' cockpen", uma melodia tradicional com letra de Lady Carolina Nairne, na qual Mário de Andrade vê na figura rítmica referente ao texto "fashous to" algo como um antecedente em 6 por 8 da síncopa de colcheia entre semicolcheias no 2 por 4.



Na página 12 está "O Logie O'Buchan", uma melodia colhida de uma coletânea de 1782, *Aird's selection*, com letra de Goergo Halket. Mário de Andrade anota a rítmica do terceiro compasso, referente ao texto "Buchan O", motivo que se repete algumas ao longo da peça.



A última indicação do músicólogo nessa nota está na página 9, "My Ain Kind Dearie, O", uma melodia de 1755 extraída da *Oswald's Caleidonian Pocket Companion*, com letra de Robert Fergusson. Nessa melodia não há síncopas, e provavelmente o musicólogo a anota por encontrar semelhanças entre seu desenho melódico e outros típicos dos EUA. Em comentário para mim obscuro anota: "Ver se não é o famoso e característico salto de terça dos blues afroiânques".



#### Nota nº 34:

"Síncopa

"Síncopas norteamericanas negras na tradição da Escócia:

nº 168, p. 6 tanto síncopa como melodia

nº 168, p. 20: Um velho canto escocês, "O Gin a Body meet a Body" (nº 168, p. 46) é inteiro, como ritmo e melodia, um blues.

nº 168, p. 65

n° 168, p. 73, 4 从 从 从 人 人 人 人 人 人

n° 168, pg. 111 em que também a melodia da frase é afroianque n° 168, pg. 120

nº 168, pg. 128 inteiro, linha e ritmo; aliás pentatônico como escala, o que se não me engana, coincide mesmo com a escala usual da África.

nº 168, p. 174: Também na ária escocesa de W. Leeves, publicada em 1862 (168 p. 186) usa conscientemente de síncopas e ritmos afroianques, pretendendo apenas ser escocês."

## Nota da pesquisa:

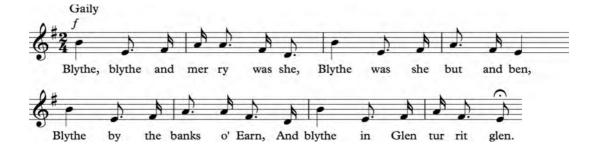
N° 168 Hopekirk, Helen. *Seventy scottish songs*. Boston: Oliver Ditson Company, 1905.<sup>72</sup>

Na página 6 está "A Wee Bird Cam' To Our Ha' Door (Wae's For Me Prince Charlie)", que a publicação indica como sendo uma das versões de Lady Cassilis Lilt (Skene MS), com letra de William Glen (1789 – 1826).

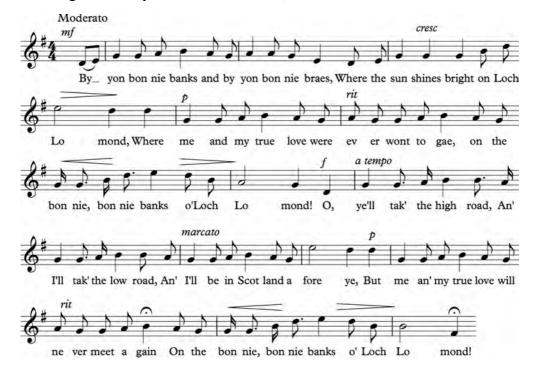


Página 16: "Blythe, Blythe and Merry Was She", indicada como uma velha canção de gaita de fole. Mário de Andrade anota, à lapis: "pentatônico com tônica em Ré, me parece (não estatisticado)."

Helen Hopekirk é uma pianista e compositora natural de Edinburgo, 1856. Entre os 20 e 22 anos estuda no conservatório de Leipzig, tendo realizado concertos pela Ingaterra e Escócia. Estréia nos EUA em 1883, passando a estudar composição em Viena e Paris, lecionando no conservatório de New England entre 1897 e 1901. A publicação de Seventy scottish songs é de 1905, momento no qual a pianista não tinha nenhuma ligação institucional.



Página 20: "By Yon Bonnie Banks", uma balada escocesa tradicional:



Página 46: "Gin a Body meet a Body (Comin' thro' the rye)", uma canção escocesa de Robert Burns:



Página 65: "I'm Wearin' Awa', Jean", versão para a ária antiga "Hey, tuttie, tattie", poema original por Lady Carolina Nairne (1766 – 1845), versão de Robert Burns.



Página 73, "Maxwellton Bres Are Bonnie (Annie Laurie)", versos e melodia por Lady John Scott.



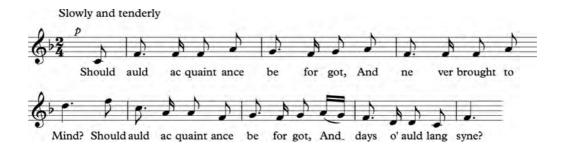
Página 111: Oh, my love is like a red, red rose (Robert Burns). Os compassos circulados a lapis por MA são:



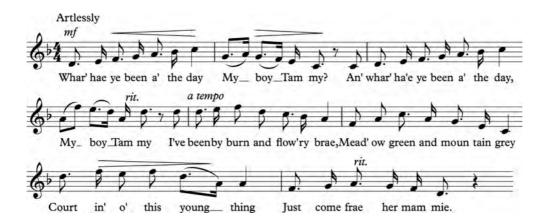
Página 119: "Red, red is the path to glory ('Stu mo rùn)", melodia antiga c/ letra de Robert Couper (1750 – 1818). MA marca a seguinte frase:



Página 128: "Should Auld Aquaintance be Forgot", old tune, versos reescritos em parte por Robert Burns (1759 – 1796).



Página 174: "Whar' Ha'e Ye Been A' The Day", (Hector MacNeill), melodia do século 17.



Página 186: "Young Jamie Lo'ed Me Weel (Auld Robin Gray)", melodia de William Leeves, com letra de Anne Lindsay.



#### Nota nº 35:

"Síncopa

"Na Columbia britânica

nº 236 p. 175"

## Nota da pesquisa:

N° 236 – Stumpf, Carl. *Die Anfänge der Musik*. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1911.

Na página 175 Carl Stumpf transcreve uma melodia com acompanhamento de tambor da região da Columbia Britânica, no Canadá:



Provavelmente chama a atenção de Mário de Andrade não apenas a síncopa de semínima entre colcheias, mas também o acompanhamento do tambor, deslocado em relação ao fluxo melódico.

#### Nota nº 36:

"Sincopa escocesa?

154, 22"

#### Nota da pesquisa:

154 - White, Newman Ivey. *American negro folk-songs;* Cambridge: Harvard Univ. Press, 1928.

Comentando a relação entre o africano e o negro americano, o autor afirma que "não há praticamente nenhuma conexão entre o negro americano e a África. Nem há nenhuma razão para supor alguma conexão nesse assunto".<sup>73</sup>

Em relação à música, entretanto, o autor tem outra opinião, da qual Mário de Andrade faz uma marca no seguinte trecho:

Quanto à música, parece provável haver uma conexão muito maior, mas nesse ponto meu conhecimento técnico é insuficiente, e não posso fazer mais que resumir aquilo que tem sido dito por músicos treinados. Dr. Wallaschek recusa qualquer originalidade da música negra, e Tiersot aceita a opinião que a música negra é em grande parte resultado de imitação. Krehbiel recusa a opinião de Wallaschek com desprezo, argumentando que o uso considerável do modo menor e da escala pentatonica em músicas negras, ambas características da música africana, só podem ter se originado na África. Ele admite que esses elementos existem também na música antiga escocesa e irlandesa, mas pensa que havia quantidade insuficiente dessa música no sul para influenciar a música negra. Nesse ponto ele ignora a grande popularidade das canções escocesas e irlandesas dos "songsters" do início do século XIX, bem como o fato de que em estados escravistas como a Carolina do Norte e Virginia haver um forte elemento escocês, e que aqui, durante a maior parte do século XVIII, escravos trabalharam lado a lado com homens livres, sendo um número considerável deles vindos da Escócia. A posição de Krehbiel nesse ponto foi vigorosamente ecoada por J. W. Work, e parece ter sido bem aceita por estudiosos da música negra. Tanto C. S. Quanto Miss Lucy Brodwood, que analisou a música negra jamaicana, concordam que a maioria das melodias eram de origem europeia,

<sup>&</sup>quot;there is practically no connection between the american Negro and Africa. Nor is there any reason for supposing that there is any connection in subject matter (...)". Tradução minha.

mas não negam a presença de um elemento africano na música.

Mrs. Burlin, cujo trabalho com a música negra em seu conjunto parece ser mais cuidadoso e confiável que o dos outros críticos, é da opinião que, embora a música negra americana tenha absorvido muito do homem branco, todas as suas características realmente distintivas foram trazidas da África.<sup>74</sup>

## 6. Influências da colonização africana

#### Nota nº 37:

"Síncopa

"Exatamente a nossa em "Negro Folk-Songs".

"Nathalie Curtis 1º livro p. 29 e seg; 38 e seg; 36 2º livro; 14, 3º livro; 24, 3ª parte etc.

"Também sons antecipados ♪ ↓ ♪ A p. 23 do mesmo livro, p. 15. Também no "Songs of the dark continent" se encontra p. 81-90-111."

#### Nota nº 38:

"Síncopa

464, p. XX"

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> "As for the music, it seems probable that there is a much stronger connection, but on this point I have insufficient technical knowledge to do more than summarize and balance what has been said by trained musicians. Dr. Wallaschek denies any originality whatever to negro music, and Tiersot accepts the opinion that the Negro music is largely the result of imitation. Krehbiel dismisses Wallaschek's opinion with contempt, and argues that the considerable use in negro songs of the minor mode and the pentatonic scale, both of which characterize African music, could have originated only in Africa. He admits that both these elements exist in old Scotch and Irish music, but thinks there was too little of this music in the South to have influenced the Negro. On this point he ignores the great popularity of Scotch and Irish songs in all the early nineteenth-century "songsters", as well as the fact that in the slave-breeding states of North Carolina and Virginia there was a strong Scotch element, and that here, during most of the eighteenth century, slaves worked side by side with indentured men, a considerable number of whom had been sent from Scotland after the Jacobite uprisings. Krehbiel's position on this point was strenuously echoed by J. W. Work, and seems to have been pretty generally accepted by writers on Negro music. Both C. S. Myers and Miss Lucy Brodwood, who analyzed the music of Mr. Jekyll's Jamaican Negro songs, agreed that most of the tunes were of european origin, but they do not deny an African element in the music. Mrs. Burlin, whose work with negro music seens on the whole to be more careful and reliable than that of other critics, is of the opinion that, though American Negro music absorbed much from the music of the white man, all of its really distinctive features were brought from Africa." p. 22-23. Tradução minha.

#### Nota nº 39:

"Síncopa

464, 9"

#### Nota da pesquisa:

N° 464 – Burlin, Natalie Curtis. *Songs and tales from the dark continent.* New York: G. Schirmer, 1920.

Fora da bibliografia – Burlin, Natalie Curtis. *Negro Folk-Songs*. New York: Boston, 1918.

As notas 37, 38 e 39 referem-se aos livros da etnomusicóloga norte-americana Natalie Curtis Burlin<sup>75</sup>, importante referência para Mário de Andrade, sendo citada ainda em outros autores presentes nesse conjunto de manuscritos. Os livros de Burlin que estão na biblioteca particular de Mário de Andrade estão anotados em diversos pontos, sendo que os trechos indicados nessa nota são os seguintes:

Negro Folk-Songs, 1º livro, página 29: trata-se da transcrição da canção "Coudn't hear nobody pray". A musicóloga transcreveu todas as vozes, com acompanhamento de piano, das quais transcrevo apenas um pequeno trecho:



Negro Folk-Songs, 1º livro, página 38, "Good News, Chariot's Comin'!":

Natalie Curtis Burlin (1876–1921) nasceu em uma rica família de Nova Iorque, tendo estudado piano e sido preparada para a carreira de concertista. Em 1903 ela deixa sua família e se dedica a coletar, estudar e popularizar a música dos Índios americanos e dos Afro-americanos no Hampton Institute (Patterson, Michelle Wick. Natalie Curtis Burlin: A Life in Native and African American Music.)



Negro Folk-Songs, 2º livro, página 15, "'Tis me, O Lord":



De Songs and Tales from the Dark Continent, na página 81:

# Mate'ka Song of the Rain Ceremony I

Not Fast (J=58) with dignity and rhythmic emphasys



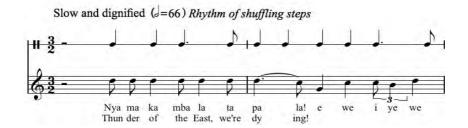
Nesse trecho há uma anotação de Mário de Andrade, um semi-círculo traçado a lápis que abarca o terceiro e quarto tempo do segundo compasso, com um traço que leva aos dizeres: ">>> Síncopa / mas é recolhida na América do Norte".

Na página 90:

#### Mate'ka

# Song of the Rain Ceremony

П



No trecho há outra anotação de Mário, o mesmo semi-círculo feito a lápis da página 81, abarcando os dois últimos tempos do primeiro compasso, com um traço que leva a: " > > > > \$ síncopa / V. nota minha p. 81".

Sobre esse conjunto de peças, a autora escreve:

As canções da cerimonia da chuva são exemplos particularmente interessantes de organização rítmica. Fundada sobre o ritmo constante, lento e circular dos pés, os versos das canções são, no entanto, agrupados (assim como os dançarinos) ao redor do tambor, o "coração" da canção, que pulsa uma invocação sem palavras mais potente do que a voz dos homens. O canto da voz solo, seguida pelo coro, é vista como uma característica comum da canção africana, que pode ter sido a precursora dessa forma constante na América, chamada pelos negros de "versos e refrão". (...)

O instinto africano para o ritmo desenvolveu a sincopação a um alto patamar e proporcionou uma notável individualização do tambor, que na mão de um nativo parece algo que está vivo e fala. Diferentes qualidades de entonação bem como as mais sutis gradações de acentuação rítmica são realizadas tocando o tambor de diferentes formas: com a palma da mão, com os dedos ou com baquetas de ponta emborrachada. Através dessa enorme variação, o tambor africano possui uma verdadeira linguagem através dos sinais que são dados. Uma resposta natural ao ritmo e uma maestria para com a forma rítmica são dados inerentes à própria natureza do povo negro. <sup>76</sup>

<sup>&</sup>quot;The songs of the Rain Ceremony are particularly interesting examples of rhythmic organization. Founded upon the steady rhythm of the moving feet that circle in slow dance, the verses of the songs are nevertheless grouped (as are the dancers) around the drum, the "heart" of the song, wich throbs a wordless invocation more potent than the voices of men. The chant of the solo voice, followed by chorus, is here seen as a

A autora, nesse trecho, abre uma nota em relação ao termo "sincopação", para o qual cita definição do *The Century Dictionary*:

Ato processo ou resultado de inverter o acento rítmico ao começar um som ou sons em um pulso não-acentuado e sustentá-lo até um acentuado, de modo que a própria ênfase desse último é mais ou menos transferida ou antecipada. A sincopação pode ocorrer dentro de um compasso ou se estender através dos compassos.<sup>77</sup>

## Na página 111:



A parte que realiza a síncopa, na última linha, é tocada pela pwi'ta, ou puíta, nome do tambor solista da textura.

Na página 9 a seguinte passagem está grifada:

O alto desenvolvimento do sentido rítmico de Sima'ngo era incrível. Ele podia sentar-se cantarolando para si mesmo, enquanto batia em sua cadeira um acompanhamento sincopado que teria confundido muitos percussionistas de

common feature of African song wich may be the forerunner of that form prevalent in America called by the Blacks "verses and chorus. The African instinct for rhythm has developed syncopation to a high degree and has given rise to a pronunced individualization of the drum, wich in the hand of a native seems a live and speaking thing. Different qualities of tone as well as the most subtle gradations of rhythmic accentuation are made by striking the drum in different ways with the palms, with the fingers, or with rubber-tipped sticks. Through this highly varied manipulation the African drum possesses a veritable language by means of wich signals are given. A natural response to rhythm and a mastery of rhythmic form, these are inherent in the very nature of black folk". Songs and Tales from the Dark Continent, tradução minha.

<sup>&</sup>quot;Act, process or result of inverting the rhythmic accent by beginning a tone or tones on an unaccented beat or pulse and sustaining them into an accented one so that the proper emphasis on the latter is more or less transfered back or anticipated. Syncopation may occur wholly within a measure, or may extend from measure to measure." Citado em *Songs and Tales from the Dark Continent*, tradução minha.

#### nossas orquestras modernas.78

Sima'ngo é o informante africano de Curtis Burlin nesse trabalho.

Outras informações colhidas nesses dois livros podem ser encontradas ao longo da obra de Mário de Andrade, notadamente no estudo "O samba rural paulista", no qual cita Curtis Burlin mais de uma vez, ao comentar o processo de verso e refrão e a centralidade do tambor no samba de São Paulo.

#### Nota nº 40:

#### "Síncopa

"Ainda uma observação importante a fazer é que os instrumentos populares que nos vieram na bagagem dos escravos (ver sobre isso o estudo do Querino, "Rev. Inst. Hist.") são exclusivamente ou quase todos de percussão, pouco aptos portanto pra caracterizarem a síncopa. Porque o que caracteriza esta não é só a ocorrência da batida num arsis de tempo ou compasso, (isso quando muito é contratempo) mas a prolongação do som na thesis seguinte, coisa que só instrumentos melódicos podem caracterizar tipicamente."

## Nota da pesquisa:

Não foi possível a esta pesquisa localizar o estudo de Manuel Querino na biblioteca de Mário de Andrade. Entretanto, essa nota aparece reelaborada e integrada ao ensaio inconcluso "A influência portuguesa na música popular brasileira", da seguinte forma:

Mas, por outro lado, uma observação importante a fazer é que os instrumentos populares que nos vieram no lundu da escravaria são quase todos, pra não dizer todos, instrumentos de percussão. Com efeito se a gente excetua o afofiê que o prof. Manuel Querino (Anais do 5º Congresso Brasilero de Geografia, Bahia, 1916, p. 666) descreve infelizmente apenas como "pequena flauta de taquara com bocal de madeira", não sei de outro instrumento africano presente na

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> "The high development of Sima'ngo's rhythmic sense was amazing. He would sit humming to himself while beating on his chair a syncopated accompaniment that would have baffled many a drummer in our modern orchestras." Tradução minha.

América brasileira que seja melódica [sic]. E essa flauta mesmo parece rudimentaríssima e não teve nenhuma aceitação popular. Ora instrumentos de percussão são pouco aptos pra caracterizarem a síncopa porque o que a caracteriza não é só a ocorrência da batida na ársis do compasso ou do tempo. Isso quando muito designa um ritmo em contratempo. O que caracteriza mesmo a síncopa é a prolongação do som batido em contratempo na tésis seguinte. E isto só mesmo os instrumentos melódicos pode determinar com perfeição.

Esta parece ser uma das notas mais antigas desse manuscrito, vista a concepção bastante limitada em relação à síncopa, fortemente ligada à definições europeias de dicionário. Escrita entre 1916 (data do artigo de Manuel Querino) e 1928 (ano do Congresso de Arte Popular de Praga, para o qual o artigo inconcluso estava sendo escrito), essa nota indica o conhecimento limitado e a "falta de dados" que o musicólogo enfrentava em relação aos processos gerais de sincopação. Hoje a nota soa absurda, já que é senso comum que a música para percussão pode, sem dúvida, produzir síncopa. Com a bibliografia disponível, sabe-se ainda que muitos estilos de música africana exclusivos para instrumentos de percussão são considerados exuberantes justamente por seus processos altamente desenvolvidos de sincopação. Essa música era desconhecida para Mário de Andrade, que de certa forma era "surdo" a ela. Sua concepção nesse momento está muito mais próxima das definições europeias dicionarescas, e, pior ainda, muito próxima à de um certo Figueiredo que o musicólogo viria criticar, algum tempo depois, em um pequeno artigo de jornal:

Quanto à palavra "síncope", lamento que o prof. Sá Pereira logo pra começar tenha se extraviado em nugas de pronúncia, em vez de ter aventado algum problema bem mais importante de fixação de conceito, ou de adoção de alguma palavra nova como substituto a algum termo estrangeiro. (...) pra que não se fale mais, como o tonto do Figueiredo, que a tal consiste na "ligação da última nota (!) dum compasso (si a música não tiver compasso, então não pode dar síncopa?) com a primeira do seguinte"!...<sup>79</sup>

Nota-se nesse artigo de 1930 a necessidade em expandir o conceito de síncopa, e já em 1928, no *Ensaio sobre música brasileira*, o autor complexificava seu entendimento,

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Andrade, Mário de. *Musica doce Música*, p. 58, 59.

lembrando a insuficiência das definições europeias em relação aos casos brasileiros:

O conceito de síncopa vindo nos dicionários nas artinhas e nos livros sobre rítmica, é tradicional e não vejo precisão de contrariá-lo, está certo. O que a gente carece verificar é que esse conceito muitas feitas não corresponde aos movimentos nossos a que chamamos de síncopa. <sup>80</sup>

O conjunto desse manuscrito aponta, também, para a necessidade de ajuntar dados nos quais pudesse se sustentar uma concepção mais apropriada da síncopa brasileira.

#### Nota nº 41:

"Síncopa

"Coleridge-Taylor o compositor africano (é negro) tem na African Suite op. 35 (ed. Angemer, Londres) uma ou outra rara síncopa na peça nº 2 "A Negro Love Song". Porém que se falar duma peça heterogênea dessas em que flutua uma ambiência da cena de amor do Boris de Mussorgski (compassos 69 em diante, principalmente 71). Tanto mais que o autor conhecia tão bem a música afroamericana. C. Taylor é nascido em Londres."

#### Nota da pesquisa:

Essa partitura não foi localizada no Arquivo Mário de Andrade.

#### Nota nº 42:

#### Bucólica

Antecipação rítmica ver Louis Gruenberg, Negro Spirituals, 4º vol, p 14.

## Nota da pesquisa:

Gruenberg, Louis. Negro Spirituals, Universal Edition, 1926.

A coletânea de spirituals arranjados para piano e voz por Louis Gruenberg<sup>81</sup> traz no

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup> Andrade, Mário de. Ensaio sobre música brasileira, p. 24.

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> Louis Gruenberg, nascido na Rússia mas emigrado com apenas um ano para os EUA, foi um compositor

seu 4º volume, página 14, a peça de nº 19, "Keep me f'om sinkin' dowm", da qual Mário de Andrade anota o penúltimo compasso:



Nessa última nota antecipada da melodia (referente à palavra 'down'), o musicólogo puxa uma nota e escreve: "Esta antecipação rítmica a gente encontra a rodo nos maxixes modernos brasileiros do Rio".

#### Nota nº 43:

"Síncopa

"É africana?

670, 245"

## Nota da pesquisa:

Nº 670 – Araújo Pereira, Artur Ramos de. *As culturas negras no novo mundo*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

A página 245 faz parte de um capítulo intitulado "As culturas negras nas Guianas", na qual Mário de Andrade grifa com um risco lateral a lápis um trecho do seguinte parágrafo:

Uma análise musicológica, exaustiva e erudita, sobre a música do Surinam, foi realizada pelo Dr. Kolinski e publicada em apêndice no *Suriname Folk-lore*.

pioneiro na utilização de elementos do jazz e de spirituals como material para música de concerto. Peças como The Daniel Jazz, Op. 21 para voz e conjunto de câmara (1925), Jazzberries, Op. 25 para piano (1925) e Jazzettes, Op. 26 para violino e piano (1926), utilizam elementos afro-americanos. Sua ópera "The Emperor Jones", estreada em 1933 lhe rendeu reconhecimento do grande público. Adaptação de uma peça de Eugene O'Neill, tem como personagem principal um afro-americano, Brutus Jones.

Envio estas notas aos estudiosos da musicologia. Assinalo apenas que, destacando o caráter africano das melodias e ritmos dos cantos surinamicos, o Dr. Kolinski não encontrou síncopas típicas. De onde, ele se aproxima da hipótese de Von Hornbostel de que a síncopa dos *spirituals* norte-americanos não teria caráter africano, e sim europeu, provavelmente do folclore escocês. O trabalho de aculturação, que foi tão intenso entre os negros norte americanos, menos intenso entre os negros das restantes partes do Novo-Mundo, foi quase nulo entre os *Bush Negroes* das Guianas. E por isso, a sua música, o seu canto permaneceu essencialmente africano, apenas com pequenas influências na linha melódica entre os negros litorâneos.

Mário de Andrade também tem interesse, aqui, na análise de Kolinski<sup>82</sup>, já que ela poderia fornecer indícios e análises musicológicas para uma das direções principais para a qual se orienta esse manuscrito: a de que os processos da música africana, a síncopa em particular, teriam sido descontinuados ou esvaziados em muitos países que tiveram africanos (escravizados) em sua colonização, em uma espécie de "aculturação", ao passo que em outros (Arthur Ramos dá o exemplo das Guianas), essa "aculturação" teria ocorrido de modo muito menos intenso, ficando preservados os caracteres "essenciais" daqueles processos. No Suriname, entretanto, Arthur Ramos assinala que Kolinski não encontrou "síncopas típicas", ou seja, africanas. O que teria acontecido ali seria um processo de aculturação. Mário de Andrade desconfia que isso pode também ter acontecido de alguma forma na música brasileira.

#### Nota nº 44:

"Síncopa

"na África (?)

Mieczyslaw Kolinski (1901 - 1981). Nascido na Polônia, é educado em Hamburgo, aparecendo na música como pianista intérprete de suas próprias composições. Estuda ainda na Hochschule für Musik em Berlim e musicologia na Universidade de Berlim, onde, em 1930, alcança título de doutor com tese sobre a música de Malaca e Samoa, no oceano índico. Trabalha como assistente de Erich von Hornbostel no Staatliches Phonogramm-Archiv in Berlin entre 1926 e 1933 e em colaboração com os antropólogos Melville Herskovits e Franz Boas. O artigo ao qual se refere Artur Ramos está em um livro de M. Herskovits e F. Herskovits, *Suriname Folk-lore – with Transcriptions of Suriname Songs and Musicological Analysis*, publicado em 1936 pela Columbia University Press, em Nova Iorque.

673, 305"

## Nota da pesquisa:

Nº 673 – Gorer, Geoffrey. África Dances. London, Farber & Farber, 1935.

Na página 305 Mário de Andrade marca o seguinte trecho:

Exceto pelo ritmo sincopado, não há absolutamente nenhuma conexão entre a música dos negros africanos e americanos. (...) O melhor jazz se dá principalmente por seu bom uso de sutilezas harmonia, e particularmente no uso efetivo de instrumentos de sorpo. (...) Musicalmente, Duke Ellington está muito mais próximo de Paris do que do Congo.<sup>83</sup>

#### Nota nº 45:

Síncopa

África?

Harold Craxton (Two Soudanese Pieces, ed. Cramer Londres) (não tenho) dá duas melodias do Sudão, cada qual de quatro compassos. Nenhuma síncopa aparece.

#### Nota da pesquisa:

A partitura de Two Soudanese Pieces (1930), de Harold Craxton<sup>84</sup>, não foi localizada no arquivo de Mário de Andrade. A nota, entretanto, também aponta na direção do questionamento da origem da síncopa na música africana, presente em outras notas do manuscrito, nesse caso, usando como base duas melodias do Sudão.

# Nota nº 46:

## Síncopa

<sup>&</sup>quot;Except for the syncopated rhythm there is no connection whatsoever [absolutamente] as far as I can see between African and American negro music. (...) The better sort of jazz depends chiefly for its appeal on subtleties of harmony and chords, and particularly on the effective use of wind nstruments. (...) Musically Duke Ellington is far nearer to Paris than the Congo." Tradução minha.

<sup>84</sup> Harold Craxton (1885 - 1971) foi um pianista e compositor inglês, professor da Royal Academy of Music. Compôs peças para piano solo, canções para piano e voz e realizou transcrições para instrumentos solo acompanhados de piano.

388, 19

#### Nota nº 47:

Síncopa

388, 53

## Nota da pesquisa:

Nº 388 – Gallet, Luciano. *Estudos de folclore*, Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934. As duas notas referem-se ao livro de Luciano Gallet, que conta com uma introdução escrita por Mário de Andrade, datada de julho de 1933.

Na página 19, que faz parte dessa introdução, Mário de Andrade está apresentando composições e pesquisa de Gallet, tendo reunido o seguinte trecho por um colchete, à lápis, à margem da página, indicado com a palavra "síncopa":

Nessa pesquisa admirável, que fazia a cada desilusão nova, Gallet se atirar de novo às harmonizações, ao trabalhar com as linhas do **Iaiá você quer morrer** e do **Eu vi amor pequenino**, ele descobre uma das interrogações interessantes da música americana: a origem da síncopa. O Alegro central do **Eu vi Amor pequenino**, ele conta, "fez-me vislumbrar um problema a esclarecer. A nossa síncopa, vinda, não do africano, mas do seis-por-oito, alegro, deformado por influência do ritmo africano existente então:"

Luciano Gallet me tirava do segredo um problema que eu vinha estudando e pro qual inda colho documentos até hoje, sem tempo de os firmar em doutrina. A observação dele é finíssima e bem plausível, muito embora, por mim, eu esteja mais propenso a acreditar que a nossa síncopa já nos venha feitinha da Europa, e, por incidir com elementos rítmicos ameríndios e africanos, se ter propagado com verdadeira obsessão pelas Américas.

Comentando a peça "Tango-Batuque", depois renomeada de "samba-batuque", Mário de Andrade introduzira o assunto da síncopa um pouco antes, na página 17:

A peça é um delírio de síncopas, da nossa síncopa de colcheia dentro do tempo do dois-por-quatro. Isso nos fixa numa ruralidade afrobrasileira, lembrando muito os sambas do centro brasileiro, ou melhor ainda, o batuque, no sentido genérico da palavra.

Já na página 53, anota uma passagem na qual Luciano Gallet está comentando a mestiçagem no Brasil, particularmente na música:

Nas manifestações musicais, a mesma adaptação. As linhas quadradas das melodias lusas, sincoparam-se. E entre o povo, é comum ver-se bater com as mãos um ritmo sincopado. A alteração rítmica implantou-se nos desenhos musicais, não podendo ter vindo do português, que não a possui.

Essa conclusão vem antecedida por uma reflexão de caráter sociológico sobre a triangulação das "três raças" e sua "mestiçagem". Na página 50 e seguintes o autor escreve:

Os negros começaram a ser trazidos ao Brasil, só em meados do século XVI; e isto durou até meados do século XIX. Um total de 3 séculos. (...) A importação do negro para o Brasil, foi consequência da necessidade de braço para a lavoura. Da África veio o preto, para fazer aqui a lavoura e cultura da cana, do café e à cata de ouro e diamantes. (...) A escravatura tornou-se em pouco tempo, além do mais, um comércio, e dos mais rentosos. (...) Reis e príncipes, homens rústicos e sacerdotes, feiticeiros, mulheres e crianças, arrancadas à força de sua vida própria e organizada, eram atirados aos montões nos navios negreiros. Depois de longas e penosas travessias, despejados como carga nos portos brasileiros e vendidos em leilão, espalhavam-se pelo território afora, numa mistura louca de indivíduos e feitios. (...) Tudo lhes tinha sido roubado. Sobrava apenas, o que era intimamente deles, feitio, índole, usos, cantares e danças. (...) A indolência da vida opulenta e farta, a presença continua das mulheres dadas a

todas as ocupações, e predominando em quantidade, levavam por força os homens relativamente desocupados e ociosos, a aproximações constantes e inevitáveis; e breve, se estabeleciam ligações, mais ou menos clandestinas, mas sempre fatais. (...) Hoje em dia, a raça preta começa a diluir-se absorvida pela branca; e o negro que subsiste, é perfeitamente igual ao branco, não existindo mais entre nós, o preconceito de raça. (...) É tudo uma coisa só, amalgamada (...).

## Nota nº 48:

"Síncopa

"Na África

"Das 8 peças afro-negras dadas em 465, só uma tem uma síncopa, nada parecida com as americanas.

"Mas dá 16 peças afroamericanas, das quais 12 têm síncopa e só 4 não."

# Nota da pesquisa:

Nº 465 – Coleridge-Taylor, Samuel. *Twenty-four negro melodies, op. 59.* Boston: Oliver Ditson Company, 1905.

Não há anotações nas partituras, mas o índice está anotado peça por peça, indicando o modo e se há síncopa ou não. Transcrevo a seguir o nome da peça como consta no índice de Coleridge-Taylor seguida da anotação de Mário de Andrade, entre aspas:

#### CONTENTS:

#### SOUTHEAST AFRICA

At the dawn of day (Loko ku ti ga) "menor, não síncopa"

The stones are very hard (*Maribye ma nonoha ngopfu*) "maior, não sín., sem 7<sup>a</sup>"

Take Nabandji (*Thata Nabandji*) "menor, não sín., 4 sons"

They will not lend me a child (A ba boleki nwana!) "maior, não s."

## South Africa

```
Song of Conquest (Ringendjé) "maior, não s."
 Warriors' Song "maior, não s., pentafonico"
WEST AFRICA
 O lo ba "maior, s. não nossa"
WEST INDIES
 The Bamboula (African Dance) "maior, não síncopa"
AMERICA
 The angels changed my name "maior, síncopa, 7ª abaixada, quasi pentafônico, 7ªb"
 Deep river "maior, síncopa, pentafônico"
 Didn't my Lord deliver Daniel? "pentafônico, menor, síncopa"
 Don't be weary, traveler "menor, não síncopa"
 Going up "menor, não s.,"
 I'm troubled in mind "menor, síncopa, quasi pentafônico, só 1 som fora"
 I was way dawon a-yonder (Dum-a-lum) "maior, síncopa"
 Let us cheer the weary traveler "maior, não s.,"
 Many thousand gone "maior, síncopa"
 My Lord delivered Daniel "maior, síncopa, pentafônico"
 Oh, He raise a poor Lazarus "menor, síncopa"
 Pilgrim's Song "menor, síncopa"
 Sometimes I feel like a motherless child "menor, síncopa, pode-se dizer petatônico,"
 Steal away "maior, não s., pentafônico"
```

No prefácio da coletânea, Coleridge-Taylor esclarece que "as melodias negras desse volume não são meramente *arranjadas* – ao contrário, elas foram aumentadas, harmonizadas e alteradas em outros aspectos para cumprir a proposta deste livro"<sup>85</sup>, fato que relativiza um pouco sua relevância para os fins do trabalho de Mário de Andrade, já que eram melodias não-originais, alteradas e re-escritas.

Wade in the water "menor, síncopa"

<sup>85 &</sup>quot;The negro melodies in this volume are not merely *arranged* – on the contrary they have been amplifies, harmonized and altered in other respects to suit the purpose of the book." Tradução minha.

#### Nota nº 49:

"Síncopa africana

671, 133"

## Nota da pesquisa:

N° 671– Hare, Maud Cuney. *Negro musicians and their music*. Washington, Associeted publishers, 1936.

Na página 133 o autor comenta a rítmica negra:

O ritmo negro difere da maioria dos ritmos musicais raciais pela grande variedade e complexidade de seus acentos, que ignoram qualquer divisão do tempo que siga o pulso natural de um pulso métrico e regular. Acentos são antecipados ou colocados depois do tempo esperado. A sincopação resultante cedo ficou conhecida como *Ragtime*.

De acordo com Ernest Newman, a síncopa tem sido usada desde tempos imemoriais e pelos maiores músicos do mundo – Handel, Beethoven, Schumann, Liszt e Tchaikowsky. (...) A síncopação da música africana é a precursora do *Ragtime* americano e do mais repreensível *Jazz* e *Blues*.<sup>86</sup>

#### Nota nº 50:

"Síncopa

"Na África

665. 34"

# Nota da pesquisa:

<sup>&</sup>quot;Negro rhythm differs from the majority of racial musical rhythms in the great variety and complexity of its accents wich ignore any division of time that follows the natural pulse of a regular metrical beat. Accents are antecipated or are held over beyond their expected time. The resultant syncopation early became known as Ragtime. (...) According to Ernest Newman, as syncopation it has been made use of from time immemorial and by the world's greatest musicians – Handel, Beethoven, Schumann, Liszt and Tchaikowsky. The modern musician has added innumerably to the list. The syncopation of the African song is the fore-runner [precursor] of American Ragtime and the more reprehensible Jazz and Blues". Tradução minha.

Nº 671 – Andersen, Arthur Olaf. *Geography and rhythm*. Tucson, Univ. Of Arizona, 1935.

O livro não foi localizado no Arquivo Mário de Andrade.

#### Nota nº 51:

"Síncopa africana

nº 48 p. 13"

## Nota da pesquisa:

Nº 48 – Sanchez de Fuentes y Veláez. *El folklorismo en la musica cubana*, La Habana, El Siglo XX: 1923.

Nas primeiras páginas desse estudo o autor critica a obra *Stimmen der Volker*, de Albert Friedenthal:

O estudo sobre a música popular latino-americana que o escritor alemão Albert Friedenthal realizara há alguns anos em seu 'Stimmen der Volker', obra publicada em alemão, francês e inglês, bastante incompleta e escrita "à flor da pele", como fruto de uma viagem impressionista pelos países latino-americanos, me fez pensar neste trabalho que hoje realizo com verdadeiro empenho e que completarei, *Deo volente*, com outros análogos, estudando e analisando a música dos distintos povos americanos de língua espanhola; trabalho bem interessante, que requer maior atenção e veracidade à qual lança-se a obra alemã citada, ainda que não deixe por isso de ser uma boa tentativa realizada por um europeu, circunstância esta que, sem dúvida, deve ter dificultado o conhecimento exato sobre a matéria tratada.

Ao estudar nossa música, o autor citado o faz de forma tão ligeira, demonstra tal carência de antecedentes nos quais basear suas opiniões, tal ignorância de nossos cantos populares — possuidores de uma variedade rítmica notável, que não se encontra em nenhum outro país da América — que cai no lamentável erro de assinalar como únicos ritmos característicos de Cuba a *Habanera* e o *Tango*.

A parte indicada por Mário de Andrade nessa nota diz respeito à continuação desse trecho, onde, na página 13, Sanchez de Fuentes comenta temas como a transposição de ideias entre metrópole e colônia:

[Friedenthal] Sustenta, entre outras curiosas e equivocadas apreciações, que nossa *Habanera* é de origem africana, já que os aborígenes nada puderam nos legar nesta ordem de coisas.

À parte a dúvida existente acerca de se o ritmo se transplantou da metrópole para a colônia e aqui se naturalizou, digamos assim, com nome cubano, ou se nasceu influenciada pela antiga *Contradança*, escrita às vezes em compasso de "dois por quatro", em cujo *figurado* e mesmo que sua *aire* seja mais movida que a da *habanera*, se encontra a colcheia pontuada unida à semicolcheia, a que seguem duas colcheias nessa forma, A A (acento rítmico característico dessa classe de música cubana) não há antecedente algum que nos indique que a influência africana possa ter feito surgir esse ritmo, sua languidez, e com uma acentuação muito simples, o que não ocorre com os outros ritmos de origem africana, como por exemplo a rumba e a Clave cuja fatura sincopada e acentos peculiares nos demonstram claramente sua procedência.<sup>87</sup>

<sup>&</sup>quot;El estudio sobre la música popular de la América Latina que realizara hace algunos años el escritor alemán Albert Friedenthal em su 'Stimmen der Volker', obra publicada em alemán, francés e inglés, bastante incompleta e escrita a "flor de piel", como fruto de un viaje impressionista por los países latino-americanos, me hizo pensar em este trabajo que hoy realizo com verdadero empeño y que completaré, *Deo volente*, com otros análogos, estudiando y analizando la música de los distintos pueblos americanos de habla castellana; labor bien interessante, que requiere mayor atención y veracidad que la que arroja la citada obra alemana, aunque no por ello deja de ser un plausible intento realizado por un europeo, circunstancia ésta que debió, sin duda, dificultar al exato conocimiento de la materia tratada.

<sup>&</sup>quot;Al estudiar nuestra música el citado autor, lo hace tan a la ligera, demuestra tal carencia de antecedentes em qué basear sus opiniones, tal ignorancia de nuestros cantos populares – poseedores de uma variedad rítmica notable, que no se advierte em ningún otro país de la América – que cae em el lamentable error de señalar como únicos ritmos característicos de Cuba, la *Habanera* y el *Tango*.

<sup>&</sup>quot;Sostiene entre otras curiosas y equivocadas apreciaciones, que nuestra *Habanera* es de origen africano, ya que los aborígenes nada pudieron legarnos em este oden de cosas.

<sup>&</sup>quot;Aparte la duda existente acerca de si dicho ritmo se transplantó de la Metrópoli a la Colonia y aquí se naturalizó, digámoslo así, com nombre cubano, o si nació influenciada por la antigua *Contradanza* escrita a veces em compás de "dos po cuatro", em cuyo *figurado* y aunque su *ayre* sea más movido que el de la *Habanera*, se encuentra la *corchea*, a la que suceden otras dos *corcheas* em esta forma, hand (acento rítmico característico de esta clase de música cubana) no hay antecedente alguno que nos indique que la influencia africana pudo hacer surgir este ritmo, de suyo lánguido y com uma acentuación harto sencilla, lo que no ocurre com los otros ritmos de origen africano, como por ejemplo la *Rumba* y la *Clave* cuya factura sincopada y peculiares acentos, nos demuestran claramente su procedencia." Tradução minha.

Criticará também, ao longo da obra, outros autores, tais como Felipe Pedrell e Luisa Lacal, que também, segundo o autor,

demonstram um completo desconhecimento acerca de nossos ritmos musicais, sem que possa desculpar os erros cometidos pelos mencionados escritores (...) o feito de que essas equivocadas apreciações tenham sido emitidas na distante Europa."88

## Nota nº 52:

"Síncopa na África

Lav. Laurence H. De la M. V, p. 3208"

# Nota da pesquisa:

Trata-se do artigo "La musique chez les nègres d'Afrique", da Enciclopédia editada por Lavignac, assinado por Julien Tiersot. A melodia indicada por Mário de Andrade é de um povo Ashanti, do antigo Daomé:



## Nota nº 53:

"Síncopa

469 p. 81 e ss"

## Nota da pesquisa:

Nº 469 – Melo Moraes Filho, Alexandre José de. *História e costumes*, Rio de Janeiro:

<sup>88</sup> Sanchez de Fuentes y Veláez. El folklorismo en la musica cubana, p. 44.

## H. Garnier, s/ data.

Trata-se de um livro de crônicas, e entre as páginas 81 e seguintes não pude encontrar nada que fizesse referência ao estudo da síncopa.

Há, entretanto, em outra nota do fichário analítico do Arquivo Mário de Andrade (caixa 105, doc. 66) uma referência a outro livro de Melo Moraes Filho, *Festas e tradições populares do Brasil*, que transcrevo:

Mello Morais que no entanto parecia entender o seu bocado de música diz dos cucumbis negros do Rio que esse desenvolviam "com danças iguais, de movimento binário e ternário" (nº 34 p. 161). Que quererá dizer com esta frase noturna? Que tanto o ternário como o binário frequentavam em igualdade de condições essas danças negras? Que a coreografia é que era sempre a mesma? Em todo caso a conjunção será, ou já nos parece agora, sempre exagerada. Se o ternário aparece de quando em quando, essa igualação será sempre despropositada.

## Nota nº 54:

"Síncopa na África

584, 24, 26"

#### Nota da pesquisa:

Nº 584 – Hornbostel, Erich M. African negro music. London, Oxford Univ. 1928.

Fundador e diretor do Arquivo Fonográfico de Berlim, Hornbostel é um pioneiro no estudo acadêmico da música africana, sendo esse texto provavelmente uma das primeiras referências importantes em relação à análise dessa música<sup>89</sup>. Nele, o pesquisador identifica algumas características que considera fundamentais na música africana e que vão aparecer em autores posteriores: uma estrutura rítmica altamente desenvolvida, a centralidade do tambor e, na música vocal, a predominância da forma responsorial e da polifonia.

As direções básicas da análise de Hornbostel me foram dadas por Marcos Branda Lacerda, em conversas particulares.

Na página 24 o autor está analisando a estrutura rítmica de um registro de música Fang (Pangwe) da Africa Central, para xilofone e coro. Reconhecendo uma constante métrica de doze unidades, expõe sua incerteza quanto à possibilidade de reunir essas unidades em uma fórmula de compasso e distribui-as entre barras de compasso. Propõe que os grupos de doze unidades (anotadas como colcheias) possam ser reagrupadas em compassos de 12 por 8 (ou duas vezes 6 por 8) ou 3 por 4:



As diferentes interpretações da estrutura rítmica são interessantes por admitirem a possibilidade de diferentes posições métricas, que admitem a convivência entre ritmos binários e ternários e construções em *cross-rhythm*, ou hemíola. Entretanto, na margem dessa análise tão sensível, Mário de Andrade anota: "síncopa?", dando indícios de suas dúvidas de que os processos de hemíola ou *cross-rhythm* estariam ligados à ideia de sincopação.

A sequência da análise de Hornbostel o leva a considerar um deslocamento rítmico no qual alguns ataques do xilofone, que de acordo com sua interpretação da estrutura deveriam ser 'upbeats', portanto não-acentuados, são na verdade 'downbeats', estando acentuados. E quando o tema principal retorna no coro, em outra posição métrica, Hornbostel é levado a considerar que esse tema inteiro está sincopado. Nesse momento comenta: "que a parte mais grave [o tema que retornou] esteja sincopado ultrapassa nossa compreensão" comentário este que está grifado por Mário de Andrade. Hornbostel estava identificando aí processos que depois seriam nomeados de *offbeat timing*, uma capacidade africana de construir estruturas musicais em pontos rítmicos diversos ou deslocados do ponto regulador. Mário de Andrade grifa ainda outra passagem: "a combinação entre divisão binária e ternária é característica da

<sup>&</sup>lt;sup>90</sup> "That the lower part is syncopated past our comprehension." Tradução minha.

métrica africana em geral"<sup>91</sup>. Desenvolvendo essas conclusões, Hornbostel passa a análises muito elaboradas sobre a música e a concepção rítmica africana, as quais Mário de Andrade anota, curiosamente, na margem da página 26: "Ora me parece incontestável que o A.[utor] pensa e critica sempre numa atitude europeia, europeiamente...". O autor que, na bibliografía desse manuscrito, mais se aproximou do pensamento musical africano – através de gravações e análises vigorosas – é descartado por Mário de Andrade por ter uma atitude europeia...

#### Nota nº 55:

"Síncopa

3 peças africanas em nº 447, p. 311"

## Nota da pesquisa:

Nº 447 – Chatelain, Heli. Folk-tales of Angola, Boston: G. E. Stechert, 1894.

Na página 311 dessa publicação há um apêndice, no qual o autor transcreve três melodias relacionadas a três contos citados ao longo do livro. Tomadas como exemplos de música angolana, as melodias não têm síncopa. Transcrevo o início de cada uma delas:

## 1. "Music to no VI"



# 2. "Music to no XII"

<sup>&</sup>lt;sup>91</sup> "The combination of binary and ternary time is characteristic of African metre in general." Tradução minha.



# 3. "Music to no XIV"



Na melodia nº1 há duas anotações de Mário de Andrade: na primeira, circula a fórmula de compasso e com um traço liga a anotação "2/4 mais logicamente?"; na segunda circula o oitavo compasso e reescreve a melodia em 2/4:



Nessa segunda anotação provavelmente imagina a possibilidade de uma relação com a música latino-americana, com a música cubana em particular, pois bastaria uma ligadura para chegar ao *cinquillo* comentado por Sanchez de Fuentes:



Essa relação, entretanto, não é desenvolvida.

## Nota nº 56:

"Música africana

Temas negros em nº 358 pg. 112, 116"

# Nota da pesquisa:

N° 358 – Perier, Gaston. *Negreries et curiosites congolaises*. Bruxelles: Eglantine, 1930.

A página 113 traz a transcrição de um canto congolês e um arranjo dessa melodia para piano. A melodia, chamada de "Chant des Pagayeurs", fora originariamente anotado por Goetluke, e arranjada por Jean Blockx:



Na página 116 há a transcrição de uma peça chamada "Tunafurahi Sana", para a qual Mário de Andrade anota três pontos de exclamação na margem da página:



## Nota nº 57:

"Síncopa

714, 135"

## Nota da pesquisa:

Nº 714 – Cascudo, Luis da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Porto Alegre, Globo, 1939.

O autor, na página 135, está comparando a música africana com a brasileira:

Entre os africanos nada há de semelhante ao que conhecemos no sertão. Os cantadores profissionais, *griotes*, como os *alatychs* árabes, são mais decoradores de histórias gloriosas e guerreiras que verdadeiramente improvisadores. Quando

o fazem é na acepção que o sertanejo denomina "lôa", a louvação, o

agradecimento antecipado ou posterior a um presente. O desafio, de improviso,

acompanhado musicalmente, não há nas terras d'África.

No ponto de vista unicamente musical ainda seria de notar a ausência da síncopa

que serviria para uma possível indicação negra, dada como responsável pelas

syncopated orchestras...

[nota de rodapé]: "Sempre compreendi 'música negra' como expressão vaga e

complexa. O mesmo que Música Oriental ou Música Europeia. Tenho agora

comigo a autoridade de C. W. Myers ("Traces of African Melody in Jamaica",

cit. In "De la Música Afrocubana", Fernando Ortiz".

Nota nº 58:

"Síncopa

Opiniões sobre se a música africana e a afroamericana se ligam"

**Nota da pesquisa:** A nota de Mário de Andrade foi deixada incompleta.

Nota nº 59:

"Síncopa

"Constantly, from the very first, it has been (the american song) influenced by the songs of

the white people, much more than current writers on the subject seem to realize". (no 154,

pg. 3)

"Na verdade se pode afirmar que o negro tinha enorme predisposição para a música, mas o

negro da África apresenta pequena e incipiente realização musical. Foi o contato com o

branco que o fez realizar-se."

Nota da pesquisa:

154 – White, Newman Ivey. American negro folk-songs; Cambridge: Harvard Univ.

Press, 1928.

118

Do livro de White, Mário de Andrade marca ainda outra passagem, na página seguinte à transcrita na nota:

O negro possuia um vocabulário muito limitado do inglês, e uma invencível indiferença racial ao significado das palavras e estrutura verbal nas canções se comparada ao significado dos ritmos e melodias, uma herança de uma música fundamentalmente diferente da do homem branco tanto na característica pentatônica quanto nos maravilhosos ritmos vindos dos tambores africanos. Ainda que provavelmente ele tenha feito o seu melhor para imitar fielmente, por sorte ele falhou. Ele *tinha* que modificar a música do homem branco. Toda a música que ele possuía originalmente e toda aquela que ele adquiriu se fundiram no corpo de uma nova música popular, fundamentalmente homogênea, mas nem africana nem caucasiana.<sup>92</sup>

#### Nota nº 60:

"Síncopa

"Ansermet (nº 338, p. 12) diz que "falam que a música africana da África já pratica a síncopa". Mas também já parece tender a acreditar que o negro da América é que sistematizou a sincopação."

## Nota da pesquisa:

N° 338 – Ansermet, Ernest. "Sur un orchestre nègre", *La Revue Romande* (Lausanne), n°10, outubro de 1919.

Esse texto já foi anotado por Mário de Andrade na nota nº 12. No trecho indicado, Ernest Ansermet escreve:

<sup>&</sup>quot;The Negro possessed a very limited English vocabulary, an invencible racial indifference to the meaning of words and verbal structure in songs as compared with the meaning of rhythms and melody, an inherited saturation with a music fundamentally different from that of the white man both in its pentatonic characteristics and in the marvellous rhythms caught from the African drum. Though he probably did his best to imitate faithfully, fortunately he failed. He had to modify the white man's songs. All the music that he originally possessed and all that he acquired fused into a new body of folk-song, fundamentally homogeneous, but neither African nor Caucasian." Tradução minha.

Essas populações negras da América do Norte são de origem africana. Eu não conheço a música dos negros da África. Dizem que ela consiste em canções de trabalho e em danças rituais, que está baseada em modos melódicos diferentes dos nossos e que é particularmente rica em relação ao ritmo, que já pratica a síncopa. 93

#### Nota nº 61:

"Síncopa

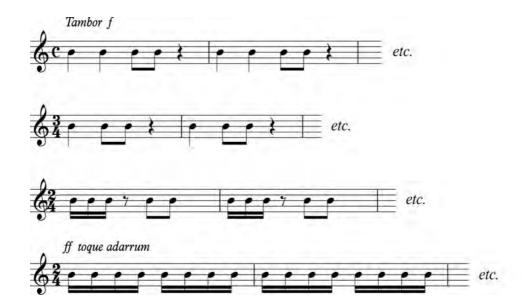
"n° 379

Veja ritmos negros grafados e sem síncopa, embora autor fale muito em síncopa."

# Nota da pesquisa:

Nº 379 – Pereira, Artur Ramos de Araújo. *Notas de Ethnologia*, Separata de "Bahia Médica", Bahia: Seção gráfica da Escola de Aprendizes Artífices, 1932.

Os ritmos grafados nesse artigo são os seguintes:



<sup>&</sup>quot;Ces populations nègres de l'Amérique du Nord sont d'origine africaine. Je ne connais pas la musique des nègres d'Afrique. On dit qu'elle consiste en chansons de travail et en danses rituelles, qu'elle est basée sur des modes mélodiques différents des nôtres et qu'elle est particulièrement riche dans as rythmique, qui pratique déjà la syncope." Tradução minha.

#### Nota nº 62:

"Síncopa africana?

670, 105"

## Nota da pesquisa:

Nº 670 – Pereira, Artur Ramos de Araújo. *As culturas negras no novo mundo*. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1937.

Na página 104 há uma indicação de Mário de Andrade para uma nota de rodapé, com indicações bibliográficas. Transcrevo aqui a nota e seu contexto:

Supus por algum tempo que as "reuniões campais" (camp-meetings) e os canticos religiosos (spirituals), das plantações do Mississipi tivessem uma origem negra exclusiva. Estudos mais acurados vêm mostrar a incerteza que ainda lavra neste particular. Vimos que, nos trabalhos das plantações, na Virginia, por muito tempo eram contratados como "criados", não só negros como brancos. E o camp-meeting foi desenvolvido entre os brancos e só depois transmitido aos negros. [Nota de rodapé]: É esta a opinião da maior parte dos estudiosos norte-americanos. Para documentar esta asserção, o prof. Pierson cita-me dois trabalhos: de Guy B. Johnson, Folk Culture on St. Helena Island, part 2, "Folksongs", e de George P. Jackson, White Spirituals. – Alegou-se que a síncopa, os saltos vocais, as modificações dos modos maior e menor, as escalas de cinco tons..., teriam origem escocesa no ritmo (scotch snap) e céltica na melodia (escala pentatônica). Herskovits, porém, insurge-se contra esse modo de ver, havendo ele próprio registrado entre os Ashantis e no Daomé, numerosos solos vocais, cantos no modo menor, pentatônicas... Além disso, a música religiosa dos negros é muito rica, e não fica relegada apenas aos spirituals convencionais (M. J. Herskovits, What has Africa given America? The New Republic, sept, 4, 1935, pg. 92.)

# Nota nº 63:

"Síncopa

"Na África alemã

nº 236, p. 191, 192"

# Nota da pesquisa:

N° 236 - Stumpf, Karl. *Die Anfänge der Musik*. Leipzig, Johann Ambrosious Barth, 1911.

Na página 191 está a transcrição de um canto Ewe, do qual transcrevo aqui apenas dois compassos. Mário de Andrade anota com um semi-círculo a semínima entre colcheias do segundo compasso:



Também de um canto Ewe é a melodia da página 192:



Desse canto Mário de Andrade circula os dois trechos de semínima entre colcheias do segundo compasso.

## Nota nº 64:

"Síncopa na África

459, 18"

# Nota nº 65:

# "Síncopa na África

em 459, p. 153, o canto 84 é o 1º que oferece uma síncopa de passagem."

#### Nota nº 66:

#### Síncopa África

459, p. 162 dá o 2º e 3º exemplo de síncopas melódicas em canto nº 105 e 106. Também canto nº 107 de proveniência árabe. Mas nenhuma dessas é propriamente a nossa síncopa melódica

#### Nota nº 67:

"Síncopa

"Pelo menos até a melodia nº 60 de 459, nem uma síncopa aparece! É evidente que, pois o autor e outros que ele cita, falam de síncopa africana, que esta afetará apenas a percussão acompanhante e não a melódica. No Brasil a síncopa afeta a melodia, como na Europa. Se a síncopa melódica brasileira não é propriamente européia, ela é pelo menos uma criação perfeitamente americana já e não negro-africana."

## Nota da pesquisa:

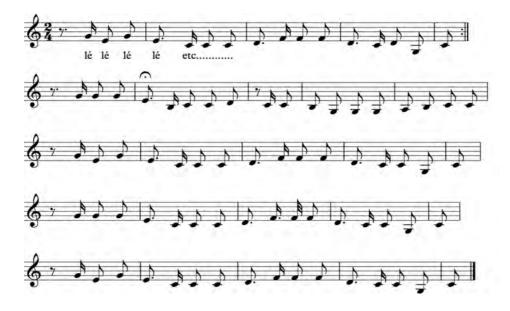
N° 459 – Chauvet, Stephen. *Musique Nègre*. Paris, Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, 1929.

As quatro notas se referem ao mesmo livro de Chauvet, do qual Mário de Andrade aponta quatro das melodias ali transcritas e um parágrafo que trata da rítmica da música africana, na página 18, no qual anota um colchete e a palavra "síncopa":

De outra parte, é muito comum que, quando se coloca músicos negros para ouvir música europeia com ritmo bem marcado e de compasso claro, eles batem as palmas sempre no segundo tempo, e não no primeiro como a gente faria, "mudança rítmica que vem de seu gosto pela síncopa" [nota: 'a frequência da sincopação é, igualmente, (junto às hábeis anacruses, às numerosas anticipações

rítmicas e ao emprego de alguns acordes especiais), uma das carcterísticas – primordiais – dessa música rítmica e sensual que é a musica negro-americana, a qual resulta do contato entre a musica moderna, americana, impreganada de influências da música hebraica, da alma negra, transplantada, mas mantendo, ao estado latente, seus dons musicais e sua especificidade.) André Gide, durante sua recente viagem ao Congo, fez uma observação análoga escutando os cantos dos remadores do lago Tomba. Durante esses cantos, de fato, um negro, armado de um remo grande, batia, incansavelmente, numa caixa de metal da barca, (fazendo-a, às vezes, de tambor). Além desses golpes regulares, um outro negro, fornecido de uma vara, quebrava o ritmo, implacavelmente, "com um ritmo, regular, de sincopas, no entre-tempo". 94

Na página 153, o canto 84 é proveniente do Gabão, "acompanhado de tambores":



D'autre part, d'une façon très générale également, quand on fait entendre à des musiciens nègres de la musique européenne à rythme bien marqué, et en indiquant fortement la mesure, ils frappent dans leurs mains, tojours au deuxième temps, et non pas au premier comme nous le ferions, "décalage rythmique provenant de leur goût pour la syncope" [nota: 'la fréquence de la syncopation est, également, (avec: d'habiles anacrouses, de nombreuses anticipations rythmiques, et l'emploi de certains accords spéciaux), une des caractéristiques, primordiale, de cette musique rythmique et sensuelle qu'est la musique négro-américaine, laquelle a vu le jour du fait du contact, avec la musique moderne, américaine, impregnée de relents de musique hébraïque, de l'âme nègre, transplantée mais ayant gardé, à l'etat latent, ses dons musicaux et leurs spécificités.) A. Gide, lors de son récent voyage au Congo, a pu faire une remarque analogue em écoutant les chants des pagayeurs du lac Tomba. Pendant ces chants, en effet, un nègre, armé d'une grosse bûche, frappait, inlassablement, sur la caisse de métal de la baleinière (qui faisat, ainsi, office de tambour), mais, em sus de ces coups réguliers, un autre nègre, muni d'une baguette, brisait le rythme, implacablement, "par un rythme, régulier, de syncopes, dans l'entre-temps". Tradução minha.

Na página 162 estão os cantos de "légende totémique chantée":

Chant de la jeune fille:

1° version



2° version



Chauvet já está descrevendo aqui, também, de maneira muito intuitiva, o processo africano de criação de estruturas musicais deslocadas ritmicamente em relação ao ponto de referência métrico básico, que será chamado de *offbeat timing* por estudiosos posteriores da música africana.

## Nota nº 68:

"Síncopa

"3 melodias mandingas sem síncopas

622, 224"

# Nota nº 69:

"Ritmo

"Ausência de síncopa na África

# Nota da pesquisa:

Nº 622 – Simões, Landerset. *Babel negra*. Porto, ed. do autor, 1935. As duas notas referem-se às mesmas melodias:

Alfá-ya-ya (Marcha heróica)



Bassam-Kemô (Dança coreada)



Ay-Satá (Canção)



# Nota nº 70:

"Síncopa africana

nº 26 p. 94"

# Nota da pesquisa:

Nº 26 - Sanchez de Fuentes y Veláez, Eduardo. *Folklorismo*, La Habana: Molina, 1928.

Na página indicada por Mário de Andrade há um grifo no nome da etnóloga Frances

Densmore e em uma citação que Sanchez de Fuentes faz de uma obra sua, na qual a autora comenta a influência negra e indígena na música norte-americana:

A influência índia que se adverte em certo gênero de música popular não afeta a estrutura das canções que ouvimos no *vaudeville*, ou em outros cenários (...). São poucas as dessa classe que levam reminiscências indígenas, encontrando, em compensação, muitas que levam o ritmo e as síncopas das canções dos negros, e grande número delas com palavras referentes aos mesmos, tais como 'mammy songs', 'plantation' ou canções de 'cotton fields', assim como os 'blues' e os negros 'spirituals', que são igualmente populares.

#### Nota nº 71:

#### Síncopa

Nos 9 exemplos de melodias e ritmos negros colhidos por Tiersot na Exposição Universal de 1889 (nº 139, cap. XII) só aparece uma síncopa e está é de semínima no 2/4 ( ).

## Nota da pesquisa:

139 – Tiersot, Jean Baptiste Élisée Julien. *Musiques Pittoresques*; promenades musicales a l'exposition de 1889. Paris, Fischbascher, 1889.

No capítulo XII, "Les Nègres", a melodia que Mário de Andrade aponta com síncopa é dos Canaques da Nova Caledônia, a 2 vozes, transcrita na página 110. A peça, com 8 compassos, traz no 4, no acompanhamento, a figura citada, na segunda voz:



## Nota nº 72:

"Síncopa na África (Sul)

676, 219"

## Nota da pesquisa:

Nº 676 – "Bantu Studies", Johannesburg, junho de 1936.

Mário de Andrade não configurou autor ou título de nenhum artigo desse periódico, que não foi localizado em sua biblioteca.

# 7. Influência da música dos povos autóctones americanos

#### Nota nº 73:

"Tem peças da coleção de Mme. Béclard D'Harcourt com a síncopa.

E se a síncopa fosse antes americana e desenvolvida pelos negros?"

## Nota da pesquisa:

O volume não foi encontrado na biblioteca de Mário de Andrade, mas introduz a hipótese de Mário de Andrade de que a síncopa já existisse na música tradicional Americana, antes expansão colonial e da chegada dos colonizadores.

#### Nota nº 74:

"No 'El Canto Popular' edit. pelo Instituto de Literatura Argentina tem músicas incas com síncopas (possuo o volume)"

# Nota da pesquisa:

"El canto popular", seção folclore, tomo 1, nº1, música pré-colombiana, Instituto de Literatura Argentina da Universidade de Buenos Aires, Casa Editora Coni, 1923.

O volume é dividido em três seções: um prólogo, escrito pelo diretor do Departamento Ricardo Rojas, uma seção chamada "considerações gerais", assinada pelo compositor Vicente Forte, e a transcrição harmonizada de dez temas de música "pré-colombiana", peruanas e bolivianas, que ficaram a cargo do boliviano Manuel José Benavente.

Entre as melodias tradicionais peruanas e bolivianas transcritas nessa revista, destaca aquelas que "têm síncopa", das quais transcrevo alguns pequenos trechos aqui:

- Dança indígena (recolhida nos arredores de Cuzco):



- Dança Aymará (recolhida no altiplano):



#### Nota nº 75:

"Síncopa

"Vicente Forte, no seu interessante poema sinfônico "<u>La Conquista"</u>, usando o populário incaico, usa sistematicamente a síncopa 🏃 🎝, e no 1º tempo do 2/4, na Oferenda Mística das Flores."

## Nota da pesquisa:

Vicente Forte, compositor argentino, se correspondia com Mário de Andrade por intermédio de Francisco Curt Lange. Envia-lhe uma cópia impressa da partitura do 'poema coreográfico' "Lá Conquista", para solos, coros e orquestra, na qual há uma dedicatória manuscrita: "Al señor Mario de Andrade, em toda simpatia ofrece el autor, Vicente Forte.

Marzo / 33". Na peça, faz uso de textos em Quechua, língua oficial do Império Inca, material musical atribuído por ele a povos autóctones da América do Sul. Insere-se assim naquilo que foi batizado de "sul-americanismo musical", umas das linhas fortes da composição argentina na década de 1930. Transcrevo um trecho do início da "Oferenda mística das flores":



# Nota nº 76:

# "Síncopa

"Notam-se em alguns fonogramas movimentos sincopados bem claros." Tais são os de números 14594 e 14595, onde se encontra, pronunciadamente o tempo de bolero em 3/8. Rog. Pinto, Rondonia, 89."

## Nota da pesquisa:

Roquette-Pinto, Edgard. Rondônia. Vol. 39. Companhia Editora Nacional, 1975.

No trecho citado, o autor está descrevendo a música dos índios Pareci, cujos fonogramas foram gravados durante uma viagem de campo realizada em 1912. Transcrevo aqui o início das partituras:

Fonograma 14.594 e 14.595



Fonograma 14.596



Roquette-Pinto descreve no livro o momento no qual os gravou:

Para satisfazer ao meu pedido, Luiz Cintra promoveu um grande kaulonená, onde se celebrou a morte de um veado, bebendo oloniti. À noite recolheram as mulheres à choupana e vieram, diante do nosso rancho, armados de jararacas, cantar e dançar festejando a caçada, ao redor de uma grande cabaça onde jazia, em postas, um cervo moqueado. E, assim, consegui apanhar no fonógrafo a música das principais cantigas parecis: Ualalôcê, Teirú, Ceiritá etc. (Fonogramas n°s 14.594 e 14.595).95

Faz ainda alguns comentários sobre a rítmica:

O ritmo da musica pareci, em regra, segue os compassos binário e ternário. Há também, nos fonogramas colhidos, compassos alternados, cuja regularidade não

<sup>95</sup> Roquette-Pinto, Edgard. Rondônia, p. 131.

# Nota nº 77: "Síncopa

"Entre índios norteamericanos, n 146,

p. 33:

p. 37:

p. 41:

p. 83:

p. 86:



(dos oito cantos dados no livro, cinco pois têm síncopa)."

## Nota da pesquisa:

146 – Densmore, Frances. *The american indians and their music*, Nova York: The Womans Press, 1926.

Na página 33, a melodia anotada por Mário de Andrade é uma canção cerimonial Pawnee, do cerimonial Hako, "Pawnee song of thankfullness", transcrita sem a letra, mas que a autora dá a tradução: "Eu permaneço aqui na sua frente com o Hako" (Hako seriam todos os objetos simbólicos e peculiares dessa cerimonia). [I stand here before you with the Hako].

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> Roquette-Pinto, Edgard. Rondônia, p. 139.



Na página 37 há a transcrição de uma Melodia dos índios Cocopa, que viviam no sudoeste do Arizona, próximo ao México. É uma dança identificada como a "Dança dos pássaros":



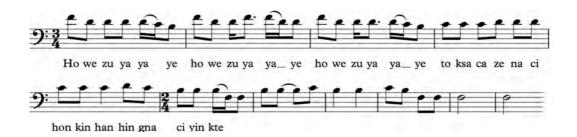
Na página 41 há a transcrição de uma melodia dos índios Menominee, cantada durante jogos da tribo:



Na página 83 há a transcrição de uma melodia dos índios Sioux, em uma seção do livro que trata de canções individuais, que não estão no contexto coletivo da tribo:



Na página 86 há uma canção de amor dos Sioux, esta transcrita com a letra:



A autora traduz a letra como "Você deve ir ao caminho de guerra, / Quando o seu nome eu ouvir / Então eu vou casar com você".97

Mário de Andrade anota ainda, na margem da página, a frase "observação engenhosa", sobre a seguinte citação de A. H. Fox Strangways transcrita no livro de Densmore:

Um cuidado em relação a essas peças. Seria um erro toca-las em um instrumento temperado; elas seriam melhor tocadas em um violino, ou cantadas, ou assobiadas, ou simplesmente imaginadas. Não apenas porque há então uma esperança de se aproximar das entonações naturais por meio de toda sorte de portamentos, mas também porque o temperamento de um instrumento de teclado tem o poder único de fazer uma melodia desarmonizada soar um incrível lugar-comum.<sup>98</sup>

#### Nota nº 78:

"Síncopa

Sobre síncopa americana ver em "Revue Musicale" julho de 1927 pg. 268"

# Nota da pesquisa:

Na página indicada por Mário de Andrade na *Revue Musicale* há um "*Table des matières de la Revue Musicale, 1926 – 1927*", no qual nosso musicólogo poderia localizar os

<sup>&</sup>quot;You may go to the warpath, / When your name I hear / Then I will marry you." Tradução minha.

<sup>&</sup>quot;One caution with regard to these tunes. It would be a mistake to play them on a keyed instrument; they should be played on a violin, or sung, or whistled, or merely thought. Not only because there is then a hope of their being rendered in natural intonation and of getting the sharp edges of the tones rounded by some sort of portamento, but also because the temperament of a keyed instrument (...) has a unique power of making an unharmonized melody sound invincibly commonplace". Tradução minha.

artigos publicados naquela revista entre os anos de 1926 e 1927. Nesse *table* pode-se encontrar obras de René Dumesnil, textos de Stefan Freund e Egon Wellesz sobre Arnold Schoenberg, um artigo de Romain Rolland sobre Beethoven, muitas crônicas sobre óperas e concertos, um artigo sobre música argentina, cinco sobre música nos Estados Unidos, mas não pude localizar ali nada que se referisse especificamente à "síncopa americana", como anota nosso polígrafo. Provavelmente pensou em localizar os artigos sobre música nos Estados Unidos.

## Nota nº 79:

Antecipação melódica

Gruenberg "Negro Spirituals" Vol. IV nº XIX p. 14 vem exemplo negro

Lavignac Histoire de la Musique V vol., p. 3362, Béclard d'Harcourt vem exemplo ameríndio

## Nota da pesquisa:

O exemplo contido em Louis Gruenberg é tema da nota 42, ficando ali os comentários sobre ele.

O 5° volume da *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, Première partie: Histoire de la Musique, en 5 volumes,* editada por Albert Lavignac e Lionel de la Laurencie, está bastante anotado e grifado por Mário de Andrade.

Nesse volume há uma seção chamada "La musique indienne", assinada por Marguerite Béclard d'Harcourt (1884 – 1964), compositora e etnomusicóloga francesa. Nessa seção o "exemplo ameríndio" indicado por Mário de Andrade é o seguinte:



A autora escreve, na página 3362:

Esses ritmos merecem atenção por serem conhecidos por toda a América. Seriam eles realmente indígenas ou seriam negros? Nós ainda não pudemos esclarecer esse ponto. Em seu livro A música do Brasil, de Mello os menciona como sendo de procedência negra. Muito populares nos entornos de Cuzco nas danças chamadas Kaswa, são ritmos que os jovens músicos peruanos introduzem em suas composições para fazer o "estilo Inca." Ora, em Cuzco e no interior do Peru (onde esse ritmo é mais propagado), nós julgamos nula a influência negra. (Nota 1 - Esta influência somente poderia estabelecer-se pela costa, com a qual a comunicação sempre foi difícil e lenta. Além disso, o clima mais rigoroso da Sierra não permitia que os negros ali se estabelecessem.) Por outro lado, esses ritmos são encontrados, com as mesmas características, em canções indígenas dos EUA, e todas as danças modernas norte-americanas os refletem: two-steps, cake-walk, etc., assim como uma outra dança de origem argentina e brasileira, o famoso tango. Nessas danças, a dupla influência negra e indígena se fez perceptível. Será que esses ritmos eram comuns a ambas as raças? Nós acreditamos que sim, os supondo mais claramente indígenas quando eles se apresentam como uma espécie de apoio rítmico do tempo do que quando são o resultado de uma figura rítmica regular.

Enfim, outros ritmos binários, de movimento vivo, são constituídos em parte por trinados, em parte por simples colcheias.

Alguns movimentos lentos ou moderados são em ritmo binário; assim, alguns famosos *yaravis* são em 2/4, embora normalmente estas peças sejam em movimentos ternários.<sup>99</sup>

<sup>&</sup>quot;Ces rythmes méritent de retenir l'attention, car ils sont connus dans toute l'Amérique. Sont-ils vraiment indiens ou sont-ils nègres? Nous n'avons pas encore pu préciser ce point. Dans son livre *A música no Brasil*, de Mello le mentionne comme de provenance nègre. Très en faveur autour du Cuzco dans les danses appelées *kaswa*, ce sont ces rythmes que les jeunes musiciens péruviens introduisent dans leurs compositions pour faire du "style incasique". Or, au Cuzco et dans l'interieur du Pérou (où ce rythme est le plus répandu), nous jugeons l'influence nègre nulle.(notal – Cette influence n'aurait pu s'etablir que par la côte avec laquelle les communications ont toujours été lentes et dificiles, de plus le climat rigoureux de la Sierra ne permettait pas aux nègres de s'y fixer.) D'autre part, ces rythmes se retrouvent, avec le même caractère, dans les chants indiens des Etats-Unis, et toutes les danses modernes nord-américaines les reflètent: *two-steps, cake-walk*, etc., ainsi qu'une autre danse d'origine argentine at brésilienne, le fameux *tango* lui-même. En ces danses, a double influence indienne et nègre a pu se faire sentir. Les rythmes auraient-ils été communs aux deux races? Nous le croyons, les supposant plus nettement indiens lorsqu'ils se présentent comme une sorte d'appui rythmique sur le temps plutôt que lorsqu'ils sont le résultat d'un parti pris suivi.

<sup>&</sup>quot;Enfin d'autres rythmes binaires, de mouvement vif, sont constitués em partie par des triolets, em partie par de simples croches.

<sup>&</sup>quot;Quelques mouvements lents ou modérés sont em rythme binaire; ainsi certains *yaravis* célebrès sont em 2/4, bien que généralement ces morceaux soient em mouvements ternaires." Tradução minha.

No manuscrito "Influência portuguesa na música popular brasileira", Mário de Andrade comenta:

A sra. Béclard-d'Harcourt que se especializou no estudo das produções ameríndias da costa do Pacífico, tem publicado a esse respeito trabalhos verdadeiramente admiráveis. Ora nos documentos por ela citados a síncopa aparece em diversas manifestações, algumas das quais são específicas da música brasileira e norte-americana. O movimento rítmico: A A que frequenta a música popular brasileira com uma cotidianidade obcecante, ela o registra várias vezes. Nas *Mélodias Populaires Indiennes* (Ricordi, Milão) vamos encontrar esse movimento numa dança indígena do Peru apanhada em Cuzco, "Ama pisko mikunkicu..."

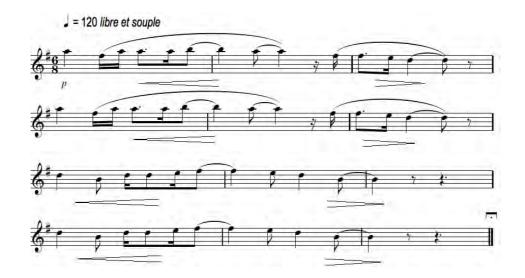
Esse exemplo é o que está também na *Histoire de la Musique* indicada por Mário, transcrita aqui. Sobre a figura sincopada, o musicólogo segue:

Vamos encontrá-la num dos compassos mais frequentes da música brasileira, esquema rítmico dos nossos maxixes, o ADADA ADADA em "Mariposacay, niñacay..." (p.42), em pleno Peru Central. E também a gente o encontra num yaravi do Equador, escrito sobre um modo indígena, "quase indígena" um pouco influenciado pelos espanhóis diz a escritora, "tristezas me depara" (p.96). E ainda, por duas vezes nas músicas instrumentais. A própria antecipação de sons melódicos, sobretudo em movimentos cadenciais, com que os nossos compositores e tocadores de maxixes fazem brilhações admiráveis, nós o encontramos num documento citado pela mesma sra. (Lavignac, *op. cit.* Vol. V p. 3362), a dança "Polca" [sic, *Palca*] pra flauta.

Ex. 25. Palca (Pérou)

-

<sup>&</sup>lt;sup>100</sup> Andrade, Mário de. As melodias do boi e outras peças, p. 410.



A autora comenta que "os ritmos em 6 por 8 são infinitamente numerosos e variados. É nessa seção que poderíamos trazer muitos ritmos, incluindo a sutileza e a grande elasticidade que não se encaixariam nas medidas quadradas do compasso". <sup>101</sup>

## Nota nº 80:

"Síncopa

"A quinta peça (nº 126, p. 13) contém síncopa incaica.

(Ver se o tema não foi tomado da Béclard d'Harcourt)"

# Nota da pesquisa:

Aguilar, Pablo Chávez. "Seis prelúdios incaicos", ed. Carl Fischer, New York. A partitura não foi localizada no Arquivo de Mário de Andrade.

# Nota nº 81:

#### "Músicas incaicas

<sup>&</sup>lt;sup>101</sup> "Les rythmes à 6/8 sont infinitment nombreux et ariés. C'est dans cette coupe que nous avons pu faire entrer beaucoup de rythmes dont la subtilité et la grande souplesse ne pouvaient cadrer avec les mesures carrées." Tradução minha.

"n° 113

p. 344, 346"

# Nota da pesquisa:

113 – Verrill, A. Hyatt. "Old Civilizations of the new world" - The Bobbs-Merrill Co.; Indianopolis, 1929.

Mário de Andrade transcreve as melodias em um papel pentagramado.

Ollantay (Kaashua)



Tauhen um "huayno" (p. 346) contém síncopas no passo:



## Nota nº 82:

"Síncopa

♪♪ ♪A entre índios Pueblo, da América do Norte. Em ficha nº 1 dentro do livro de Frances Densmore "The American Indian and Their Music" nº 146"

# Nota da pesquisa:

A ficha não foi encontrada dentro do livro.

#### Nota nº 83:

"Síncopa

"em música árabe

"La prolongation d'une note du temps faible au temps fort est très employée par les Arabes" Féline (indicação bibliográfica em <u>Târr</u> meu dicionário musical, p. 78)."

## Nota da pesquisa:

Fora da Bibliografia – Feline, Pierre. Le Plaisir musical chez l'Européen et chez l'Arabe. *Mercure de France*, 15, fev., 1937.

"O prolongamento de uma nota do tempo fraco ao tempo forte é muito empregada pelos árabes". Bilbliografía utilizada para a redação do verbete "Târr" do Dicionário musical brasileiro.

#### Nota nº 84:

"Síncopa (artigo está entre Cantos Terenos)

Também entre os cantos araucanos se encontra a síncopa (ex. Nº 4 em "El Cromatismo em la música Indigena Sudamericana", de Carlos Lavin, "Gaceta Musical" Paris. Também o tema chiriguano nº 9 do mesmo artigo tem síncopa."

# Nota da pesquisa:

O artigo não foi encontrado no Arquivo de Mário de Andrade.

# Nota nº 85:

"Síncopa

"Entre os autoctones do extremo noroeste norte-americano as síncopas são comuns, como nas peças de Musical Quarterly, janeiro 1933, p. 102. (biblioteca conservatório)"

## Nota da pesquisa:

380 – Barbeau, Marius - "Songs of the Northwest", Musical Quarterly (1933) XIX (1): 101-111.

Na página 102 do artigo há a transcrição de uma canção coletada por Barbeau, "Honekone", cantada "com sílabas sem significado" (segundo o autor) por uma jovem mulher dos Tahltans, índios pescadores nômades da fronteira entre Alaska (EUA) e Yukon (Canadá), vale das montanhas rochosas do Canadá:



#### Nota nº 86:

"Síncopa

Examine o nº 344"

## Nota da pesquisa:

344 – Friedenthal, Albert. Musik, Tanz und dichtung bei den Kreolen Amerikas. Berlin-Wilmersdorf: H. Schippel, 1913.

Nesse livro o autor analisa as relações entre música, dança e poesia em diversas regiões da América, em particular a influência das culturas africanas: México e América Central, Venezuela, Colombia, Chile entre outros países da América Latina, tendo um

capítulo dedicado exclusivamente ao Brasil. Não pude localizar nele, entretanto, informações sobre a síncopa, apenas um poema, de gosto duvidoso, sobre a mulata brasileira, "Die Mullatin von Brasilien".

#### Nota nº 87:

"Síncopa nº 375 p. 60"

## Nota da pesquisa:

375 – Roquette-Pinto, Edgard. Ensaios de antropologia brasiliana. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933.

Na página 60 Roquette-Pinto está comentando um relatório do biólogo norte-americano Chas. B. Davenport, que, na posição de presidente da "Federação Internacional das Organizações Eugênicas", havia distribuído um questionário a fim de estudar os "cruzamentos na espécie humana". Sobre os cruzamentos de raça na Jamaica, o relatório enumera algumas características como: "O pavilhão da orelha é mais redondo nos negros. Até a idade de 16 anos, os negros têm melhores dentes que os brancos. Mais tarde as coisas se invertem. (...) Uma estreita correlação manifestou-se entre o índice nasal – tanto maior quanto mais largo o nariz – e a cor da pele. Quanto à capacidade musical foi verificado que os negros ultrapassam os brancos, no ritmo." Roquette-Pinto classifica essa análise de "velha antropologia", e Mário de Andrade anota a "superioridade" dos negros sobre os brancos em relação ao ritmo.

## Nota nº 88:

"Síncopa

V. importante Enciclopedie de la Musique de Lavignac Histoire de la Musique 5° vol. pg. 3330"

#### Nota da pesquisa:

Trata-se do verbete "États-Unis d'Amérique", assinado por Esther Singleton. Ali a autora afirma que:

Na música indígena, podemos notar uma característica marcante o ritmo sincopado, que se encontra nos dois tipos de música nativa americana – a indígena e a negra - e sobre os quais se baseia a música popular americana, nos leva a esta conclusão bastante natural que a característica mais marcante da música do nosso país encontra-se no estranho movimento cadenciado conhecido coloquialmente como Rag-Time; este movimento formará sem dúvida o princípio essencial da maior parte da música americana do futuro, embora tratados em mil formas diferentes, tão distantes uns dos outros do que já nos mostraram a Sinfonia do Novo Mundo, de Dvorak, Rio Suwannee de Foster e o Narciso de Nevin. 102

#### Nota nº 89:

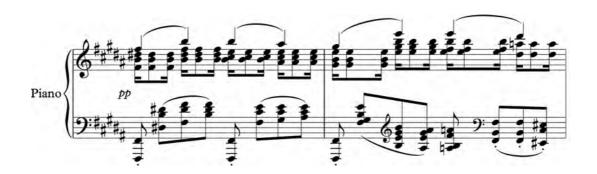
## Síncopa

As antecipações sincopadas na morte de Isolda (Wagner – Liszt) que provam o caráter psicológico desordenado da síncopa.

#### Nota da pesquisa:

Mário de Andrade está se referindo à última cena da ópera de Tristão e Isolda, de Richard Wagner, na qual Isolda devaneia à beira da morte sobre uma noite de amor, que a livrará de todas as ansiedades e a conduzirá ao eterno. Franz Liszt escreveu um arranjo para piano solo dessa canção, do qual transcrevo aqui um dos trechos sincopados:

<sup>&</sup>quot;Dans la musique indienne, nous pouvons noter une caractéristique frappante, le rythme syncopé, qui se retrouve dans les deus classes de musique indigène américaine – l'indienne et la nègre – et sur le quel se base la chanson populaire américaine, nous amène à cette conclusion assez naturelle que la particularité la plus frappante de la musique de notre pays réside dans l'étrange mouvement saccadé connu familièrement sous le nom de Rag-Time; ce mouvement formera sans doute le principe essentiel de la plus grand partie de la musique américaine de l'avenir, quoique traité sous mille formes différentes, aussi éloignées les une des autres que nous les ont déjà montrées la New World Synphony, de Dvorák, le Fleuve Suwannce de Foster et le Narcissus de Nevin." Tradução minha.



# Nota nº 90:

# Nota da pesquisa:

Dentro do envelope "síncopa" há também duas folhas destacadas de revista com a partitura de "La Sierra", composição de Mariano Béjar Pacheco caracterizada como uma "Dança K'eshua". Transcrevo aqui os primeiros compassos:



## Bibliografia do manuscrito:

ALMEIDA, Renato de. História da música brasileira. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1942.

ANDERSEN, Arthur Olaf. Geography and rhythm. Tucson, Univ. Of Arizona, 1935.

ANSERMET, E. "Sur un orchestre nègre". La revue Romande, Lausanne, 1919.

BANTOCK, Granville, org. *One hundred songs of England*. Boston, O. Ditson, 1914. 204p.

. *One hundred folksongs of all nations*; Boston, O. Ditson, 1911. 175p.

BARRETO, João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho. *Fados, canções e dansas de Portugal* /por/ João do Rio. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1909. 584p.

BURLIN, Natalie Curtis, org. *Songs and tales from the dark continent*. New York, G, Schirmer, 1920, 170p.

. Negro Folk-Songs. New York: Boston, 1918.

CARDOSO, Pedro. Folclore caboverdeano. Porto, Maranus: 1933. 120p.

CASCUDO, Luis da Câmara. Vaqueiros e cantadores. Porto Alegre, Globo, 1939.

CHATELAIN, Heli, org. *Folk-tales of Angola*; Boston, The American Folklore Society, 1894. 315p.

CHAUVET, Stephen. *Musique Nègre*. Paris, Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, 1929. 242p.

COLERIDGE-TAYLOR, Samuel, org. *Twenty-four negro melodies*. Boston, O. Ditson, 1905. 127p.

DENSMORE, Frances. *The american indians and their music*. New York, The Womans Press, 1926. 146p.

FELINE, Pierre. Le Plaisir musical chez l'Européen et chez l'Arabe. *Mercure de France*, 15, fev., 1937.

FRIEDENTHAL, Albert. *Musik, Tanz un Dichtung bei den kreolen Amerikas*. Berlin, Hans Schnippel, 1913. 328p.

GALLET, Luciano. Estudos de folclore. Rio de Janeiro, Carlos Wehrs, 1934. 115p.

GALLOP, Rodney A. "The folk music of Portugal", in *Music and letters 14(4)*, London, 1933.

GORER, Geoffrey. África Dances. London, Farber & Farber, 1935.

HARE, Maud Cuney. *Negro musicians and their music*. Washington, Associeted publishers, 1936.

HISTÓRIA da literatura portuguesa... Lisboa, Bertrand, 1929.

HOPEKIRK, Helen, org. Seventy scottish songs; Boston, O. Ditson, 1905. 189p.

HORNBOSTEL, Erich M. African negro music. London, Oxford Univ. 1928.

MORAES FILHO, Alexandre José de Melo. *História e costumes*. Rio de Janeiro. H. Garnier, 1904.

PEREIRA, Artur Ramos de Araújo. *Notas de Ethnologia,* I, Os instrumentos musicaes dos candomblés da Bahia; II, O Mytho de Iemanjá e suas raízes inconscientes. Bahia, Esc. De aprendizes e artífices, 1932. Separata de Bahia Médica, Salvador, 1932.

\_\_\_\_\_. As culturas negras no novo mundo. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1937.

PÉRIER, Gaston-Denys. *Nègreries et curiosités congolaises*. Bruxelles, L'Eglantine, 1930. 122p.

PIMENTEL, Alberto Augusto de Almeida. *A triste canção do Sul* (subsídios para a história do fado); por Alberto Pimentel. Lisboa, Liv. Central, 1904. 302p.

RODRÍGUES MARÍN, Francisco, org. *Cantos populares españoles;* Sevilla, Francisco Alvarez, 1882/3. 5v.

ROQUETE-PINTO, Edgar. Ensaios de anthropologia. São Paulo, Nacional, 1933. 183p.

SÁNCHEZ DE FUENTES Y PELÁEZ, Eduardo. *Folclorismo*; artículo, notas y críticas musicales. La Habana, Molina, 1928. 343p.

\_\_\_\_\_. El folk-lor em la música cubana. La Habana, Siglo XX, 1923, 191p.

SIMÕES, Landerset. *Babel negra*. Porto, ed. do autor, 1935.

STUMPF, Karl. Die Anfänge der Musik. Leipzig, Johan Ambrosious Barth, 1911. 209p.

TIERSOT, Jean Baptiste Élisée Julien. *Musiques Pittoresques;* promenades musicales a l'exposition de 1889. Paris, Fischbascher, 1889. 120p.

VALE, Flausino R. Elementos de folclore brasileiro. São Paulo, Nacional, 1936.

WHITE, Newman Ivey. *American negro folk-songs;* Cambridge, Mass., Hervard Univ. Press, 1928.

# Partituras:

CANCIONEIRO DE MÚSICAS POPULARES. César das Neves (org.), Porto: Tipografia Ocidental, 1893.

Cirino, Sebastião. Cristo Nasceu na Bahia. Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado, s/d.

Gruenberg, Louis. Negro Spirituals, Universal Edition, 1926.

Forte, Vicente. La Conquista, Buenos Aires, 1931, propriedade do autor.

# Discografia:

DEIXA A NEGA PENÁ. Cardoso, Paulo; interpretado por Almirante e o Bando de Tangarás, disco Victor N°33524, 1932.

# Sobre o manuscrito "síncopa"

Em relação ao trabalho de Mário de Andrade como musicólogo, a análise do manuscrito "síncopa" indica uma interessante inversão. Se em sua obra musicológica publicada o autor tende a formulações afirmativas ("a síncopa, mais provavelmente importada de Portugal que da África", entre tantas outras) e não raro contraditórias, provavelmente dirigidas pela urgência de dar "alarma de tudo porque se eu não der os outros não dão", esse manuscrito expõe o processo "negativo" e não publicado dessa urgência, processo este que inclui um tipo de metodologia mais profunda e exigente, paciente a ponto de durar décadas, que subjaz à obra musicológica do autor mas que não está aparente. Esse "método" não chega a dirigir sua produção publicada em vida, delineada por formulações positivas, nas quais procurou dar algum corpo à frágil historiografia da música brasileira.

Sendo assim, o polígrafo sacrifica a metodologia exigente de sua musicologia para se meter "num despropósito de assuntos e por isso (...) ficar na epiderme de todos eles", tentando moldar alguns conceitos basilares e organizadores que pudessem servir de referência para a ainda incipiente e desorganizada musicologia brasileira. O "outro método" apresentado nesse manuscrito, a gênese de seu pensamento sobre o tema, impressiona por estar marcado pela paciência e pela incerteza, atributos que são o negativo da urgência com que o autor vai expondo conceitos em sua obra publicada. Esse "outro método", o autor vai construindo sem pressa e, digamos, com a mão na massa, através de análises de partituras, discos e livros especializados, combinando-os de forma aberta e experimental (ainda que seja muito clara a prevalência da tradição livresca sobre as análises de partituras e discos). As formulações analíticas alcançadas aí, Mário de Andrade vai considerando cada vez mais indispensáveis para a musicologia americana em geral e brasileira em particular.

Trata-se, a saber, também de um modo de aprofundar a análise e desconfiar do grande mito originário americano baseado na triangulação de "três raças tristes". No *Ensaio sobre música brasileira* o musicólogo fixava uma fórmula – positiva – sobre as fontes originárias da

música brasileira: "a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta" fórmula ela mesma *express* e superficial, a referida "epiderme" do assunto. A vida desse manuscrito, ao contrário, é questionar essa origem mítica e colocá-la sob perspectiva analítica, em cujo método muito mais complexo e completo – que se realizado escaparia àquela confessa superficialidade – vai revelando caminhos bastante interessantes a serem trilhados por uma possível musicologia brasileira. Ao contrário da simples e propagada gradação entre as "três raças", o conjunto dessas notas vai exigindo cada vez mais análises que considerassem as múltiplas dimensões do fenômeno, articulando de forma crítica tempo, forma, história, economia, entre outros dados. A articulação dessas dimensões permitiria de fato sustentar uma interpretação mais integrada sobre a música que surge do cruzamento cultural americano, abrindo a possibilidade de formular conceitos menos superficiais, que organizassem e incorporassem, nesse caso, a grande quantidade de dados recolhidos dentro do envelope.

Como método mais dinâmico, uma das exigências surgidas ao longo das anotações é a de analisar o fluxo, refluxo e influência entre as culturas colonizadas e colonizadoras no contexto da expansão comercial moderna, e dentro desse fluxo/refluxo, a necessidade de identificar continuidades, descontinuidades e resultantes de processos cruzados entre as características das músicas autóctones, europeias e africanas. Processos estes que estariam delineados em seus traços básicos pela história da colonização. Posto frente a essa perspectiva, o mito fundador das três raças revelava-se como que bastante insuficiente, confrontado à falta de dados que se impunha: como alguém - e Mário de Andrade coloca principalmente a ele mesmo nesse lugar – poderia falar em maior ou menor influência da música africana ou indígena no Brasil se pouco ou nada conhecia sobre os processos da música na África ou entre os índios pré-americanos? Qualquer estudioso que quisesse se remeter a essas "influências originais" teria que completá-las com uma larga dose de imaginação, e, de fato, ainda hoje muitos estudos sobre música brasileira bem como muitas produções artísticas são orientados por uma forte imaginação desejante (de uma África imaginária ou um indígena sonhado), estando essas produções muito comprometidas com militâncias várias, mas que pouca informação têm sobre os processos reais dessas músicas. No caso de um músico ou musicólogo contemporâneo, que dispõe de estudos mais

<sup>&</sup>lt;sup>103</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*, p. 20.

detalhados, o método de Mário de Andrade ainda teria algo a dizer, em especial sobre a necessidade de análise das transformações desses processos musicais "africanos" e "indígenas" no contexto da transposição de culturas e de seu embaralhamento dentro do nefasto fluxo colonizatório moderno. Começa a se delinear, assim, ao longo do manuscrito, um procedimento investigativo: coletar e estudar dados mais precisos sobre os processos da música dos povos dos continentes colonizadores (Europa e África)<sup>104</sup> e dos que seriam colonizados (povos autóctones das Américas), para então estudar as transformações desses processos na nova música criada a partir da interação dinâmica desses povos no "novo continente". Mário de Andrade considera esse pressuposto válido para todo o território americano.

Em um primeiro nível de compreensão, o problema ainda está formulado em uma espécie de operação funcional, onde o colonizador branco é colocado em oposição ao colonizador negro, e a síncopa viria de um ou de outro: a "origem" da síncopa seria ou branca ou negra. Em um segundo nível de compreensão – mais interessante e desenvolvido dentro desse manuscrito – Mário de Andrade complexifica de forma exponencial sua musicologia ao coloca-la em uma perspectiva de análise histórica e sócio-econômica: a antítese formulada propõe também que a síncopa das Américas em geral não seria simplesmente dos negros, ou seja, uma transposição direta e preservada de tradições deslocadas da África, mas apontaria para uma dinâmica mais complexa, que envolve todos os colonizadores e colonizados em uma espécie de "rede rítmica" transatlântica na qual os ritmos tradicionais de diversas músicas do mundo são deslocados e submetidos ao complexo sistema surgido das expansões comerciais transatlânticas. Ao constatar que a síncopa aparece de modos diferentes em todas as culturas pesquisadas, o que entra em jogo é a própria movimentação da rede: o encontro e convívio, conflituoso ou não, sincrético ou não, entre as figuras, sincopadas ou não, dos sistemas originais. Esse movimento dispara processos dinâmicos de transformação nas figuras rítmicas tradicionais, desenhados pela movimentação geral dessa "rede rítmica", que podem se modificar em diferentes proporções. É operando nesse segundo nível de compreensão – não publicado – que Mário de Andrade consegue fugir à reificação do termo "síncopa" e do consequente esvaziamento de seu sentido: até então o termo parecia apenas técnico, congelado, como que flutuando inalterado no tempo e no espaço, como se pudesse existir para

<sup>&</sup>lt;sup>104</sup> Europa e África estão aqui equalizados apenas no sentido imigratório.

fora da história e viajar intacto ao longo do tempo e do espaço. A procura "meio cega" por síncopas de colcheia entre semicolcheias no compasso de dois por quatro reflete um pouco essa reificação. Ao considerar o contexto mais largo das diferentes camadas, uma interpretação da síncopa pode abandonar seu estado figural de dicionário e ganhar a vida dos eventos reais, complexos, dinâmicos e multi-dimensionais.

Nessa trilha, o musicólogo se mostra a fim de saber quanto e como essas figuras se modificam, experimentando análises em boa medida intuitivas. No caso da América do Norte, procura saber como são os processos da música tradicional da Inglaterra e da Escócia, a fim de descobrir como eles se transformaram na dinâmica histórica do "novo continente"; no caso da América Latina, vai buscar na cultura ibérica indícios da notável sincopação existente nos países colonizados, a fim de saber quanto e como eles teriam se transformado; no caso da América em geral, vai buscar informações sobre a síncopa da música tradicional africana, sobre a qual encontra quase nada. Esse método cobriria, então, a triangulação das "raças tristes" em um espaço-tempo transatlântico: a zona de influência dos colonizadores brancos, a ser confrontada com a dos colonizadores (escravizados) negros nos territórios nos quais viviam povos autóctones, no contexto de um fluxo migratório multissecular até então inédito na história da humanidade, gerado pela expansão do capital comercial produzida no século XV.

#### Autores de referência

Para analisar a "rede rítmica" colonizador-colonizados na América do Norte, Mário de Andrade vai buscar nas coletâneas organizadas por Granville Bantock e Helen Hopekirk (*One hundred songs of England, One hundred folksongs of all nations* e *Seventy scottish songs*, todos publicados pela Oliver Ditson Company), dados sobre as síncopas da música inglesa e escocesa, a fim de estudar se há indícios delas nos processos de sincopação comuns na América do Norte. Seu fim particular é o de averiguar se a síncopa norte-americana teria raízes sólidas na música dos colonizadores europeus, podendo assim criar uma antítese à tese mais aceita de que esta seria de origem africana. Completando a rede transatlântica, vai buscar

também informações, entre outros, nos livros de Natalie Curtis Burlin para a música negroamericana e Frances Densmore para a música indígena-americana. Mário de Andrade tem, de Curtis Burlin, em sua biblioteca, os livros Negro Folk-Songs, em quatro volumes publicados entre 1918 e 1919 que incluem spirituals e canções de trabalho, e Songs and tales from the dark continent, coletânea publicada em 1920. Ambos os títulos foram publicados pela editora G. Schirmer, de Nova Iorque, sendo Negro Folk Songs lançado pela Hampton Series. A autora, pianista formada em uma família rica de Nova Iorque, adere no início do século ao Hampton Normal and Agricultural Institute, uma escola fundada em 1868 pelo General Samuel Chapman Armstrong, pioneira no ensino direcionado para negros e índios na América. O general Armstrong a funda sob a ideia de "trabalho para o bem do caráter", bem como por pensar que os estudantes precisavam aprender oficios para se tornarem independentes economicamente. Seu objetivo era que a escola proporcionasse ambiente adequado e um primeiro passo para o desenvolvimento das raças desfavorecidas no território dos EUA. No ano da publicação de Negro Folk Songs, a escola reunia em torno de 900 estudantes, sendo que, segundo a musicóloga, o "espírito" da Hampton já havia se espalhado por todo o país, em centros de ensino que nela se inspiravam, bem como para além-mar: Índia, Filipinas, China, Japão e toda a Africa (o Brasil não integra essa lista). O ensino da música "racial" fez parte desse cotidiano escolar.

Na introdução de seu livro a autora aponta a direção na qual está trabalhando:

As notações das canções folclóricas dos negros são esforços leais para colocar no papel as gravações originais das canções tradicionais de plantação *assim como cantadas pelos negros*. As harmonias são que os negros criaram. Eu não adicionei nada e tentei não omitir nada. Todas as notas de todas as vozes foram transcritas como cantadas pelos grupos de negros (...) Apenas depois de longa familiaridade com essa música e inúmeras audições das canções eu fui capaz, com a ajuda de um fonógrafo, de escrever as partituras. Esse trabalho de gravação – um dedicado e respeitoso trabalho – é feito sob os auspícios do Hampton Institute. Faz parte da missão do Hampton em promover a amizade entre as diferentes raças do planeta. Pois música é a língua comum que fala direto ao coração de todos os homens". 105

<sup>&</sup>quot;These notations of Negro folk-songs are faithful efforts to place on paper an exact record of old traditional plantation songs as sung by negroes. The harmonies are the negroes' own. I have added

Mário de Andrade pode então anotar de Curtis Burlin que "o instinto africano para o ritmo desenvolveu a sincopação a um alto patamar e proporcionou uma notável individualização do tambor, que na mão de um nativo parece algo que está vivo e fala", encontrando nesses livros pistas e indícios claros de que na música africana a síncopa também deveria ser procurada também na rítmica dos tambores, ainda que não encontrasse transcrições e análises da música tradicional da África.

Consulta ainda em sua biblioteca *The american indians and their music*, De Frances Densmore, musicóloga conhecida por seus estudos sobre a música dos Índios Norte-americanos. A autora atuou em colaboração, entre outros, com o *Bureau of American Ethnology* do Smithsonian Institution e com Curtis Burlin, tendo realizado uma quantidade expressiva de gravações e transcrições de música indígena norte-americana, bem como colaborado com a coleção de instrumentos musicais associados a essa música. Junto a esse *corpus*, escreveu monografías especializadas, artigos publicados em jornais e revistas e trabalhou com educação infantil, entre outras ações nas quais se esforçou para integrar a vida dos ocupantes originários do território americano na cultura de seu país. *The american indians and their music* procura estudar a música em seu ambiente: o livro é dividido em descrições e análises dos modos de organização social das tribos, seus costumes, danças, objetos de arte, instrumentos musicais, tipos de escala entre outros. Há ainda algumas fotos e a transcrição de oito melodias indígenas, das quais Mário de Andrade anota cinco com síncopa. Na concepção da autora:

A música é intimamente ligada à vida de todas as raças. Nós entendemos as pessoas melhor se conhecemos sua música, e apreciamos melhor a música se entendemos as pessoas. Uma parte deste livro é devotada à história e costume dos índios, e uma parte a sua música em suas várias fases, mas a principal proposta do livro é promover uma aproximação com nosso vizinho mais

nothing and I have striven to omit nothing. Every note in every voice was written dowm as sung by groups of negroes (...) Only after long familiarity with this music and innumerable hearings of the songs have I dared, with the additional aid of a phonograph, to set my notations on paper. This work of record – a reverent and dedicated love-labor – is pursued under the auspices of Hampton Institute. May it become part of Hampton's mission of friendship between the different races of the earth. For music is a common tongue wich speaks directly to the heart of all mankind" - Tradução minha, *Negro Folk Songs*, pg. 3 e 5.

Frances Densmore coloca seu estudo na trilha de outros feitos sobre os índios norteamericanos, dos quais organiza uma bibliografia naquele momento invejável para qualquer país das Américas interessado em estudar sua própria história. Indica como sendo pioneiro o estudo de Theodor Baker, um alemão que visitara os EUA em 1880, tendo estado com os índios Seneca durante o verão e tendo visitado o United States Indian School at Carlisle, Pensilvania. O estudo resultou no livro Ueber die Musik der Nordamerikanischen Wilden, publicado em 1882, que incluiu a transcrição de quarenta e três canções acompanhadas de análises e descrições dos costumes musicais indigenas. Lembra ainda Miss Alice Cunningham Fletcher, com The "Wawan" or pipe dance of the Omahas", de 1884, que conta com dez melodias transcritas, publicado pelo Peabody Museum of American Archeology and Ethnology de Cambridge, Massachusetts. Lembra ainda o Dr. Carl Stumpf, de Viena, com seu panfleto Lieder der Bellakula Indianer, de 1886, que apresenta material sobre os índios da British Columbia; o Dr. Franz Boas da Columbia University, com *The Central Eskimo*, que traz 23 canções Eskimo com análises; Carlos Troyer, compositor, com Traditional Songs of the Zuni; e a Invenção do fonógrafo, usado por Jesse Walter Felkes em 1889 para gravar canções dos índios Passamaquoddy. Ao final, sua bibliografia reúne 26 títulos especializados.

Essa historiografia desenvolvida e organizada que Mário de Andrade via impressa nos trabalhos da musicóloga norte-americana e dos musicólogos europeus funcionam como uma espécie de farol-guia em sua obra. Em sua produção, entretanto, procura responder àquilo que sentia como uma exigência mais primordial, exigência que o leva a escrever "sobre tudo", na tentativa de construir bases humanas e democráticas mais sólidas no Brasil. Essa perspectiva esperançosa e utópica não era um delírio solitário de Mário de Andrade mas se ligava a um certo projeto nacionalista de época, vigoroso na América dos anos 20 (bastante presente, por exemplo, nas norte-americanas Densmore e Burlin), e que no Brasil era simplesmente precário. Essa mesma perspectiva nacionalista fora vigorosa na Europa no final do século XIX, momento no qual o nacionalismo incluiu uma forte intenção progressista, como lembra

<sup>&</sup>quot;Music is closely interwined with the life of every race. We understand the people better if we know their music, and we appreciate the music better if we understand the people themselves. A portion of this book is devoted to the history and customs of the indians, and a portion to their music in its various phases, but the chief purpouse of the book is to assist an acquaintance with our nearest neighbor – the American Indian" - Tradução minha. *The american indians and their music*, pg. 5.

Eric Hobsbawm, fazendo-se ligar à ideia de democracia<sup>107</sup>. Diferentes mas aparentados aos europeus, os muitos nacionalismos americanos tendiam – como poderíamos dizer de Densmore, Burlin e Mário de Andrade – a se colocarem "tanto na busca de uma cultura vinculada ao povo, quanto na politização da inteligência e da arte (...) e a favor da incorporação efetiva à vida nacional das populações marginalizadas e espoliadas" <sup>108</sup>. Densmore com os índios, Burlin com os afro-americanos e Mário de Andrade com brasileiros pobres em geral, esse não é o nacionalismo posterior das ditaduras latino-americanas da segunda metade do século XX, nem dos nazi-fascismos europeus, regressivos e monstruosos, mas uma face do pensamento ético moderno em seu momento nacionalista, de *ethos* progressista e libertador.

Da América Central, de Cuba em particular, Mário de Andrade encontra uma importante referência em Eduardo Sanchez de Fuentes y Veláez. Tem em sua biblioteca os livros *El folklorismo en la musica cubana*, de 1923, e *Folklorismo*, de 1928, nos quais Sanchez de Fuentes procura dar uma breve história da música cubana, também levando em conta suas influências e o fluxo imigratório mundial. Ao descrever o *Danzón* cubano, levava em conta a colonização europeia e as danças tradicionais autóctones da ilha:

A *Contradanza* que teve sua origem na Normandia, de onde passou à Inglaterra, nos foi importada pelos franceses que em fins do século passado vieram à ilha, tomando entre nós carta de natureza, dentro de nosso velho folclore, escrita indistintamente nos compassos de dois por quatro e seis por oito. (...) Já sabemos que a *Contradanza* foi o ponto de partida da *Danza*. (...) Pouco a pouco a *Danza* foi cedendo seu posto aos modernos bailes, sobretudo ao *Danzón*, que foi seu legítimo sucessor, ainda que se diferenciasse daquela em sua forma e estrutura musical. 109

Mário de Andrade aponta, nesse manuscrito, particularmente a figura rítmica do *cinquillo*, lendo em Sanchez de Fuentes sobre "o típico sincopado do *danzón*, que é no que se diferenciam as [habaneras] nascidas à sombra de nossas verdes palmeiras das importadas da velha espanha". Como Mário de Andrade, Sanchez de Fuentes buscava dados e análises que

Cândido, Antonio. "Uma palavra instável", in *Vários Escritos*, p.

<sup>&</sup>lt;sup>107</sup> cf. Hobsbawm, Eric. A era do Capital, p. 147 e segs.

<sup>&</sup>lt;sup>109</sup> Sanchez de Fuentes y Veláez, Eduardo. *El folklorismo en la musica cubana*, p.

pudessem diferenciar a cultura de seu país da de seus colonizadores, na trilha da afirmação nacionalista da identidade americana. Natural de Havana, Sanchez de Fuentes foi compositor, aluno do Conservatório de Havana, advogado e autor de diversos livros sobre história da música cubana, nos quais buscou contribuir para esse desejado objetivo. Seu nacionalismo é bastante contundente, aparecendo misturado a uma atitude missionária e individualista: "(...) pensar neste trabalho que hoje realizo com verdadeiro empenho e que completarei, *Deo volente*, com outros análogos, estudando e analisando a música dos distintos povos americanos de língua espanhola (...)". Um nacionalismo em boa medida alucinado, no qual o autor chega a militar pela extirpação da influência da colonização africana, militância que, formulada em chave racista, terminou por levá-lo ao ostracismo.<sup>110</sup>

Ainda em "El folklorismo en la musica cubana" o autor escreve que a Habanera "pouco a pouco foi caindo em desuso, escutando-se seu ritmo somente em algumas canções onde se amalgama com o típico sincopado do danzón, que é no que se diferenciam as nascidas à sombra de nossas verdes palmeiras das importadas da velha espanha" Assim o autor vai desenhando sua proposta: identificar e definir com clareza músicas que se desenvolveram à sombra das "verdes palmeiras" de seu país, que, embora importadas de outras culturas, já teriam identidade suficiente para definir a cultura cubana em relação a seus colonizadores e a outros países da América. Seu projeto se aproxima aqui do de Mário de Andrade para o Brasil, e também para Sanchez de Fuentes a originalidade do ritmo sincopado seria uma estrutura identificatória em relação às heranças europeias. Descontadas as muitas diferenças, há um ambiente comum – talvez panamericano – no qual circularam ideias como as veiculadas por Sanchez de Fuentes – "já sabemos que as canções de um país encerram sua alma, sua vida inteira, e são as verdadeiras fontes de inspiração de seus artista" e as de Mário de Andrade – "uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular,

Por exemplo o seguinte trecho: "Réstanos el derecho de apreciar el mejor o peor gusto de los que han preferido abrevar em esa fuente retrógrada, que bastardea nuestra producción musical [a música afrocubana]" (...) "siendo así que lo que impugno, e impugnaré siempre como tal, es la [música] africana" (...) "La música, lo mismo que las costumbres, al igual que la parte consciente del indivíduo, debe tender siempre a su mejoramiento. Escarbar en las monotonías africanas, aunque la moda lo quiera, y com ella los ultramodernistas, es retrogradar musicalmente". Sanchez de Fuentes, *Folklorismo*, p. 80-81, 87, 88.

Sanchez de Fuentes, *Folklorismo*, p. 41.

"(...) pues ya sabemos que las canciones de un país encierran su alma, su vida entera, y son las verdaderas fuentes de inspiración de sus artistas." Sancjez de Fuentez, *El folklorismo en la musica cubana*, p. 113.

música artística (...)"113.

Para a análise da música autóctone sul-americana, Mário de Andrade tem como fontes principais nesse manuscrito o artigo da musicóloga francesa Marguerite Béclard d'Harcourt na *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, intitulado "La musique indienne", e o livro da mesma autora intitulado *Mélodies populaires indiennes: Équateur*, *Pérou, Bolivie*, que não consta em sua biblioteca pessoal. Anota ainda passagens de um compositor argentino, Vicente Forte, em sua peça "La Conquista", na qual faz uso de material musical atribuído por ele a povos autóctones da América do Sul. O compositor, que estudou na Schola Cantorum em Paris e foi iniciado por Felipe Pedrell nas disciplinas do folclore musical, insere-se com essa peça naquilo que foi batizado de "sul-americanismo musical", umas das linhas fortes da composição argentina na década de 1930. A peça, de 1931, é um 'poema coreográfico', como o compositor a define, para solos, coros e orquestra.

Vicente Forte ainda assina a seção "considerações gerais" do primeiro volume de "El canto popular", volume que também foi analisado por Mário de Andrade em sua busca de dados sobre a música dos povos autóctones da América Latina. Ali, Forte escreve:

A tradição oral dos povos que descendem daquelas civilizações que constituíam o império Inca guarda, todavia, com amoroso zelo, e apesar das inúmeras vicissitudes sofridas, a maioria dos cantos que transmitem as emoções da raça.

A convivência com os índios das distintas coletividades, que baixo o impulso da conquista e civilização europeia surgiram em solo americano, e que no andar dos tempos haviam de formar os diversos agrupamentos que são hoje as nações de nossa América, faz com que nestes subsistam todavia vestígios, e não poucos certamente, do patrimônio espiritual e artístico daqueles povos.<sup>114</sup>

Esse volume conta ainda com um prólogo, escrito pelo diretor do Departamento Ricardo Rojas e com transcrições harmonizadas de dez temas de música "pré-colombiana",

<sup>&</sup>lt;sup>113</sup> Andrade, Mário de. Ensaio sobre música brasileira, p. 13.

<sup>&</sup>quot;La tradición oral de los pueblos que descienden de aquellas civilizaciones que constituían el imperio de los Incas, guarda todavia com amoroso celo, y a pesar de las innúmeras visicitudes sufridas, la mayoria de los cantares que trasuntan las emociones de la raza. La convivencia com los indios de las distintas colectividades que bajo el impulso de la conquista y civilización europea surgieron em suelo americano, y que em el andar de los tiempos habían de formar las diversas agrupaciones que son hoy las naciones de nuestra América, hace que em éstos subsistan todavia vestigios, y no pocos ciertamente, del patrimonio espiritual y artístico de aquellos pueblos." Tradução minha.

peruanas e bolivianas, que ficaram a cargo do boliviano Manuel José Benavente. Poderia causar estranheza, à primeira vista, uma publicação sobre literatura argentina ser dedicada inteiramente à música peruana e boliviana, estranheza que o prólogo assinado pelo diretor Ricardo Rojas trata logo de esclarecer, apresentando ainda a concepção de pátria de seu instituto naquele momento:

> Aqueles que possuem da pátria um conceito militar e político, ou que possuem da poesia um conceito gramatical e retórico, talvez considerarão estranho que as publicações de um instituto de "literatura" comecem por um corpus de música, e que sendo argentino o instituto, comece por um corpus de documentos perubolivianos. Entretanto, nós concebemos a pátria como uma entidade espiritual cujas raízes nutrem-se para além de seus limites territoriais, e concebemos a poesia como uma função estética ligada ao mistério das outras artes. Com este critério estudaremos nossa literatura, e mais particularmente nosso folclore, que necessita ser contemplado em perspectivas de tal amplitude". (...) O que hoje chamamos povo argentino se há formado pela fusão de duas tradições: a indígena, ou americana, e a espanhola, ou europeia (...)". 115

Essa concepção de pátria, ou de "formação" da pátria, pode ser reconhecida em muitos intelectuais americanos do início de século XX. É bastante frequente que essa ideia de formação inclua o "recolhimento" e o estudo das manifestações tradicionais do território que, colhidas, ajuntadas, catalogadas e analisadas, formariam um corpus disponível para ser manipulado e utilizado na sustentação da identidade do Povo. No caso desse Instituto de Literatura, essa concepção está bem enunciada na abertura do volume, que elenca seus principais objetivos:

a) a organização da bibliografía argentina, com particular atenção aos gêneros

<sup>&</sup>quot;Aquellos que poseen de la patria un concepto militar y político, o que sólo poseen de la poesia un concepto gramatical e retórico, tal vez considerarán extraño que las publicaciones de un instituto de "literatura", empiecen por un corpus de música, y que siendo argentino el Instituto, las empiece por un corpus de documentos peru-bolivianos. Pero nosotros concebimos la patria como una entidad espiritual cuyas raíces nútrense más alla de sus limites territoriales, y concebimos la poesía como una función estética ligada al misterio de las outras artes. Con este criterio estudiaremos nuestra literatura, y más particularmente nuestro folk-lore, que necesita ser contemplado em perspectivas de tal amplitud." (...) "Lo que hoy llamamos el pueblo argentino se há formado por la fusión de dos tradiciones: la indígena, o americana, y la española, o europea (...)". Tradução minha.

puramente literários; b) o estudo do folclore argentino, especializando-se no que concerne à literatura popular; c) a valorização bibliográfica e crítica de nossa produção literária; d) a formação de nosso arquivo literário, incluso a época contemporânea; e) a seleção de antologias de autores nacionais para uso dos colégios e escolas da República.

São as raízes do que se chamou posteriormente de "patrimônio imaterial", entre os sulamericanos pelo menos. Não é incomum, entretanto, que as afirmações da identidade sulamericana se dêem por meios e formas europeias, e o próprio Rojas revela um curioso espelho em seu trabalho do instituto argentino:

Facilmente se compreende a seriedade de nosso plano, e a transcendência que seu desenvolvimento poderá ter no que se refere à influências nacionais, ao caráter nacional, às afinidades do folclore hispano-americano, à formação de uma consciência estética sobre os debatidos problemas de uma futura música argentina, e às relações que as três artes do ritmo – canto, poesia e dança – guardam com a música no folclore popular, fundamento da teoria integral do drama wagneriano.<sup>116</sup>

Para esses intelectuais, também influenciados por trabalhos sobre a atuação da música no corpo, o estudo do ritmo popular toma importância fundamental, visto que as características desse ritmo partilhado entre coreografía, música e poesia coincidiriam com as características identidade nacional ela mesma:

A poesia das festas populares campesinas é a mais importante entre as espécies de literatura popular; esta poesia nasce com o canto e vive no ambiente da dança, copulando pelo ritmo as três artes irmãs. Eis aí porque a música deve ser estudada conjuntamente com a coreografía e o verso, buscando o ritmo que as une e a característica que lhes dá sua fisionomia regional.<sup>117</sup>

"La poesia de las fiestas campesinas es la más importante entre las especies de literatura popular; pero dicha poesia nace com el canto y vive em el ambiente de la danza, copulando por el ritmo a las tres artes hermanas.

<sup>&</sup>quot;facilmente se comprende la seriedad de nuestro plan, y la transcendencia que su desarollo podrá tener em quanto se refiere a las influencias tradicionales, al caráter nacional, a las afinidades del folk-lore hispanoamericano, a la formación de una conciencia estética sobre los debatidos problemas de una futura música argentina, y a las relaciones que las tres artes del ritmo – canto, poesia y danza – guardan com la música em el folk-lore popular, fundamento de la teoría integral del drama wagneriano." Tradução minha.

Entre outras menos evidentes, é por essa razão que o poeta Mário de Andrade se propõe a escrever um conjunto de poemas como "O ritmo sincopado", no qual essas relações são tematizadas de modo mais direto. No caso do nosso poeta-musicólogo, ele está procurando a origem do ritmo sincopado a fim de entender melhor o ritmo histórico do Brasil: que é também musical, coreográfico e poético.

No caso da música indígena brasileira, a principal fonte de Mário de Andrade é o antropólogo Edgard Roquette-Pinto e seu livro Rondônia. Esse livro havia resultado de um convite feito por Cândido Rondon a Roquette-Pinto para integrar uma expedição à Serra do Norte, região hoje conhecida como Rondônia, expedição na qual o antropólogo registra sua experiência e grava cantos dos índios Parecis e Nambiquaras. Gravados em cilindros de cera com um "fonógrafo portátil", os fonogramas foram depois depositados no Museu Nacional do Rio de Janeiro, onde Roquette-Pinto deu aulas. 118 As transcrições, notações e notas referentes aos instrumentos e à música indígenas foram feitas em colaboração com o musicólogo e professor Astolfo Tavares. Além dos fonogramas, o antropólogo voltou dessa expedição com uma extensa coleção etnográfica formada por objetos, fichas antropométricas e fotografias, que somaram cerca de 1.500 kg. 119 Entre os modernistas, esses cantos foram harmonizados por Villa-Lobos, sob o nome de "Ualalocê. Legende des indiens Parécis chantée et dansée pour fêter la chasse". Mário de Andrade se inspirou no texto para escrever o poema "Pai do mato", que Luciano Gallet musicou, tendo utilizado como material trechos da música Pareci.

#### Pan-americanismo?

Embora bastante diversos, há nos projetos desses artistas, pesquisadores, antropólogos, musicólogos e músicos americanos um ambiente comum que eu gostaria de notar, lembrando que Mário de Andrade está simplesmente inserido nele. Esses autores se esforçaram em reunir

He aí por qué la música se há de estudiar conjuntamente com la coreografía y el verso, buscando el ritmo que las une y el rasgo que les da su fisionomia regional." Tradução minha.

118 Algumas dessas gravações estão disponíveis no CD "Rondônia 1912 – Gravações históricas de Roquette-

Pinto", lançado na coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional.

Encarte do CD "Rondônia 1912 – Gravações históricas de Roquette-Pinto".

a música de seus países, catalogar e preservar as culturas tradicionais de brancos, índios e negros, procurando dar conta da grande diversidade étnica de seus territórios nacionais. Há um esforço notável desses autores, um esforço panamericano e pós-colonial na direção de transformar seus países em "Estados-nações soberanos, com um território coerente, definido pela área ocupada pelos membros da "nação", que por sua vez era definida por sua história, cultura comum, composição étnica etc."<sup>120</sup> Como nos lembra Eric Hobsbawm, esse esforço foi o *ethos* formativo da ideia de Estado-Nação como surgida na Europa no final do século XIX, cujo primeiro estágio foi "invariavelmente o de encontrar, recuperar e sentir orgulho dessa herança de folclore [cultura oral, canções, baladas, épicos, etc]"<sup>121</sup>.

A intenção das pesquisas estéticas ligadas a esse processo implicavam, na América pós-colonial, um viés progressista: recolher e catalogar a cultura tradicional, coletar a maior quantidade possível de dados sobre culturas originais que, por consequencia da expansão colonial e da modernização, estariam em vias de desaparecimento. No horizonte havia um programa coletivo compactuado entre todos os membros das "nações", largamente inspirado no programa revolucionário europeu, que buscava a unidade entre as regiões do país, a igualdade de todos perante a lei e a justiça como consequência, a distribuição mais plausível do acesso à cultura e aos bens, em suma, todo o conjunto exigências social-democratas, apresentadas, entre outros, na "Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão". Em seu viés global, esse projeto comum pretendeu viabilizar um quadro complexo e rico de culturas e nações diferentes que, por isso mesmo, se enriqueceriam ao entrar em contato umas com as outras – ao invés de se massacrarem.

Na passagem entre os séculos XIX e XX, grande parte das investigações, pesquisas científicas e coleções sobre as populações autóctones da América Latina ainda estavam nos museus etnográficos europeus, em um processo também ligado à expansão colonial: coletavase dados e objetos de povos estrangeiros, muitos dos quais estavam em vias de desaparecer inclusive e talvez principalmente por causa do processo colonizatório. Não foram poucos,

Hobsbawm, Eric. A era do Capital, p. 128. Como se sabe, a Alemanha, por exemplo, só efetivou sua unificação em 1871, levada a cabo pelo "chanceler de ferro" Otto Von Bismarck. Antes disso compunha-se de numerosos principados que formavam, desde um passado remoto, o Sacro Império Romano da Nação Germânica. Também a Itália completou seu processo de *risorgimento* apenas em 1870, assim como na última terça parte do século XIX outros países completariam processos deflagrados com a "primavera dos povos" de 1848.

<sup>121</sup> Idem.

então, os intelectuais americanos que procuraram modificar essa situação e chamar para si o estudo de sua própria cultura.<sup>122</sup>

Mário de Andrade vive esse ambiente, e sua imensa obra é também um estudo – por vezes francamente etnográfico – das coisas de seu próprio povo. Em sua pesquisa estética procurou reunir a música do Brasil, desde suas manifestações folclóricas mais afastadas até a composição erudita mais avançada; coletar e identificar o drama de suas danças e de sua representação cênica, compreendendo assim a potência social das festas populares; pretendeu organizar um dicionário de termos musicais brasileiros; coletou receitas tradicionais culinárias e medicinais; ditos, ditados e expressões; causos, contos e anedotas; projetou e trabalhou na construção e normalização de uma "gramatiquinha" da fala brasileira; criou leis e departamentos públicos para recolher, catalogar e preservar bens imateriais de culturas tradicionais em território nacional, de brancos, índios e negros; criou orquestra, quarteto de cordas, concursos de composição, discoteca, bibliotecas, parques, procurando em todos esses momentos dar conta de toda a grande diversidade étnica presente no território nacional.

Como um dos melhores representantes de uma possível social-democracia brasileira, procurou estabelecer contornos mais nítidos para o país e seu povo. Ele sabia que a forma individualizada de um imaginário nacional estava sendo desenhada nas nações avançadas, pós-revolucionárias, que conquistaram-na e transformaram-se paulatinamente em "Estados-nações soberanos, com um território coerente, definido pela área ocupada pelos membros da "nação", que por sua vez era definida por sua história, cultura comum, composição étnica e, com crescente importância, a *língua*." Sua atuação é também uma emulação "tropical" desse projeto.

Na primeira metade do século XX era claro – como ainda o é hoje – que o Brasil não havia completado um processo coerente de aburguesamento, de constituição da democracia e construção de instituições conexas. O primeiro diretor do Departamento de Cultura de São Paulo procurou colaborar para a efetivação desse movimento, a fim de colocar o país como participante da história do mundo moderno. Vista a precariedade do processo brasileiro, podese dizer que Mário de Andrade procurou fazê-lo "com as próprias mãos", lançando-se na

Quando colocadas em prática nos países americanos, então, esse projeto não raro se encontrou em situação paradoxal: o desejo de integrar as próprias culturas tradicionais ao processo político moderno e democrático das novas nações trazia o risco de apagar suas características originais.

<sup>&</sup>lt;sup>123</sup> cf. Hobsbawm, Eric. A era do Capital, p. 128.

missão sacrificial de dar forma ao Brasil.

Hoje em dia, sabemos mais ou menos, a potência criadora daqueles intelectuais nacionalistas dos anos 20 e seu projeto generoso, positivo, racional e progressista que pretendeu fazer dos países americanos estados-nação soberanos, pensado mais ou menos à maneira dos colonizadores, não conseguiu evitar seu corolário, o complexo econômico baseado na associação entre capital e guerra, que no caso das Américas os Estados Unidos souberam encampar. Aquele ponto potencial da história, que nos anos 20 guardava uma promessa panamericana, não se sustentou, e o projeto progressista, ético e generoso gerou também, na outra mão e algum tempo depois, as ditaduras regressivas, isolamentos de países e desigualdades radicais que conhecemos na América Latina.

No Brasil, os projetos nacionais idealizados por intelectuais progressistas chegaram a uma realização e estabilização relativas — digamos, frouxas — ficando seu desenvolvimento precarizado por setores da classe dominante e da burocracia. Em um movimento característico de uma modernidade brasileira, o espaço público nacional desses anos 20/30 se constituia ao mesmo tempo em que se desrealizava, e projetos e instituições fortes criadas por um intelectual como Mário de Andrade rapidamente se tornaram descosidos, bambos, ou mesmo desapareceram. Essa estranha modernidade, burocrática e concentradora, conduziu o país a se assemelhar, hoje, mais a um apêndice do capital mundial do que a um Estado-Nação soberano.

### Parte 2

# Capítulo 1 - Síncopa brasileira?

A gente não sabe nada de verdadeiramente crítico, de científico, de básico, e principalmente de orientador, sobre a música brasileira.

Mário de Andrade, Ernesto Nazareth

Outro dia, em um jantar de família, o marido de minha tia – um alemão amante da música de seu país – me perguntava sobre o tema do meu doutorado. Quando respondi que estudava a síncopa, ele me disse meio espantado: – "Síncopa? E dá pra fazer um doutorado sobre isso?" – Nas entrelinhas de seu espanto, o alemão me dizia também que em seu entender aquilo era um simples termo técnico, que se explicava no máximo em um verbete de dicionário, e que não imaginava como aquilo poderia ser um tema de estudo acadêmico, ainda mais de um doutorado.

Entre uma garfada de baião e dois goles de cerveja, concordávamos que aquilo era, sim, um simples termo técnico dicionarizado. Por outro lado, e para a surpresa de alguns alemães como ele, eu dizia que, ao menos no Brasil, a síncopa poderia também ser fonte de uma pesquisa quase infinita, que para muitos estudiosos ela seria uma característica definidora da nossa música, que intelectuais renomadíssimos passaram a vida sem achar definições satisfatórias, fatos que aliás estavam me causando um certo desespero etc, etc.

Já em um panorama mais geral da música, se olhada como um deslocamento feito sobre uma estrutura rítmica mesurada e **não** como uma simples "antecipação" ou "desvio" de métrica – como rezam alguns dicionários europeus – a síncopa pode estar, em potencial, no coração das estruturas rítmicas musicais e poéticas dos mais variados tempos e culturas. Poderíamos sair das síncopas de Mozart para visitar a complexa estrutura rítmica da música de J. Ockeghem e dos compositores franco-flamengos, dar um pulo na malandragem de

Moreira da Silva e dos sambistas de bossa do Rio de Janeiro, se embasbacar com a exuberância rítmica da música de culto da África Iorubana ou se excitar com as síncopas sensuais da vinte vezes *grammy-winner* Beyoncé, só para lembrar alguns poucos casos de síncopa.

De um lado, presença multissecular na história do ritmo; de outro, a ultraespecialização de um termo técnico. Sem achar propriamente erradas as definições dos
dicionários europeus, lembrei a meu tio que diferentes estruturas rítmicas se desenvolvem em
diferentes formações culturais, e ele não discordou da limitação de um conceito geral como o
de "síncopa" nem da possibilidade dele ter traços mais ou menos característicos ao aparecer
em diferentes contextos históricos e culturais.<sup>124</sup> O termo "sincopado" poderia mesmo
singularizar uma cultura musical em relação às outras, como é muitas vezes o caso da música
brasileira. A questão se complexificava, e ainda nem tínhamos chegado na sobremesa: por um
lado, uma estrutura geral e recorrente passível de ser encontrada em todas as organizações
rítmicas mesuradas, por outro, qualidade distintiva e identificatória de cada cultura na qual é
desenvolvida de modo específico. Ora, seguindo a boa tradição idealista alemã, concordamos
que essas perspectivas não são excludentes, antes ao contrário! Ou ainda, pra colocar a
questão nos termos mesmos daquele jantar: as síncopas de Beyoncé são em tudo diferentes
das da música de culto africana, que são em tudo diferentes das de Mozart, que são em tudo
diferentes das de João Gilberto, ainda que chamemos a tudo isso de "síncopa".

Para mim, pretenso estudioso de Mário de Andrade, foi impossível não lembrar – *em off* – daquela divertida cena de *Amar, verbo intransitivo*, na qual a Fräulein Elza, ao piano, ensinando às crianças pecinhas de Schubert, alegros de Haydn e fazendo-as decorar a "canção da estrela", do Tanhäuser, diz que elas não deveriam cantar maxixes nem foxtrotes, pois ela, a Fräulein,

Não entendia aquele sarapintado abuso da síncopa. Auf flügeln des gesanges... Ritmo embalador e casto. O samba lhe dava uns arrepios de espinha e uma alegria... musical? Desprezível. Só Wagner soubera usar a síncopa no noturno do Tristão. 125

Estávamos, de certa maneira, concordando com outro alemão, Curt Sachs: "No campo do ritmo, adequações e soluções mudam de país para país. Mas eles também mudam de época para época dentro de uma mesma civilização." (Sachs, *Rhythm and tempo: a study in music history*, pg. 21).

<sup>&</sup>lt;sup>125</sup> Andrade, Mário de. Amar, verbo intransitivo, p. 66.

Meu tio que não leia essas linhas, ficaria triste em saber o que me veio à lembrança enquanto conversava com ele, de ter tomado o lugar da Fräulein, que no trecho passa como um pouco limitada. Deve ser isso que alguns psicanalistas chamam de "revelações cruéis" do inconsciente, eu que bem estava suspeitando que meu tio também se orgulhava em voar castamente "auf flügeln des gesanges" (nas asas da canção) de tradição alemã, e em sua reação inicial deixava escapar um certo entendimento, em contexto brasileiro, talvez um pouco "limitado" de síncopa.

Para consolo dos alemães, que já começavam a fazer figura ruim nesses meus dois últimos parágrafos, é o próprio Mário de Andrade quem, em sua abertura reflexiva sobre o caráter da síncopa, anota em uma das folhinhas de caderneta que compõem seu manuscrito sobre o tema, algo sobre

As antecipações sincopadas na morte de Isolda (Wagner – Liszt) que provam o caráter psicológico desordenado da síncopa. 126

Anotação esta que provavelmente fez parte da gênese do trecho citado de *Amar, verbo intransitivo*. Ora, sob esse ponto de vista a situação se inverte drasticamente, e quem passa a fazer figura ruim são os brasileiros, povo cuja música tem na síncopa um de seus principais traços de identificação. Dessa perspectiva, e em contraste com a cultura alemã, a música brasileira daria testemunho de um desastroso "caráter psicológico desordenado" de seu povo e de sua história. Ao lembrar dessa nota, guardei-a tranquilamente na memória, bem junto da passagem da Fräulein no romance de Mário, e tomei mais um gole de cerveja, que com o baião estava indo muito bem.

Síncopas à parte, quando já estávamos todos embalados pelos assuntos familiares, meu tio, talvez desconfiado que de alguma forma pudesse ter sido ludibriado por mim, talvez por pura esgrima retórica, aplicou-me de pronto uma bela invertida, digna do melhor capoeira, talvez para defender a honra da tradição alemã, talvez apenas para me ver descomposto: perguntou-me então, afinal, de que se tratava essa síncopa brasileira que todo mundo fala mas ninguém explica. Desceu quadrado meu gole de cerveja, tergiversei uns segundos e tratei de

Andrade, Mário de. *Nota de pesquisa em Síncopa*: Série manuscritos do autor, Arquivo IEB/USP, doc. 89, transcrito nessa tese na página 134.

emplacar um assunto sobre o casamento da prima Edwiges.

#### Capítulo brasileiro da síncopa

Meu tio havia flagrado uma dimensão fundamental do capítulo brasileiro da síncopa: por um lado a quase onipresença do fenômeno nos discursos sobre música brasileira, sua frequência na música popular, sua constância nas estruturas rítmicas ao longo de todo o território etc; por outro, a incapacidade desse fenômeno central, organizador e estruturante ser formulado em uma definição clara.

Formando o "por um lado", a síncopa aparece na literatura na base de muitos momentos nos quais surge uma imagem identificatória da música brasileira, e eu lembraria um dos últimos artigos publicados de Mário de Andrade, sobre Cândido Inácio da Silva e o lundú:

O Lundu, pela documentação que eu conheço, é a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música "nacional". É a porta aberta da **sincopação característica** [grifo meu] (...) É ele a primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade. Não é mais de classe. Não é mais de raça. Não é branco mas já não é negro mais. É nacional. 127

Flávia Toni comenta que nesse texto "o musicólogo flagrou o nascimento do compositor brasileiro, antagonismos, ambivalências que teriam passado a constituir a espinha dorsal do músico popular" A "sincopação característica" faz parte desse conjunto estruturante que singularizaria a música brasileira. Mário de Andrade busca uma definição para o advento de uma música **nacional**, centrando-se em um compositor cuja produção coincide com a independência do país e com a "mistura de raças", Cândido Inácio da Silva. Lidar com a ambivalência rítmica e com estruturas sincopadas é um tema que a própria formação histórica brasileira parece impor aos compositores identificados como "nacionais", para Mário de Andrade desde Cândido Inácio da Silva, passando por Ernesto Nazareth, Villa-Lobos, Chiquinha Gonzaga, entre muitos outros.

<sup>&</sup>lt;sup>127</sup> Andrade, Mário de. "Candido Inácio da Silva e o Lundú". *Latin American Review*, p. 226.

<sup>&</sup>lt;sup>128</sup> Toni, Flávia Camargo. "A escola da Rua das Marrecas".

Na trilha de uma imagem identificatória e estruturante, lembraria ainda o início da *Carta do samba*, redigida por Edison Carneiro e aprovada no I Congresso Nacional do Samba:

Música, o samba caracteriza-se pelo constante emprego da síncopa.

Preservar as características tradicionais do samba significa, portanto, em resumo, valorizar a síncopa. 129

Também já foi notado por musicólogos que essa descrição não vem acompanhada de uma explicação sobre como funcionaria essa síncopa, como ela é empregada e como fazer para valorizá-la. Poderia lembrar outros autores mais recentes que colocam a síncopa no centro de seus discursos sobre a identidade brasileira na música popular: Muniz Sodré, Nei Lopes, Carlos Sandroni, entre outros, mas será dificil encontrar no conjunto da crítica alguma convergência que possa gerar uma unidade, ou mesmo uma grafia que se aproxime da representação do fenômeno. No mesmo caminho, pode-se fazer a experiência de perguntar a diferentes sambistas "práticos" sobre a natureza do 'samba sincopado': uma série riquíssima de respostas diversas poderão ser ouvidas, mas não será fácil chegar a uma formulação integrada. Nesse caso dos músicos práticos, Mário de Andrade já chegou mesmo a comentar:

(...) há os entendidos de marchinhas e principalmente de sambas que, nutrindo um secreto desespero por não saberem profundamente música, sustentam no entanto a tese que, neste caso misterioso de sambas e batucadas, ser músico não adianta para discernir o melhor. (...) o cômico da história é que nem eles mesmos se combinam, e um vive a maldar do outro, dizendo que não entende da coisa, que ele é que conviveu com Noel Rosa ou subiu o morro, em busca das mais perfeitas exatidões. 130

Já agora chegamos ao "por outro lado" do início desse sub-item: o fato de não haver uma perspectiva que permita apreender e emitir uma explicação integrada e coerente à prolífica quantidade de dados do assunto, mas, ao contrário, toparmos frequentemente com

<sup>&</sup>lt;sup>129</sup> "Carta do samba", Ministério da Educação e Cultura, Campanha de defesa do folclore brasileiro, 1962.

<sup>&</sup>lt;sup>130</sup> Andrade, Mário de. "Música popular", *Música doce música*, p. 279.

descrições siderantes, nas quais para entrar em contato com o fenômeno é preciso baixar os modos de compreensão racional e adentrar uma atmosfera brumosa de mistérios e sensações fortes. A obra de Mário de Andrade está coalhada de descrições desse tipo, das quais uma muito impressionante está em *Música de Feitiçaria no Brasil*:

Da mesma forma que o Huitota ou o neto do Ínca decaído traz sempre na boca as folhas da coca, o homem brasileiro traz na boca a melodia dançada que lhe entorpece e insensibiliza todo ser. Ela não é apenas uma evasão sexual do indivíduo ou uma expressão dos interesses sociais do grupo. É um estupefaciente, um elemento de insensibilização e bebedice que provoca, além da fadiga, uma consunção temporânea, e talvez da vida inteira, ai que preguiça!...<sup>131</sup>

Aqui topamos com um interessante ponto de intersecção no qual um texto de análise musical e outro de literatura podem se iluminar mutuamente. Macunaíma, com seu famoso bordão *ai que preguiça!...*, sendo o herói da nossa gente é *também* aquele que sucumbe à consunção, não apenas temporânea mas a consunção da vida inteira. No final do romance, ao consumir-se e despedaçar-se, Macunaíma vira constelação, e o texto de análise musical indica que esse é um momento de profunda melancolia. E talvez o caráter macunaímico da "melodia dançada" que o homem brasileiro traz na boca tenha, para Mário de Andrade, algo do "caráter psicológico desordenado da síncopa" identificado sob o signo da morte em Wagner, e algo do "brilho 'inútil' das estrelas" identificado sob o signo da morte em *Macunaíma*. Sem poder assentar,

Assim é a tristeza atual do samba. É possível que, dentro de poucos anos, mude de caráter, porque toda esta música urbana, mesmo de gente de morro, é eminentemente instável e se transforma fácil, como as coisas que não têm assento numa tradição necessária. <sup>133</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>131</sup> Andrade, Mário de. Música de Feitiçaria no Brasil, p. 45.

Como notado por parte da crítica literária, que com frequência menciona a carta Mário a Fernando Sabino, onde o escritor comenta: "quando no fim Macunaíma, a ponto de se regenerar, fraqueja mais uma vez e prefere ir viver o brilho 'inútil' das estrelas, meus olhos se encheram de lágrimas. Se encheram e se encherão sempre" (Andrade, Mário de. *Macunaíma...*, p. 417).

Andrade, Mário de. "Música popular", *Música doce música*, p. 282.

Essa baixa da racionalidade, ambivalente, instável, misteriosa e triste, está marcada na descrição de um compositor francês, Darius Milhaud, que saiu paradoxalmente "em busca das mais perfeitas exatidões" na música popular brasileira:

Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam. Havia, na síncopa, uma imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada, que me era muito difícil de captar. Comprei então uma grande quantidade de maxixes e tangos; esforcei-me por tocá-los com suas síncopas, que passavam de mão para outra. Meus esforços foram compensados e pude, enfim, exprimir e analisar esse "pequeno nada", tão tipicamente brasileiro. 134

O momento de apreensão da música brasileira parece indefinível, e Milhaud vai buscar metáforas esfumaçantes como 'imperceptível suspensão', 'respiração molenga', 'sutil parada', 'pequeno nada'. A imprecisão é o centro das metáforas que o francês escolhe para "exprimir e analisar" o que é "tipicamente brasileiro", e para ele o modo de Ernesto Nazareth tocar é "fluido, inapreensível e triste", modo que o ajuda a entender a "alma brasileira".

Nesses casos, como em muitos outros, a definição da síncopa brasileira é, a rigor, indefinível; ou ainda, se se quiser, sua indefinição é definitiva. Suas descrições com frequência usam imagens fluidas e difusas, colocando-se ao mesmo tempo perto e longe das abordagens racionais de caráter 'iluminista' mais tradicionais: parecem muito racionais, mas ninguém as entende.

Para tentar criar uma orientação básica no meio desse caos e apresentar a minha própria concepção da síncopa brasileira vou procurar, aqui, usar modelos de análise tradicionais – como a pesquisa etimológica e dicionaresca. Com isso, não pretendo nada além de tentar compartilhar algo da minha experiência particular, coisas que penso enquanto estou ali na linha de trás, na posição de acompanhador de uma cantora de samba como Dona Inah; na linha de frente, como solista de um regional de choro; em uma roda, que não tem linha de frente ou trás, ou tocando música brasileira em geral. Um esboço de estrutura rítmica foi se desenhando na minha cabeça, e é esse desenho pessoal que gostaria de tentar representar aqui.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>134</sup> Milhaud apud Vianna, *O mistério do samba*, p. 103, 104.

## Definições de dicionário

É ponto pacífico que a síncopa seja uma das principais características identificatórias da música brasileira. Ultimamente, vem se atrelando a esse ponto uma revisão crítica do termo, que tem sido usado até agora de forma difusa, ufanizada e poucas vezes pensado a partir do estudo da própria música brasileira — o que constituiria uma espécie de erro de método. Tem se tornado incontornável a interpretação de que, em nossa musicologia, na grande maioria dos casos, fala-se "síncopa" imaginando como referência o termo cunhado sobre outra música, a europeia. Há a transposição de um modelo europeu para sociedades não-européias, o que denuncia um problema de método, no mínimo. O discurso sobre a síncopa vira então uma "ideia fora do lugar": as definições dos dicionários europeus como que assentam mal ou pisam em falso quando aplicadas à fenomenologia da música brasileira. Logo, em que medida as formulações europeias serviriam para nós?

Para alguns autores contemporâneos, a definição "europeia" do termo simplesmente "perde a razão de ser" no Brasil – como é o caso da teoria mais recente sobre a síncopa brasileira, de Carlos Sandroni<sup>135</sup>. O autor afirma que "a palavra 'síncope', em música, designa um conceito criado pelos teóricos da música erudita ocidental"<sup>136</sup>, não sendo aplicável na música brasileira, defendendo que em sociedades não-europeias – tanto aqui quanto na África portanto – o que acontece é outra coisa. Para ilustrar esse problema, o autor passa a transcrever então, em seu estudo, algumas definições de síncopa de dicionários europeus que usa como referência para seu trabalho: do *Dictionnaire de la musique*, de Marc Honegger, verbete "Syncope":

Efeito de ruptura que se produz no discurso musical quando a regularidade da acentuação é quebrada pelo deslocamento do acento rítmico esperado.

Do Dizionario della musica, de Alberto Basso, verbete "Sincope":

Mudança de acentuação métrica normal

<sup>&</sup>lt;sup>135</sup> Sandroni, Carlos. Feitiço Decente... p. 27.

<sup>&</sup>lt;sup>136</sup> Sandroni, Carlos. Feitiço Decente... p. 20.

# Do Harvard Dictionary of Music, de Willi Apel:

Síncope é qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica normal. Nosso sistema rítmico baseia-se no agrupamento de pulsações iguais em grupos de 2 ou 3, com um acento regular recorrente na primeira pulsação de cada grupo. Qualquer desvio em relação a este esquema é sentido como uma perturbação ou contradição entre o pulso subjacente e o ritmo real.

Entendendo que na música brasileira o "irregular" seria o "característico", ou seja, a "exceção" seria a "regra", Sandroni renuncia à utilização do termo, usando-o apenas "por comodidade"<sup>137</sup>. É como se Sandroni dissesse que, no Brasil, as síncopas "estão no lugar", não são desvios.

Mas como alguém poderia dizer que nós brasileiros herdamos em grande medida uma episteme de tradição europeia – e talvez por isso tenhamos uma estranha tara em produzir teses e conceitos especializados – talvez o famigerado termo "síncopa" possa nos ajudar no quadro do nosso velho costume de descrever ou representar as coisas, nesse caso um processo rítmico.

Não deveríamos, entretanto, nesse difícil campo de comparações entre diferentes culturas, cair na tentação facilitadora de reificar termos e conceitos, como se "síncopa" pudesse ser a mesma coisa aqui e acolá e sua fenomenologia pudesse ser congelada para fora da história. O processo de criar deslocamentos rítmicos sobre uma estrutura mesurada pode estar presente em diferentes culturas, mas sempre em contextos e significações diversas. Devemos manter em mente os problemas e limites da conceituação acadêmica, mesmo porque para muitas culturas africanas o termo "síncopa" pode soar artificial, já que em diversas línguas daquele continente não se pode nem mesmo encontrar um termo satisfatório para a palavra "música", especializado demais, que dirá um para "síncopa"<sup>138</sup>.

Talvez, a fim de apontar de modo indubitável esse limite metodológico e essa diferença entre tradições, Sandroni tenha escolhido definições, digamos, especialmente

<sup>&</sup>lt;sup>137</sup> Sandroni, Carlos. Feitiço Decente... p. 29.

De acordo com diversos linguistas, não se pode achar um termo suficiente análogo à "música" em línguas como Tiv, Yorubá, Igbo, Efik, Birom, Hausa, dialetos Jarawa, Idoma, Eggon, Mandinka, Wolof, Serer, Bambara, Dogon, Dan, Kpelle, Twi, Ga, Ewe, Fulani, Bala-Basongye, Karimojong, Baganda, Shona, Venda, Zulu, Xhosa, Vai, muitos dialetos da região Nigéria-Camarões e, de acordo com Kubik, na maioria das línguas Bantu. Cf. Agawu, Kofi. *The african imagination on music*, p. 27 e segs.

limitadas. Porém, se continuarmos procurando, poderemos colecionar excertos, certamente melhores e mais adequados para descrever a música brasileira (ou americana em geral), de outros dicionários, como o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*:

Fraseados ou articulações podem ser chamadas de 'sincopadas' se estiverem regularmente deslocadas para frente ou para trás do *beat*, criando tensão em relação ao pulso estabelecido.<sup>139</sup>

Pode-se achar ainda interessantes definições em verbetes conexos de estilos sincopados, como no verbete sobre *Rag-Time* da edição de 1908 do *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, assinado por Frank Kidson, um estudioso inglês, colecionador de melodias tradicionais, que estuda também a música popular americana<sup>140</sup>. Sua definição é um bom exemplo da aplicação da ideia de síncopa, já em 1908, a partir da análise do material musical que se quer descrever:

RAG TIME. Um termo moderno. De origem americana, significando, em primeira instância, ritmos quebrados na melodia, especialmente um tipo de sincopação contínua. 'Melodia de *Rag Time*' é um nome dado nos Estados Unidos àquelas melodias associadas às chamadas "coon songs" (ou 'plantation songs'), que supostamente representam a cultura negra na América moderna. <sup>141</sup>

Também na *Encyclopedie de la Musique*, editada por A. Lavignac, o verbete sobre música norte-americana, assinado por Esther Singleton, tem definições para síncopa que se baseiam também no material musical americano, além do europeu. A autora transcreve um trecho de Louis Hirsch, compositor de *Rag-Time*, para quem "a essência do Rag-Time é a

<sup>&</sup>quot;Phrasing or articulation may be called 'syncopated' if regularly shifted ahead of or behind the beat to create tension against the established pulse". Tradução minha.

Autor de 7 livros que tratam da música inglesa, entre coleções de melodias tradicionais e história, e um sobre música norte-americana, publicados entre 1891 e 1929. Era consultado por compositores como Vaughan-Williams, interessados em consultar fontes de música tradicional. Sua coleção de manuscritos está disponível online em http://www.vwml.org

<sup>&</sup>quot;RAG TIME. A modern term. Of American origin, signifying, in the first instance, broken rhythm in melody, specially a sort of continuous syncopation. 'Rag time tunes' is a name given in the States to those airs which are usually associated with the so-called 'coon' songs or lyrics, which are supposed to depict negro life in modern America." Tradução minha.

mistura de dois ritmos". <sup>142</sup> Na formulação de Singleton, baseada nos estudos de Frank Kidson, o *Rag-Time* 

tem um ritmo quebrado, e podemos acrescentar que a gíria americana 'ragger' uma melodia significa sincopar um trecho de métrica regular. O Rag-Time tem uma melodia fortemente sincopada, sobreposta a um acompanhamento estritamente regular; é a combinação destes dois ritmos que dá ao Rag-Time seu caráter.

A autora prossegue, surpreendentemente acrescentando que "não há, evidentemente, nada de novo nesta fórmula. Beethoven, em sua Abertura de *Leonora* e Berlioz em sua *Marcha Húngara*, mostraram o que é possível tirar da síncopa"<sup>143</sup>.

As definições de Frank Kidson, Louis Hirsch e Ester Singleton são interessantes para pensar a síncopa americana, por apontarem o método de não usar como referência a música europeia mas sim aquela que se quer estudar (apesar do claro tropeço de Singleton). O próprio Sandroni aponta, em outro lugar de seu livro, definições bem mais interessantes, como a do *Dictionnaire de musique*, de Riemann, na edição francesa, na qual "síncopa" é apontada como tendo origem em um termo grego para "dilacerar, rasgar". A partir desse verbete, chega a desenvolver em seu estudo, de forma breve, o rico campo metafórico do "rasgo" relacionado à síncopa na música brasileira.<sup>144</sup>

Mário de Andrade, que conhecia os verbetes de Singleton, Hirsch, Kidson e também de Riemann (esses dicionários fazem parte de sua biblioteca pessoal), propõe que, como fizeram esses autores em relação ao *rag-time*, se estudasse a síncopa brasileira a partir de nossa própria produção musical:

O conceito de síncopa vindo nos dicionários nas artinhas e nos livros sobre rítmica, é tradicional e não vejo precisão de contrariá-lo, está certo. O que a gente carece verificar é que esse conceito muitas feitas não corresponde aos

<sup>142 &</sup>quot;l'essence du Rag-Time, c'est la mélange de deux rythmes." Tradução minha.

<sup>&</sup>quot;et l'on peut ajouter qu'en argot américain, "ragger" un melodie, c'est syncoper une air normalment regulier. Le Rag-Time est donc une melodie fortment syncopée, surimposé à un accompagnement strictement régulier; et c'est la combinaison de ces deux rhytmes qui donne au Rag-Time son caractère. ... Il n'y a évidemment rien de neuf dans cette formule. Beethoven, dans son Overture de Leonore, et Berlioz, dans sa Marche hongroise, ont montré ce qu'il est possible de tirer de la syncope". Tradução minha.

<sup>&</sup>lt;sup>144</sup> Sandroni, Carlos. Feitiço Decente... p. 51.

movimentos nossos a que chamamos de síncopa. 145

Em artigo de 1930, lamenta que o prof. Sá Pereira não tivesse se aventurado a fixar o

conceito dessa síncopa – ou seja lá qual outro nome teria – que não é a europeia:

Quanto à palavra "síncope", lamento que o prof. Sá Pereira logo pra começar

tenha se extraviado em nugas de pronúncia, em vez de ter aventado algum

problema bem mais importante de fixação de conceito, ou de adoção de alguma

palavra nova como substituto a algum termo estrangeiro. (...) pra que não se fale

mais, como o tonto do Figueiredo, que a tal consiste na "ligação da última nota

(!) dum compasso (si a música não tiver compasso, então não pode dar síncopa?)

com a primeira do seguinte"!

Desfolhando a metáfora

Dentre as suas muitas formulações em relação à síncopa brasileira, Mário de Andrade

guardou no envelope do manuscrito "síncopa" uma indicação que aponta, de maneira ultra-

concisa, um aglomerado de termos que poderiam lançar luz sobre os processos rítmicos

brasileiros, de Ernesto Nazareth em particular:

Nazareth

Ver nos dicionários ingleses se traz Rag e que quer dizer.

Rag = démantibulé diz Ansermet, sincopado.

Ansermet garante que na música negra da África já se encontra a síncopa. 146

Baseando-se em um texto do regente Ernest Ansermet sobre uma orquestra norte-

<sup>145</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 24.

Andrade, Mário de. Nota de pesquisa em Síncopa: Série manuscritos do autor, Arquivo IEB/USP, doc. 12,

transcrito nessa tese na página 49.

175

americana, a *Southern Syncopated Orchestra*, Mário de Andrade propõe que se aproxime os significados de *rag, démantibulé* e sincopado, em cujo resultado poderíamos também vislumbrar algo sobre Ernesto Nazareth e a síncopa brasileira. Ideia cuja formulação infelizmente não foi desenvolvida para além de um papel destacado de caderneta de bolso. Gostaria então de tentar desenvolver aqui a interessante proposta "etimológica" e "dicionaresca" de Mário de Andrade (inspirado por Ansermet, Riemann, Singleton, Hirsch e Kidson).

O verbete "sincopar" do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* aponta a influência do francês *Syncoper* (c1300), com os significados de 'cortar, extirpar' (1385). Localiza ainda o étimo no grego *Sugkopé,ês*, como também está apontado no dicionário musical de Riemann, significando a "fragmentação de um metal para o fábrico de moeda, encurtamento, redução", derivado de sýn σύν, 'con', 'unión' + kop(ē) κοπή, 'golpe'. O prefixo 'sin-' carrega os significados de "igual, recíproco, mútuo" e 'sún' os significados de "juntamente, ao mesmo tempo, com, do lado de, de acordo com", ocorrendo em grande número de vocábulos de origem grega. Na composição em vernáculo reveste a acepção de "ajuntamento, associação, reunião, simultaneidade". Já o pospositivo '–cope' é dado pelo *Houaiss* como um elemento complementar, derivado do grego *kópto* 'bater, cortar', quebrar em formas, como o grego apokopé 'corte, apócope', que do renascimento em diante se torna apócope, síncope.

Daí a significação para fragmentação de metais e a fabricação das moedas: de uma mesma substância, um metal, ('sin-', igual, ajuntamento, mútuo), retira-se uma porção a ser transformada em moeda ('-cope', cortar em formas, repartir). Daí também os significados de "dilacerar, rasgar", apontados por Riemann em seu dicionário, e as construções por metáfora dos significados da ideia da síncopa gramatical: "corte de sílabas ou de letras no meio do vocábulo", ou ainda na síncopa da medicina: 'desmaio', do grego *sugkóptō* 'quebrar, reduzir através de síncope', sofrer uma espécie de descontinuidade, um lapso das funções orgânicas, um desequilíbrio da homeostase, que cria uma tensão. Daí também a metáfora musical, "quebrar em pedaços" uma estrutura rítmica, deslocar um fluxo rítmico sobre ele mesmo, que gera tensão em uma estrutura estável.

Esse campo semântico está presente também no 'rag' do inglês, apontado por Ansermet. Rag é um pedaço de pano velho, um trapo, ou ainda, algo igual a si mesmo (-sin, o

pano) que foi rasgado ('-cope', cortar em formas), dando origem a outro pedaço da mesma "substância", em outra forma. Assim, 'rag' é aplicado também a roupas rasgadas, e por sinomínia a pessoas que andam com roupas rasgadas, aos pobres em geral, mendigos, maltrapilhos, farrapos de gente que andam por aí. U m ragamuffin, na definição dos dicionários ingleses, é uma criança que está suja e veste roupas rasgadas; rag-and-bone man é uma pessoa – magra e com roupa em trapos – que vai de rua em rua com um cavalo e uma carroça tentando comprar e vender coisas encontradas na rua; rags-to-riches é usado para descrever alguém que vai dos trapos à riqueza, o modo no qual alguém rapidamente se torna muito rico ou bem-sucedido depois de ter sido muito pobre. Note-se que aqui já estamos no contexto moderno americano do termo, e não mais nas longínquas moedas greco-latinas.

Em minha experiência e percepção, esse processo de simbolização pode ser encontrado, em sua especificidade, também na música, e em particular em muitas construções musicais brasileiras. Um exemplo notável desse processo de sincopação é o realizado, em composição e performance, por Janet de Almeida em seu samba "Pra que discutir com madame". O compositor/intérprete "tira do lugar" a melodia de um trecho do concerto para piano nº 1 de Tchaikovsky, em diálogo com a letra "e na avenida entre mil apertos / vocês vão ver gente cantando concerto", adaptando-a para o compasso de 2 por 4 e deslocando-a de dentro desse metro:

Concerto para Piano n°l (Pyotr Ilyich Tchaikovsky), compassos 19 a 23:



Pra que discutir com madame? (Janet de Almeida), ponte para modulação:



O que Janet de Almeida faz é simplesmente "copiar" a melodia de Tchaikovsky, com o mesmo desenho intervalar das alturas e as mesmas durações, compondo a ideia da madame, um tanto absurda, de "vocês vão ver gente cantando concerto" no meio da multidão carnavalesca. Submete a melodia, entretanto, a deslocamentos em diversos níveis, tanto de seu contexto original quanto da métrica do compasso, criando nisso uma tensão e trazendo-a para a identidade brasileira. Uma melodia "copiada", que ao ser deslocada e recontextualizada de modo jocoso se torna indiscutivelmente "nossa".

Mário de Andrade já se deparava com esse tipo de deslocamento sincopado na música popular brasileira, não sabendo entretanto como chamá-lo. Há um pequeno excerto de uma melodia popular nordestina muito interessante transcrita pelo musicólogo em seu *Ensaio sobre música brasileira:* 147



Sobre esse trecho, Mário de Andrade diz ser um exemplo daquilo que chamamos de sincopado mas que não é síncopa. Bem, isso é notável, pois esse talvez seja o trecho mais exemplar de síncopa que há em todo o *Ensaio sobre música brasileira*. Levando em conta e desenvolvendo as possibilidades colocadas pelo próprio musicólogo, eu diria que essa melodia é sincopada porque, ritmicamente, ela está construída como deslocamento do compasso sobre ele mesmo, ou ainda, como se um nível rítmico do compasso tivesse sido quebrado, rasgado, e deslocado dele mesmo.

Por incrível que pareça, consigo ver o "rasgo" desses trechos, talvez por alucinação, ou por ter imaginado ou "ouvido" essa imagem, depois de algum tempo prestando atenção naquilo que os bons cantores faziam para cantar bem. Tentando traduzir esse processo de simbolização mesmo – e principalmente – para os não iniciados em música, ou o desdobramento complexo da metáfora, vou tentar, digamos, "desfolhar" e abrir as várias camadas das metáforas *rag* e síncopa que imagino estarem operando nesse trecho.

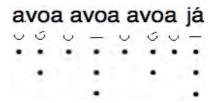
Olhando para o texto – "avoa avoa, avoa ja", e considerando as sílabas fortes e fracas, ou seja, a métrica tradicional, temos a estrutura:

. .

<sup>&</sup>lt;sup>147</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*, p. 27.

# avoa avoa avoa já

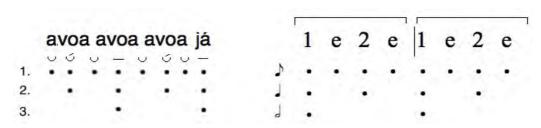
onde\_ é a sílaba átona e \_ a sílaba tônica, sendo que a sílaba fraca pode estar acentuada, criando um nível intermediário de acentuação. Levando em conta essas diferentes cargas de acentuação, presentes também na linguagem cotidiana, poderia representar o ritmo dessa frase da seguinte forma:



onde cada fileira de pontos indica um nível de acentuação métrica. Olhando para cada sílaba, na vertical, um ponto indica nível fraco de acento, dois, nível médio, e três, nível forte (sílaba acentuada). Fiz aqui uso de uma dinâmica descrita, em música, por Lerdahl e Jackendoff:

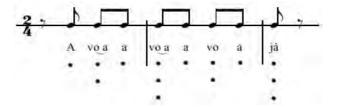
Fundamental para a ideia de metro é a noção de alternância periódica entre tempos fortes e fracos (...) Para um pulso ser forte ou fraco deve existir uma *hierarquia métrica* — dois ou mais níveis de pulsos. A relação entre "tempo forte" e "nível métrico" é simplesmente que, se um pulso é sentido como mais forte em um nível particular, ele será também um pulso em um próximo nível de maior duração <sup>148</sup>.

Isso vale para a métrica tanto poética quanto musical. Tanto no caso do texto de "avoa avoa" quanto em um compasso de 2 por 4, a alternância dos pulsos fracos, fracos-acentuados e fortes é a mesma:



<sup>&</sup>lt;sup>148</sup> Lerdahl e Jackendoff, A generative theory of tonal music, p. 19.

Olhando agora para os pontos no sentido horizontal, os pulsos do nível 1 (equivalente à duração de colcheias) são mais fracos em acentuação do que os do nível 3 (equivalente à duração em mínimas), que são os momentos de maior duração e concentração de acento métrico. Ou seja, fiz um passo-a-passo para dizer que a estrutura métrica desse texto poético cabe exatamente no compasso de dois por quatro:



Fiz esse volteio para tentar dizer que, nesse sentido, o metro musical (o compasso de dois por quatro) não foi um "leito de Procusto" para o metro poético, mas está adaptado a ele organicamente. Acrescentando ao texto alturas melódicas na representação tradicional, escreveríamos



e já estariam entendidos os acentos métricos comuns a texto e música. A coincidência entre as acentuações do texto em um metro estabelecido no discurso musical é o que se chamou tradicionalmente de prosódia. Escrito como está, poderia ainda comparar sua estrutura rítmica a três exemplos de diferentes momentos da composição erudita europeia, de sua gestação à sua desconstrução:



De Monteverdi a Schoenberg a estrutura rítmica do texto segue encaixada ao compasso, coincidente, prosódica, como uma mão na luva. Entretanto, não é isso que acontece no exemplo transcrito por Mário de Andrade. Tentando sugerir uma grafia digamos, "facilitada" do processo brasileiro já tradicional, vai minha versão didática, em dois passos:

avoa a voa avoa já

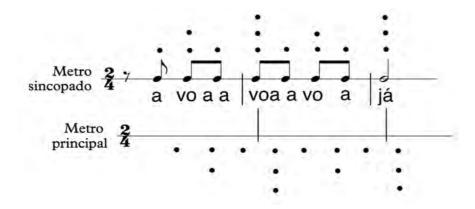
2.

1.



A intenção dessa grafía é tentar deixar claro como os dois metros partilham a mesma "estrutura" de acentuação ou "substância" rítmica, deslocados, ou rasgados um do outro. Ou, pra ficar finalmente claro, podemos dizer que a melodia está **sincopada** (nos sentidos de *ragged, sugkóptō*). Talvez por isso o poeta-musicólogo Mário de Andrade diga que o cantador estaria "inteiramente pra fora" do compasso, "infringindo propositalmente" a hierarquia métrica. Em "avoa avoa", o cantador entoa uma melodia de desenho tonal tradicional europeu, que caberia perfeitamente na métrica do compasso de dois por quatro, mas que está sistematicamente desencaixada dele. Ou, dizendo ainda de outra forma, é como se o compasso tivesse sido *fora de foco* em relação a ele mesmo, e a parte deslocada — de mesma substância — deslizasse sobre a originária. É exatamente esse mesmo processo a que Janet de Almeida submete o Concerto para piano de Tchaikovsky. Esse processo cria uma complexidade rítmica e uma tensão na estrutura temporal e métrica de tradição europeia, que entretanto é o pão cotidiano de cantores como Ciro Monteiro, Aracy de Almeida, Jorge Veiga ou João Gilberto, entre tantos outros, que são capazes de produzir essa tensão com grande facilidade e virtuosismo.

Caso grafemos os níveis ao invés dos símbolos métricos, temos:



sendo essa representação gráfica do evento musical apenas uma tentativa didática de reescrever aquela transcrição de "avoa avoa" feita por Mário de Andrade, na intenção de mostrar que, nesse caso, o que está sincopado não é uma acentuação, uma nota, mas *toda* uma estrutura. Ou seja, o "deslocamento" está no lugar, mas apenas se o metro de referência estiver estabelecido. É como se o compasso tivesse sido rasgado, o que na dinâmica da narrativa musical, disposta no tempo, é perfeitamente possível, e gera aí uma tensão que

interessa. Esse tipo de deslocamento está estabelecido tanto na música nordestina quanto no samba carioca, e é uma pena que Mário de Andrade não transcreva o trecho que ouviu de um "tocador analfabeto" na zona dos canaviais no Rio Grande do Norte, um baião "cujos compassos iniciais eram integralmente o início de uma mazurka de Chopin" 149. Será que a melodia da mazurka, tocada na rabeca, teria sido sincopada pelo tocador? Será que o deslocamento, no plano real, da fria Polônia para a zona canaveeira colonial estaria também replicado no plano simbólico da métrica, como um deslocamento sincopado? Infelizmente Mário de Andrade não anota nem grava a performance do rabequeiro, mas junto a ela lembra também da execução de Luciano Gallet para uma Tocatta de Schumann, na qual "com uma pequena mudança de acentuação apenas (...) se transformava completamente num maxixe carioca, era assombroso"150.

Uma das grandes exceções feitas normalmente à presença da síncopa na música brasileira é a música caipira da região de São Paulo, Minas Gerais ou Goiás. Diz-se que nessas modas caipiras a síncopa não está presente, o que criaria uma dúvida em relação à tão falada constância da síncopa na música popular brasileira. Entretanto, os modos rasqueados, ou rasgados, de tocar a viola de arame portuguesa, inventados pelos caipiras, são descendentes diretos do universo sugkóptō brasileiro, e talvez não haja exemplo melhor desse processo de síncopa do que as primeiras gravações feitas pelo Departamento de Cultura de São Paulo<sup>151</sup> em maio de 1937, quando Mário de Andrade era seu diretor, dos caipiras da fronteira entre Minas Gerais e São Paulo:

Cateretê (Rancho mineiro de Congada)



Essa moda caipira, gravada em 1937 pelo Departamento de Cultura de São Paulo,

Andrade, Mário de. "As Bachianas", Música doce música, p. 274.

<sup>&</sup>lt;sup>151</sup> "Cateretê", CD Missão de Pesquisas Folclóricas, faixa 34, disco 6.

talvez pudesse ser representada também de outra forma, mais didática nesse caso:



Note-se que os dois cantadores entoam o mesmo texto e o mesmo desenho melódico, distanciados (aproximadamente) em terças (nas alturas) e em colcheia pontuada (nas durações), gerando uma estrutura coesa. As duas vozes estão consistentemente deslocadas uma em relação à outra, gerando tensão na estrutura, e isso é um princípio da composição (como há muito conhecemos no processo canônico da fuga, e por isso Mário de Andrade dizia que "Bach foi um syncopated" 152). Considerando a riqueza da interpretação (que podemos ouvir graças ao registro do Departamento de Cultura), nenhuma dessas duas representações que realizei (simplificadas) do fenômeno é muito satisfatória (de resto como toda representação gráfica da música), pois as durações que os dois cantores usam são em geral mais variadas do que o princípio de igualdade das colcheias utilizada na representação tradicional. A própria distância rítmica de colcheia pontuada varia, assim como a distância dos intervalos melódicos varia para além das terças (chegando a segundas, quartas e uníssonos). Os cantores vão alongando ou diminuindo um pouco as durações e intervalos, com caráter improvisatório, estando ainda bastante conectados e atentos um ao outro para colocarem, dentro dessas pequenas improvisações, as palavras ou notas entre as do parceiro, formando assim o estilo, consistentemente sincopado. Não há dúvida, entretanto, de que esse processo foi esvaziado ao longo do tempo na música caipira, que se tornou progressivamente dessincopada, se é que a palavra existe. O canto em dupla e a distância das alturas seguiu existindo, variando-se, mas a distância rítmica sincopada entre a dupla foi em grande medida suprimida. Processo concomitante ao qual a música caipira ela mesma vai se aproximando do pop e se tornando country.

\_\_

<sup>&</sup>lt;sup>152</sup> Andrade, Mário de. "As Bachianas", *Música doce música*, p. 275.

## Deslocamentos, Offbeat timing e música africana tradicional

Esse tipo de estrutura baseada em deslocamentos rítmicos já foi identificada em diversas músicas do mundo, inclusive na própria música que Janet de Almeida ou Luciano Gallet estão re-deslocando. Se podemos notar um claro deslocamento da música europeia no Brasil, nos interessa também, por sua semelhança nesse processo, pensar na música tradicional africana, onde foi identificado o conceito de síncopa consistente ou *offbeat timing*. Marcos Branda Lacerda dá uma definição sumária desse processo, baseado nos estudos de David Locke:

Uma configuração rítmica transcorre em posição de *offbeat* quando faz uso consistente de um ponto de apoio rítmico constante, deslocado e independente do valor rítmico referencial de uma peça musical. Cria-se um plano métrico não coincidente com o plano métrico hierarquicamente definido como básico <sup>153</sup>.

Esse processo, uma derivação dos processos de sincopação em geral, ("fraseados ou articulações podem ser chamadas de 'sincopadas' se estiverem regularmente deslocadas para frente ou para trás do *beat*, criando tensão em relação ao pulso estabelecido"<sup>154</sup>) está identificado por Lacerda e outros em cerimonias de culto, rituais religiosos e eventos solenes. Ou seja, seu âmbito é a música africana tradicional, de alcance pré-colonial. Por isso, é também identificado por estudiosos a uma África não colonizada e não influenciada por culturas estrangeiras<sup>155</sup>. Marcos Lacerda aponta esse recurso sendo utilizado em uma peça gravada por ele mesmo em pesquisa de campo, parte do repertório ritual do *Vodum Atime*:

Solejebe, repertório Fon da cidade de Uidá, Benim<sup>156</sup>:

Lacerda, "Transformação dos processos rítmicos...". Definição reportada a Locke, David, "Principles of offbeat timing and cross-rhythm in southern Eve dance drumming".

<sup>&</sup>lt;sup>154</sup> cf. Sadie, Stanley E. "The new Grove dictionary of music and musicians".

<sup>155</sup> cf. Agawu, Kofi. The African Imagination in Music.

<sup>156</sup> Transcrito em Lacerda, "Transformação dos processos rítmicos..."



No trecho, o executante do tambor grave *Hunda Ho*, na posição de solista, está executando uma sequência em *offbeat timing*. Ele provavelmente se apoia na estrutura criada pelos tambores Alekles 1 e 2, na qual o primeiro marca o *main beat* e o segundo acentua um ponto de *offbeat timing*, indicado pelo simbolo >, que indica acentuação. O tambor grave, solista da textura, cria frases que estão ora *onbeat* ora *offbeat*, ou ainda, ora partindo da referência de acentuação do tambor Alekle 1 ora partindo da do tambor Alekle 2, execução esta que exige grande habilidade do instrumentista. Seus fraseados e articulações estão regularmente deslocados para frente ou para trás do *beat*, gerando tensão na estrutura.

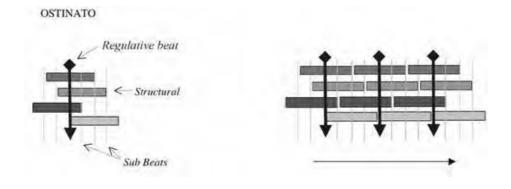
Outro exemplo de estrutura rítmica em deslocamento é a transcrição feita por Steve Reich de uma dança Ewe, *Agbadza*.<sup>157</sup> Cada instrumento toca um padrão diferente, de diferentes durações e em diferentes posições, coordenados metricamente. Cada padrão, entretanto, retém uma qualidade distinta, de timbre e métrica, resultando em uma certa heterogeneidade estrutural não comum à música europeia:

186

<sup>&</sup>lt;sup>157</sup> Transcrito em Agawu, Kofi, *The african imagination on music*, p. 110.



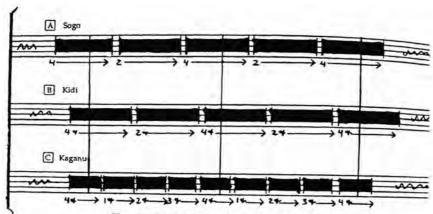
Esse tipo de processo rítmico é, provavelmente, um dos responsáveis por tornar a música tradicional africana complexa e exuberante aos ouvidos ocidentais. Sua estrutura está como que "quebrada em pedaços", ou melhor, sua estrutura está baseada em agrupamentos deslocados uns dos outros, mas regulados por um *beat* principal. Uma representação de Willie Anku<sup>158</sup> para uma textura rítmica africana é bem clara, na qual o autor aponta o *beat* de referência (ou regulador), os *pulsos* (*sub beats*) e os ostinatos estruturais realizados pelos diferentes instrumentos:



Cada retângulo representa um agrupamento rítmico, realizado por um instrumento, deslocados uns dos outros mas organizados por um *beat* de referência. Essa mesma estrutura em deslocamentos pode ser encontrada em David Locke, que também realiza uma representação gráfica da estrutura rítmica da dança *Gahu*<sup>159</sup>:

Locke, David. Drum Gahu: An Introduction to African Rhythm, p. 48.

<sup>&</sup>lt;sup>158</sup> Anku, Willie. "Inside a Master Drummers Mind: A Quantitative Theory of Structures in African Music."



Ex. 3.12 Phrasing over the bar line.

Aqui o metro de referência está representado pela barra de compasso, e os tambores repetem ostinatos que atravessam a duração desse metro. Talvez essas estruturas deslocadas, construídas sobre estruturas de repetição deslocadas tenham tornado a música suficientemente "diferente" aos ouvidos europeus dos tempos de expansão colonialista para serem identificadas como mais uma das "coisas de negros", colocadas em oposição aos costumes brancos.

### "Nega do cabelo duro"

Voltando para a definição de *Rag* que está nos servindo de inspiração, além dos significados de "rasgado" e "trapo", o *Oxford Dictionary* (2015) aponta a origem de *rag* no Inglês medieval [*circa* 1150 a *circa* 1470], como derivação provável de *ragged* o u *raggy*. *Ragged* é também uma superfície, contorno ou aparência áspera, irregular ou desigual; a costa de um país pode ser *ragged*. Deriva daí o significado de desprovimento de finalização, suavidade ou uniformidade, áspero, irregular – (naquele exemplo didático que criei para "avoa, avoa", em vez de indicar o corte com uma tesoura, seria mais propício se eu pudesse te-lo rasgado com as mãos, deixando a superfície do papel irregular).

O dicionário aponta ainda a provável ascendência escandinava do termo, comparandoo com o *Old Norse* [língua germânica do norte anterior a 1300] *rogvathr*, que significa 'com tufos, topete (em relação a cabelos)' e o norueguês *ragget* 'desgrenhado' (também em relação a cabelo). O *Webster's New World Dictionary* indica ainda a origem de *rag* no termo do Inglês medieval *ragge*; do inglês antigo *ragg*- (em *raggig, ragged*); do *Old Norse 'rögg'*, tufo de cabelo; de base Indo-europeia, uma forma não verificada *reu*-, rasgar de uma fonte animal, do Latim Clássico *ruere*, cair em ruína, construir, *rudis*, grosseiro.

Isso posto, abre-se um caminho para desenvolver algo que vez ou outra eu meditava dentro das rodas de samba: a possibilidade de que o movimento sincopado estivesse ligado em particular aos processos rítmicos da música negra na América, bem como ao preconceito de cor. Isso não é bem uma novidade, embora eu não conseguisse separar dessa ideia seu desenvolvimento mais sombrio: de que *rag* e *síncopa* tenham, portanto, passado a ganhar novas camadas metafóricas e metonímicas no processo de expansão colonial moderno, ao serem ligadas especificamente à posição do negro africano no Novo Mundo. 160

Minha sugestão, nesse contexto, é a de que a ascendência do termo rag nas línguas germânicas medievais possa conter a possibilidade de que rogvathr, ragget, rögg – relacionados a cabelo, mais especificamente a uma forma depreciativa de "cabelo desgrenhado, com tufos" - refira-se também ao tipo de cabelo da "raça etiópica" em comparação ao tipo de cabelo liso dos brancos, e, por extensão, à associação fenotípica a uma "raça grosseira". Trocando em língua contemporânea, o rag ecoaria algo do preconceito multissecular projetado na ideia de cabelo "ruim", sendo que nesse imbróglio capilar, cabelo ruim carrega o sentido de humano grosseiro, não polido, bárbaro. Talvez rogvathr, ragget, rögg, tenham sido termos usados para definir também, por metonímia, o negro em geral, suas criações, seu universo cultural e uma certa diferença em relação à "raça branca". A diferença "natural" dos cortes de cabelo pode marcar também uma diferença racial instituída no contexto das expansões marítimas: notadamente, os indivíduos africanos, considerados – em uma perspectiva cristã-europeia – pagãos, gentios, politeístas, poligâmicos, infanticídas e antropofágicos, foram "bestializados" e condenados ao inferno, o que abriu caminho para que pudessem ser "utilizados", por essa via e em grande número, em um sistema comercial baseado no trabalho forçado, como escravos.

Isso posto, caso eu quisesse inserir essa minha impressão na tradição científica das

Essa expansão – que expande também o conhecimento, os limites do globo, as ideias de tempo e espaço – teve também o poder de fazer ressurgir o milenarmente ultrapassado instituto da escravização do homem pelo homem. Luís Felipe de Alencastro, lembrando os estudos de Orlando Patterson, afirma que "a apropriação violenta de indivíduos por outros indivíduos (...) se restringe à pré-história das sociedades e se perde nela" (*O trato dos viventes*, p. 174. O fato dessa prática pré-histórica de reificação violenta ter sido reeditada entre seres humanos no mundo moderno, via expansão do capital comercial, marca também um momento de incrível regressão irracional da história mundial.

provas, eu deveria, antes de ter escrito o último parágrafo, ter passado alguns anos metido em alguma biblioteca nórdica, estudado *Old Norse* e consultado incansavelmente manuscritos de 800 anos atrás que talvez comprovassem a utilização de *rogvathr* ou *rögg* em relação ao negro. Quem me dera! Talvez, se eu tivesse feito isso, me tornaria uma espécie de Benveniste chorão. Fiquei, entretanto, apenas com os dicionários indicados, mas como não gostaria de, por enquanto, suspender esse raciocínio para me inserir no mundo das provas cabais da linguística, sigo com a inspiração das possibilidades apontadas para expandir sempre por minha conta e risco o campo metafórico da "síncopa".

Apesar da relativa ausência das provas cabais, não gostaria de ignorar os impressionantes e reiterados trechos nos quais podemos ler descrições diversas de viajantes sobre os diferentes penteados do mundo, os negros em particular. Seria difícil não notar a reação distanciada de um europeu como quando Karl Philipp von Martius, que em sua "Viagem pelo Brasil" descreve o cabelo dos cafuzos de uma região de São Paulo próxima ao rio Paranapanema:

Nesta região notamos diversas famílias dos chamados cafuzos, que são bastardos de negros e índios. O seu aspecto é dos mais estranhos que um europeu possa encontrar [...] Os traços da fisionomia fazem em geral lembrar mais a raça etiópica do que a americana [...]. O que, porém, dá a esses cafuzos aspecto todo singular é a cabeleira extremamente comprida, e que encrespa algo perto das pontas; no meio da testa, eleva-se até pé e meio de altura, quase a prumo, formando um monstruoso, horrendo topete. Essa forma extraordinária de cabeleira, que parece mais artificial do que natural, não é doença, porém consequência exclusiva do cruzamento das raças [...]. 161

Estranho, horrendo, monstruoso, *rogvathr*, *rögg* (topete desgrenhado, com tufos), negro. "O seu aspecto é dos mais estranhos que um europeu possa encontrar", sendo provável que esse estranhamento se espraie aos aspectos fisionômicos, culturais, musicais, etc.

É possível que eu esteja siderado aqui por meu próprio objeto de estudo, e não posso esconder que já me peguei exagerando a etimologia de síncopa ao pensar, outro dia, em um café da manhã, que eu havia *sincopado* um pedaço do bolo de fubá (*Sin*-, mesma substância,

Transcrito em Moura, Carlos Eugênio Marcondes de. Vida cotidiana em São Paulo no século XIX: memórias, depoimentos, evocações, p. 354.

-cope, cortar em pedaços). Assim, não sei se devo ficar orgulhoso ou desconfiar de minha sanidade ao pensar, hoje em dia, que *rogvathr, rag* e síncopa possam estar associados ao "cabelo ruim", à música negra e à música brasileira; ou ainda, no meio de uma roda de choro ou samba, pensar que o processo colonial moderno tenha *sincopado* os negros africanos: feito com que uma parte dessas pessoas, "de mesma cor", "de mesma substância", *sin-*, fossem submetidos ao universo cognitivo vasto de -cope, "desmantelamento, rasgo, reificação", do metafórico ao real, "bater, cortar em pedaços, deslocar". Deslocar de um continente para outro, deslocar uma melodia de Tchaikovsky, deslocar uma costela; ver cortado um laço familiar importante, ver cortada a própria carne. O caso é que, em meu sonho, ajuntei ainda a essa "etimologia pessoal" um documento que aproxima o negro ao fábrico de moedas, como está nas etimologias tradicionais da síncopa, que remete novamente a metáfora em uma assustadora realidade: jesuítas angolanos do século XIV, em discussão com seus correligionários no Brasil, descrevem sem problemas a reificação do negro e sua transformação em moeda:

Não há escândalo nenhum em padres de Angola pagarem suas dívidas em escravos. Porque assim como na Europa o dinheiro corrente é o ouro e a prata amoedada, e no Brasil o açúcar, assim o são em Angola e reinos vizinhos os escravos. Pelo que, quando os padres do Brasil nos mandam o que lhe de cá pedimos, como é farinha [de mandioca], e madeira para portas e janelas, e quando os donos das fazendas que vêm a esta parte nos vendem biscoito, vinho e outras coisas, não querem receber de nós a paga em outra moeda, senão na que corre pela terra, que são escravos. Dos quais se carregam cada ano para o Brasil e Índias. 162

O caminho que estou buscando aqui, antes de provas cabais, é o de tentar caracterizar um certo ambiente cognitivo de simbolização, no qual a síncopa está inserida e no qual se transforma, um campo semântico oscilante que ora está mais bem fundamentado ora menos, ora está mais claro ora mais difuso. Esse campo complexo envolve temas abertos e difíceis como as chamadas "diásporas negras", a ofensiva colonial, a expansão do capital comercial, a escravização do semelhante pelo semelhante, o desenvolvimento da tecnologia, procedimentos musicais específicos, estupros em massa e genocídios, tudo isso envolvendo —

10

<sup>&</sup>lt;sup>162</sup> Em Alencastro, Luiz Felipe de. *O Trato dos viventes...*, p. 175.

e talvez esse seja meu ponto – uma dosagem de dor e irracionalidade que se pode sentir na música brasileira, mas que minha esquálida "ciência" não dá conta de suportar. Minha e talvez de todos nós.

### Bestialização do negro

Não é novidade, também, que o colonizador ocidental via como "barbárie" o mundo africano em geral, em particular no campo da sexualidade. Como uma espécie de "paradigma" dessa visão, (para além dos penteados), são conhecidas as narrativas de filósofos e missionários sobre a Rainha Jinga, filha do oitavo rei do Dongo e fundadora do reino de Matamba, na África central, guerreira associada aos jagas e inimiga invicta dos europeus. Luiz Felipe de Alencastro recolhe bons trechos de autoria europeia sobre Rainha: um certo frei Gaeta dizia a ela:

Estais em condições muito pior que as feras (...) rebelde a Deus e tirana dos homens. 163

## escrevendo ainda:

(...) das mulheres jagas eu não falo, porque são piores que os homens, de fato, mais desonestas e lascívas do que eles, todas imersas no vício infame da carne. 164

### O capuchinho Cavazzi escrevia:

Não quero aqui sujar essas folhas com a trágica narração das torrentes de sangue derramado por Jinga pelo espaço de vinte e oito anos, durante os quais professou a seita mais bárbara dentre quantas pode imaginar a própria impiedade personificada (...) Como os vários vícios são por sua natureza interligados entre si como elos duma corrente, é muito raro que a crueldade não seja acompanhada pela sensualidade. 165

\_

<sup>&</sup>lt;sup>163</sup> Alencastro, O trato dos viventes, p. 278

<sup>&</sup>lt;sup>164</sup> Alencastro, O trato dos viventes, p. 279

<sup>&</sup>lt;sup>165</sup> Idem.

Segundo Cardonega ela foi criadora de um harém de homens jagas (conhecidos por serem bravos guerreiros) "transformados em mulheres, até em o seu vestir (...) como se eles fossem fêmeas e ela, varão", praticando também antropofagia e infanticídios. O crudelíssimo Dolmancé, personagem da *Filosofia na alcova* de Marquês de Sade, recorre à imagem de Jinga em seu discurso, lembrando-a como

a mais cruel das mulheres, imolava seus amantes logo depois de gozá-los; assistia combates entre guerreiros, entregando-se ao vencedor; para se distrair fazia moer num pilão todas as mulheres que tivessem engravidado antes dos trinta anos. <sup>166</sup>

E a própria Jinga, depois de finalmente convertida ao cristianismo, escreve à corte portuguesa:

Pelo passado tive um cento de maridos, e isso foi no estilo de meus antepassados, os outros que tinha era só por grandeza, porém não fazia vida com eles, agora vou casar com um só. 167

Será possível pensar que a estrutura rítmica sincopada tenha sido ligada, por uma concepção europeia, a esse ambiente bestializado? Não poderia dizer, já que não podemos ouvir a música que era feita no reino de Matamba, e não encontrei descrições de viajantes que associassem uma música sincopada ao "monstruoso e horrendo", como dizia Martius em relação aos cabelos cafuzos. Entretanto, se não temos registros da música feita por esses "pagãos incréus", temos, no manuscrito de Cavazzi, a figura de um guerreiro jaga tocando o Lunga, descrito como um objeto musical e sagrado ao qual os jagas ofereciam sacrifício:

\_

<sup>&</sup>lt;sup>166</sup> Sade, Marquês de. *A filosofia na Alcova*, p. 83.

<sup>&</sup>lt;sup>167</sup> Alencastro, O trato dos viventes, p. 279.



Não se pode, pela figura, ouvir a música que está sendo tocada pelo guerreiro. Mas quem sabe não estariam próximas do *Lunga* as estruturas rítmicas realizadas pelo *Nenbongbo*, tocado no Congo (que pode ser ouvido na faixa "Nadu", gravada por Hugh Tracey em 1952<sup>168</sup>) e do *Ogene* dos Igbo do sul da Nigéria, ambas consistentemente construídas sobre o *offbeat timing*? Veja-se por exemplo a semelhança do *Nenbongbo* e do *Ogene* com o *Lunga*:



Nenbongbo – conjunto sudanês do sul do rio Uele (arquivo do International Library of African Music)

<sup>&</sup>lt;sup>168</sup> CD Forest Music, Northern Congo. Utrecht, The Netherlands: SWP Records; Grahamstown, South Africa: International Library of African Music.



Ogene – Conjunto de Ausuma Malaika, Nigéria

Esse tipo de instrumento, *Lunga* entre os jaga, *Nenbongbo* entre os meje do Congo, *Ogene* entre os igbo da Nigéria, aparece também no Brasil com tamanho reduzido, timbre e função musical modificadas, levando seu nome iorubá, *agogô*. Permanece, a despeito das tantas modificações, produzindo *linhas-guia* no samba e no candomblé, que indicam a estrutura rítmica sincopada.

### Bestialidade e Rag

Assim como o *Lunga* pode ter se modificado em *Agogô*, *Nenbongbo* o u *Ogene*, o *Ragtime* também não é mais *rǫgvathr*, e como já nos informara Frank Kidson, é um termo moderno, americano, criado no Novo Mundo e se referindo a ele. Entretanto, talvez a forma moderna *rag* possa carregar alguma continuidade dos sentidos de *rǫgvathr* em relação ao negro, dado no ambiente geral das expansões marítimas do Atlântico. Supõe-se assim a possibilidade de uma continuidade do plano simbólico apesar das modificações externas de nomes e formas, como indicado por Gerhard Kubik<sup>169</sup>. Em sua forma moderna, pode ser que o espaço de *rǫgvathr* a *rag* se refira também a algumas das novas situações americanas nesse contexto: notadamente, após o desmantelamento das economias baseadas na escravidão, exescravos e seus descendentes – ao se verem jogados no mercado liberal e sem dinheiro (no Brasil em particular) – são empurrados a se tornarem eles mesmos *ragged*. Supõe-se aí uma

<sup>&</sup>quot;Where the twelve-pulse standard pattern occurs, especially in its seven-stroke version and when its played by a bell or bottle, we have an almost certain clue that we have a West African Coastal tradition before us, Yoruba, Fõ, Akan [Ewe] or the like." Kubik, Gerhard. "Angolan traits in black music, games and dances of Brazil." p. 19.

certa continuidade entre o *ragget* capilar e as modernas roupas maltrapilhas, bem como a criação de vidas esfarrapadas, grosseiras e mendicantes em contexto moderno, operação conexa ao avanço do sistema do capital. Nesse universo cognitivo os antigos escravizados passam do *status* de mercadoria semovente para o de sujeitos monetários sem nenhuma renda. O parentesco multisecular entre os termos pode indicar também a continuidade de um processo de preconceito racial longevo e sua projeção na contemporaneidade, levemente modificado em diferença de classes.

Na América do Norte, o termo moderno *rag* passa a compor um universo vasto, tendo se ligado a expressões associadas à irracionalidade e à lascívia. A ele associaram-se ainda os termos *jazz* e *funky*, que em seus étimos controversos são normalmente associados ao campo semântico do excesso, da desmedida e do sexual. Eric Hobsbawm nos informa que o termo *jazz* (ou *jass* ou *jaz*) era uma gíria africana para relação sexual, e os termos *riding, rocking* e *rolling*, largamente utilizados nos Estados Unidos em letras de *blues, jazz* e *rock* n' roll, se ligavam tanto a estradas de ferro quanto ao coito<sup>170</sup>. Já a expressão *funky butt*, que se ligou a *bad air*, popular no final do século XIX entre os *jazzmen* de Nova Orleans, os historiadores sugerem que se refira ao cheiro exalado pelos corpos suados da classe trabalhadora, nos clubes aonde o *jazz* era dançado. Robert Thompson<sup>171</sup> sugere que o termo tenha origem no leque de significados ligados ao quicongo *lu-fuki*, que integra ainda termos como *dinza*, que significa ejaculação, e que possivelmente comporia a etimologia de *jism*, e, consequentemente, de *jazz*. Os termos são associados à presença negra nos Estados Unidos pós-escravidão, particularmente à região sul, onde havia se concentrado uma economia escravista, nucleada em Nova Orleans.

Explicitando o contraste cultural entre as regiões norte e sul dos Estados Unidos, ou entre os estados anteriormente escravistas (do sul) e os estados que se desenvolveram de forma liberal (do norte), o guitarrista Danny Barker, em entrevista, sobre o jazzista Jelly Roll Morton (natural de Nova Orleans) dizia que "ele não fazia tanto sucesso como *bandleader* em Nova Iorque porque a música que tocava era obscena, imunda (*raunchy*), e ela faria... as pessoas quererem balançar seus corpos juntas, entende?"<sup>173</sup>. Amalgamado a esse clima de

<sup>&</sup>lt;sup>170</sup> Hobsbawm, Eric. *História social do jazz*, p. 32, 71.

Thompson, Robert Farris. Flash of the spirit: African and Afro-American art and philosophy, p. 104, 105.

Robbins, Dylon L. "Fadiga, Goce, Funky Butt – Three Views on Polyrhythm." *Brasiliana-Journal for Brazilian Studies* p. 82-109.

<sup>173 &</sup>quot;He wasn't [as successful] as a bandleader in New York because the music he played was raunchy, and it

erotismo – que será importante para os posteriores movimentos de liberação sexual – está o clima de *Strange fruit* e dos linchamentos de origem escravista. O clima geral de obscenidade *raunchy* e violência extrema gerou não poucas opiniões raivosas, como a do jornal diário de Nova Orleans *Times-Picayune*, em 1918:

Porque então a música de jass e a banda de jass? Pergunte-se, igualmente, o porque da novela barata ou do *doughnut* engordurado. São manifestações de um traço inferior do gosto humano, que ainda não foi concertado pelo processo de civilização. Na verdade, poderíamos ir mais longe, e dizer que a música de *jass* é a história indecente, sincopada e contrapontuada. Como as anedotas impróprias, ela também era ouvida com rubor, atrás de portas e cortinas fechadas, mas, como todos os vícios, se tornou mais ousada, até penetrar nos lugares decentes, onde também foi tolerada por causa de sua estranheza... Dá um prazer sensual maior do que a valsa vienense ou do que o refinado sentimento e a emoção respeitosa de um minueto do século XVIII. 174

Hobsbawm lembra ainda o "Ladies' Home Journal" – "O execrável *jazz* tem de desaparecer" e o rabino Stephen T. Wise – "quando a América recuperar sua alma, o jazz desaparecerá – não antes –, vale dizer que será relegado aos sombrios locais de onde veio, para secar, sem pena"; sendo que sobre esses "sombrios locais" de onde veio - seja lá onde forem! - poderíamos lembrar que são, no imaginário que os projeta, também úmidos, malcheirosos, obscenos, *raunchy*, imundos, excitantes, libidinosos, sincopados, lúbricos, podres – dentre uma série de outras palavras que formam o universo semântico de *rag* e *sincopado*.

Até hoje, os *rasta* e o *reggae* cultivam seus "tufos de cabelo" – *ragget*, que derivou no inglês moderno além de *rag* termos como *raggamuffim*, *shimmy* e *shaggy*, este último adotado como pseudônimo por um cantor jamaicano de música pop negra, que alcançou sucesso nos Estados Unidos na década de 1990. O campo semântico erótico/sensual de *rag* segue produzindo formas atualmente em Beyoncé, Rihanna e Shaggy (por exemplo), e em suas versões brasileiras espandongadas de Gaby Amarantos, Tati Quebra-barraco e Wesley Safadão.

would give...make people want to shake their bodies, rub their bodies together, see?" citado em Robbins. Citado em Hobsbawm, Eric. *Historia social do jazz*, p. 72.

#### Bestialidade e escravidão

Cuba: Sanchez de Fuentes

Nesse universo cognitivo escuso e pouco racional, a ligação entre o africano escravizado, o momento libidinoso/irracional e a estrutura sincopada pode se fazer sentir em outros lugares nos quais o mundo moderno tenha produzido escravidão. Um autor presente e anotado na bibliografía do manuscrito "síncopa" de Mário de Andrade é o musicólogo cubano Sanchez de Fuentes que, estudando a música de seu país na década de 1920, produz grosseiras torções ideológicas para associar o libidinoso e o indecente ao negro escravizado, aos ambientes "licenciosos" e aos guetos (aqueles "sombrios locais"...), a fim de tentar isolar, em argumentação ambígua, o evidente caráter negro da música de seu país. Sobre a Rumba, escreve:

A *Rumba*, de marcado caráter africano, é também um dos bailes populares de Cuba, apesar de seu estilo fazer com que só se cultive em determinados ambientes licenciosos e nas festas de caráter livre que a gente alegre celebra.

Existe a *Rumba* teatral, que ainda conserva ritmo idêntico à autêntica, é algo mais elástica e acomodada, pois a verdadeira *Rumba* é formada por oito compassos que formam uma frase que vai se repetindo indefinidamente, enquanto dura o baile, um tanto lúbrico e sensual do desarticulado par, que o anima com seus movimentos repetidos de ombro e contorções raras. A síncopa que oferece a música desse baile (...) é muito característica do compasso de "dois por quatro" em que se escreve e no qual se intercalam frequentemente *tresillos* de *negras* que lhes dão um sabor peculiar inconfundível. <sup>175</sup>

Associando a estrutura sincopada ao negro escravizado e aos "ambientes licenciosos"

<sup>175 &</sup>quot;La *Rumba* de marcado caráter africano, es también uno de los bailes populares de Cuba, aunque su género hace que sólo se cultive em determinado ambiente licencioso y em las fiestas de caráter libre que las gentes alegres celebran. Existe la *Rumba* teatral, que aunque conserva idéntico ritmo que la auténtica, es algo más elástica y acomodaticia, pues la verdadera *Rumba*, sólo consta de ocho compases que forman uma frase que se va repitiendo indefinidamente, mientras dura el baile, un tanto lubrico y sensual de la desarticulada pareja, que lo anima com sus repetidos movimientos de ombro y raras contorsiones. La síncopa que oferece la música de este baile, que también se canta con letras nascidas em el arroyo, es muy característica dentro del compás de "dos por cuatro" em que se escribe y em el que se intercalan frecuentemente *tresillos* de *negras* que le dan un sabor peculiar inconfundible". Sanchez de Fuentes, *Folklorismo*, p. 64, 65. Tradução minha.

e "festas peculiares", o autor procura isolar e "limpar" a participação de seu país na história da escravidão:

Poderíamos assinalar o *Tango africano* como próximo à *Rumba*, mas em realidade, apenas em uma ou outra obra teatral, na qual aparecem nossos lendários escravos, se ouve este ritmo que eles cultivavam em suas festas peculiares.

Pode-se dizer pois, sem temor de equivocar-se, que não está dentro de nossas canções populares. Foi um baile da época da escravidão, de verdadeiro caráter africano, que, afortunadamente, não criou raízes em nosso folclore, como equivocadamente afirma Friedenthal.<sup>176</sup>

Em outro artigo tenta a mesma torção, agora referindo-se aos movimentos do corpo e da dança:

Os que tratam de encontrar no danzón lascívia, contorções de possuídos, etc., ignoram sua psicologia. (...) O danzón, como a habanera, se dança corretamente, sem que seus passos ou movimentos possam ser taxados de imorais. 1777

A operação que Sanchez de Fuentes procura fazer é simples, e se tornou, digamos, tradicional: associar o imoral, o lascívo, o irracional e o não-civilizado aos próprios africanos, "filhos de Jinga", como Bocage já se referiu ao músico brasileiro mulato Domingos Caldas Barbosa. A fragilidade da operação é flagrante – o que acaba por levar o autor ao ostracismo. Provavelmente suas análises ficariam bem mais interessantes se articulasse o elemento lascívo e imoral não ao escravizado mas ao escravismo.

"Los que tratan de encontrar em el danzón lascivia, desconyuntamientos, contorsiones de poseídos, etc., ignoran su psicologia." (...) "El danzón, como la habanera, se baila correctamente, sin que sus pasos o movimientos puedan ser tildados de inmorales." Sanchez de Fuentes, *Folklorismo*, p. 27. Tradução minha.

<sup>&</sup>quot;Pudiéramos señalar el *Tango africano* como un aproximado de la *Rumba*, pero em realidad, sólo en alguna que otra obra teatral, em la que aparecen nuestros legendarios esclavos, se oye este ritmo que ellos cultivaban em sus peculiares fiestas. Puede decirse pues, sin temor a esquivocaciones, que no está dentro de nuestros *aires* populares. Fué un baile de la época de la esclavitud, de verdadero carácter africano, que afortunadamente, no arraigó em nuestro *folk-lor*, como por equivocación afirma Friedenthal". Sanchez de Fuentes, *Folklorismo*, p. 67. Tradução minha.

## Portugal: Rodney Gallop

Outro autor bastante presente no manuscrito de Mário de Andrade é Rodney Gallop, que não economiza, em seus estudos sobre o fado, nas descrições dos momentos de excesso causados pela música portuguesa, reunindo em seu texto toda a tradição crítica desse excesso. Há nessa tradição uma curiosa conjunção entre um certo tom romântico-empolado europeu:

"Tanto o texto quanto a música" escreve Pinto de Carvalho, "refletem as abruptas voltas da volúvel Sorte, o cruel destino do desafortunado, a ironia do real, as penetrantes agulhadas do amor, a aflição da ausência ou a pungência do desespero, os soluços profundos do desencorajar, o pesar da saudade, os caprichos do coração, e aqueles inefáveis momentos nos quais as almas dos amantes descendem aos seus lábios e, antes de voarem de volta ao alto, pairam por um instante em um doce abraço". 178

# e o excesso mesmo, violento e imoral:

José Maciel Ribeiro Fortes: "uma música de trapaceiros, um hino ao crime, uma ode ao vício, um encorajamento à moral depravada..., uma doente emanação dos centros da corrupção, das habitações infames da escória da sociedade". <sup>179</sup>

Gallop anota que a palavra fado é derivada de "fatum", aparecendo na canção portuguesa em 1833, junto com "fadista": "Dansamos também o Fado por ser dansa muito guapa / E tomamos um fadista que sabe jogar a faca", usada em conexão com o notório "maucaráter" dos piores quarteirões de Lisboa, que tinham o monopólio do estilo até 1870, como uma espécie de lamento de "maltrapilhos" em relação a seu triste destino.

"O fadista" escreve Pinto de Carvalho, "que faz o papel do voyou [delinquente] parisiense e do 'rough' americano (...) foi o produto de todos os vícios e da

<sup>&</sup>quot;Both words and music,' writes Pinto de Carvalho, 'reflect the abrupt turns of fickle Fortune, the evil destiny of the un-fortunate, the irony of fate, the piercing pangs of love, the poignancy of absence or despair, the profound sobs of discouragement, the sorrows of saudade, the caprices of the heart, and those ineffable moments when the souls of lovers descend to their lips and, before flying back on high, hover for an instant in a sweet embrace." Tradução minha.

<sup>&</sup>quot;a song of rogues, a hymn to crime, an ode to vice, an encouragement to moral depravity..., an unhealthy emanation from the centres of corruption, from the infamous habitations of the scum of society". Tradução minha.

Toda essa delinquência praticada por uma escória de drogados, ladrões, criminosos, libertinos e incréus não poderia ser atribuída senão, surpresa!, ao negro:

Em 1761 os negros escravos em Portugal foram liberados, e muitos deles se estabeleceram no bairro de Alfama, em Lisboa, um fato que pode ter contribuído para a extraordinária popularidade da "fôfa" até o final do século XVIII. Dezoteux<sup>181</sup> deixou a seguinte descrição dessa dança: "as pessoas saem daqui e vão para lá cantarem e dançarem a fôfa, um tipo de dança nacional em pares, com acompanhamento de violão ou alguns outros instrumentos; uma dança tão lascíva que a decência ruboriza ao testemunha-la, e eu não poderia descreve-la". Dalrymple, para quem a fôfa fora dançada por um homem e uma mulher negros em 1774, descreve-a como "a coisa mais indecente que eu já vi". <sup>182</sup>

*(...)* 

O lisboeta sempre mostrou uma marcada afeição por música e dança exótica, em particular por aquelas da raça negra com a qual o português entrou em contato na África, e a qual transplantou como escravos não apenas para o Brasil mas também para o sul de Portugal (...) Como muitas danças nativas, eram lascívas e obscenas em sua natureza. 183

E como no primeiro tempo colonial "Angola... de cujo triste sangue, negras e infelizes almas se nutre, anima, sustenta, serve e conserva o Brasil" a "culpa" da lascividade portuguesa se partilha entre as colônias:

<sup>&</sup>lt;sup>180</sup> "The fadista" writes Pinto de Carvalho, "who played the rôle filled to-day by the Parisian voyou and the American 'rough' (...) was the product all the vices and the incarnation of everything despicable." Tradução minha.

Pierre Marie Félicité Dezoteux, Barão de Cormatin, 1753-1812, "Travels of the Duke de Chatelet in Portugal", citado em Gallop.

<sup>&</sup>lt;sup>182</sup> "In 1761 the black slaves in Portugal were liberated, and many of them established themselves in the Alfama quarter of Lisbon, a fact which may have contributed to the extraordinary popularity enjoyed by the fôfa towards the end of the eighteenth century. Dezoteux has left the following account of this dance: "The people ran about here and there singing and dancing the fôfa, a sort of national dance performed in pairs to the accompaniment of the guitar or some other instrument; a dance so lascivious that decency blushes at witnessing it, and I would not dare to describe it." Dalrymple, before whom it was danced by a coloured man and woman in 1774, calls it "the most indecent thing I ever saw."" Tradução minha.

<sup>&</sup>quot;the lisboeta has always shown a marked liking [simpatia, afeição] for exotic song and dance, and in particular for those of the negroid races with which the Portuguese came into contact in Africa, and whom they transplanted as slaves not only to Brazil, but also to extensive regions in Southern Portugal" (...) "Like so many native dances, most of these appear to have been rather lascivious and obscene in nature." Tradução minha.

Frase do Padre Antonio Vieira citada na contracapa de Alencastro, Luís Felipe, O trato dos viventes.

Pesquisas recentes revelaram que a palavra [fado] é encontrada no Brasil antes de 1819. Por isso e por outras razões a possibilidade não pode ser excluída de que o nome ou a canção, ou ambos, chegaram a Portugal do Brasil. 185

Em termos de lascívia também chama a atenção de Rodney Gallop o mais moderno lundú, "que, junto com a modinha, ganhou a afeição da população lisboeta do último quarto do século XVIII à metade do XIX. O Lundú veio a Portugal do Brasil". <sup>186</sup> Gallop lembra a referência do poeta Nicolau Tolentino de Almeida ao Doce lundú chorado e sua semelhança com uma antiga ilustração que mostra um "fadista dançando o lundú", e que "sugere que essa dança possuía o ritmo regular e a langorosa, indolente cadência do fado moderno" <sup>187</sup>.

Assim como aconteceu entre o norte e o sul dos Estados Unidos, Gallop chama a atenção para uma diferença entre dois estilos de fado. Tendo falado do de Alfama, em Lisboa, comenta que "em Coimbra o fado tem um caráter muito diferente. Ele não é mais a música das pessoas comuns. (...) Seus tenores claros e doces dão à canção um caráter mais refinado, mais sentimental, em uma palavra mais aristocrático" distanciando sua execução daquela dos ex-escravizados.

Cita ainda Pimentel, para quem o fado é feito de "melodias imorais e deliquescentes (...) compreendidas e sentidas apenas por aqueles que vegetam na crapulência" <sup>189</sup>. Mário de Andrade, chamando a atenção para os "sons não acentuados [que] são verdadeiros neumas liquescentes" e para uma estrutura rítmica que opera "tanto conseguindo nos colocar em estados largados de corpo fraco e espírito cismarento, como nos estados violentos de fúria" <sup>190</sup>, indica também que a música brasileira faz parte desse universo cognitivo. Uma certa morfologia do liquescente, ligada ao imoral e ao irracional, derivada dos deslocamentos

<sup>&</sup>quot;The more so since recent research has revealed that the word is found in Brazil as early as 1819. For this and for other reasons the possibility cannot be excluded that the name or the song or both came to Portugal from Brazil." Tradução minha.

<sup>&</sup>quot;which, together with the modinha, shared the affections [afeições] of the Lisbon populace from the last quarter of the eighteenth to the middle of the nineteenth century. The lundum came to Portugal from Brazil". Tradução minha.

<sup>&</sup>quot;suggest that this dance possessed the regular rhythm and the languorous, indolent lilt [cadência, ritmo] of the modern fado." Tradução minha.

<sup>&</sup>quot;At Coimbra the fado has a very different character. Here it is no longer the song of the common people. (...)

Their clear, warm tenor voices give the song a character that is more refined, more sentimental, in a word more aristocratic." Tradução minha.

<sup>&</sup>lt;sup>189</sup> "deliquescent and immoral melodies (...) to be understood and felt only by those who vegetate in the mire of crapulence." Tradução minha.

<sup>&</sup>lt;sup>190</sup> Andrade, Mário de. Música de feitiçaria, p.

rítmicos africanos, vai marcar o estudo da música de ascendência negra nas Américas.

# Capítulo 2 - Libidinoso mistério

**Repórter**: E você nem se preocupa em explicar o samba para os gringos?

**Zeca Pagodinho**: Pra quê? Eles não vão entender mesmo. Se ele vier morar aqui, mesmo assim não dá. Isso é coisa nossa. Está no nosso sangue. Ninguém pode entender essas coisas.

Entrevista à Folha de São Paulo, 4/2/2013

O samba, a prontidão e outras bossas / São coisas nossas, são coisas nossas.

Noel Rosa, São coisas nossas

Quanto mais uma nação é libidinosa, tanto mais sua música é melódica (...) O caráter da música brasileira é, e será melódico.

Araújo Porto-Alegre, Ideias sobre a música

Há algo nos estudos sobre a síncopa que simplesmente repete características dos discursos tradicionais sobre música brasileira em geral, e que sempre me chamaram a atenção: seja no ambiente popular ou da pesquisa acadêmica, os termos usados para descrevê-la são com frequência exagerados, libidinosos, apaixonados, imprecisos e corporalmente imantados. Gingado, dengo, feitiço, requebros, suingue, balanço, bossa... não há quem possa explicá-los, e talvez seja essa uma das regiões da nossa cultura estudada nos termos mais ambivalentes, amorosos, não raro ufanistas, que levam o pensamento crítico para as raias da desmedida.

Volta e meia me lembro da contracapa do disco "ritmo... bossa... balanço", do Balanço trio, lançado em 1965, onde pode-se ler:

O dicionário de português, volumoso, compacto, assim define a palavra balanço, com ar doutoral: "movimento oscilatório; agitação, alteração; verificação ou resumo das contas comerciais; aparelho ou brinquedo que consiste em um par de

bancos colocados um em frente do outro e suspensos a uma armação para balançar; peça gráfica de contabilidade que descreve, sinteticamente, o valor do ativo, do passivo e do capital ou patrimônio líquido de uma pessoa ou entidade jurídica"...

Essa é a definição dos didatas, dos gramáticos, gente sisuda e certinha, mas que não entende de arte, de colorido instrumental, de música boa, bem brasileira e saltitante (...) Poderíamos definir o balanço em 50 laudas datilografadas, espaço um, e é bem possível que muita gente não entendesse o que é BALANÇO. Basta, no entanto, que se ponha o disco, ESTE DISCO, no prato, que a vitrola seja posta a funcionar, e qualquer um poderá entender, qualquer um poderá SENTIR o que é BALANÇO, na explicação prática e magistral do BALANÇO TRIO. 191

Uma espécie de "orgulho" se colou a essas definições indefinidas, como se a música brasileira fosse uma coisa tão particular que 50 laudas datilografadas (com ar doutoral) não bastassem para descrevê-la, espécie de tesouro do território do sentir, impossível de ser explicada. Estão espalhadas em contracapas de discos, jornais cotidianos e letras de canções brasileiras de todos os tempos descrições simples desse algo não inteiramente racionalizável, mas que é também corpo, prazer, loucura, que parece guardar um núcleo alheio ao plano do *logos* ocidental. Um tipo de emoção que não parece estar simbolizada pelas funções ligadas à razão, cuja intensidade é atuada no corpo. Na ausência das funções racionais, é como se o corpo "já soubesse", ou, como diz Zeca Pagodinho, "está no nosso sangue". Na tradição da música brasileira popular o corpo é rei.

Na contracapa de uma coletânea de Ataulfo Alves chamada "É bossa mesmo" podemos ler:

Este é Ataulfo Alves. Em retrato de corpo inteiro. Ou melhor, ainda. É o Ataulfo de corpo e alma. É o Ataulfo cem por cento brasileiro.

Afirmando sua presença física com a sua característica voz descansada de mineiro, que parece não querer acompanhar o ritmo coleante do samba carioca. Ritmo que ele assimilou nas rodas boemias do Rio Comprido. Que adquiriu de tanto fitar – com seus olhos meio espantados de rapazola chegado do interior – a malemolência sensual do andar provocante das cabrochas da capital. Desse

\_

<sup>&</sup>lt;sup>191</sup> Balanço Trio, LP "Ritmo... bossa... balanço".

andar que tem a languidez dos gemidos da cuíca e o arrebatamento do repicar dos tamborins. Desse andar que, transportado para a pauta musical, se transforma nos contra-tempos e sincopados que caracterizam as negaças rítmicas do autêntico samba brasileiro. Do samba sem sofisticações. Que brota, verde e amarelo, da sensibilidade emocional do povo. 192

Nessa "sensibilidade emocional do povo" a tonalidade é corpórea. A objetividade, as estruturas claras, as explicações inteligíveis estão moduladas por um prisma "corporal", inconstante, diverso, natural, não-simbolizável, incognoscível, o que gera uma nova prosa, uma nova conformação analítica, híbrida, formada por um amálgama de metáforas. A languidez dos gemidos da cuíca estão replicados em um andar, que replicado na pauta musical deveria gerar uma nova representação do fenômeno, na verdade irrepresentável, pois a pauta não suporta a dimensão não-fixada e inconstante das produções somáticas. A presença do corpo transborda a representação escrita. A pauta musical, para representar o "autêntico samba brasileiro", precisaria ser capaz de informar sobre coisas que não estão apenas no plano dos dados racionais, do andamento, das alturas e das divisões, mas também no plano estético do corpo.

Ainda no plano das descrições, um editorial de 1834 sobre as festas natalinas de Pernambuco do jornal "O Carapuceiro", trecho transcrito por Luís Felipe de Alencastro (que o classifica como "delicioso"), perguntava:

Que quer dizer festejar o prodigioso, o Sacratíssimo Nascimento do Redentor com saraus de semelhante natureza, com o lascivo lundú? [...] Em alguns presépios até entram no círculo das pastorinhas mulheres avelhantadas, mães de filhos e até avós de netos, armadas de pandeiros e maracás, e nota-se que são mais dengues, as mais buliçosas e dançadeiras. 193

Neste e nos outros trechos – e poderíamos adicionar a estes uma lista sem fim – podese sentir a presença forte do corpo, e um certo orgulho colado a algo "inexplicável", porém delicioso, algo que é ambivalente e "bem brasileiro". Como racionalizar o "balanço" de Ataulfo Alves, do Balanço Trio ou das "mães de filhos e até de avós"? O que é "delicioso" no

<sup>192</sup> Ataulfo Alves, LP "É bossa mesmo".

Alencastro, Luiz Felipe de. "Vida privada e ordem privada no Império." *História da vida privada no Brasil* 2, p. 45. O periódico "O caracupeiro", editado por Lopes Gama, leva ainda a fama de ter sido o primeiro a exibir impressa a palavra "samba", fazendo-a aparecer em 1838 e 1842.

editorial de 1834? As mães e avós? A escrita? O lascívo lundú? As pastorinhas? Essa gostosura de indefinição e a mistura entre disciplina religiosa e lascívia é também muito brasileira, sendo conexa ao remeleixo dengoso e, oxente!, delícia pai. Nesses presépios todo mundo é mais sedutor, gostoso, bulicoso, e se aprochegue, venha...<sup>194</sup>

#### Drama fundador?

A dor, a imensa e sagrada dor do irreconciliável humano, sempre imaginei que ela viajara na primeira caravela de Colombo e vive aqui.

Mário de Andrade, O turista aprendiz

Já nos idos do século XVIII um padre mulato brasileiro, Domingos Caldas Barbosa, filho de um comerciante português e uma escrava negra de angola, acusado, por isso mesmo, de ser um "filho de Jinga" por Bocage, alcançava sucesso em Portugal cantando:

Chegar aos pés de iaiá Ouvir chamar preguiçoso Levar um bofetãozinho É bem bom, é bem gostoso<sup>195</sup>

Xisto Bahia, no século XIX, compositor daquela que é considerada a primeira gravação feita no Brasil, (interpretada por Baiano em 1902), cantava:

A renda de tua saia Vale bem cinco mil réis Arrasta, mulata, a saia Que eu dou cinco e são dez Isto é bom isto é bom que dói...<sup>196</sup>

No início do século XX as delícias ambivalentes do mundo mulato brasileiro faziam sucesso também em Portugal, com diferentes gravações do "Maxixe aristocrático", de José Nunes, cuja primeira gravação é de 1904, com Alfredo Silva e Pepa Delgado:

207

Sérgio Buarque já notava em seu "Raízes do Brasil" que por aqui a internalização da disciplina religiosa nunca chegou a se firmar, originando uma espécie muito rica de "caldeirão" de invenção do religioso.

<sup>&</sup>lt;sup>195</sup> Caldas Barbosa, Viola de Lereno, vol. II, p. 36, citado em Sandroni, Feitiço decente, p. 45.

<sup>&</sup>lt;sup>196</sup> Xisto Bahia, "Isto é bom".

O maxixe tem ciência ou pelo menos tem arte Para ter proficiência Basta mexer certa parte.<sup>197</sup>

Poderia colecionar aqui infinitamente, como esses, excertos de música brasileira libidinosa, notadamente a música "mulata" – lundús, maxixes, sambas – coalhada de referências excitantes, desde pelo menos o século XVIII. Estranho que seja, essa malemolência, ardilosidade e delícia estão sempre conjuminadas em uma dor ambivalente, na qual – como dizia o padre Domingos Caldas Barbosa – levar um bofetãozinho é bem bom, é bem gostoso, ou Xisto Bahia, isto é bom que dói.

O clima de libidinoso mistério das definições indefiníveis e das surras-delícia, entretanto, não parecem ser características de um grupo de sadomasoquistas-cantores que houve em tempos remotos, mas dizer algo sobre a cultura brasileira ela mesma. Criadas no contexto de uma sociedade baseada no trabalho forçado e no castigo corporal violento, a onipresença ambivalente dos diminutivos erotizantes, do bofetãozinho bom e do clima geral de sedução carregam algo de um "escravismo resolvido", como disse Luiz Felipe de Alencastro sobre uns versos de Gregório de Matos:

Mulatinhas da Bahia que toda a noite em bolandas correis ruas, e quitandas sempre em perpétua folia, porque andais nessa porfia, com quem de vosso amor zomba? Eu logo vos faço tromba, vós não vos dais por achado, eu encruzo o meu rapado, vós dizeis arromba, arromba<sup>198</sup>

"Arromba, arromba?" pergunta Alencastro, talvez esquecendo que "arromba" era também o nome de uma dança popular que Gregório de Matos já utilizara em outros poemas. Mas o clima urbano noturno de "perpétua folia" e zombação, o amante que gostaria de ser desejado pelas "mulatinhas" da Bahia que, lépidas, lhe fazem troça e lhe dizem "arromba", que pode ser o termo ambivalente entre a sublimação em dança da relação sexual que está,

<sup>198</sup> Citado em Alencastro, *O trato dos viventes*, p. 352.

<sup>&</sup>lt;sup>197</sup> José Nunes, 76rpm "Maxixe democrático".

nesse caso, implícita mas que poderia também desandar em surra e estupro. E é aí que a sutileza encontra o grotesco, ou, como dizia Adorno, o "horror supremo no detalhe". As "volúpias e dores lascivas" e o "bofetãozinho bem bom" dessa intrigante "flor amorosa de três raças tristes" vêm aí bater nas galeras dos nossos temas históricos onipresentes, renitentes e ultra-depressivos: dominação da América, pilhagem e genocídio de povos indígenas, pilhagem e escravização de povos africanos, estupro e assassinato de indígenas e africanas. O libidinoso mistério abre também o flanco ambivalente desse estranho lugar que a música brasileira habita, inconfesso, que se esquiva entre o erótico delicioso, o requebrado das cadeiras e a violência insuportável.

Inverte-se a fase do clima de erotismo notívago e festivo se pensarmos que o "bofetãozinho bom" era, potencialmente, uma surra federal dada no escravo, surra essa com direito a chicotadas, cavalgadas, entre outras formas menos lhanas de "bofetõezinhos". Podese assim pensar o "bofetãozinho bom" do lundú nacional – dado preferencialmente nos negros – e os amálgamas libidinosos que a música popular brasileira gerou, também através da especificidade da dominação brasileira: ainda segundo Alencastro, se em Angola "algumas mulheres passavam peçonha no corpo para se proteger contra os estupros", os lundús e maxixes brasileiros carregam – a seu modo lhano e prazeroso – a notícia mais ou menos cifrada da normalização da prática do estupro na formação do país. Três trechos de lundús e modinha citados por Sandroni<sup>199</sup> se tornam assustadores se olhados por essa perspectiva: o "Lundú das beatas", de Januário da Silva Ramos, (ca. 1862 – 1863):

Yôyôzinho, vá-se embora qu'eu não gosto de brincar Não venha com seus carinhos minha reza atrapalhar.

O "Sinhô Juca", de M. J. Coelho, (anterior a 1869):

Sinhô Juca é forte e teima Não bula comigo não Sinhô Juca arrede lá Senão leva bofetão (...) As artes de Sinhô Moço São mesmo artes do demônio

\_

<sup>199</sup> Sandroni, Carlos. Feitiço decente... p. 58

Não me posso livrar delas Nem rezando a Santo Antônio

E uma "Xula Carioca" publicada no Jornal de Modinhas no final do séc. XVIII:

Onde vais, linda negrinha? Não fujas com tanta pressa Não te faças tão ingrata Sou sinhorzinho do Reino Não sou nenhum patarata.

O estupro podia assim, de certa forma, ser cantado abertamente, usando uma larga dose de sublimação, nessa espécie de "escravismo resolvido". No Brasil colônia o homem branco do grupo dominante (o nhonhô, yôyôzinho, sinhorzinho do reino) cantava a possibilidade que tinha de poder "bulir" e "brincar" com a mulher dos grupos por ele dominados. Alencastro lembra que

o estupro das mulheres dos vencidos pelos vencedores compõe (...) o drama fundador de muitas comunidades históricas. (...) Entretanto, houve no Brasil, um processo específico que transformou a miscigenação (...) na mestiçagem (...). O fato de esse processo ter se estratificado e, eventualmente, ter sido ideologizado, e até sensualizado, não se resolve na ocultação de sua violência intrínseca, parte consubstancial da sociedade brasileira<sup>200</sup>

#### Mito fundador?

É de longa data que os temas da sexualidade desenfreada e da ausência de limites rondem as narrativas sobre a origem do Brasil. Paulo Prado, em seu *Retrato do Brasil*, já escrevia que

Para homens que vinham da Europa policiada, o ardor dos temperamentos, a amoralidade dos costumes, a ausência do pudor civilizado – e toda a contínua tumescência voluptuosa da natureza virgem – eram um convite à vida solta e infrene em que tudo era permitido. O indígena, por seu turno, era um animal

\_

<sup>&</sup>lt;sup>200</sup> Alencastro, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes*, p. 352, 353.

lascivo, vivendo sem nenhum constrangimento na satisfação de seus desejos carnais: 'tomam tantas mulheres quantas querem, e o filho se junta com a mãe, e o irmão com a irmã, e o primo com a prima, e o caminhante com a que encontra [...] Vivem 'secundum naturam...' escrevia Vespucci a Medici.<sup>201</sup>

A "ausência do pudor civilizado" segue marcando a imagem brasileira, e em uma pesquisa recente, encomendada pelo jornal "Folha de São Paulo", o Google levantou quais eram as pesquisas de busca mais frequentes sobre o Brasil nesse site, em países diversos, desde 2004. Nos Estados Unidos os campeões de pesquisa eram "*Brazil butt lift*" (cirurgia para aumento das nádegas, que pude comprovar em propagandas diversas espalhadas pelo metrô de Nova Iorque, quando passei por lá em 2016) e "*Brazilian wax*" (um tipo de depilação total dos pelos pubianos). No Iraque, as pesquisas mais frequentes são "praias de nudismo Brasil", seguido de "mulheres sexy do Brasil". Na Argentina as buscas giram em torno da novela "Avenida Brasil", que estava sendo transmitida à época da pesquisa, e na França, as buscas mais frequentes foram: "Quais as particularidades da presidente Dilma?", "o Brasil produz para alimentar sua população ou para vender?" e "por que chamam o Brasil de fazenda do mundo?" A interessante pesquisa sugere uma certa continuidade entre sexualidade infrene, indústria cultural e posição colonial.<sup>202</sup>

Entre os poetas, ficou famosa a descrição de Olavo Bilac feita sobre a música brasileira no início do século XX, "em requebros e encantos de impureza", cujo fogo e cadência encerrariam "todo o feitiço do pecado humano", lançando mão de todo seu repertório erótico para amalgamar e intumescer o encontro entre a "bárbara" poracé, o banzo africano e o soluço português. O poeta meditava – em seus termos libidinosos – sobre o famoso "mito de formação" da nossa identidade musical. O mito musical descreve o encontro entre as "três raças que concorreram para a eclosão do tipo brasileiro: a branca, a negra e a vermelha", como escreve Vasco Mariz na abertura de sua *História da música no Brasil*<sup>203</sup>, por sua vez ressoando aquele mesmo Karl Philipp von Martius:

Qualquer que se encarregar de escrever a História do Brasil, país que tanto promete, jamais deverá perder de vista os elementos que aí concorreram para o

<sup>&</sup>lt;sup>201</sup> Prado, Paulo. *Retrato do brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira*, p. 32.

<sup>&</sup>lt;sup>202</sup> "Quem descobriu o Brasil?' perguntam portugueses em site de busca", Folha de São Paulo, 15/06/2015.

<sup>&</sup>lt;sup>203</sup> Mariz, Vasco. *História da música no Brasil*. Nova Fronteira, 2005, pg. 25.

desenvolvimento do homem. São porém estes elementos de natureza muito diversa, tendo para a formação do homem convergido de um modo particular três raças, a saber: a de cor de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou etiópica"<sup>204</sup>.

As opiniões excêntricas em relação ao cabelo da raça misturada não aparecem nessa publicação do federal e respeitoso Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, restando apenas a ciência dura da "formação convergida em três raças". Podemos reencontrar a estrutura do mito – em termos ora mais científicos ora mais libidinosos – em incontáveis autores, entre historiadores, sociólogos e poetas, que de alguma forma se propuseram a estudar o Brasil. Podemos encontrá-lo em Paulo Prado, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, bem como em Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo e Sílvio Romero. Mário de Andrade experimenta dar à fórmula musical uma medida: "a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta" e Luís da Câmara Cascudo capricha em uma descrição sócio-poética:

(...) a população de portugueses, índios e negros no Brasil foi marcada pela melancolia e tristeza decorrentes do afastamento de seu lugar de origem, contribuindo sobremaneira para a formação de uma música folclórica nacional. (...) O português lutava, vencia e escravizava; o índio defendia-se, era vencido, fugia ou ficava cativo; o africano trabalhava, trabalhava... Todos deviam cantar, porque todos tinham saudades; o português de seus lares, d'além mar, o índio de suas selvas, que ia perdendo, e o negro de suas palhoças, que nunca mais havia de ver. Cada um devia cantar as canções de seu país. De todas elas amalgamadas e fundidas em um só molde - a língua portuguesa, a língua do vencedor, é [que] se formaram nos séculos seguintes os nossos cantos populares.<sup>206</sup>

É de se notar que o "mito de formação" seja analisado das mais diversas maneiras, enquanto seu corolário feito do amálgama de requebros, lubricidades, dengos, impurezas, asco e pares enlaçados raramente o seja. Na literatura musical sobre o assunto, normalmente fica-se com o ufanismo alegre, com o orgulho nacional radiante e com o delicioso mistério, sendo raro que a análise do "canto das três raças" toque sua parte depressiva de dominação e

<sup>&</sup>lt;sup>204</sup> Martius, Karl Friedrich Philipp. *Como se deve escrever a História do Brasil*, p. 30.

<sup>&</sup>lt;sup>205</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre música popular brasileira*, pg. 20.

<sup>&</sup>lt;sup>206</sup> Cascudo, L. C. in Romero, S. "Prefácio" in Folclore Brasileiro: Cantos Populares do Brasil.

violência.

Um autor insuspeito, um dos raros que descreve essa difícil conjunção ambivalente de mistério libidinoso e violência insuportável é Machado de Assis. Em praticamente todos os seus contos e romances que lidam com a música brasileira, o movimento musical lúbrico está imbricado com a morte. Uma passagem de um famoso conto que tem como personagem um pianista compositor de polcas diz:

Ele sentia a cadência dos passos, adivinhava os movimentos, porventura lúbricos, a que obrigava algumas daquelas composições; tudo isso ao pé do cadáver pálido, um molho de ossos, estendido na cama...<sup>207</sup>

Ao pé de sua esposa tísica sofregamente morta, o compositor ouve suas músicas sendo tocadas nas ruas, polcas brasileiras cuja estrutura rítmica "obriga" a movimentos lúbricos e induz o corpo ao erótico intumescente. A justaposição grotesca de música, tumescência e morte é construída de forma magistral.

É ainda Machado de Assis quem indica a associação de música "afro-brasileira" e violência extrema através do ilustrado conselheiro Ayres, que em seu diário, a 13 de maio – a respeito da abolição – escrevia:

(...) Ainda bem que acabamos com isto. Era tempo. Embora queimemos todas as leis, decretos e avisos, não poderemos acabar com os atos particulares, escrituras e inventários, nem apagar a instituição da história, ou até da poesia. A poesia falará dela, particularmente naqueles versos de Heine, em que o nosso nome está perpétuo.<sup>208</sup>

Machado de Assis remete o leitor, com muita sutileza, na voz de seu personagem, aos versos do poeta alemão Heinrich Heine, que em "Navio negreiro" descreveu uma viagem do tráfico negreiro para o Rio de janeiro. Grosseiramente resumindo esse poema publicado em 1854, o responsável pelo navio se preocupa, durante a longa travessia, com a perda de sua mercadoria mais valiosa – os negros escravizados que seriam vendidos no porto brasileiro. O cirurgião de bordo lhe relata a crescente taxa de morte de dois negros por dia para sete por

<sup>&</sup>lt;sup>207</sup> Assis, Machado de. "Um homem célebre", in *Obra completa*.

<sup>&</sup>lt;sup>208</sup> Assis, Machado de. "Memorial de Ayres", in *Obra completa*.

<sup>&</sup>lt;sup>209</sup> Citado em tradução de Augusto Meyer.

dia. O responsável pergunta ao cirurgião porque a taxa de letalidade está aumentando, e como fazer para ela diminuir, ao que segue:

Responde o doutor: "Natural É a causa; os negros encerrados, A catinga, a inhaca, o bodum Deixam os ares empestados.

Muitos, além disso, definham De banzo ou de melancolia; São males que talvez se curem Com dança, música e folia."

O conselho – considerado genial – é seguido pelo responsável, que providencia a "diversão" para os negros:

Música! Música! A negrada Suba logo para o convés! Por gosto ou ao som da chibata Batucará no bate-pés!"

Os negros passam então a "se divertir" em versos nos quais a dança, o corpo, o sexual, o erótico e o lúbrico ocorrem amalgamados na forma do horror extremo, ditados sob o signo do grotesco, da violência e da reificação:

A negrada, machos e fêmeas, Aos pulos, aos gritos, aos trancos, Gira e regira: a cada passo, Os grilhões ritmam os arrancos

E saltam, volteiam com fúria incontida, Mais de uma linda cativa Lúbrica, enlaça o par desnudo – Há gemidos, na roda vida.

Heine termina seu poema dando voz ao responsável pelo navio e a suas intenções "cristãs":

"Meu Deus, conserva os meus negros, Poupa-lhes a vida, sem mais! Pecaram, Senhor, mas considera Que afinal não passam de animais.

Poupa-lhes a vida, pensa no teu Filho, Que ele por todos nós sacrificou-se! Pois, se não me sobrarem trezentas peças, Meu rico negocinho acabou-se!"

Heine descrevia o grotesco drama da escravidão moderna, ridicularizando por tabela as ideologias liberais europeias e o cristianismo. Nesse caso, a relação de duas das "três raças tristes" é como que analisada por dentro, e a transposição das culturas africanas para o Brasil e a nova música afro-brasileira é descrita sem nenhum festejo, nenhum orgulho, mas antes com grande horror. Ao embarcar no navio negreiro já não é mais a música africana tradicional, mas uma música feita por africanos em situação de escravidão ditada pelo ritmo da expansão capitalista.

O amalgama libidinoso musical brasileiro gerado aí é também o corolário-delícia de um "mercado atlântico [que] impusera o primado do tráfico negreiro, interpretado pela igreja como uma obra de caridade cristã e de evangelização"<sup>210</sup>. Também por isso, no Brasil, o Sacratíssimo Nascimento do Redentor pode ser festejado com os requebros do lascívo lundú, o cristianismo serve de motivo para a escravização de negros, os padres são mais safados, e tudo isso é conjuminado em deliciosos lundús. Esse corolário se mantém através da história, já que "a partir de 1550, todos os 'ciclos' econômicos brasileiros – o do açúcar, o do ouro e o do café – derivam do ciclo multissecular de trabalho escravo resultante da pilhagem do continente africano", sendo esse o nosso "lundú característico" multissecular, que se projeta no conjunto da cultura e em uma lascívia musical específica. Como dizia o conselheiro Ayres, mesmo abolida a escravidão, "não poderemos acabar com os atos particulares, escrituras e inventários, nem apagar a instituição da história, ou até da poesia. A poesia falará dela". E talvez, se o conselheiro fosse menos chique, poderia ter escrito: "a música popular falará dela".

Os lundús do século XIX que erotizavam a violência brasileira vão se fazer sentir em um largo arco que cobre a música popular e se projeta na contemporaneidade, na música já mais sublimada de Dorival Caymmi:

Como ela requebra bem! Quando você se requebrar Caia por cima de mim, Caia por cima de mim, Caia por cima de mim<sup>211</sup>

215

<sup>&</sup>lt;sup>210</sup> Alencastro, Luiz Felipe de. O trato dos Viventes, p. 353.

<sup>&</sup>lt;sup>211</sup> Dorival Caymmi, "O que é que a bahiana tem".

E contemporaneamente dessublimada no *funk* carioca de MC Tarapi e Dj Maycon, em "Novinha safadinha (escorrega)":

Já passei um pouquinho de óleo Pra você deslizar com seu bumbum Quero ver, quero ver, quero ver Você escorregando com o bumbum<sup>212</sup>

ou ainda mais dessublimada por MC João e DJ R7, em "Curriculum":

Ruivinha ce traz currículo que nóis te dá trabalho Pretinha ce traz currículo que nóis te dá trabalho Senta na piroca sua gostosa do caralho<sup>213</sup>

Se essa dessublimação contemporânea é um dado positivo em direção a uma libertação erótica ou mais um passo largo em direção à barbárie eu não poderia dizer, porém a presença de um erótico ambivalente, amálgama de violência e delícia, é uma constante multissecular na música popular brasileira. Depondo a favor da segunda opção, entretanto, o país inteiro se assustava e se indignava, no meio de 2016, com o grotesco estupro de uma jovem de 16 anos por mais de 30 homens, no complexo São José Operário, no Rio de Janeiro, depois de um quiprocó ocorrido em um baile funk. A jovem contou ter encontrado um rapaz com quem estava ficando, ter ido com ele para uma casa e ter acordado no outro dia, em outro lugar, em outro morro, dopada, nua e sendo observada por 33 homens armados de fuzis e pistolas.<sup>214</sup>

Também é multissecular a revolta que essa sexualidade dessublimada causa nos estratos "civilizados", desde sempre, da nossa comédia particular. Já vimos as reações dos jornais e dos rabinos em relação ao *jazz* norte-americano, e, por aqui, entrou para a história de nossas narrativas sobre música um discurso de Rui Barbosa feito no Senado, após a esposa do então presidente Marechal Hermes da Fonseca, dona Nair de Teffé, tocar no violão o "Cortajaca", de Chiquinha Gonzaga, em recepção presidencial de 1914:

<sup>&</sup>lt;sup>212</sup> MC Tarapí, "Novinha safadinha (escorrega)", <a href="https://www.youtube.com/watch?v=zM12nwMxHpQ">https://www.youtube.com/watch?v=zM12nwMxHpQ</a> [acesso em 21/11/2016].

MC João, "Curriculum", https://www.youtube.com/watch?v=4r4UnXz6Q3o [acesso em 21/11/2016].

<sup>&</sup>lt;sup>214</sup> "Tráfico, tiro e funk marcam cenário de estupro de menina de 16 anos no Rio", Folha de São Paulo, 28/05/2016.

Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria!<sup>215</sup>

Alguns anos depois, em 1941, Álvaro Salgado, da Rádio Ministério da Educação, discursava:

A nosso turno adiantamos que (...) todos os indivíduos analfabetos, broncos, rudes de nossas cidades são muitas vezes pela música atraídos à civilização. (...) Dia virá, estamos certos, que o sensualismo que busca motivos de disfarce nas fantasias de carnaval, seja a caricatura, o fantoche, o palhaço, o alvo ridículo desta festa pagã. Enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro é prejudicial combatermos no *broadcasting* o samba, o maxixe e os demais ritmos selvagens da música popular.

(...) O samba, que traz na sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arrítmico. Mas paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos; lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social. Pouco importa de quem ele seja filho (...) O samba é nosso; como nós, nasceu no Brasil. Não toleramos os moleques peraltas, dados a traquinagens de toda a espécie. Entretanto, não os eliminamos da sociedade: pedimos escolas para eles. A marchinha, o samba, o maxixe, a embolada, o frevo precisam unicamente de escola.<sup>216</sup>

O argumento, frequente, não deixa claro se essa música precisa civilizar-se porque a modulação das estruturas musicais efetivada pela influência negra a de-civilizaria de algum modo, ou se precisa civilizar-se porque qualquer estrutura cultural moderna baseada na escravidão, na bestialização do homem pelo homem ou na indústria cultural é sempre bárbara. Pende, entretanto, para a primeira opção, e a opinião de Martins Castelo sobre o rádio, no

<sup>&</sup>lt;sup>215</sup> Diário do Congresso Nacional, 8/11/1914, p. 2789, citado em Diniz, Edinha, *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*, p. 234, 236.

<sup>&</sup>lt;sup>216</sup> Salgado, Álvaro. "Radiodifusão, fator social", p. 86; Citado em Gilioli, Renato de Sousa Porto. *Educação e cultura no rádio brasileiro: concepções de radioescola em Roquette-Pinto*, p. 156.

início da década de 1940, mostra essa direção:

Não respeita o bom gosto das camadas mais cultas de sintonizadores. E é, de fato, aflitivo sermos obrigados a escutar, na rua ou em casa, através do receptor do vizinho, esses programazinhos de terceira ordem com música inferior, imoral e dissolvente.<sup>217</sup>

O caso é que nossa música popular segue renovando aqueles mesmos traços que identificavam a situação do país escravocrata, na qual os processos racionais sempre encontraram pouca ressonância e, por isso mesmo, a bestialização do homem pelo homem (que pode aparecer de forma branda no receptor do vizinho) é facilitada. Se hoje soa estranho que o tráfico de escravos, mesmo proibido por lei, fosse moralmente aceito no Brasil, talvez soe estranho, no futuro, que a polícia hoje persiga, humilhe e mate jovens negros e pobres a rodo nas ruas.<sup>218</sup>

Assim, talvez a desrazão, a tumescência e o dengo da "flor amorosa de três raças tristes" seja também o resultado complexo de muitos "acordos" sociais e corpóreos para manter uma certa homeostase, regressiva em relação ao fluxo da história. Talvez essa música não possa mesmo ser colocada como uma "compreensão", de tipo linguística, lógica, concatenada. Talvez a questão seja o modo como essa música articula essas experiências e intensidades que resistem à racionalização, e que existem desde os tempos idos do país.

## As síncopas de Mário de Andrade

A música popular brasileira, apesar de tão exteriormente característica, ainda é um caos.

Mário de Andrade, Lorenzo Fernández

<sup>217</sup> Castelo, Martins. "Rádio (VI)", *Cultura Política*, p. 330. Citado em Gilioli, Renato de Sousa Porto. *Educação e cultura no rádio brasileiro: concepções de radioescola em Roquette-Pinto*, p. 343.

Ainda hoje, o recém-empossado secretário municipal de cultura da gestão Dória, André Sturm, diz em uma de suas primeiras falas públicas, sobre os bailes funk: "Vão ficar lá [nos pancadões] as pessoas que estão interessadas em outras coisas, que não sejam necessariamente a diversão. Diversão é o que nós queremos oferecer, de um jeito diferente, com uma programação diferente. Devagar, nós vamos dar essa alternativa aos jovens". Diário de São Paulo, "Coordenadora critica medida que acaba com pancadão", 06/01/2017.

Mário de Andrade foi um dos intelectuais que mais se esforçou na tentativa de retirar a música brasileira da circularidade ambivalente do libidinoso mistério. Para tanto, procurou formular análises claras e racionais, e foi até onde pode nisso. No caso da síncopa, há em sua obra desde os planos de definição mais simples, tais como: "As síncopas europeias, desenvolvidas pelo afroamericano, nos deram o principal da prodigiosa riqueza rítmica que em nossa música se manifesta" até os de estrutura super-complexa, que incluem linguagem, corpo e fisiologia, como as "aparentes" síncopas do cantador que

vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos (alguns antiprosódicos até) sem nenhum dos elementos dinamogênicos da síncopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral fim da estrofe ou refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que pra ele não provém duma teorização mas é de essência puramente físiológica. Coreográfica até. São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres desenvolvidos pela fadiga. São movimentos livres desenvolvidos da moleza da prosódia brasileira. 220

Já em 1926, em uma conferência proferida na Sociedade de Cultura Artística, falando especificamente sobre a música de Ernesto Nazareth, Mário de Andrade lembra que falta ainda esclarecer a posição do importante compositor "na organização da musicalidade nacional e na formação histórica do maxixe", e

Estudar por exemplo a evolução da síncopa, contratempo matemático da música européia, tal como usada tanto por Bach como pelo fado português (e ainda no Brasil Colônia, como prova a modinha *Foi-se Josino*, registrada por Spix e Martius...) prá síncopa nossa, entidade rítmica absoluta e por assim dizer insubdivisível. Essa evolução está refletida na obra de Ernesto Nazareth. Mas tudo isso nos levaria pra mais duas horas de falação. E confesso que, apesar dos documentos abundantes que estou recolhendo e estudando, muito ponto histórico e mesmo técnico inda ficaria incerto, num terreno virgem em que o próprio nome de "maxixe" não se sabe muito bem de onde veio. Nada se tem feito sobre

<sup>&</sup>lt;sup>219</sup> Andrade, Mário de. "A musica no Brasil", in *Musica doce música*, pg. 20.

<sup>&</sup>lt;sup>220</sup> Andrade, Mário de. Ensaio sobre música brasileira, p. 29.

Grande parte do trecho diz respeito ao que "falta", somando ideias à enorme lista de coisas a fazer e denunciando mais uma vez a também enorme rarefação dessa área dos estudos brasileiros. Mas, no trecho, há também aquilo que gostaria de chamar de um vislumbre, sobre o qual o musicólogo escreve às vezes: uma "síncopa nossa", que no contexto é uma imagem minimamente organizadora para o caos rarefeito em que a musicologia naquele momento está, uma "musicologia [que] desenfreadamente faz discursos, chora defuntos e cisca datas" Esse vislumbre se delineia como "uma entidade rítmica absoluta e por assim dizer insubdivisível", diferente da europeia, mas derivada dela. Ela seria fruto de uma evolução brasileira sobre uma prática europeia, evolução esta que estaria "refletida na obra de Ernesto Nazareth".

O trecho tem um quê de uma descrição *identitária* da música brasileira, como que maturada após um processo de acumulação histórica, que resulta em uma *entidade* nova, nacional. Esse movimento, para a sensibilidade de hoje um pouco forçado em direção a uma formação, está ligado ao comprometimento de Mário de Andrade com o desejo de *formar* o Brasil, de forjar imagens fortes e indubitáveis de identidade. O paradoxo que envolve essa identidade se denuncia em sua descrição difícil de compreender: "uma entidade rítmica absoluta e por assim dizer insubdivisível". Digamos que há algo de hegeliano ou espartano nessa imagem, "absoluta e indivisível", há uma ultra demarcação, de delimitação muito exata, uma imagem muito clara, forte, inquebrável, iluminada além da conta, e também difícil de entender propriamente. Entretanto, se ouvirmos a obra de Nazareth, não será difícil perceber semelhanças e diferenças em comparação com a música de Bach, em particular nesse caso na estrutura rítmica. Mas como esclarecer essa diferença e traze-la para o nível da crítica? Mário tranquilamente diz que isso seria matéria "pra mais duas horas de falação" (embora tenha postergado essas duas horas ao longo da vida inteira) e não dá as devidas explicações, deixando apenas uma pista enigmática no meio de uma imensidão de "tarefas a fazer".

As pistas seguem em seu *Ensaio sobre música brasileira*, ajudando a montar o enigma. Nesse texto, aquele ponto rítmico identitário da "síncopa nossa", que na conferência

<sup>&</sup>lt;sup>221</sup> Andrade, Mário de. "Ernesto Nazareth", *Música doce música*, p. 128.

<sup>&</sup>lt;sup>222</sup> Andrade, Mário de. "Ernesto Nazareth", *Música doce música*, p. 130.

sobre Nazareth era uma cortante "rítmica absoluta e por assim dizer insubdivisível", aparece agora como "sons não acentuados [que] são verdadeiros neumas liquescentes"; ou ainda, um "erro provindo da fadiga do cantador que não sustentou o som da sílaba anterior", em descrições agora de todo brumosas e esparramantes, de imagens fluidas, fracas e difusas, repletas de achismos traduzidos musicalmente em tentativas pertinazes de grafia que nunca chegam a serem exatas. Formulações bem diferentes — digamos, diametralmente opostas — entre 1926 e 1928, para o ponto de identificação brasileira: uma absoluta e indivisível, outra liquescente e cansada.

É esse paradoxo – que poderia parecer um "erro" em uma primeira análise – que forma, a meu ver, a mais interessante "intuição" de Mário de Andrade. Alguns dos trechos mais ricos e inventivos de sua obra musicológica estão nessas tentativas sempre insuficientes de tentar grafar esse ponto ao mesmo tempo 'absoluto' e 'liquescente', de dar uma materialidade àquele "pequeno nada" de que falou Darius Milhaud, que é uma "imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada", onde residiria, segundo o compositor francês, um dos enigmas da "alma brasileira".

Ainda em outro estudo importante, "O samba rural paulista", publicado em 1937 no nº 41 da Revista do Arquivo do Departamento de Cultura de São Paulo, há outra conclusão (ou uma ausência dela) que segue a mesma direção. Esse texto havia sido publicado no contexto da chegada de Dina e Claude Levi-Strauss ao Brasil, da criação da Sociedade de Etnografia e Folclore do Departamento de Cultura e dos cursos ministrados por Dina e Claude, no afã de produzir textos de etnografia mais científica sobre os temas brasileiros. Textos que exigiam um maior rigor na definição dos conceitos do que aquele exigido em seus manuscritos, ensaios ou artigos de jornal. Mas, ao elencar uma série de 9 conclusões sobre o samba paulista, transcritas também em francês, a de nº 8 fala a respeito da síncopa, voltando novamente à indefinição do tema:

8° – No ritmo nada persiste de garantidamente afronegro. Mas a síncopa, empregada sistematicamente, é, no caso, de sistematização negra. Os autores discutem às vezes se ela é de origem negroafricana ou negroamericana. É problema de grande complexidade, que o autor, por deficiência de

## documentação, se sente incapaz de esclarecer. 223

A ausência de uma definição sistemática contrasta com a frequência com a qual a síncopa é apontada por musicólogos de variadas linhas e abordagens como uma das principais características identificatórias da música brasileira. Ainda em texto de 1999, Régis Duprat escrevia que

"Luis Heitor [Corrêa de Azevedo] já encara a síncopa melódica como um enigma que tem desafiado nossos pesquisadores, cujas propostas alternativas não haviam, ate então, persuadido os observadores superficiais a abandonar a tese da procedência africana da síncopa. Passado quase meio século da publicação de *Música e Músicos* [do Brasil] esse quadro não parece ter se modificado". <sup>224</sup>

A musicologia de Mário de Andrade – e brasileira em geral – nesse caso, falha ao tentar ser estritamente objetiva: ela precisa falar também de coisas que não estão apenas no plano dos dados racionais. O musicólogo se coloca então em uma posição muito interessante e de grande vanguarda ao procurar integrar em sua análise objetiva o plano estético da intuição. Sua ciência falha, mas aponta um caminho de pensamento, embora confuso, multiplicado pela dimensão sensível de seu próprio corpo participante e observador. Se a análise conceitual fria e desencantada da musicologia tradicional não funciona para o seu objeto, o musicólogo brasileiro como que apela, de modo muito empírico, para o mundo pré-crítico da mimese, com seus modos de compreensão por imitação de formas e intuição sensível. Ao descrever uma experiência pretensamente científica com o Maracatú Leão Coroado, por exemplo, no carnaval do Recife, o musicólogo conta sua tentativa de anotar a textura percussiva do grupo:

Estava esquecido de mim, nesse trabalho de escrever, quando senti um mal-estar doloroso, a respiração opressa, o sangue batendo na cabeça como um martelo, e uma tontura tão forte que vacilei. Senti a respiração faltar, e cairia fatalmente se não me retirasse afobado daquele círculo de inferno. Fugi para longe,

Andrade, Mário de. "O samba rural paulista", in Aspectos da música brasileira, pg. 184.

Duprat, Régis. "Luís Heitor Corrêa de Azevedo: o Cinquentenário de um Livro." *Revista Música* 10, 1999, pg. 11-19.

necessitado de reorganizar em sua pacífica fragilidade, meu pobre corpo de leitor infatigável. Mas os negros, as magras negras velhas lá ficavam com suas danças macias, lá ficariam horas, lá ficariam a noite inteira junto daquele estrondo, cada vez menos leitores, cada vez mais corpóreos...<sup>225</sup>

O musicólogo resgata, à sua maneira, uma dimensão estética do conhecimento, em boa medida suprimida no movimento "cada vez mais leitor" de tradição iluminista europeia, recolocando no centro da experiência do conhecimento a sua "cada vez mais corpórea" angústia de não saber o que estava acontecendo, para além das anotações objetivas.

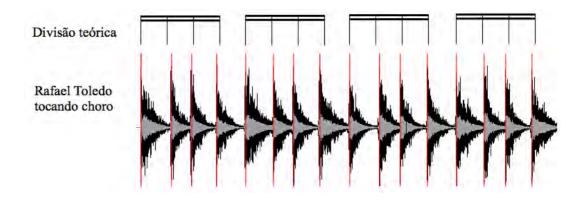
### Pandeiro, caracaxá e veneno

Na minha experiência de músico pude confirmar que essa oscilação e ambivalência são características que dão fortes traços de identidade a termos difusos como "suingue" ou "balanço", fortemente ligadas a um universo cognitivo que envolve também linguagem e corpo. Um episódio me marcou: certa vez um percussionista perguntava a meu colega de grupo Rafael Toledo como ele fazia para tocar pandeiro com aquele "suingue". O Rafael explicava que aquele era o estilo chamado "caracaxá", e simplesmente tocava, como quem diz "o caracaxá é assim, ó...". E o percussionista comentava: "caraca, que *veneno*!" O veneno, nesse caso, talvez fosse outro nome para o "imperceptível suspensão" de Milhaud, para o *balanço*, e para todo um campo semântico objetivado nesse "pequeno nada" da síncopa.

Depois, em uma conversa com Rafael Toledo, comentando sobre quais seriam as formas de explicar esse "veneno" para as pessoas, ou mesmo ensinar o estilo caracaxá aos pandeiristas, resolvemos fazer a experiência de uma análise "objetiva" de sua performance instrumental, tentando isolar o plano rítmico. Gravei-o tocando alguns ritmos ligados ao choro (polca, maxixe, choro, choro-sambado entre outros) e utilizei um programa chamado *Sonic Visualiser* para analisar o som. Procurei identificar assim de forma visual o modo como Rafael Toledo divide as pulsações dentro do *beat*, seu "veneno". Trocando em miúdos, é o

<sup>&</sup>lt;sup>225</sup> Andrade, Mário. *Namoros com a medicina*, p. 19.

que Mário de Andrade faz ao tentar grafar seus "neumas liquescentes" em pautas sempre insuficientes, usando sua percepção rítmica para identificar a pequena oscilação sempre inconstante, naquele momento sem a ajuda de ferramentas tecnológicas de análise. Em minha experiência identifiquei, com auxílio do programa, os ataques do pandeiro e os comparei com uma divisão, digamos, "exata", teórica, que divide os *beats* em quatro partes iguais (25% cada), os pulsos de cada *beat* que, tendo como referência a semínima, são chamados de semicolcheias. Preparei uma imagem comparando as diferentes posições dos pulsos internos do *beat*:

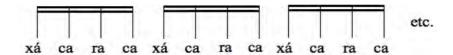


Nessa representação, gostaria de chamar a atenção para 1.) a coincidência dos primeiros ataques ou pulsos de cada grupo de quatro notas com o *beat* e 2.) a oscilação rítmica permanente, onde os outros pulsos estão deslocados em relação ao lugar teórico das semicolcheias: a segunda sempre um pouco atrasada, a terceira e quarta sempre um pouco adiantadas. A medida desses atrasos ou adiantamentos oscila, mas a diferença em relação ao lugar teórico é uma regra. Não se trata de uma espécie de *rubato* ou *ad libitum*, esses deslocamentos mínimos são estruturais e consistentes. O conjunto dos quatro ataques "dribla" a divisão proporcional teórica do *beat*, o que é traduzido em linguagem "conceitual" como veneno, suingue, contribuindo para a formação do estilo chamado *caracaxá*.

É claro que o estilo não é feito apenas do isolamento de sua característica rítmica, estando no contexto mais amplo do choro e de uma infinidade de dimensões. Para fins desse trabalho, gostaria de olhar para um ponto particular: a divisão rítmica e sua relação com a linguagem. Há uma inteligência mimética que está na formação do nome do estilo, *caracaxá*. Seguindo a mesma lógica de outros nomes de estilos como telecoteco ou xaxado, o caracaxá

diz com seu nome algumas de suas características principais.<sup>226</sup>

Não soará estranho, então, começar propondo que suas quatro sílabas mimetizam o conjunto dos quatro sons que dividem o *beat* em quatro pulsos: ca - ra - ca - xá. O acento agudo está em /xá/, o que posiciona a sílaba no lugar do acento métrico, ou ainda, do *beat*. A relação de *dizer* o ritmo e sua representação rítmica na pauta seria, então:

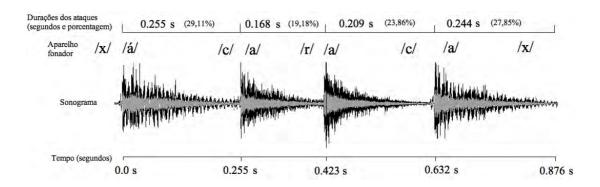


As vogais /a/ mimetizam a sustentação do som, e as consoantes, os ataques de cada som. A sílaba /ca/ inclui a articulação de /k/, uma consoante oclusiva velar desvozeada, o que significa também dizer que essa consoante, ao ser articulada, barra a coluna de ar pulmonar e consequentemente o som da voz, criando um "pequeno nada", uma pausa mínima do fluxo do ar e da voz para sua articulação (experimente pronunciar "caracaxá" várias vezes, prestando atenção nos lugares onde a língua barra por um instante a saída do ar. São os lugares de articulação da letra C). Por ser oclusiva e desvozeada, essa consoante dá, digamos, um trabalho um pouco maior para o aparelho fônico, sendo propícia para produzir o pequeno "atraso" rítmico observado na análise das durações, o que gera o primeiro deslocamento. A sílaba seguinte /ra/ inclui a articulação de /r/, uma consoante vibrante alveolar vozeada, o que significa também dizer que ela não barra o fluxo de ar nem da voz, levando menos tempo para ser articulada. Por dar menos trabalho ao aparelho fonador, é propícia para gerar o "adiantamento" do terceiro som. Depois dela, novamente a sílaba /ca/, com sua duração maior, e, por último, a sílaba /xa/, que inclui a articulação da consoante /x/, uma fricativa velar desvozeada, que como /k/ cria uma pausa na voz, mas não no fluxo de ar do pulmão. Sua duração é parecida com a gerada na sílaba /ca/: uma semicolcheia exata mais um "pequeno nada" de adiantamento (25% da duração do pulso + x). Por ser uma fricativa e não uma oclusiva, não gera um silêncio, mas a adição do timbre fricativo ao fluxo de ar, que, no caso do choro, é associado ao timbre que as platinelas do pandeiro geram em um determinado

Na imaginação musical africana diversos nomes de instrumentos têm a característica de seu nome ser uma "imitação" de seu som, como por exemplo os tambores *bumbumbo* nigeriano, o *gbung-gbung* dos Kpelle, gbengben dos Vai ou o xilofone ndum ndum, no Camarões. cf. Agawu, Kofi, *The african imagination in music*, p. 82.

movimento do instrumento, contribuindo na formação do estilo. (Rafael Toledo prepara ele mesmo suas platinelas para chegar ao timbre que considera ideal para o estilo. Me explica que elas são feitas de latão, um "metal vagabundo mesmo", martelando-as bastante com um pequeno martelo de cabeça redonda, o que as deixa com um som "espalhado", de /x/, e inibe a formação de harmônicos muito agudos, privilegiando a região média-aguda. Cada conjunto de platinelas tem três peças: uma côncava, uma convexa e uma reta no meio. Rafael Toledo corta essa platinela do meio, deixando-a menor que as outras, o que contribui para elas ficarem sempre soando, o que gera o som "espalhado" o "pandeiro molhado" que caracteriza o caracaxá. Salvo engano, essa estrutura de timbre está mimetizada na fricativa velar desvozeada /x/ do nome do estilo. Ela diz o "pandeiro molhado, espalhado" do caracaxá, que alguns chorões não podem passar sem.

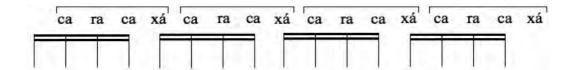
Associando novamente os dados a uma imagem, dando os valores das durações rítmicas em segundos medidos pelo programa, e nossa suposta relação da linguagem com o estilo, temos:



O pulso não está dividido na medida teórica de 25%. A primeira duração tem 29.11%, a segunda 19.18%, a terceira 23.86% e a quarta 27.85%. Uma tentativa de grafia tradicional dessas proporções geraria uma infinidade de quiálteras dentro de quiálteras que complicariam a leitura de forma bastante improdutiva, portanto, talvez boas opções de grafia desse estilo sejam:

A inteligência da palavra "caracaxá" dá ainda muitos outros indícios de estrutura rítmica, e gostaria de especular aqui sobre mais um deles. Se as sílabas realmente estão ligadas ao conjunto de quatro sons que dividem o pulso, porque então a primeira sílaba não corresponde à primeira semicolcheia? (o que resultaria no nome Xácaraca para o estilo.) Talvez porque, além de não existir essa acentuação no português (algo como uma preproparoxítona), "caracaxá" esteja indicando também uma qualidade de acentuações e um tipo específico de deslocamento.

A palavra propõe também um segundo agrupamento rítmico, deslocado do agrupamento principal, de mesmo tamanho e encaixado nele:



A articulação de /k/ na primeira sílaba da palavra ajuda a marcar as cisões desse agrupamento ao exigir uma pausa no fluxo de ar e da voz, somando-se ao fato de ser essa a maior duração do conjunto (entre 29% e 30%). Criam-se "pequenos nadas" entre a sílaba /xá/ e /ca/, que marcam a cesura de grupos rítmicos.

Isso cria uma ênfase no segundo ataque do grupo principal, referente à sílaba /ca/, que pode ser percebida na performance. Essa acentuação coincide com a força muscular mesma, pois no estilo caracaxá a segunda semicolcheia é feita ao trazer o pandeiro com a mão que o segura de encontro à ponta dos dedos da outra mão, movimento que mais exige energia dos quatro realizados. Ao perguntar a Rafael Toledo onde estava a acentuação principal de seu caracaxá, ele diz que "provavelmente na segunda semicolcheia". Uma série de elementos contribuem para estabelecermos esse agrupamento deslocado referente à localização da palavra "caracaxá", e o principal deles é a performance. O estilo cria, assim, uma estrutura em deslocamento, e os outros instrumentos da textura do choro podem se apoiar na acentuação deslocada para criar riqueza rítmica.

Essa análise vem em auxílio de um dos melhores *insights* de Mário de Andrade anotado em seu manuscrito "síncopa", que permaneceu sem desenvolvimento teórico. A mim parece o *insight* mais impressionante do autor sobre o tema, pois constrói a ideia de um acento deslocado como um tipo de *síncopa consistente*, diferente da síncopa europeia:

A síncopa europeia me parece um produto exclusivamente musical, e ainda mais, uma verdadeira especulação teórica proveniente da subdivisão da unidade de tempo em quantidades irregulares em que as batidas fortes subsistem em seus lugares teóricos e se tornam pois musicalmente elípticas. Ora em nossa música americana (jazz, maxixe e em geral toda síncopa brasileira e mesmo no tango platino) o que se dá é um verdadeiro descolocamento do acento forte que passa do lugar teórico para um lugar onde ele não devia cair, verdadeira antecipação rítmica da thesis.<sup>227</sup>



A intuição do autor aponta para uma estrutura rítmica complexa, que encontramos de certa forma confirmadas na análise do pandeiro caracaxá. Essa estrutura em deslocamento faz parte, para Mário de Andrade, de um universo simbólico que ele procura descrever em diversos níveis.

#### Deslocamento e transe

Em uma conferência escrita em 1933 intitulada "Música de feitiçaria no Brasil" 228, Mário de Andrade comenta que as estruturas rítmicas brasileiras construídas em deslocamento facilitam e propiciam o transe aos participantes em certos cultos. Reúne nesse estudo cantos de Candomblé e Umbanda, de influência africana, lançados no mercado em discos de 78rpm, e cantos de influência indígena, anotados por ele mesmo em cultos de Pajelança e Catimbó no norte/nordeste do país.

<sup>&</sup>lt;sup>227</sup> Andrade, Mário de. *Nota de pesquisa em Síncopa*: Série manuscritos do autor, Arquivo IEB/USP, nota nº 9, p. 41.

<sup>&</sup>lt;sup>228</sup> Andrade, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Martins, 1963.

A despeito de uma especificidade da música de feitiçaria no Brasil, e para localizá-la, já no início de sua conferência lembra que "feitiçaria e música sempre andaram fundidas uma na outra" (...) "a música é uma parceira instintiva, imediata e necessária, tanto das práticas da alta magia das civilizações espirituais, como da baixa feitiçaria das civilizações naturais" reconhecendo enciclopedicamente o "problema" de que a facilitação do transe pela música se projeta em nada menos do que na história mesma da civilização, em todos os tempos. A bibliografia sobre o assunto acompanha essa enormidade. Como encontrar, aí, o capítulo brasileiro de um transe específico?

Em descompasso com a produção bibliográfica mundial, havia uma quase total ausência de estudos que tratassem do tema na música do Brasil. Mário de Andrade passa então do "cada vez mais leitor" para o "cada vez mais corpóreo", optando por atuar no próprio corpo a experiência do transe brasileiro, em cerimonias religiosas e festas populares do país. Em sua conferência, o musicólogo descreve sua participação em uma cerimonia para "fechar o corpo", em Natal, capital do Rio Grande do Norte. Ali, além de ter o corpo fechado, analisa melodias e ritmos, multiplicando-as pela dimensão sensível de seu próprio corpo submetido às estruturas musicais e sua eficácia ritual:

O ritmo desse refrão, a monotonia das cantigas molengas, o chique-chique suave do maracá, já principiavam a me embalar, a música me extasiava. Aos poucos meu corpo se aquecia numa entorpecedora musicalidade ao mesmo tempo que gradativamente me abandonavam as forças de reação intelectual.<sup>230</sup>

Não apenas ele ia sendo levado ao transe, mas também os feiticeiros que guiavam o culto: "Mas o que eu tomava por desânimo do feiticeiro-mor, era antes um já quase estado de hipnose, o que se devia talvez em máxima parte, ao excesso de música entorpecente, e à monotonia dos ritmos batidos e repetidos com insistência maníaca."<sup>231</sup>

Recobradas as forças intelectuais, o musicólogo enumera em análise três estruturas rítmicas principais que o conduziram ao entorpecimento: a primeira, que chama de 'ritmo rebatido', identificado como mais presente na música de Candomblé, é a repetição constante

<sup>&</sup>lt;sup>229</sup> Andrade, Mário de. Música de feitiçaria no Brasil, p. 23.

<sup>&</sup>lt;sup>230</sup> Andrade, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*, p. 37.

<sup>&</sup>lt;sup>231</sup> Andrade, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*, p. 37.

de um pequeno motivo rítmico, "de forma a provocar a obsessão", na qual aponta caráter coreográfico e forte influência africana; a segunda, chamada de 'ritmo livre', indica como mais presente no Catimbó, de andamento lento, que "eminentemente dubitativos, por assim dizer, deixam o ser eminentemente indeciso, vago, cismarento". Entre essas duas identifica uma terceira, intermediária entre as duas primeiras, e que descreve melhor a experiência real, sendo menos teórica e mais próxima da performance: trata da possibilidade desses dois "modelos" rítmicos acontecerem ao mesmo tempo, em dosagens diversas. Resulta daí uma estrutura original, cuja dinâmica é um tipo de superposição entre uma faixa de marcação precisa do fluxo temporal (o 'ritmo rebatido') e outra, que desliza sobre esta, de articulação mais fluida, (os 'ritmos livres').

A originalidade dessa construção está em atuar ao mesmo tempo duas concepções métricas que normalmente estão separadas nas teorias sobre ritmo. O 'ritmo rebatido' é próximo ao que o compositor e regente Pierre Boulez chamou de um espaço *estriado*, ou seja, uma divisão do tecido temporal em pulsações isométricas. Já o 'ritmo livre' é próximo da ideia de espaço *liso* de Boulez, no qual a referência de duração temporal não é isométrica. No caso da estrutura apontada por Mário de Andrade, essas duas concepções estão como que atuando juntas, dentro de um mesmo evento musical. Em uma entrevista feita com Pixinguinha em 1926, o flautista e ogã dizia a Mário de Andrade sobre a dinâmica da performance musical no candomblé que "era impossível escrever o compasso", pois de que maneira poderia-se escrever um compasso de tempo livre, liso, que "desliza" sobre outro, estriado, rebatido? Esse, entretanto, seria um importante traço identificatório da performance musical brasileira, sendo o próprio Pixinguinha um dos mestres de sua execução.

Essa conformação intermediária e deslizante da estrutura rítmica, apesar da dificuldade de ser representada pela escrita ocidental, é, também, a mais real do ponto de vista da performance. Um caso dessa terceira forma, com dosagem maior do 'ritmo rebatido' (a repetição constante de um pequeno motivo rítmico), é o Ponto de Ogum<sup>233</sup> gravado por Elói Antero Dias, Getúlio Marinho "Amor" e o conjunto Africano, em disco de 78 rpm (1931), que o musicólogo descreve da seguinte maneira:

Apesar de seu caráter de batuque, bem definido, o que nos fixa na binaridade,

<sup>&</sup>lt;sup>232</sup> Boulez, Pierre. *A música Hoje*, p. 82.

<sup>&</sup>lt;sup>233</sup> Ponto de Exu / Ponto de Ogum. Disco Odeon 78 rpm nº10690, 1931.

com uma virtuosidade magnífica, a linha faz seguir dois ternários, sem que isso prejudique a feição de batuque. (...) Processo curiosíssimo, verdadeiro compromisso rítmico-tonal, que consiste em fazer que o ritmo não acabe ao mesmo tempo que a evolução tonal da melodia, o que leva a gente a recomeçar a peça pra que a melodia acabe tonalmente.<sup>234</sup>

A análise de Mário de Andrade, um pouco indecisa e vaga – como o próprio objeto – aponta direções interessantes para a escuta, e gostaria de experimentar uma grafia para a construção rítmica que na performance desse ponto Mário de Andrade descreve como "fazer que o ritmo não acabe ao mesmo tempo que a evolução tonal da melodia":



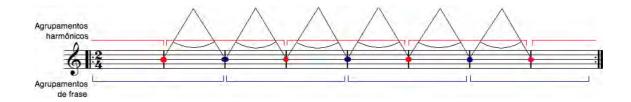
O acompanhamento rítmico – tambores, chocalho e palmas – fixa um compasso de dois tempos, enquanto a mudança harmônica e a estrutura de frase podem ser agrupadas em conjuntos de 4 tempos. Estes agrupamentos de 4 tempos estão defasados um em relação ao outro. No exemplo, os agrupamentos superiores indicam os agrupamentos harmônicos e os inferiores os agrupamentos de frase. Estando defasadas, o final de um agrupamento sempre se dará no meio do outro, e vice-versa, o que gera uma dinâmica infinita de repetição.

A estrutura musical não é, então, concebida em relação a um ponto de chegada: não há uma teleologia do desenvolvimento de estilo tonal nem um movimento em direção a um fim, antes ao contrário. Esse tipo de estrutura está organizada para poder se repetir o quanto for necessário: em ambiente de culto contribui para gerar a tendência de extrapolação do tempo e a sensação de infinito, durando tanto quanto exigido pela instauração do transe.

Caso se acompanhe o início (ou final) desses agrupamentos deslocados, poderemos identificar uma oscilação de tipo pendular, eficaz – não somente na música – para propiciar o transe<sup>235</sup>:

<sup>&</sup>lt;sup>234</sup> Andrade, Mário de. *Música de feitiçaria*, p. 43.

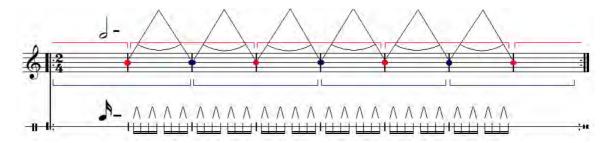
Sachez de Fuentes já identificava esse procedimento rítmico-melódico na música cubana: "Con la particularidad de que en nuestro zapateo y en el punto cubano, que es sólo uma derivación de aquél y de su décima, escrito únicamente para ser cantado, existe la característica de que terminan siempre la frase melódica sobre la dominante del tono em que aparecen escritos, dando lugar a las repeticiones sucessivas. En



Essa construção "pendular" está replicada nas diversas camadas que a compõem, dos agrupamentos de menor duração aos maiores. Mário de Andrade lembra "o chique-chique suave do maracá", que dá a base do 'ritmo rebatido' e que entorpecia seu corpo e sua reflexão, função que nesse Ponto de Ogum é cumprida por um chocalho. Se o "pêndulo" descrito nos agrupamentos harmônico e de frase oscilam no espaço de mínimas, que coincide com o metro do compasso, a oscilação pendular do chocalho se dá no espaço das semicolcheias:



Aquele que se lembrar do modo como se toca o chocalho não terá dificuldade de reconhecer no seu movimento, ainda outra vez, o movimento pendular. Proponho a seguinte representação:



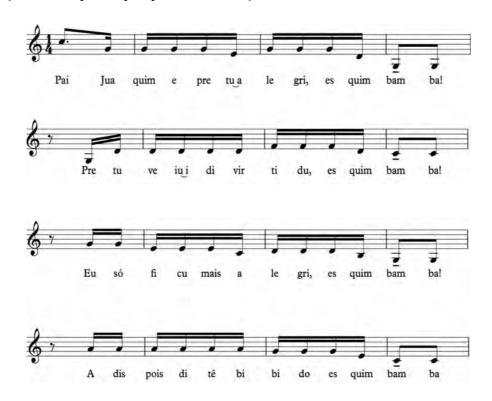
A micro estrutura do chocalho está replicada nos agrupamentos de frase e no fluxo da harmonia, se expandindo em direção ao macro. A oscilação pendular organiza e unifica a estrutura rítmica, que tende a se completar no corpo do participante, através de sua função hipnótica. Do ponto de vista da estrutura, esse ponto de Ogum está firmemente organizado: a micro estrutura está replicada na macro, organizando o evento musical. Isso não conduz,

las guajiras españolas no se observa este procedimiento". Sanchez de Fuentes, El folk-lor em la música cubana, p. 51.

entretanto, a uma "ideia de música absoluta", que se autonomiza e se fecha sobre si mesma, mas sua "autonomia formal" quer se expandir até o corpo do participante, impondo seu ritmo e sua função de culto.

Em outra solução desse complexo rítmico que conduz ao transe, Mário de Andrade descreve ainda outro interessante procedimento, o de "introduzir episodicamente no decorrer duma linha fortemente ritmada, pequenos acrescentamentos de tempo, em geral um tempo, que desloca perturbadoramente os acentos e o compasso"<sup>236</sup>. Esse procedimento tem alguma semelhança com processos que algum tempo depois seriam chamados de "aditividade", *offbeat timing* e *cross rhythm* por estudiosos da música africana. O musicólogo o considera essencial para caracterizar a música brasileira, já que "praticados sistematicamente".

Dá como exemplo desse processo uma melodia cantada por Pai Joaquim, transcrita por ele na coleção de melodias que acompanha seu estudo. Essa melodia se estrutura em uma reiteração métrica binária, a cada quatro compassos, o que forma sua "quadratura". Transcrevo aqui um trecho dessa melodia, com sua estabilização na quadratura e o momento de adição do compasso que quebra a reiteração métrica:



<sup>&</sup>lt;sup>236</sup> Andrade, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*, p. 40.

\_



Também podemos ouvir esse processo na performance do coco "Adeus, adeus amor" gravado pela Missão de Pesquisas Folclóricas em Patos, na Paraíba, em Abril de 1938, cantado por José Criança e José Adelino Ferreira. O texto, improvisado sobre uma melodia com pequenas variações, mantém uma estabilidade e reiteração métrica de quatro compassos. Em uma das repetições, entretanto, o cantador repete um dos compassos, com o texto inclusive, gerando um deslocamento na quadratura:

Adeus, adeus amor (verso que confirma a quadratura)



Adeus, adeus amor (verso que quebra a quadratura)



A estrutura métrica é assim "perturbadoramente" alterada, e as acentuações são deslocadas, criando uma descontinuidade no fluxo temporal e na percepção rítmica. Pode-se confirmar a constância desse fenômeno na música brasileira ao reencontrá-lo, de formas variadas, na performance de cantores como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, (que por improvisar com esse tipo de deslocamento métrico ganhou o apelido de "rei do ritmo"), ou ainda João Gilberto. Em "Siri jogando bola" Luiz Gonzaga experimenta esse processo

<sup>&</sup>lt;sup>237</sup> "Adeus, adeus amor", CD Missão de Pesquisas Folclóricas, faixa 14, disco 2.

<sup>&</sup>lt;sup>238</sup> "Siri Jogando bola", LP O Homem da terra, Luiz Gonzaga.

como variação do refrão, adicionando uma semínima à frase. Ao repetir a sílaba "vi", desloca toda a acentuação da frase em relação ao compasso:

Siri jogando bola (Luiz Gonzaga – Zé Dantas)



Jackson do Pandeiro, em "A mulher do Aníbal" procedimento inverso de subtrair ao invés de somar, tirando uma semicolcheia da frase original para deslocar uma estrutura exposta em um momento anterior:

A mulher do Aníbal (Genival Macedo / Nestor de Paula)



A técnica de acrescentar ou reduzir valores em estruturas de frase dentro de agrupamentos fixos, deslocando "perturbadoramente" os acentos, vem para o centro da performance de um cantor como Miltinho, sendo levada a uma fatura de extremo de rigor por João Gilberto. Podemos ouvir as diferentes versões gravadas de um samba como "Pra que discutir com madame?", de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, sendo que cada uma dessas versões terá uma organização métrica diferente, reinterpretando e reaplicando o procedimento aplicado pelo próprio Janet de Almeida em Tchaikovsky. No exemplo seguinte, transcrevo dois trechos de performances distintas desse samba por João Gilberto, o primeiro de uma gravação feita ao vivo no festival de Jazz de Montreaux, na Suíça, e o segundo da gravação

<sup>&</sup>lt;sup>239</sup> "A mulher do Aníbal", disco Copacabana 78rpm nº 5234, 1954 lado B.

feita ao vivo no Umbria Jazz Festival, na Itália<sup>240</sup>:

Pra que discutir com madame (Haroldo Barbosa/Janet de Almeida)



O agrupamento binário do compasso segue inalterado, enquanto os agrupamentos de frase foram deslocados em uma colcheia. Algum fanático por bossa-nova poderia afirmar anacronicamente que Mário de Andrade já adivinhava o "segredo" da performance impressionante de João Gilberto, de "introduzir episodicamente no decorrer duma linha fortemente ritmada, pequenos acrescentamentos de tempo (...) que desloca perturbadoramente os acentos e o compasso"<sup>241</sup>. Entretanto, valorizaríamos ainda mais a performance do cantor se essa proximidade fosse entendida de forma a iluminar o modo como ele mergulha profunda e sistematicamente na tradição musical brasileira, sem usa-la como "exótico divertido" mas desenvolvendo suas estruturas internas e suas criações mais originais. Mário de Andrade, por sua vez, segue analisando os processos de deslocamento:

Em nosso povo o processo de variação consiste, na repetição da melodia, em mudar-lhe dois ou três sons, ou, por causa das acentuações das palavras dos textos, em deslocar algum acento. (...) e esta recomeça em variação do solista, variação pequenininha mas procurada, consciente, e que justamente por ser mínima estabelece a oscilação hipnótica.<sup>242</sup>

Essas oscilações de agrupamentos rítmicos, que vão e voltam, produzem, para Mário de Andrade, a facilitação do transe no ouvinte, algo que podemos notar tanto em um culto de candomblé quanto em um maracatú ou em um show de João Gilberto.

<sup>&</sup>lt;sup>240</sup> "Pra que discutir com madame?", LP *Live at the 19th Montreux Jazz Festival*. "Pra que discutir com madame?" CD *João Gilberto live at Umbria Jazz*.

<sup>&</sup>lt;sup>241</sup> Andrade, Mário de. Música de feitiçaria no Brasil, p. 40.

<sup>&</sup>lt;sup>242</sup> Andrade, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*, p. 42.

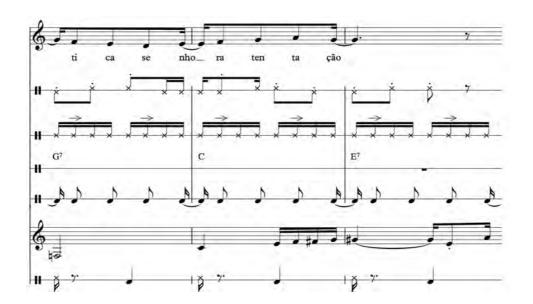
Em muitos momentos, as estruturas musicais brasileiras encontram-se sob esse estranho paradoxo: sua interpretação exige demarcações muito claras, rítmicas exatas e alturas precisas, e essa rítmica rigorosa gera a facilitação do transe. Esse tipo de estrutura rítmica construída em grupos deslocados e deslizamentos é a base de numerosos estilos da música brasileira, entre eles os da música de culto (candomblé, catimbó), mas também os das festas orgiásticas (samba, forró, marcha, frevo).

### Samba

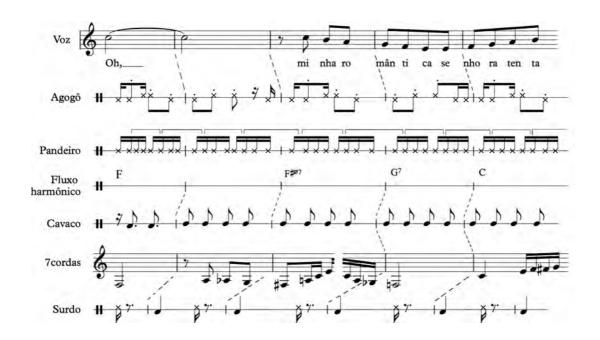
Ligado a esses dois ambientes (tanto festa orgiástica quanto música de culto), o samba também apresenta uma estrutura rítmica construída sobre aqueles processos. Tomando como exemplo a música "Meu Drama", de Silas de Oliveira, na gravação de Cartola, faço uma pequena transcrição, chamando a atenção para algumas partes importantes da textura instrumental que estão consistentemente deslocadas, como a voz, o surdo e o cavaquinho. O 7 cordas e agogô oscilam entre plano deslocado e colocado, *onbeat* e *offbeat*, e o pandeiro realiza suas oscilações de caracaxá:

Meu Drama (Silas de Oliveira)

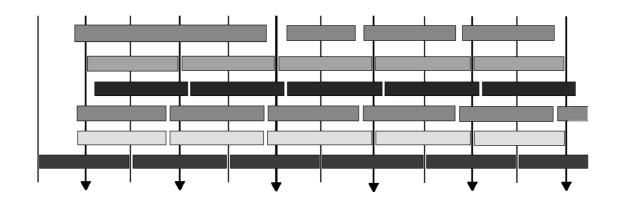




Tentando figurar esses deslocamentos de forma gráfica, na partitura, independentizando as barras de compasso, fiz a seguinte representação:



Representando os agrupamentos rítmicos em relação aos *beats* e *sub-beats* temos a seguinte estrutura:



Ao longo da performance musical, entretanto, essa configuração vai mudando, em diferença ao esquema rítmico de ostinatos oferecidos por Anku e Locke para diferentes exemplos de música africana. No caso do samba, um agrupamento rítmico não é um ostinato, podendo mudar de forma e tamanho, de acordo com o gosto do intérprete e dentro de uma certa tradição oral. Nessa fluidez, pode mudar seu ponto de apoio, escorregando sobre outro agrupamento e atingindo novas conformações rítmicas. Pode ser que a oscilação dessas "placas" rítmicas no tempo esteja ligada tanto à formação do transe quanto às famosas

consequências libidinosas do samba, todos esses fatores ligados também à um tipo de "irracionalidade" rítmica, ou melhor, uma variação deslizante não-mensurável das divisões binárias e ternárias do beat. A facilitação dos processos de transe e entumescimento através dos deslizamentos e deslocamentos, tanto os agrupamentos fixados na estrutura do estilo (como no samba) quanto os fixados como performance improvisatória (como no coco), está na base dos momentos musicais nos quais o país se reconhece e é reconhecido.

#### Deslocamento e deslizamento

Para Mário de Andrade "a consequência fisiológica do ritmo é coletivizar o ser e aguçar-lhe as faculdades". A centralidade dos procedimentos rítmicos na música popular brasileira podem aguçar também suas "consequências patológicas":

> A sua consequência patológica [do ritmo] é a bebedice, o depauperamento, a extirpação mesmo das faculdades da consciência e da razão, provocando assim, ora estado de sonolência, ora de encantação, ora de exaltação dionisíaca, bem próprios para aceitar qualquer absurdo.

*(...)* 

A música provoca pois, em nós, verdadeiros estados ativos de assombramento, estados ativos de milagre e de mistério, estados duma disponibilidade incomparável, não apenas propícios a qualquer aceitação, mas exigindo ativamente qualquer aceitação.<sup>243</sup>

Talvez então a pista que nos coloca o capítulo brasileiro da síncopa na música de culto seja, de fato, assombrosa: o deslocamento que facilita o transe pode estar não apenas na música de culto, bem como não apenas na música brasileira popular em geral; talvez uma porção variável, mas que se faz sentir, de convite ao transe, seja parte integrante da cultura geral dessa nossa – como diria Glauber Rocha – terra em transe.

Como notou, a seu modo, Mário de Andrade, os deslocamentos da estrutura rítmica ocorrem em camadas sobrepostas de "batido" e "livre", ou ainda "liso" e "rugoso" (na

<sup>&</sup>lt;sup>243</sup> Andrade, Mário de. *Namoros com a medicina*. São Paulo, Martins, Brasília, 1972, p. 16, 20.

conceituação de Boulez). O surdo, por exemplo, permanece deslocado consistentemente e de forma "rugosa", ou seja, sem deslizar sobre a pulsação de referência da grade de pulsações. Já a cuíca, a flauta, o trombone, mas principalmente o canto, podem operar deslocamentos "lisos", passando de um ponto de referência *onbeat* para outro *offbeat* através de um deslizamento no fluxo temporal, sobre a pulsação "rugosa" da textura rítmica geral. Orlando Silva, o cantor das multidões, talvez tenha sido a principal referência desse estilo, presente em boa parte dos bons cantores de samba.<sup>244</sup>

Daí podemos pensar que, no samba em particular, a região grave da textura está firmemente construída em um *offbeat* consistente, e o melhor instrumentista será aquele que for capaz de manter a acentuação deslocada sem oscilar o andamento (o *beat* de referência). A constância da região grave vai sustentar que instrumentos na região aguda possam "deslizar" sobre a textura rítmica, e voz, flauta, cuíca, trombone, entre outros, vão poder criar *offbeats* lisos, deslocando seus compassos sobre estruturas "rugosas". Ou seja, há instrumentos que devem cumprir a função "rugosa" na textura e formar a grade de pulsações (ex. surdo, agogô, cavaquinho, violão) e outros que podem passar para a função "lisa" (Ex. voz, flauta, trombone, cuíca). Isso possibilita, entre outras consequências, uma maior individualização dos instrumentos dentro da textura musical, pois gera em cada um deles uma identidade rítmica e um relativo descolamento da textura geral, que o fará sobressair como timbre.

Nessa organização rítmica, digamos que instrumentos que estiverem atuando na função métrica lisa "escorregam" sobre aqueles que estão cumprindo a função rugosa, deslocando-se no fluxo temporal, em um movimento não-racionalizável impossível de ser representado na pauta musical, mas que gera uma cadeia metafórica que define a música brasileira em grande parte de sua fenomenologia:

*tal como é realizado* na execução [com barras ambivalentes] e não como está grafado no populário impresso [com barras definidas], o sincopado brasileiro é rico. (...)<sup>245</sup>

Os maxixes impressos de Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas, a melodia se transfigurando ao ritmo novo. E quanto à peça nordestina ela se apresenta muitas feitas com uma rítmica tão sutil que se torna

Marta Ulhôa chamou esse procedimento de "Métrica derramada", em Ulhôa, Marta Tupinambá. "Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular."

<sup>&</sup>lt;sup>245</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*, p. 30.

Refletindo sobre essa característica do ritmo brasileiro, o musicólogo anota em um outro conjunto de manuscritos inéditos:

#### Ritmo

Ás vezes nas peças mais batidas, cujo ritmo geral é mais primário, marchas, toadas de rua, maxixes, o rubato, o afretamento súbito de certos sons sem compensação de ralentando nos sons vizinhos desnorteia quem queira dar uma reprodução gráfica desses movimentos pra que eles possam ser conhecidos, compreendidos e reproduzidos por qualquer homem deste mundo. Haja vista a Marcha batida e a toada de rua em ré menor, ambos do Maracatú do Sol Nascente. Peças bem marcadas, próprias pra marcha, porem sutis, cheias de combinações rítmicas e rubatos levando sempre os sons da linha pra fora do tempo batido e excitando por isso o corpo a remeleixos e dengues da mais surpreende qualidade.<sup>247</sup>

Há nesse escorregamento estrutural das barras uma espécie de "descompasso" em relação ao compasso europeu, que Mário de Andrade pensava ser uma riqueza. É como se, na música do Brasil, aquele descompasso entre as três raças tristes cantasse. Mário de Andrade formula nesses trechos complexidades tão presentes na música brasileira quanto rara nos estudos que dela tratam: a dimensão não-racionalizável do ritmo brasileiro e a existência de um escorregamento do ritmo no Brasil como coisa do corpo e do sexual, em uma combinação fluida onde o ritmo se traduz quase que por reflexo em um movimento corpóreo, sendo uma espécie de faceta viva do corpo ao mesmo tempo que um mistério irracional e libidinoso. Existe uma reversão entre ritmo e corpo brasileiro, corpo brasileiro e ritmo, que parece passar ao largo das funções ligadas à razão, e os "sons da linha pra fora do tempo batido" têm algo a ver com erotismo. Os deslocamentos feitos sobre as estruturas bem marcadas da marcha excitam o corpo a um sexual depurado no plano simbólico; a linha melódica "escorrega" pra fora do compasso "duro", produzindo uma cadeia metafórica que se desenvolve na ideia de *produzir um escorregamento*, escorregar, umedecer, algo que se derrama, oleoso, lubrificado,

<sup>&</sup>lt;sup>246</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*, p. 19

Andrade, Mário de. *Nota de pesquisa em Ritmo*: Série manuscritos do autor, Arquivo IEB/USP, transcrito em Teixeira, Maurício de Carvalho. *Torneios Melódicos: poesia cantada em Mário de Andrade*, p. 77.

intumescido, entrando em ressonância com processos de excitação sexual. O metro sincopado do solista, *ragged*, desliza sobre a pulsação de referência, assim como o quadril "desliza" sobre suas articulações, lubrificadas, e o ombro desliza sobre o quadril. Em música, os deslocamentos podem ser abstrações técnicas produzidas pela mente que toca, mas que também produzem um corpo, sua dança, e que tem uma certa qualidade de afetos: remeleixo, dengue. A relação entre processos rítmico-musicais e sua relação com a excitação sexual, talvez a mais exposta e gritantemente televisionada da música popular brasileira, é também, curiosamente, deixada de lado em nossa tradição musicológica.

Esboçam-se assim alguns traços diferenciais da síncopa brasileira em uma suposta história das síncopas do mundo. A ideia de síncopa no Brasil abrange um leque de significados, formando uma espécie de cadeia metafórica em expansão que se espraia desde a abstração técnica até sua atuação no corpo, sendo o 'nome' encontrado para um amálgama de experiências pouco individualizadas. Na 'síncopa' do Brasil há também uma cadeia de coisas entre racionais e irracionais, entre louváveis e réles, entre orgulho e vergonha: forma o 'dna' do compositor nacional e o *tchan* de Carla Perez. Cadeia imagética e formal, que de detalhe teórico musical se estende para estruturar coisas que passam pelo corpo, pela dança e pela sedução. É um tipo de conhecimento *in extremis*, em cujo ato de deslocar e deslizar se pode também sentir algo de um certo *ritmo* histórico original do país.

# Capítulo 3 – A dimensão social dos deslocamentos no Brasil

O que me surpreende no caso brasileiro é que literariamente, politicamente, sociologicamente e uma porção de outros mentes, mal nos distinguimos como nacionalidade; e no entretanto musicalmente temos nacionalidade marcante.

Carta de Mário de Andrade para Manuel Bandeira

Os deslocamentos e deslizamentos sincopados – que constituem a oscilação fundamental e o módulo construtivo de grande parte da fenomenologia do ritmo musical brasileiro – transbordam e transformam as definições de síncopa dos manuais de música europeia, se espraiando em uma longa cadeia de produção de sentido: não são apenas notas ligadas à *thesis* do compasso seguinte, mas parte integrante de um certo campo cognitivo, cujo *modus operandi* pode gerar música, cultura, excitações ou ideologias. Se faz sentir nas dimensões do tempo, da história, da experiência e de suas narrativas, sendo também parte de um certo universo simbólico, de uma certa *episteme* brasileira.

Em um artigo de jornal sobre Sinhô, Mário de Andrade já se assombrava ao tentar compreender algo desse "plano simbólico" caracteristicamente brasileiro:

Me dá uma angústia atualmente imaginar em Brasil... É uma entidade creio que simbólica este país. Realidade, não me parece que seja não e quanto mais estudo e viajo as manifestações concretas do mito, mais me desnorteio e, entristecer, não posso garantir que me entristeço: me assombro. Na verdade, na verdade este nosso país inda pode dar esperança de si... Mas é simplesmente porque arromba toda concepção que a gente faça dele. <sup>248</sup>

O país arromba toda concepção, sua definição é vacilante. No nível das operações

Andrade, Mário de. "Sinhô", *Táxi e crônicas no Diário nacional*, p. 103, publicado originalmente no diário nacional, em 11 maio 1929.

cognitivas, poderíamos identificar uma série prolífica de deslocamentos e deslizamentos que operam nessa "definição indefinida" e arrombante, no sistema mesmo da linguagem e ao longo de nossas narrativas. Na música, como também na prosa da história, no ideal de nação, na construção da ideologia e na vida simbólica brasileira em geral, a dinâmica do deslize tem poder de arrombar de concepções a corpos, fazendo a reflexão patinar em relação à sua própria realidade. Há nisso uma dose de irracionalidade, de facilitação cotidiana do transe embutida na própria cultura e de convivência normalizada com o delírio, com um consequente descarrilamento e enfraquecimento do sentido de experiência e participação na história.

Essa dinâmica do mundo simbólico, espécie de episteme particular brasileira, gera todo um conjunto de formas, de diferentes consequências: na música, produz uma estrutura rica de combinações originais e interessantes, de planos rítmicos deslocados e deslizantes, que são a marca e a glória da nossa música popular; operando nas instituições e na dinâmica política, produz as conhecidas e enormes instabilidades da nossa vida pública, como a dúvida sobre se um presidente pode ficar no seu lugar ou se poderá ser deposto por manobras parlamentares. O estranho hibridismo brasileiro de pertencimento pleno e inacabado ao capitalismo mundial<sup>249</sup> dá lugar a esse extenso conjunto de formas e modos de simbolização que, articulando-se, constituem algo como uma "lógica" deslizante de base: o paradoxo de pertencimento plano/inacabado é também um pertencimento derrapante à ordem mundial. O conjunto de normas, valores e direitos cidadãos criados pela ordem moderna ocidental não vigora plenamente no Brasil, ou melhor, vigora também como artigo de luxo e adorno de classe, reduzida sua função produtora de cidadania. Dito ainda de outra forma, esse ambiente cognitivo específico e paradoxal pode ser a matriz de uma forte tendência ou mesmo garantia de que tanto as estruturas musicais quanto a prosa da história e a fundação das instituições públicas se tornem reversíveis, escorregadiças e balançadas.

Resvalando essa relação difícil, o sociólogo espanhol Manuel Castells falava em 2015, em entrevista a um jornal paulista, que

A imagem mítica do brasileiro simpático existe só no samba. Na relação entre as pessoas, sempre foi violento. A sociedade brasileira não é simpática, é uma sociedade que se mata (...) Nos tempos da ditadura, no final dos anos 60, anos

<sup>&</sup>lt;sup>249</sup> Cf. Roberto Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo*.

70, o debate não só era agressivo como se torturavam pessoas com impunidade. (...) No Brasil, não há Estado de Direito, há uma classe política corrupta que utiliza o Estado para seus próprios fins. Há a manipulação do Estado de Direito para manter um Estado patrimonial.<sup>250</sup>

Dialetizando um pouco mais essa oposição, digamos que a aplicação do Estado de Direito, nesse caso, está modulada por uma matriz paradoxal de pertencimento pleno e inacabado à ordem moderna ocidental, que a torna — a aplicação do tão falado Estado de Direito — móvel e reversível: cada hora ele é uma coisa, moldado e direcionado a interesses e finalidades diversos, normalmente de uma parte da elite econômica. Outra face da mesma moeda, a dinâmica de simpatia, languidez e violência estrutural contribui para formar o nosso atávico faz que vai mas não vai (nosso pequeno transe cotidiano). A fim de verificar se as estruturas rítmicas batem com os aspectos sociais, alguém poderia juntar um punhado de músicas brasileiras balançadas em uma mão, e na outra, um punhado de acontecimentos e narrativas que dão notícia da instabilidade, violência, hibridismo e reversibilidade estrutural de nossas instituições e cotidiano. Em meu próprio caso, que já juntei aqui meu punhado de estruturas musicais balançadas, poderia lembrar de algumas experiências pessoais do *faz que vai mas não vai* nacional que assombraram a mim e a muitos, durante o breve tempo no qual eu refletia também sobre a tese desse doutorado.

## Fez que ia mas não foi

No início desse doutorado, nos idos de 2013, conversava com frequência e aflição com alguns amigos militantes que estavam protagonizando protestos que, posicionados precisamente contra o aumento da passagem dos transportes públicos em São Paulo, acabaram por trazer à tona demandas muito básicas de cidadania no Brasil inteiro. Os protestos cresceram, para o espanto de todos, de forma exponencial, espalhando-se por todo o país e causando comoção geral. Em seu auge, levaram milhões de pessoas às ruas, liberando uma energia política impressionante, em dias que marcaram a vida brasileira recente e que

<sup>&</sup>lt;sup>250</sup> "A imagem mítica do brasileiro simpático existe só no samba", Folha de São Paulo, 18/5/2015.

certamente estarão nas páginas dos futuros livros de história.

Em nossas conversas, procurávamos na medida de nossa capacidade, contextualizar, à época, o momento dentro da história mais abrangente da crise mundial de 2008, que havia assolado o mundo e que estava nos causando, pensávamos, também uma certa dificuldade em pagar o aluguel em São Paulo. À parte o nosso problema imobiliário, líamos notícias e mais notícias sobre protestos em diversos lugares do mundo que, ao que parecia, reagiam à uma degradação social causada, entre sabe-se lá quais outros motivos, também por aquela crise: revoluções quase cotidianas e impressionantes no mundo árabe e no norte da África, movimentos contra a perda de direitos na Grécia, Itália, Portugal, Espanha, Islândia, Chile e Estados Unidos, ascensão de correntes xenófobas e anti-migratórias nos países do capitalismo central, entre outras turbulências em muitos países. Com a série de protestos, o Brasil também se posicionava no mapa da nova demanda mundial por uma cidadania mais efetiva, e a pauta específica dos primeiros protestos explodia em uma miríade de demandas expostas nas ruas cotidianamente.

Nossos professores de sociologia, costumeiramente mais amargos que jiló, saíam de seus gabinetes e podiam ser encontrados felizes nas manifestações de rua, e escreviam nos jornais que a *Weltanschaung* nacional havia finalmente se tornado crítica. A esperança surgia como um afeto mais comum que de costume, e ainda um ano depois André Singer afirmava que:

A exclusão dos pobres, a falta de planejamento, o caráter duvidoso dos gastos públicos são elementos que organizam os discursos de esquerda, centro e direita nestes dias. E tais visões parecem ter ganho corações e mentes, deixando para trás um espírito de brejeira malandragem, que antes acreditava poder driblar a dura realidade a golpes de ginga. Se eu estiver certo, em um contexto de transição para identidade mais adulta, mais desencantada e mais cética, o excesso de propaganda calcada nos clichês anteriores está a causar o efeito contrário. Irritados com a tentativa de montar um cenário "para inglês ver", muitos brasileiros estariam agora vontade de mostrar ao mundo que não somos mais moleques.<sup>251</sup>

\_

Singer, André. "Identidade em transe", Folha de São Paulo, 14/06/2014.

Durante um momento, muitos vislumbraram uma história cuja oscilação fundamental não seria mais a dos deslocamentos deslizantes, da brejeira malandragem e dos dribles gingados, que, acreditou-se, poderiam estar com os dias contados. "O gigante acordou!". No meio das multidões, entretanto – e em particular naquela do dia 20 de Junho de 2013 – o aparecimento de um notável figurino de camisas da seleção brasileira parecia, também, para alguns de nós, indicar a decepcionante atuação do faz que vai mas não vai nacional, que terminaria por travar as demandas de cidadania e a transição para uma sociabilidade mais madura, conduzindo, paradoxalmente, a um patamar ainda mais efetivo da rebaixada posição brasileira na ordem do capitalismo mundial avançado e sua consequente deterioração do sentido da cidadania e do espaço público.

Como uma das respostas à enorme mobilização daquele junho, a presidente anunciava a proposta de uma reforma política, que poderia colocar o Brasil em outro patamar social. Pura miragem, a prometida reforma política se dissolvia, no calor daquela hora, em uma espécie de "minirreforma", operada pela difícil coalizão governamental, que desarmava a possibilidade de uma mudança estrutural. O próprio governo, na voz da então ministra de Relações Institucionais à época, Ideli Salvatti, dizia: "É uma frustração para o País, porque todos sabem da necessidade, da importância da mudança necessária que precisamos ter, e passa ano, entra ano, se faz coisas de superfície, com pequenas modificações como aconteceu agora com a minirreforma"<sup>252</sup>.

Assim, no início de 2014, a euforia geral daquilo que ficou conhecido como as "jornadas de junho" já meio que esfriava, e nos mesmos jornais nos quais durante um pequeno período pudemos ler sociólogos milagrosamente animados, comentadores começavam a apontar uma ressaca e a volta do jiló no prato intelectual:

Trata-se de uma característica da política brasileira até hoje, em que as classes dirigentes tendem a se recompor e encampar a seu modo a pressão social por mudanças num país pleno de desigualdades, sem realizar transformações estruturais, em que o suposto "moderno" se combina com o dito "arcaico", o "progresso" é indissociável do "atraso". <sup>253</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>252</sup> "Judiciário ajudará na reforma política, afirma Ideli", Diário do grande ABC, 17/12/2013.

<sup>&</sup>lt;sup>253</sup> Ridenti, Marcelo. "O golpe de 1964, aqui e agora", Folha de São Paulo, 23/03/2014.

Entre opiniões e análises diversas, a brejeira malandragem e o drible gingado voltavam a dar a oscilação fundamental do ritmo da história, molhando as esperanças que haviam se colocado no horizonte. Entrava ano saia ano, não viamos muito progresso nas reformas de base (agrária, bancária, tributária ou educacional) – apesar da grande mobilização – nem na reforma política, e o futuro nos mostraria que muito pelo contrário. Em seu ritmo paradoxal, o país foi para frente indo para trás.

## Falta d'água

Na vida cidadã, as coisas pareciam mesmo se deteriorar. Além do nosso problema do aluguel (que havia dobrado de uma hora para outra), tínhamos então um novo problema: a falta de água que começava a assolar a região metropolitana de São Paulo, e que o Governo do Estado insistia em dizer que "não era um racionamento". Estava faltando simplesmente um direito muito básico. O governo gingava, dizendo que a culpa era da natureza e da falta de chuva, mas muitas pessoas desconfiavam de uma gestão no limite da irresponsabilidade, típica de uma atuação, digamos, de pertencimento pleno e incompleto ao capitalismo. Pleno porque o problema surgia das estratégias de alta lucratividade em detrimento da qualidade do serviço prestado, e incompleto porque não haviam instituições que pudessem corrigir as imperfeições da empresa. No meio dessa secura, em um drible cognitivo digno de "olé", seria dado ao governador de São Paulo, pelo Congresso Nacional, o Prêmio Lúcio Costa de Mobilidade, Saneamento e Habitação 2015, justamente por sua gestão nos recursos hídricos do Estado! Em pleno momento de racionamento, quando minha casa ficava sem água durante toda a noite (fica ainda hoje, fazem mais de dois anos, para não ser desperdiçada na tubulação rachada e furada da empresa) e casas de bairros periféricos ficavam sem água dias inteiros seguidos, o prêmio era indicado por um ex-diretor da Sabesp, João Paulo Papa, no momento deputado pelo PSDB-SP (mesmo partido do governador), fato que trouxe bastante desconfiança em relação à idoneidade do prêmio.<sup>254</sup> Frente a isso, o governador simplesmente dizia: "modéstia à parte, [o prêmio] é merecido". Talvez, se fosse o prêmio de finta mais

<sup>&</sup>lt;sup>254</sup> "Alckmin irá receber prêmio de gestão hídrica na Câmara dos Deputados", G1, 22/09/2015.

descarada do ano. 255 256 Pobre Lúcio Costa! - que deu nome ao "prêmio".

### Lembranças da escravidão

A cidade estava difícil, e o mundo tratava de contribuir para a tonalidade decepcionante. Em 3 de abril de 2014 José de Anchieta – o jesuíta que defendia os índios mas não via problemas em possuir uma multidão de escravos negros – era canonizado, para grande tristeza dos movimentos de igualdade racial<sup>257</sup>. A simbologia escravista ganhava nova permissividade, se atualizando, e no Rio de Janeiro grupos de bombadinhos de academia lutadores de Jiu-Jitsu passavam a perseguir impunemente jovens pobres, "moleques de chinelo, com cara de quem não tem R\$ 1 no bolso", evitando que eles chegassem do subúrbio aos bairros de Copacabana e Ipanema. "É óbvio que eles querem assaltar. Tocam o terror, vamos tocar também. É legítima defesa", dizia o líder dos bombados<sup>258</sup>, como se simplesmente não houvesse instituições capazes de controlar essas dinâmicas de justiçamento. A "legítima defesa", nesse caso, consistia em retirar os jovens pobres de dentro do coletivo para dar-lhes socos e chutes. Explicando a prática, diziam: "Não espancamos. Queremos mostrar que não somos reféns. Os policiais nos apoiaram, tanto que não nos prenderam. É o terceiro final de semana que fazemos isso (...) Estamos de saco cheio dessas sementinhas do mal." A Polícia Militar do Rio de Janeiro não apenas se omitia mas voltava a revistar jovens pobres dentro de ônibus da zona norte em direção à zona sul. Legitimando os bombadinhos linchadores, o secretário de

A finta aparece como um significante importante da rítmica brasileira, ela mesma replicada em diversas camadas do universo cognitivo. Não à toa Mané Garrincha, o grande fintador de pernas tornas, é homenageado por Jacob do Bandolim no choro "A ginga do Mané", e o elemento musical utilizado para mimetizar ou "simbolizar" a finta é o deslocamento improvisado de frases inteiras dentro da quadratura mesurada do compasso. Falamos das fintas de Mané, como podemos falar das fintas de Jacob, das fintas do espírito, das fintas da racionalidade, das fintas da lei, das fintas da decência, sendo a finta uma espécie de exceção que é regra.

Candidato à reeleição, o governador Geraldo Alckmin não viu problemas em receber R\$ 4 milhões em doações para sua campanha de três empresas investigadas por fraudes e formação de cartel em licitações do metrô de São Paulo e do Distrito Federal. O valor correspondia a 70% do total arrecadado pelo candidato, e o também tucano José Serra, em um evento de empresários, esclarecia que: "Você não perguntou, mas posso dizer aqui para a mídia: cartel virou sinônimo de delito, mas não é nada mais nada menos que monopólio. São empresas que combinam preço, não que tomam preço. Esse é um fenômeno super comum no mundo inteiro." E assim, o cartel de empresas que lucram com o transporte público em São Paulo, em conluio com o Estado, seguiam fintando a cidadania, e o metrô ia muito lentamente.

<sup>&</sup>lt;sup>257</sup> Alencastro, Luiz Felipe de. "Santo Anchieta dos poucos", in Folha de São Paulo, 20/07/2014.

<sup>&</sup>lt;sup>258</sup> "Justiceiros de Copacabana: grupo decide atacar suspeitos de assaltos". Folha de São Paulo, 22/09/2015.

Segurança do Rio, José Mariano Beltrame, dizia que "se uma pessoa quer exercer o direito de ir e vir, essa pessoa tem o dever de pagar uma passagem", também classificando como suspeitos os jovens que chegam às praias "sem dinheiro e sem camisa".

# Marketing político

Velhas problemáticas atualizavam nosso faz que vai mas não vai no noticiário, e entre 2014 e 2015 acompanhamos atônitos o processo de eleições para presidente. Dessa vez o prêmio de finta do ano poderia ser dado aos marqueteiros da campanha de Dilma Rousseff. Os sociólogos denunciavam o caráter ambivalente da propaganda que exaltava o engajamento da jovem militante, sua resistência à ditadura/tortura e sua história de luta por mais direitos e cidadania. Nesse clima nostálgico de tonalidade "à esquerda", desbancou Marina Silva ao sustentar que o plano da candidata pelo PSB de dar autonomia ao Banco Central seria o caminho para entregá-lo aos banqueiros, o que tiraria o prato de comida da mesa dos pobres. Contra o candidato pelo PSDB, Aécio Neves, a mesma tonalidade marcava o caráter de classe da disputa, e o ex-presidente Lula chamava o candidato de "filhinho de papai". Dilma dizia que um governo tucano aumentaria juros e, consequentemente, os lucros dos mais ricos, que cortaria gastos na área social e direitos do trabalho, coisa que ela não faria "nem que a vaca tussa". Essas críticas à esquerda faziam crer que caso os candidatos do PSDB ou PSB vencessem, agiriam como aqueles "bombadinhos lutadores de Jiu-Jitsu" cariocas em relação aos pobres, tática que garantiu a reeleição da presidente Dilma.

O que se seguiu então foi impressionante: logo após a eleição, a presidente eleita já estava atrás de um nome "do mercado" para ocupar o posto de Ministro da Fazenda, o Banco Central aumentava juros para o patamar de um dos maiores do globo e um pacote de redução de gastos públicos já estava sendo gestado. Um ministro que desenhava a "engenharia lucrativa" em bancos e uma ministra defensora voraz do agronegócio ocupavam cargos importantes do governo, para espanto dos que haviam se guiado pela propaganda "de esquerda" do PT. A política que estava sendo colocada em prática contradizia, quase que ponto por ponto, o que havia sido propagandeado, e as críticas ferozes aos programas "de direita" da campanha petista poderiam ser aplicadas, também quase que ponto por ponto, ao

seu próprio programa.

Para além das marcas comuns da ideologia liberal – de sustentar uma coisa e fazer o seu contrário, em correspondência invertida às relações sociais – havia algo além na crueza desses acontecimentos. Pareciam atualizar certos traços de algo que alguns teóricos das ciências sociais no Brasil chamaram de "modernização conservadora". Havia algo de uma reversibilidade intensa, uma repetição pertinaz, e os críticos interessados em psicanálise colocavam a ideia de que uma sociedade que não fosse capaz de elaborar seu passado teria de suportar vê-lo misturado ao presente. Novamente podia-se sentir uma espécie de "eterno retorno do mesmo", onde novamente aquilo que o conjunto da sociedade não podia resolver se punha e repunha. A sensação de infinita reposição de algo que nunca acabava de acontecer dizia respeito a essa estrutura *outra*, que, oscilante e balançada, operava no lugar daquilo que nunca se realizava.

Entre aquele grupo de amigos que conversava em 2013, os acontecimentos como que nos lembrava a posição periférica brasileira, e uma certa ambivalência estrutural parecia legar ao Brasil problemas eternos de complexão formal, que os repunha ciclicamente. Alguns lembravam também, como momento paradigmático dessa dinâmica que se repetia, a independência do país e sua primeira constituição, cujas características e consequências foram analisadas em conceitos diversos por estudiosos de diferentes áreas como Fernando Novais, Luiz Felipe de Alencastro, Roberto Schwarz e José Antonio Pasta, entre outros, análises sobre as quais tento aqui um breve resumo, por minha conta e risco.

## Independência e primeira constituição como paradigma do faz que vai mas não vai

A independência do Brasil e sua constituição decorrente, que marcavam a emancipação política do país, dispararam processos importantes para o estabelecimento do imaginário de uma Nação moderna: o desmantelamento do aparelho colonial de administração; a internalização dos mecanismos burocráticos e de controle; a construção de representações diplomáticas e a administração de suas políticas externa e interna; a tendência à unificação do território e sua centralização na corte; a padronização de um "imaginário nacional" determinado pela classe dominante, entre outros processos que conduzem a ideia de

participação na política moderna e democrática liberal burguesa pós-revoluções. Entretanto, o significante da emancipação política do país revelava também a aplicação reversível e deslizante dos próprios pressupostos críticos da ideologia liberal: o país se tornava independente, porém o trono seguia sendo ocupado por um descendente da dinastia de Bragança, casado com uma arquiduquesa do Império austríaco.

Gerando uma cadeia grande de deslocamentos de sentido através de operações cognitivas mais relaxadas no que diz respeito a encadeamentos lógicos, essa independência brasileira, em combinação com a constituição, se firmava em terreno movediço, dando continuidade, em grande medida, à situação colonial que interessava à dinastia. O grande latifúndio destinado à monocultura, obra da colonização, seguia existindo no país independente sem grandes alterações. A economia "liberal" seguia baseada em mão-de-obra escrava, a despeito dos pressupostos críticos do liberalismo, mantendo e expandindo o tráfico negreiro ao longo do século XIX. A produção do latifúndio monocultor seguia destinada à exportação, estratégia que, combinada ao escravismo, mirrava o desenvolvimento do mercado interno e limitava a economia nacional<sup>259</sup>. Como dizia José Antonio Pasta em aula, ultrapassava uma época, sem superá-la.

Esse universo confuso e derrapante está replicado na primeira constituição do Brasil independente, de 1824. Seu texto curioso, outorgado "por graça de Deus" e "em nome da santíssima trindade", transcreve trechos inteiros da "Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão" (documento culminante da Revolução Francesa em cujo artigo 1º se lê "Os homens nascem e são livres e iguais em direitos"). A versão brasileira da igualdade dizia: "Desde já ficam abolidos os açoites, a tortura, a marca de ferro quente e todas as mais penas cruéis". A despeito do reconhecimento do documento europeu e sua adaptação no país, o tráfico negreiro no Brasil do século XIX segue existindo, sem prejuízo de não figurar no texto constitucional. Uma espécie de finta paradigmática, que se projeta na história até a contemporaneidade, e que Luiz Felipe de Alencastro já definiu como o "pecado original" de nossa sociedade e ordem jurídica.<sup>260</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>259</sup> Algo dessa dinâmica persiste, e um estudo do Rabobank (banco com foco no agronegócio) por exemplo, projetava em 2014 que, dentro de dez anos, os principais importadores mundiais de carne bovina gerariam uma demanda quase 20% maior de toneladas, e que mais de um terço desse volume adicional deveria vir do Brasil. O estudo dá ainda como argumentos o fato de o país ter uma "vocação exportadora", e atuação tradicional de grandes empresas internacionais ligadas ao setor. ("Carne no ponto", Folha de São Paulo, 15/12/2015).

<sup>&</sup>lt;sup>260</sup> Alencastro, Luiz Felipe de. "A desmemória e o recalque do crime na política brasileira". In: Novaes, Adauto.

O reconhecimento diplomático da independência fora negociado junto a exigências externas britânicas que visavam o fim do comércio de africanos, ao mesmo tempo em que exigências internas do senhorio brasileiro garantiam a continuidade do tráfico. Do lado inglês, um conjunto de tratados minava o exercício do tráfico no Atlântico, que vão desaguar, no Brasil, na promulgação de uma lei, em 7 de novembro de 1831, que proibiu o comércio negreiro, declarando ainda liberdade a todos os africanos escravizados a partir daquela data. O artigo 179 do Código Criminal de 1830, uma das peças influentes no reconhecimento da independência junto aos britânicos, previa ao importador de escravos multa de 200 mil réis por cada africano ilegalmente importado, bem como o pagamento das despesas com sua "reexportação para qualquer parte da África", reiteradas no artigo 4º da lei Eusébio de Queirós, de 4 de setembro de 1850. O "proprietário" desses indivíduos livres passava a ser considerado sequestrador, e o comércio negreiro no Atlântico, pirataria. Do lado brasileiro, a lei de 7 de novembro, "lei Feijó", acabou ficando conhecida como "lei para inglês ver", já que as exigências internas dos senhores de escravos garantiram que o tráfico escravista não só seguisse existindo ao arrepio da lei como seu fluxo aumentasse, e, entre 1831 e 1856, 760 mil africanos escravizados entravam clandestinamente no país. Os senhores de escravos, culpados do crime de sequestro, foram anistiados na prática pelo governo imperial na década de 1850, deixando ainda livre curso ao crime de escravização de pessoas. 261 A situação exigia uma "outra" conformação cognitiva, compactuada por todos, e o ministro da justiça, Nabuco de Araújo, enviava uma mensagem confidencial ao presidente da província de São Paulo invocando "os interesses coletivos da sociedade" para não aplicar a lei de 1831<sup>262</sup>. O ministro da justiça clamava pela não aplicação da lei – uma reversibilidade notável em relação ao sistema anglo-francês – o que garantia, nas mais altas instâncias, a expansão de grandes setores da economia brasileira por sequestradores, torturadores e piratas. Sobre essa dinâmica, Roberto Schwarz escreve que "o Brasil se abria ao comércio das nações e virtualmente à totalidade da cultura contemporânea mediante a expansão de modalidades sociais que se

*O esquecimento da política*. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 321-334; Alencastro, Luiz Felipe de. "O pecado original da sociedade e da ordem jurídica brasileira". Novos estudos CEBRAP [online]. 2010, n.87 [acessado em 7/11/2016], p.5-11. Disponível em: <a href="http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0101-33002010000200001&lng=en&nrm=iso">http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0101-33002010000200001&lng=en&nrm=iso</a>.

Malheiro, A. Perdigão. A escravidão no Brasil: ensaio histórico, jurídico, social (1867). Petrópolis: Vozes, 1976, 2 vols., v. 1, p. 201-222, citado em Alencastro.

Nabuco, Joaquim. *Um estadista do Império [1897-1899]*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, 2 vols., v. 1, p. 229, n. 6, citado em Alencastro.

estavam tornando a execração do mundo civilizado". <sup>263</sup> O país crescia por meio da execração, se normalizando como uma espécie de excrescência do mundo. Em linguagem cotidiana, uma *bossa* do sistema. <sup>264</sup>

O apoio em exigências contraditórias no pacto de formação do país constituía o terreno movediço da dinâmica de deslocamentos e reversibilidades em sua fundação simbólica. Excludentes do ponto de vista lógico, essas exigências conviviam, no entanto, muito bem, e funcionavam, revelando um universo cognitivo outro, na qual a lógica tem outra função, digamos, mais reversível. Esse movimento não passou em branco a Machado de Assis, que, com sua ironia cortante e brilhante capacidade de condensação, fazia o Conselheiro Aires escrever, em seu diário, a um dia 25 de março: "Era minha ideia hoje, aniversário da Constituição, ir cumprimentar o imperador (...)" Toda a história do país e a dinâmica cognitiva de sua dominação aparece condensada em um trecho de frase.

Nessas circunstâncias, o uso continuado das grandes abstrações burguesas e do conjunto das ideologias liberais só poderiam ter serventia no Brasil, mesmo como ideologia, caso fossem submetidas a "deslizamentos" constantes de seus significados. Roberto Schwarz chama esse processo de "ideologia de 2º grau":

Nada melhor, para dar lustre às pessoas e à sociedade que formam, do que as ideias mais ilustres do tempo, no caso as europeias. Nesse contexto, portanto, as ideologias não descrevem sequer falsamente a realidade, e não gravitam segundo uma lei que lhes seja própria – por isso as chamamos de segundo grau. <sup>266</sup>

Utilizadas amiúde pelas mais altas instâncias e instituições, a aplicação do ideário liberal precisava ser feita de modo a relaxar suas obrigações críticas e cognitivas, gerando reversibilidade, ambivalência e deslocamento de sentidos. No dia a dia do século XIX sabia-

<sup>&</sup>lt;sup>263</sup> Schwarz, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo, p. 39.

Em *A pata da gazela*, José de Alencar descreve a estranha tara de um jovem e sua busca por um pé disforme: "O pé disforme existia; era aquele o seu molde, o seu corpo de delito, e por ele se podia ver quanto devia ser horrível a realidade. (...) esse pé era cheio de *bossas* como um tubérculo; não arremedava nem de longe o contorno dessa parte do corpo humano: era uma posta de carne, um cepo!" Grifo meu. E Noel Rosa lembra que "o samba, a prontidão e outras bossas / são coisas nossas, são coisas nossas".

<sup>&</sup>lt;sup>265</sup> Assis, Machado. *Obra Completa*, p. 1188.

<sup>&</sup>lt;sup>266</sup> Schwarz, Roberto. Ao vencedor as batatas, p. 18, 19.

se que o tráfico negreiro era permitido, apesar da lei que o proibia. Ou ainda: sabia-se que a lei existia, mas nesse caso ela não valia, algo como um "ímpar eu ganho, par você perde". <sup>267</sup> Tanto a instituição da lei quanto sua aplicação ambivalente e deslizante formavam a expressão de uma política que produzia mudanças através da repetição e aprimoramento dos arcaísmos coloniais.

O resultado é uma *outra* estrutura, funcional e bamba, que se sustenta como que fora de foco em relação a suas próprias exigências. As linhas racionais e lógicas anglo-francesas, nas quais se apoiara e pelas quais se media, ficavam moduladas pelo elemento cambaleante da posição brasileira. Digamos que a cartilha de decência pós-revolucionária é suingada no Brasil, se tornando assim reconhecivelmente nossa. Os novos padrões de humanidade que passavam a vigorar na Europa precisavam de uma certa "lubrificação" para poder penetrar a situação brasileira, sendo aplicados de forma passavelmente mais escorregadiça. A dinâmica de um sujeito que reconhece a lei moderna universal mas precisa driblá-la gera uma outra ordem de subjetivação, que atinge todo o espectro social, desde a lei Feijó passando pela malandragem até os jovens pobres que desejam adquirir Calvin Klein. Como diria Mc Rodolfinho, "os mlk é liso" 268. A situação movediça a qual ficavam submetidas as exigências europeias testemunhavam também uma certa viscosidade do pensamento racional no Brasil, que ganhava novas funções, não-racionais. O novo conjunto de normas progressistas e libertárias anglo-francesas, ao ser enunciado na situação brasileira, como que patinava, precisando tornar suas exigências mais ambivalentes e deslizantes. A lubrificação brasileira aplicada à engrenagem da ideologia burguesa fazia seu conjunto girar de outro modo, por vezes de forma a lubrificar e facilitar seu giro, por vezes de forma a desestabilizar e descarrilar a engrenagem, podendo a lubrificação conduzir a um elevado índice de perda e descolamento da realidade, simplesmente ao escorregar.<sup>269</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>267</sup> Cf. Ab'Saber, Tales. "Dois mestres, crítica e psicanálise em Machado de Assis e Roberto Schwarz", em *Um crítico na periferia do capitalismo*, p. 282.

<sup>&</sup>lt;sup>268</sup> Música de Mc Rodolfinho, sucesso em 2015, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NqVg44Fr4-

<sup>269</sup> Simplificando o argumento, digamos que essa espécie de matriz estrutural deslizante, ora descentrada, ora bamba, ora balançada, carregue um certo nível de homologia, no plano simbólico, ao deslocamento real de pessoas e ideias gerado no contexto do comércio marítimo atlântico e da expansão do capital comercial. Uma enorme quantidade de pessoas fica deslocada do novo patamar de humanidade anglo-francês, o que é mais perceptível nas periferias do sistema mundial e, contemporaneamente, nas periferias das cidades modernas. Nessa dinâmica multi-secular de rotas navegáveis e negros reificados, as linhas gerais do modelo canônico europeu, suas ênfases, acentuações e métricas, vão sendo paulatinamente moduladas e realinhadas pelas reversibilidades do liberalismo colonial da periferia do capitalismo.

Até hoje o país cambaleia nessa situação, e o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (em 11 de setembro de 2013), afirmava que "desenvolvimento, democracia, liberdade e igualdade eram e continuam a ser nossa obsessão. A esses objetivos dediquei meus esforços como intelectual e tentei alcançá-los em minha prática política"<sup>270</sup>. Talvez se tornem obsessão por serem categorias que nunca puderam ser atingidas, embora nunca cessem de ser utilizadas. Sua fala carrega algo de um ancoramento desejado mas que não pode acontecer, convertendo-se em algo como um andamento marulhado da história. De outro lado do espectro político, o governador eleito do Maranhão, Flávio Dino, dizia que em sua gestão, pelo Partido Comunista do Brasil, tentaria ajudar a promover no estado a "revolução burguesa, com 300 anos de defasagem. (...) Esse é o nosso desafio, fazer uma revolução democrática burguesa (...) garantir o cumprimento da lei, dos contratos, incentivar os investidores privados, novas formas de organização do Estado que contemplem a participação popular"<sup>271</sup>. O que está implícito na estranha fala de Dino é que o Brasil não passou nem pelas revoluções burguesas, o que tornaria o "comunismo" de seu partido algo irreal, bem como não era muito crível a possibilidade de atuar 300 anos em 4. O país – e o estado do Maranhão em particular – resta ainda como uma espécie de ancien régime moderno.

## A dor que vive aqui

Ao viajar pelo Brasil na expectativa de entende-lo melhor, Mário de Andrade, escrevia em um de seus diários de viagem que

A dor, a imensa e sagrada dor do irreconciliável humano, sempre imaginei que ela viajara na primeira caravela de Colombo e vive aqui. Essa dor que não é de

<sup>&</sup>lt;sup>270</sup> Cardoso, Fernando Henrique. "Discurso de posse", disponível em <a href="http://www.academia.org.br/academicos/fernando-henrique-cardoso/discurso-de-posse">http://www.academia.org.br/academicos/fernando-henrique-cardoso/discurso-de-posse</a> [acessado em 12/11/2016].

<sup>&</sup>lt;sup>271</sup> "PC do B fará revolução burguesa no Maranhão", diz comunista Flávio Dino", Folha de São Paulo, 04/11/2014.

ser operário, que não é de ser intelectual, que independe de classes e de políticas, de aventureiros Hitlers e de covardes Chamberlains, a dor dos irreconciliáveis vive aqui<sup>272</sup>.

A dor dos irreconciliáveis é descrita como um tipo específico de dor, "sul-americana", "amazônica", outra em relação àquela da luta de classes e da política consagradas no circuito estrito e racional do iluminismo. Aportadas com as caravelas de Colombo e colocadas para funcionar em posicionamento diverso, as ideologias modernas europeias e seus termos deslizam, e nesse deslizar, como todo deslizamento, operam o descontrole e a irracionalidade, e também uma transformação simbólica. Esse espaço deslizante da linguagem gera também um espaço de transe, no qual o conjunto de normas modernas e seus elementos emancipatórios se sustentam com menos facilidade e pisam em falso, fazendo patinar as categorias tradicionais de autonomia, liberdade, direito ou justiça. No caso brasileiro em particular, depois da primeira caravela de Colombo ainda aportava por aqui a primeira caravela da dinastia de Bragança – a família real portuguesa que, fugindo da expansão napoleônica e das novas normas modernas que estavam revolucionando a Europa, aportava no Brasil através de um movimento de reação à modernidade. Esse deslocamento trazia ao país, além de pianos e flautas, o *ancién regime* em pessoa e seu pacote de medidas reacionárias.

Mário de Andrade tentava explicar a uma amiga francesa comunista que essa dor, sulamericana, específica, brasileira, era outra em relação à dor europeia que ela sentia, a da luta
por direitos, operária, revolucionária. A dor de Mário de Andrade era irreconciliável,
estagnada, não havia experimentado a história de uma luta entre capital e trabalho, e,
consequentemente, a conquista dos direitos básicos do capitalismo central. Era, sim, a dor e o
lamento de quem pensa que essa luta nem tenha se constituído propriamente, restando uma
situação imóvel de falta de direitos.

Apesar da tentativa de atuar, em *Café*, uma quase-revolução comunista no palco, Mário de Andrade sabia que o Brasil não havia experimentado lutas como aquelas que sua amiga tinha na cabeça e que haviam movido a Europa em direção à conquista de direitos humanos: a revolução francesa de 1798 havia sido uma forma de extensão da luta de classes, assim como

<sup>&</sup>lt;sup>272</sup> Andrade, Mário de. *O Turista Aprendiz*, p. 174.

a primavera dos povos em 1848, a Comuna de Paris em 1871 ou a revolução russa em 1917, por exemplo. No Brasil, de outro modo, os momentos de acumulação de conflitos que poderiam ter levado a uma radicalização da luta de classes e à criação da seguridade social moderna eram tradicionalmente cortados por golpes e ditaduras. No Brasil independente, já em 1840 a dinastia de Bragança se mantinha no poder através do golpe da maioridade, e o movimento republicano, no final do século XIX, se deu através do golpe militar de Marechal Deodoro; as movimentações da primeira metade do século XX foram bater na ditadura de Getulio Vargas e no golpe do Estado Novo (o qual Mário de Andrade sofreu as consequências na pele); as movimentações do final da década de 50 deram na ditadura de 1964 e no sangrento golpe militar, e nossas atuais "jornadas de junho" de 2013 deram em Michel Temer, em um movimento de tomada do poder que muitos especialistas têm chamado de "golpe parlamentar". Uma sucessão cíclica de golpes que já se estabelece em periodicidade, um a cada mais ou menos 50 anos. Um ministro do Supremo Tribunal Federal, Ricardo Lewandowski, dizia singelamente em uma aula na USP que o impeachment de Dilma Roussef, do qual havia sido relator, fora um "tropeço na democracia", acrescentando ainda que o processo

encerra exatamente um ciclo, daqueles aos quais eu me referia, a cada 25, 30 anos no Brasil, nós temos um tropeço na nossa democracia. Lamentável. Quem sabe vocês, jovens, conseguem mudar o rumo da história (...) O presidencialismo de coalizão saiu disso [da falta de participação popular], com grande número de partidos políticos, até por erro do Supremo, que acabou com a cláusula de barreira, e deu no que deu.<sup>273</sup>

Por esse viés, sem o respaldo das chamadas "revoluções burguesas", "luta de classes" ou ainda outro termo para o processo da luta histórica entre capital e trabalho, ainda hoje

A declaração foi registrada pela revista "Caros Amigos", que publicou uma gravação de trechos de uma aula que Lewandowski ministrou na Faculdade de Direito da USP, da qual é professor titular. Disponível em <a href="http://carosamigos.com.br/index.php/politica/7957-em-aula-lewandowski-classifica-impeachment-de-tropeco-na-democracia">http://carosamigos.com.br/index.php/politica/7957-em-aula-lewandowski-classifica-impeachment-de-tropeco-na-democracia</a> [acessado em 12/11/2016]. Na minha opinião o cinismo dessa passagem é impressionante, e talvez um dos alunos pudesse ter respondido que "sim, quem sabe nós jovens conseguissemos mudar o rumo da história, se vossas excelências parassem de sempre estragar o que fazemos para isso".

precisamos injetar uma dosagem grande de escorregamento cognitivo para pronunciarmos, no Brasil, termos como "democracia", "vida republicana", "imprensa livre", "direitos iguais" ou "justiça". Todos sabemos que por aqui isso não existe propriamente, embora os utilizemos todos os dias. Todos esses termos, cunhados na tradição da luta europeia, ao serem pronunciados no Brasil, vêm impregnados de uma certa oquidão e um faz que vai mas não vai característico, uma certa viscosidade deslizante que os marca.

## Oligarquias

Ao final dessa pesquisa, a dor "imensa e sagrada" voltava a marcar o "tropeço" da democracia e o fim daquele ciclo político do lulopetismo, que em sua ambivalência havia conseguido reposicionar a social democracia brasileira. Através de políticas direcionadas a um capitalismo de inclusão e ao estabelecimento de um mercado de massas, o ciclo do lulopetismo realmente movimentara a social-democracia brasileira, o que se refletia nas urnas e nas quatro eleições para presidente vencidas pelo PT. Uma nova ideologia à direita, que então derrubara a presidente Dilma e o lulopetismo, se apoiava em uma ideia suspeita de corrupção e justiça para operar um grande deslocamento das conquistas sociais do período, deixando-as de lado para sustentar a ideia de que o lulopetismo havia, na verdade, simplesmente assaltado o país, e que seu líder era apenas mais um chefe de quadrilha que deveria ser preso.<sup>274</sup> O país havia completado, no período de minha passagem pela Universidade de São Paulo, mais um ciclo de sua pertinaz oscilação entre algo como um "capitalismo de massas" e um "capitalismo oligárquico", talvez uma nova volta na rosca paradoxal do pertencimento pleno e insuficiente ao capitalismo.

Assim, ao final de 2016 – passados muitos anos da Declaração dos Direitos do Homem – o mundo assistia atônito a um Brasil sendo governado por grupos que, integrando o governo, passavam a fazer uma política oligárquica, aberta e feroz contra os direitos humanos mais básicos e universais. Caso estivesse vivo, nosso Mário de Andrade realizador do

<sup>274</sup> Cf. Ab'Saber, Tales. "Curitiba, dramaturgia e poder", Revista Brasileiros, disponível em http://brasileiros.com.br/2016/10/curitiba-dramaturgia-e-poder/

anteprojeto do Sphan sentiria novamente a dor dos irreconciliáveis se pudesse ter acompanhado como o então Ministro Chefe da Secretaria de Governo do Brasil (no governo Temer) coagia o Ministro da Cultura e o Iphan a autorizar a construção de um prédio de 30 andares em uma região histórica de Salvador, somente porque pretendia comprar ali um apartamento<sup>275</sup>. Voltaria a sentir a dor ao assistir o anúncio do novo presidente Michel Temer, no meio de muitos pacotes, de um em especial que congelava os gastos públicos por 20 anos, tanto em infraestrutura quanto na área social<sup>276</sup>. Renovaria ainda outra vez sua dor ao acompanhar o novo Ministro da Saúde que subia ao posto, Ricardo Barros, dizendo em uma de suas primeiras falas públicas que o país não poderia mais cumprir com os direitos garantidos pela constituição e com as exigências do Sistema Único de Saúde<sup>277</sup>, assim como aumentaria a dor ao ver o novo Ministro da Justiça, Alexandre de Moraes, também em uma de suas primeiras aparições públicas, ameaçar adversários políticos com a Polícia Federal, assumir publicamente que tinha informações privilegiadas dessa polícia e mentir para todos os cidadãos brasileiros sobre tragédias grotescas que assolavam o país<sup>278</sup> <sup>279</sup>, e mesmo assim permanecer no cargo. Assistiria ainda a Constituição Cidadã promulgada em 1988 por Ulysses Guimarães se deteriorar rapidamente, dia após dia, na mão de seu correligionário Michel Temer. Os esforços da redemocratização acumulados em trinta anos voltavam rapidamente para trás, curiosamente por operação de um mesmo partido.<sup>280</sup>

Por fim, a dor irreconciliável de Mário se renovaria se pudesse ver estabelecer-se, três anos depois da comoção geral de 2013, uma pavorosa sensação de que qualquer coisa poderia ser dita ou feita no país, e, de fato, já em 2014 torcedores brasileiros sentiam-se à vontade para mandar uma presidente ir "tomar no cu", em coro e em transmissão mundial, na abertura de uma Copa do Mundo de futebol<sup>281</sup>, presidente esta que seria depois impichada em um processo bastante duvidoso. Em 2016 ainda anulava-se o processo contra 74 policiais

<sup>275</sup> "Fora do governo, Calero acusa Geddel de pressioná-lo para liberar obra". Folha de São Paulo, 19/11/2016.

<sup>&</sup>lt;sup>276</sup> "Senado aprova PEC do Teto, que limita gastos do governo por até 20 anos". Folha de São Paulo, 13/12/2016.

<sup>&</sup>lt;sup>277</sup> "Tamanho do SUS precisa ser revisto, diz novo ministro da saúde". Folha de São Paulo, 17/05/2016.

<sup>&</sup>lt;sup>278</sup> "Essa semana vai ter mais' diz ministro da justiça sobre lava-jato". O Estado de São Paulo, 25/09/2016.

<sup>&</sup>lt;sup>279</sup> "Documento desmente ministro sobre pedido de ajuda a Roraima". O Globo, 06/01/2017.

Essa constituição, que buscara "implantar o instituto moderno da seguridade, com a integração de ações relativas à saúde, à previdência e à assistência social", era marcada por uma fala de Ulysses Guimarães, que apelava para que no futuro não houvesse outra Assembleia Nacional Constituinte, a qual presidira, que colocasse em risco aquelas conquistas. Não houve uma assembleia, mas um desmonte progressivo.

<sup>&</sup>lt;sup>281</sup> "Dilma é xingada por torcedores no Itaquerão", O Globo, 12/06/2014.

militares que haviam sido condenados por massacrarem 111 presidiários no Carandiru, em 1992, caso no qual o desembargador Edison Brandão, do Tribunal de Justiça de São Paulo, sentia-se então à vontade para dizer, na sessão de 27/09/2016, que "esse julgamento teve, dentre as 111 vítimas, a de número 112. A 112ª vítima da chacina foi a Polícia Militar." Essas e outras barbaridades passavam a poderem ser ditas e a ganhar espaço na opinião pública, e o grotesco ganhava corpo na primeira semana de 2017, quando o Brasil assistia atônito e novamente à decapitação e mutilação de algo em torno de 130 presos, em brigas entre facções, ocorridas dentro de penitenciárias superlotadas em Manaus<sup>283</sup>, Roraima<sup>284</sup> e Rio Grande do Norte<sup>285</sup>.

Depois de ler em 2013 que a *Weltanschaung* nacional havia finalmente se tornado crítica, parecia mais prudente pensar, ao final de 2016, que

A desmontagem em uma crise política radical, uma disputa pelo poder alucinada e alucinatória – típica da nossa longa tradição do radical transe social político – de nosso pacto civilizatório mínimo ocorrida nos últimos dois anos, colocou o Brasil em um espaço político simbólico de grande indefinição, ao mesmo tempo que evidentemente malévolo<sup>286</sup>.

## O balanço da bossa

Voltando à música, penso que os alinhamentos deslocados e deslizantes da estrutura rítmica da música brasileira, estáveis nesse balanço, são a forma musical dessa oscilação paradoxal do próprio sentido de cidadania no país. Essa matriz modulante dos agrupamentos rítmicos dentro das barras do compasso tradicional se estabelece finalmente como um estilo,

<sup>&</sup>lt;sup>282</sup> "Parceira', PM é tratada como vítima do Carandiru por desembargadores". Folha de São Paulo, 30/09/2016.

<sup>&</sup>lt;sup>283</sup> "Massacre em presídio de Manaus deixa 56 detentos mortos", El País, 02/01/2017.

<sup>&</sup>quot;Confronto mata 31 presos em RR; essa é a 2ª maior matança após o Carandiru", Folha de São Paulo, 06/01/2017.

<sup>&</sup>lt;sup>285</sup> "Governo do Rio Grande do Norte confirma 26 mortes em rebelião", Folha de São Paulo, 15/01/2017.

Ab'Saber, Tales. "Um país em chamas", Revista Brasileiros, consultado online em <a href="http://brasileiros.com.br/2016/12/um-pais-em-chamas/">http://brasileiros.com.br/2016/12/um-pais-em-chamas/</a> [acessado em 11/01/2017].

um arranjo no qual em cada movimento sincopado pode-se ouvir também toda a estrutura histórica da origem do país e suas contradições atávicas. Em cada deslocamento feito por João Gilberto, Orlando Silva ou um cantador nordestino; em cada requebro de cadeira de Carla Perez ou em cada quadradinho do Bonde das Maravilhosas está atuada a posição colonial brasileira, a dor dos irreconciliáveis. Nossa música popular, pelo seu mero movimento sincopado, informa sobre uma situação histórica e social complexa, que pertence e tem algo a dizer sobre o plano global, importando pouco o assunto do primeiro plano.<sup>287</sup> Ao se estabelecer nessa densidade estrutural tão sutil quanto filigranada, a música brasileira popular alcança um nível de identidade que a projeta como interessante para o mundo, tendo se tornado capaz de dar notícia original e coerente sobre um momento bizarro, mas integrante, da história mundial.

<sup>&</sup>lt;sup>287</sup> Formulação "glosada" de Roberto Schwarz, sobre Machado de Assis, em *Um mestre na periferia do* capitaslimo.

## Parte 3 – Excursos

## Excurso 1 – Mário de Andrade e a forma do Brasil

Sendo municipal, o Departamento de Cultura cresce e quer crescer, esculpido na forma do Brasil. Hora do Brasil, 25/01/1936

É a nossa gente, sem nenhuma nitidez latina...

Danças dramáticas do Brasil

É a própria forma que ainda não tem forma fixa.

Carta a Manuel Bandeira

Mário de Andrade

Et incendes super altare in holocaustum odorem suavissimum in conspectu Domini quia oblatio eius es

Êxodo 29.25

Em 25 de janeiro de 1936 Mário de Andrade proferia, no programa *Hora do Brasil*, um discurso sobre o recém criado Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, na posição de seu diretor: "sendo municipal, o Departamento de Cultura cresce e quer crescer, esculpido na forma do Brasil" Elaborada com a riqueza sutil e concisa dos poetas, através de uma metáfora que se expande, a passagem afirma algo simples: que o

264

A íntegra do discurso está transcrita na Revista do Arquivo Municipal, São Paulo, v. 19, pg. 272-4, janeiro de 1936, estando também transcrito em parte no livro de Patrícia Tavares Raffaini, e que deu mote ao seu título: *Esculpindo a Cultura na Forma Brasil*.

Departamento de Cultura da cidade de São Paulo está crescendo dentro de uma forma, a do Brasil. Entretanto, qual é essa forma, metáfora para uma instituição pública e replicada à cidade e ao país como um todo? Qual é, afinal, essa 'forma do Brasil' à qual o poeta se refere, pela qual poderíamos conhecer o Departamento de Cultura de São Paulo?

Não soará estranho dizer que talvez ninguém mais que o próprio poeta tenha se colocado essa questão, ao longo de toda a vida, de modo mesmo pertinaz, perseguindo-a e estudando-a, em um intenso desejo de fazê-la surgir com uma imagem e um contorno nítidos. "O vento corta os seres pelo meio. / Só um desejo de nitidez ampara o mundo..." escrevia o poeta em "Momento", poema de abril de 1937. Que providências tomar para amparar uma nitidez frente ao corte esvoaçante e incontrolável dos ventos que sopravam de toda parte do globo? A complicação da resposta pode ser medida por sua imensa obra, tanto artística quanto em pesquisa estética, somando-se aí também sua atuação política na formulação e coordenação de instituições importantes como o Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional e o próprio Departamento de Cultura: diferentes posições para um desejo de amparar esse mundo.

Descontada a necessária positividade do discurso político, essa "forma do Brasil" já aparecia a todo momento "cifrada" de modo ora mais, ora menos consciente na obra de Mário de Andrade. Na estrutura de *Macunaíma* – "esculpida" na forma da 'nossa gente', em *Amar, Verbo Intransitivo* e *Clã do Jabuti*, que somados, segundo uma fórmula do autor, resultam em *Macunaíma*, ou ainda em *Paulicéia Desvairada*, uma transição entre sua poesia mais tradicional e as propostas modernistas mais radicais. No âmbito da criação estética, entretanto, a 'formulação' dessa forma não é necessariamente positiva, como aparece no discurso político, sendo passavelmente mais complexa. Ali já havia gerado mais de uma *contradição de si mesmo* – modo como o próprio Mário já se referiu ao seu Macunaíma. Em sua produção poética, havia gerado uma poesia híbrida, na qual as palavras flutuam incertas, ilhadas, em um espaço constelado de problemas, oscilando mesmo em suas próprias categorias gramaticais. Se o Departamento de Cultura vinha sendo esculpido na forma do Brasil, e se a forma do Brasil era também aquela "sem nenhum caráter", ou ainda, uma espécie de forma ainda sem forma fixa, não poderia o poeta supor, em alguma medida, a quase predestinação do Departamento de Cultura em assimilar o "brilho bonito mas inútil porém" das estrelas,

200

<sup>&</sup>lt;sup>289</sup> cf. Andrade, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*.

cujas tintas trágicas pintam suas principais obras?

## A presença da Música

Um dos procedimentos recorrentes na obra de Mário de Andrade para "esculpir" estruturas que se aproximem do sentimento de uma "forma do Brasil" é o de aproximá-las às estruturas musicais. A música, em suas características estéticas mais marcantes, é sempre lembrada pelo poeta e pelo crítico, ao longo de toda sua obra. Dentre suas características estéticas, talvez aquela que mais exerça influência na produção de Mário de Andrade seja a de ser a arte que desfaz a materialidade em puro evanescer, na qual as formas se volatilizam, onde a mediação é imediata, pura emanação. Essas características são, sem dúvida, bem conhecidas de Mário, e em sua Estética Musical podemos ler: "a sensação estética não provém de nenhum raciocínio. É imediata." (...) "a música não representa comoções intelectuais apreciáveis" (...) "música é intuição pura" propondo mesmo que a música atue diretamente no corpo ou em um suposto inconsciente, na mediação estética mais imediata possível, emanação de intuição e amor. "A música é uma força oculta, incompreensível por si mesma. Ela não toca de forma alguma a nossa compreensão intelectual (...) a música é terrível, é fortíssima e misteriosíssima. Mais ainda, ela é divina e não humana, é daimoníaca, e mesmo demoníaca (...)."291 Na obra de Mário de Andrade, essas características musicais são transpostas para a literatura com frequência em chave "des-formadora", volatilizante, esfumaçadora de contornos muito nítidos. Nessa direção, uma interessante e direta formulação, que aparece em um de seus primeiros livros, é o procedimento do verso harmônico, híbrido de poesia e música exposto em Paulicéia Desvairada como teoria e prática.

## O verso harmônico

A inter-relação entre poesia e música trabalhada pelo poeta tem um interessante

<sup>&</sup>lt;sup>290</sup> Andrade, Mário de. *Introdução à Estética musical*, p.

<sup>&</sup>lt;sup>291</sup> Andrade, Mário de. Música de feitiçaria no Brasil, p. 44.

momento no "prefácio interessantíssimo", de *Paulicéia Desvairada*. Ali o autor propõe uma construção poética na qual a dissipação das formas musicais é aproveitada para incrementar o plano "dubitativo" da linguagem, na busca de desfazer o "mármore" das palavras:

Fizemos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando não mais melodias, mas harmonias.<sup>292</sup>

Estudando teoria estética, anota em seu curso de Estética Musical que a palavra e a música são irmãs gêmeas,

tendo ambas nascido do mesmo grito inicial (...) [são] intelectualizações do grito reflexo primitivo (...)

O que caracteriza essa diferença [entre música e palavra] é a liberdade da música em relação à palavra. Ao passo que esta se transformava em símbolos da necessidade imediata, meio de conhecimento e comunicação imediata, o som seguia direto em busca das necessidades superiores do espírito e procurava satisfaze-las.<sup>293</sup>

Em seu verso harmônico, Mário de Andrade trabalha com aquilo que imagina ser a origem gemelar de palavra e música, o grito primitivo. O poema tende à música, e também ao grito. "Fora! Fu!". Através de uma "combinação de sons simultâneos" o poeta pretende criar novos sentidos para o verso, que "sem delimitação nenhuma, tem o poder de nos conduzir a essa idealização livre, musical (...), que ultrapassa a defeituosa percepção dos sentidos" A dissipação da forma musical será aplicada à palavra, na intenção de dissipar os limites da linguagem conceitual e traze-la de volta à situação de um grito reflexo, buscando fazer seu verso gerar, imediatamente, significado e expressão. As imagens do "prefácio interessantíssimo" vão elas mesmas desfazendo o "mármore" dos conceitos que propõe ao longo do texto, ao privilegiar formulações contrastantes e desorganizações caóticas como o

<sup>&</sup>lt;sup>292</sup> Andrade, Mário de. *Poesias completas*, p. 68, § 36.

<sup>&</sup>lt;sup>293</sup> Andrade, Mário de. *Introdução à Estética Musical*, p.

<sup>&</sup>lt;sup>294</sup> Andrade, Mário de. *Poesias completas*, p. 65, § 25.

"belo horrível", a "turba enfuriada" ou "uma ordem, inda mais alta, na fúria desencadeada dos elementos".

O poeta "teoriza a elisão da sintaxe e supõe conseguir, por ela, (...) uma superposição de estados de consciência que resulte, como *impressão* total, em algo como um acorde"<sup>295</sup>. A "elisão da sintaxe", nesse caso, é o modo que o poeta encontra para traduzir nos termos de sua "teoria poética" o resultado da participação da música na forma dos versos. As fúrias esvoaçantes e confusas se proliferam pelo prefácio, tornando mais ou menos misturados os próprios limites conceituais que propõe, permanecendo em um estado indefinido entre conceito e poesia, prefácio e grito reflexo. Daí mais um plano enigmático da forma perseguida por Mário de Andrade, que aparece sempre como um paradoxo: se por um lado o intelectual deseja definir os contornos de uma imagem do Brasil, dar a ela traços nítidos dentro dos quais possa se esculpir, digamos, um Departamento de Cultura, por outro, ela se apresenta não raro como uma força musical incontrolável e invisível, furiosa, desmanchadora e esfumaçante de limites definidos, uma presença do Excesso, Desmedida, *Hubris*.

Na exposição de Mário de Andrade, o verso harmônico vem de encontro ao verso melódico, no qual a construção horizontal é propícia a pensamentos conscientes, inteligíveis e a conteúdos claros. A palavra nítida colocada na frase gramatical, entretanto, é esfumaçada pelo processo harmônico/musical, que esvazia seu significado cotidiano para valorizar seu plano sonoro: ressonâncias, assonâncias e combinações timbrísticas criam um ambiente sonoro/poético no qual "a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando"296. Ao entrar no espaço do poema, o autor submete sua palavra a uma espécie de *flou*, técnica conhecida nas artes plásticas, especificamente fotográfica, na qual, por meio da iluminação ou foco, consegue-se reduzir a nitidez dos contornos, dando-lhes uma atmosfera brumosa. Esfumaçando sua forma costumeira, o poeta oferece assim a palavra *in odorem suavissimum*, à maneira dos ritos feiticistas aos quais a música é sempre tão propiciadora.<sup>297</sup> No poema, a atmosfera da palavra está quase embaçada por sua formação acústica, colocada entre "rimas sônicas" construídas dentro de seus elementos mínimos de linguagem articulada, não

<sup>&</sup>lt;sup>295</sup> Schwarz, Roberto. *A sereia e desconfiado*.

<sup>&</sup>lt;sup>296</sup> Andrade, Mário de. "Prefácio interessantíssimo", em *Poesias completas*, p. 69, § 36.

<sup>&</sup>lt;sup>297</sup> Na teoria geral do sacrificio, é comum a diversas mitologias que deuses ligados ao fogo e à ignição propiciem aos homens "o poder de transformar o status da vítima, por meio de sua incineração ou cozimento, para que esta fosse aceita na forma de oferenda alimentar ou mesmo de fumaça". (cf. Mauss, Marcel & Hubert, Henri. *Sobre o sacrificio*, p. 47 e ss.)

exatamente como a rima métrica tradicional mas como na disciplina da harmonia musical, na qual os harmônicos sonoros parciais das diferentes alturas vão ressoando uns nos outros, resultando em uma identidade sonora entre as notas e uma atmosfera harmônica que procura encantar o ouvinte.

#### Reencantamento do mundo e romantismo

Junto às categorias propriamente acústicas e fonéticas das palavras, o esfumaçamento musical do "verso harmônico" se vale exatamente daquilo que, para a música, tenha sido talvez o grande motivo de sua seguida desvalorização e posterior super-valorização em uma certa tradição estética das artes: sua incapacidade de informar conceitos. Isso a desvaloriza no panteão das artes de uma certa tradição iluminista, ao passo que a promove, notadamente entre os românticos europeus, ao status de uma linguagem que informa sentimentos e sensações, superior à linguagem cotidiana, capaz ainda de reencantar um mundo endurecido. Diversos são os teóricos que apontam o modo como a música vai ganhando um lugar privilegiado na disciplina estética, ao ser tomada em oposição ao racionalismo e ao intelectualismo. Schopenhauer, Nietzsche, Wackenroder ou Schelling, entre muitos outros, valorizam, grosso modo, a linguagem musical como aquela que tem o privilégio de não passar pelas mediações conceituais dos homens, encontrando-se diretamente com o divino ou reencantando experiências desencantadas por algum processo de reificação e/ou racionalização. O que já fora tomado outrora como um "defeito" estético da música - a arte que é incapaz de significar qualquer coisa – relegando-a ao posto da mais "imperfeita" das belas artes, passa a ser super-valorizado entre os românticos do século XIX como capacidade de fugir da aparência e comunicar-se diretamente com a essência. Possibilidade de transcender a mediação, promover encontros íntimos e diretos com o divino e fugir da "perda de sentido" de um mundo que está se industrializando rapidamente.

O romantismo alemão, conhecido por suas fortes realizações tanto teóricas quanto práticas na arte musical, já tinha em Hegel uma teoria da música como forma da interioridade pura, "a arte do ânimo que imediatamente se volta ao ânimo mesmo", "a última interioridade

subjetiva como tal''<sup>298</sup>. Por isso está colocada em seu sistema como a mais romântica das artes, embora ainda bastante desvalorizada como possibilidade de expressão. Para Hegel, na arte romântica a pura interioridade subjetiva coincide com o Absoluto mesmo, encontrando na figura de Cristo – o homem que alcança a reconciliação com o mundo divino através da negação de toda a exterioridade – seu principal modelo.<sup>299</sup> Essa tradição, desde Hegel, passando pelos românticos do século XIX, vem adentrar o século XX em um hegeliano Theodor Adorno, que levando em conta a reificação associada ao movimento do capital e ao desencantamento do mundo, teoriza sobre esse mesmo aspecto da música: "É nisto onde se situa seu aspecto teológico. O que ela diz é, como fenômeno, simultaneamente determinado e ocultado. Sua ideia é a forma [Gestalt] do nome divino."<sup>300</sup>

## Primitivismo e regressão

Ao lado da valorização do *som* da palavra, em seu âmbito acústico, e de seu aspecto religioso que procura tocar o absoluto e a essência através da tendência a uma mediação *imediata*, o "verso harmônico" de Mário de Andrade tem como referência, como já foi dito, uma certa dimensão regressiva da palavra, que grita "como um homem primitivo". Ao "harmonizar" o verso, o autor quer que as palavras sobreponham-se umas às outras e soem simultaneamente: "se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação", tentando significar maior do que aquilo que normalmente significam, característica que as aproxima da categoria dos fetiches, encantamentos e fórmulas mágicas. A técnica preserva a ordem gramatical e sua característica metafórica, dispondo as palavras uma ao lado da outra, mas caso quiséssemos levar a cabo a exigência do autor e realmente combinar os sons simultâneos de, por exemplo, verão e inverno, sobrepostos como em um acorde, teríamos que grafar algo como:

## **Vnegera**@

<sup>&</sup>lt;sup>298</sup> Hegel, G. W. F. *Cursos de Estética*, Vol. III, p. 280.

<sup>&</sup>lt;sup>299</sup> Cf. Idem, Vol. II, Terceira Seção.

<sup>&</sup>lt;sup>300</sup> Adorno, Theodor. "Fragmento sobre música e linguagem".

Andrade, Mário de. *Poesias completas*, p. 75, § 59.

A técnica apela para algo próximo a um certo "sentido antitético das palavras primitivas", tema estudado por Sigmund Freud em 1910 (dez anos antes da redação do "prefácio interessantíssimo" portanto). Freud estudou essa particularidade das palavras primitivas através de um panfleto do filólogo Karl Abel, que coletou palavras arcaicas nas quais o significado pode comportar uma coisa e seu oposto, simultaneamente. O criador da psicanálise encontra ali evidências para sua teoria dos sonhos e do inconsciente, na qual afirma:

o modo pelo qual os sonhos tratam a categoria de contrários e contradições é bastante singular. (...) Eles mostram uma preferência particular para combinar os contrários numa unidade ou para representá-los como uma e mesma coisa.<sup>302</sup>

Freud aproxima assim o inconsciente e o sonho da dimensão regressiva do psiquismo, buscando na linguagem um elemento real para sua teoria. Mário de Andrade, em caminho diverso, afirma que a "compreensão musical há-de se efetuar no sub-consciente necessariamente pois não chega a ser objeto de compreensão consciente", buscando na música aquilo que Freud buscou na palavra primitiva. Independente do caminho posterior dessas teorias, gostaria de apontar uma tendência de ambos os autores em identificar na música e na palavra uma dimensão que está além da compreensão cotidiana, uma espécie de extrapolação da linguagem em direção regressiva.

A associação entre harmonia, regressão e absoluto não é nova, e sua dimensão psicanalítica está nas descrições dos românticos mais insuspeitos. O absoluto religioso já foi definido certa vez por Romain Rolland como um "sentimento oceânico" – definição sobre o que estaria por trás de toda a religião, em resposta a Freud. Este seria "um sentimento de atadura indissolúvel, do pertencimento ao Todo do mundo exterior."<sup>303</sup> A psicanálise freudiana construiu, e eu lembro isso a grossíssimo modo, a ideia de que o bebê em fase de amamentar seria a origem real dessa unidade com o mundo exterior, com a mãe em particular. Aprende a diferenciar-se pouco a pouco, sobre a base de incitações diversas, como a ausência do peito materno.<sup>304</sup>

Freud, S. "A significação antitética das palavras primitivas".

<sup>&</sup>lt;sup>303</sup> Freud, Sigmund. "El Malestar em la cultura".

Autores pós-ferudianos se debruçaram sobre essa teoria, desenvolvendo-a em diversas direções, às quais me faltaria (a freudiana inclusive) competência para apresentar. Sabe-se, entretanto, que ela é central no "estádio

Originariamente o eu contém o todo; mais tarde segrega de si um mundo exterior. Portanto, nosso sentimento ióico de hoje é só um comprimido resto de um sentimento mais abarcador – que o abraçava todo, na verdade -, que correspondia a uma atadura mais íntima do eu com o mundo circundante. Se nos é lícito supor que esse sentimento ióico primário se conserva, em maior ou menor medida, na vida anímica de muitos seres humanos, este acompanharia, de modo correspondente, o sentimento ióico da maturidade (...). Se tal fora, os conteúdos de representação adequados a ele seriam, justamente, os da ilimitação e atadura com o todo, esses mesmos com que meu amigo ilustra o sentimento 'oceânico'." 305

Se essas articulações – feitas de modo bem *express* – parecem desvirtuar e levar para longe do assunto tratado, apenas surpreende aquilo que Richard Wagner escreveu, em relação à harmonia musical, em *Arte do futuro*:

(...) nós não devemos abandonar nossa imagem do mar pela natureza da arte musical. Se ritmo e melodia são os terrenos onde a música toca e fertiliza os dois continentes da arte que partilham sua origem então o som é seu elemento líquido, inato; mas a extensão incomensurável desse líquido é o mar da harmonia. O olho reconhece apenas a superfície desse líquido: apenas as profundezas do coração entendem suas profundezas.<sup>306</sup>

A imagem da harmonia musical como o mar, o som como elemento "líquido, inato", a "extensão incomensurável desse líquido" e o Eu envolto por esse líquido amoroso nos remetem diretamente ao debate entre Rolland e Freud: o sentimento oceânico e a situação uterina, de completude irrestrita. E Wagner continua: "O Homem mergulha nesse mar com a intenção de retornar à luz do dia renovado e lindo; seu coração se sente maravilhosamente expandido quando olha dentro dessa profundeza (...)"<sup>307</sup>. A imagem é de um cristo à Matthias Grünewald, lembrado, aliás, por Hegel em sua Estética.

do espelho" de Jaques Lacan ou ainda à teoria dos objetos e fenômenos transicionais, de Donald Winnicott.

<sup>&</sup>lt;sup>305</sup> Freud, Sigmund. "El Malestar em la cultura", p. 66.

<sup>&</sup>lt;sup>306</sup> Apud Dahlhaus, Carl. *The idea of absolute music*, p. 23.

<sup>307</sup> Idem.

Acentuando o plano regressivo e "antitético" das palavras em seu poema através da técnica do verso harmônico, Mário de Andrade pode dar conta de problemas, ainda que no nível da inconsciência, da difícil "forma do Brasil" que se apresenta para ele, combinando contrários em uma unidade. Para efetuar essa operação, o autor precisa postular que "somos na realidade os primitivos duma nova era", abrindo através da suposição do "grito reflexo" e da mistura entre técnicas poéticas e musicais o caminho para realizações onde baixa o nível de racionalidade e entra-se em brumas, necessárias para se aproximar dessa estranha forma.

## Inspiração

Podemos ensaiar uma interpretação dessas tendências no poema de abertura de *Paulicéia desvairada*, que o poeta considera o primeiro livro de sua "obra madura":

## INSPIRAÇÃO

"Onde até na força do verão havia tempestades de ventos e frios de crudelíssimo inverno"

Fr. Luis de Souza

São Paulo! Comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original!...
Arlequinal!... Trajes de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodoal!...

São Paulo comoção de minha vida... Galicismo a berrar nos desertos da América.

Estando ao mesmo tempo próximo do primitivo e do incognoscível, a construção do poema é toda envolta em brumas, e o elemento moderno está passado de fumigações. As palavras são desestabilizadas pela aplicação da "polifonia poética", que desfaz a sintaxe tradicional em fumaça e tende a subir. Assim o *verso harmônico* e seu processo de *flou* rendem um talvez incontrolável resultado "feiticista" na poesia de Mário de Andrade: os fetiches são tradicionalmente objetos portadores de significados maiores do que aqueles que normalmente portam, e as fumaças dos feitiços são os odores suavíssimos dos que, queimados

no altar por holocausto, sobem aos céus como oferecimento ao deus ou comunicação com o absoluto. Soma-se a esse processo e intensifica sua função a presença frequente das reticências no verso harmônico: reticências como signos esfumaçantes que, como a música, "revelam que ainda há algo a ser dito, [...] mas que este é inexprimível"<sup>308</sup>.

Desde o título o poema marca sua tendência ao religioso: "inspiração" tem sua etimologia no latim *spíro*: soprar, exalar um sopro, um odor, que na tradição religiosa se torna o "sopro divino", o espírito. Estar inspirado é ser bafejado pelo sopro divino, incontrolável, é estar *animado* propriamente, é sentir o sopro do espírito, da alma. O tema encontrou grande difusão naquele mundo romântico europeu, onde a inspiração ligou-se ainda à embriaguez, ao desvario, à negação da exterioridade e ao mergulho em si mesmo como forma de encontrar uma realidade maior do que a realidade, traduzida em uma linguagem acima da linguagem. Se o romantismo procura recuperar a esfera do religioso na produção estética, é de se notar aí também uma característica do livro, ao mesmo tempo com um pé na poesia tradicional e outro na experimentação modernista: seu caráter modernista mesmo, na proposta do verso harmônico, aparece como um tipo de super-romantismo.

Essa cadeia de significados segue na epígrafe do poema, de autoria do eclesiástico Frei Luís de Souza. Como seria um verão que inclui frios de crudelíssimo inverno? Expõe a pulsação antitética de aproximar opostos ou anular as diferenças através da elisão, criando o espaço ambíguo onde na força do verão pode estar misturado um crudelíssimo inverno, na atmosfera superlativa do caos incontrolável. Para o clérigo, reduzir a diferença deve estar na base mesma do religioso, talvez como para Romain Rolland, na intenção do *religare* humano e divino, restituição de vínculos perdidos. Sendo a base da metafísica religiosa, essa tendência a anular diferenças aparece de modo diverso no poema, pois não sendo e nem parecendo uma reza, o poema se esfumaça em algo como uma estrutura sagrada oca, uma encantação ritual de cidade moderna, um feitiço de catimbó dentro do Municipal...

A inspiração é a de cantar a Paulicéia, e verso "São Paulo! comoção de minha vida..." tende a amparar a dissipação do poema. Se o corpo de "Inspiração" é todo feito de névoas e fumaças, de "luz e bruma...", o verso que inicia as duas estrofes do poema é um decassílabo heróico, que opera de certo modo como moldura para a dispersão "evidentemente

Staiger, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*, p. 71. Para um aprofundamento da função das reticências na poesia de Mário de Andrade, cf. Fragelli, Pedro. *O amor segundo Mário de Andrade*, p. 151 e ss; onde está transcrita a passagem de Staiger.

impressionista"309:

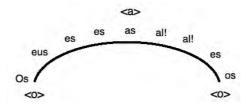
## São Paulo! Comoção de minha vida...

Colocadas como anteparo para as experiências do verso harmônico, a presença mesma desse anteparo produz efeitos curiosos, já que os limites tradicionais de acentuação de um decassílabo heróico vão constrastar com a proposta modernista de harmonização *flou*. A ambiguidade da forma se acentua, e, nela, até na força viril do decassílabo heróico há reticências feminis e tempestades com potência musical e religiosa.

Entre anteparos, a primeira estrofe segue com um par de três versos em polifonia poética, especificando aquela comoção do poeta pela sua cidade. No primeiro terceto o poeta canta as "contradições" de São Paulo, cidade entre luz e bruma:

Os meus amores são flores feitas de original!... Arlequinal!... Trajes de losangos... Cinza e ouro... Luz e bruma... Forno e inverno morno...

Não há verbos de ação, as palavras pairam no espaço reticente criado pelo poeta para definir sua cidade. Nesse espaço há muitas assonâncias e uma construção timbrística que contribui para "esvaziar" a ação tradicional, conduzindo a atenção para as ressonâncias harmônicas e melodias de timbres presentes: os-eus-es-es-as-al-al-es-os, nos dois primeiros versos: **Os** meus amores são flores feitas de original!... / Arlequinal!... Trajes de losangos... O desenvolvimento, no sentido musical do termo, de vogal + s que se torna vogal + l e volta para vogal + s percorre uma linha que se inicia e termina entre vogais fechadas "os", mas que durante o caminho fonético se abrem e se fecham novamente, à maneira das flores:



Andrade, Mário de. *Poesias completas*, p. 60, § 7.

No meio desse encadeamento floral da ideia, o autor submete 'original' a uma substantivação, dando ao adjetivo peso, movimento e substância, contraponteando a parábola equilibrada e coesa descrita pelo fechado-aberto-fechado das vogais a um esfumaçamento imprevisível das categorias gramaticais. Essa linha contrapontística de descontrole ressoa ainda nas reticências espalhadas pelos versos e pela justaposição de "Arlequinal!...", que se liga a "original!..." e à descrição dos amores do poeta de modo dissonante. Entretanto, a dissonância é suavemente "preparada", como se diz na linguagem do contraponto tradicional, não através de uma ligadura rítmica mas de uma "ligadura poética" produzida pela ressonância de "al!...", já presente em "original!..." que introduz a dissonância "Arlequinal!...". O poeta busca equilibrar com precisão de compositor esse contraponto entre ordem e contraste, consonância e dissonância.

O fechamento em /o/ desse movimento não é um fechamento completo, vai ressoar em "Cinza e ouro...", perdendo a consoante e fechando o segundo verso em vogal, reverberada com reticências. Essa ressonância se prolonga, à maneira das ligaduras, no terceiro verso, tornando-se mais acentuada e se aproximando da rima tradicional, embora em tom jocoso gerado pelo exagero em "Forno e inverno morno...". No meio dessa ligadura, porém, há "Luz e bruma...", sobreposto à duração do som /o/ reverberado. O material composicional entretanto é o mesmo, soando harmonicamente: a assonância cria identidade entre os pares de opostos "Luz e bruma...", através de /u/, e logo depois entre o trio de opostos "forno", "inve**rno**" "mo**rno**", acumulando as ressonâncias /o/ (que já vinha do verso anterior) /rno/ e /orno/. As oposições "dissonantes" entre luz/bruma e forno/inverno/morno também podem ser entendidas como "dissonâncias preparadas", estando colocadas como opostos no plano dos significados mas como materiais com identidade sonora no plano musical. No contraponto entre eles os /u/ que criam identidade entre os opostos luz e bruma estão dentro da linha mais longa /e/ /o/ /u/, que vem de trajes de losangos... ouro... / Luz e bruma... e vão se arredondar novamente em /o/ ao longo do verso, "Forno e inverno morno...", gerando uma linha harmônica de continuidade ao longo da coleção de contrastes entre sentidos de palavras.

No segundo terceto o poeta continua sua descrição da cidade compondo seu contraponto, sendo que a linha dos contrastes vai para segundo plano e a calmaria dos perfumes finos ocupa o primeiro no início da sessão:

Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes... Perfumes de Paris... Arys!

Bofetadas líricas no Trianon... Algodoal!...

Há um tom de *blague*, e zomba-se da *gran finesse* da elite paulistana que gostaria de reproduzir pequenos salões parisienses em plena São Paulo. A linha dos contrastes, que no terceto anterior ocupava o primeiro plano agora está ao fundo, grave e lenta, talvez expondo uma só contradição, mas severa e terrível: aquela elite fina e cultivada, que sustentava o modernismo e seus poetas, que propiciava a eles cargos políticos importantes e departamentos de cultura, que foi determinante como produtora de café, algodão, estradas de ferro e empregos, sustentava-se em uma modernização incompleta: o mercado interno não completaria nunca sua capitalização, pois estava estruturado de forma que o capital gerado por esse setor agro-exportador era automaticamente transferido, em parte substancial, para o mercado externo, já que as estradas de ferro, linhas marítimas e outros mecanismos de escoamento da produção feitos por maquinário industrial (parte extremamente rentável do processo), pertenciam a empresas estrangeiras, inglesas nesse caso.<sup>310</sup>

Com essa modernização paradoxal, a parte do trabalho duro nas fazendas ficava para a imensa e disponível massa de pobres e descendentes da escravidão – já que a abolição, como se sabe, não veio acompanhada de uma reforma agrária – e o excedente de capital ficava com as empresas estrangeiras e com a burguesia paulistana associada a elas. Isso garantia a falta de direitos e a vida não-cidadã dos mais pobres, bem como sua disponibilidade quase integral a trabalhos pesados e mal-pagos.

As lideranças da oligarquia agro-exportadora paulista não podiam fazer muito contra essa situação, já que dependiam do capital inglês, e se submetiam a ele. Ainda assim, o mundo dessa burguesia paulista estava aberto ao plano das sutilezas elegantes, ao acesso a perfumes franceses finos, em geral ignorando que seu pequeno luxo estava ligado à manutenção de uma massa enorme de negros e pobres isolados da vida cidadã.

Somado às reticências enevoantes e sopros perfumados dos quais o poema se enche, o poeta imprime um ritmo aristocrático e valseado para a frase que introduz a descrição dessa *finesse*:

\_

<sup>&</sup>lt;sup>310</sup> cf. Berriel, Carlos. "A uiara enganosa".

# Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...

Talvez não seja exagero identificar na estrutura rítmica do verso o agrupamento ternário da valsa [\_\_\_\_], que conduz o leitor numa dança de salão até "Perfumes de Paris... Arys!", onde as aliterações [P(...)s] ressoam em Perfumes e Paris, até o eco "Arys!", sem significado, mas cuja troca de i por y soa como um sobrenome de origem francesa ou algo com um ares parisienses. Se "a frase que ninguém não entende é empregadíssima na música de feitiçaria"<sup>311</sup>, o "feiticista" moderno de São Paulo a emprega em contexto industrializado.

No último verso do terceto vem ao primeiro plano novamente a voz dissonante, agora violenta, que distribui "bofetadas líricas no Trianon", clube da elite paulistana que funcionou onde hoje fica o parque Trianon e o Masp. O nome do clube entrega sua postura aristocrática, regressiva e pré-revolucionária: o *grand trianon* e o *petit trianon* originais, na França, são locais próximos ao Palácio de Versailles, construídos como retiros a mando de Luís XIV (*grand*) e Luís XV (*petit*), este último um palacete destinado a sua amante, a espalhafatosa Madame de Pompadour. Construções anteriores à revolução francesa, anteriores ao acontecimento que estabeleceu um novo patamar na ordem de direitos do homem.

O movimento desses dois tercetos culmina em "Algodoal!...", uma grande dissonância introduzida sem preparação acústica e que contrasta em tudo com a valsa dos clubes e suaviza qualquer bofetada. Entretanto, a dissonância chama repentinamente e como um clarão de luz a imagem do campo, formado pelos grandes latifúndios da oligarquia agro-exportadora dependente cuja produção se destinou principalmente para a exportação e não para o mercado interno e sustentou o luxo esnobe daquela elite paulistana. A imagem do algodoal cria um terceiro pólo, estranho tanto aos perfumes, brumas e finezas dos clubes aristocráticos quanto à violência das bofetadas que um espírito crítico como o de Mário de Andrade gostaria de dar nessa construção política. O algodoal, que simplesmente está ali, figura com alguma dificuldade esse meio-termo entre conforto e luta, bem como a dureza de uma realidade difícil de mudar: até hoje uma reforma agrária não foi feita no Brasil, e os grandes latifúndios comandados pela oligarquia brasileira continuam produzindo luxo e pobreza humana em suas

<sup>&</sup>lt;sup>311</sup> Andrade, Mário de. *Música de feitiçaria*, p. 25.

novas fases de *agroboys* enriquecidos pela exportação de soja, frango, carne, minério de ferro e outros "algodoais" cujo processo de produção seguem com grande participação de capital estrangeiro.

No âmbito acústico, a única coisa que a grande dissonância "Algodoal!..." reverbera, à distância, é "Arlequinal!...", que por sua vez reverberou "original!...". Aventurando uma interpretação, pode-se lembrar que o Arlequim é aquele personagem importado da commedia dell'arte, sem posses, preguiçoso e esperto, que não por acaso encontra grande ressonância no carnaval brasileiro, confundindo-se com a figura do malandro, que tem de se virar pra sobreviver. Se vimos acompanhando uma construção contrapontística entre "ordem e desordem", colocá-la na trilha de uma certa "dialética da malandragem" encontra ressonância canônica, e o próprio Antonio Candido indica uma estranha "originalidade" no modo de viver da malandragem gerada por um capitalismo travado<sup>312</sup>. Estaríamos no caminho da famosa contribuição 'malandra' ou 'mulata' do Brasil ao concerto das nações.

Na segunda estrofe está o decassílabo heróico que chamamos de anteparo, agora levemente modificado. Sem a exclamação para a São Paulo! do primeiro verso e a consequente grafia de "comoção" com minúscula, o poeta parece ter perdido algo de seu entusiasmo ao longo de sua inspiração. Baixada a euforia, e parecendo mesmo estar fora dos anteparos do quadro de ares impressionistas pintado pelo modernista, o poeta nos dá – em um tom prosaico e racional em tudo oposto à atmosfera brumosa e inefável – a "chave de ouro" do poema: "Galicismo a berrar nos desertos da América." Único ponto final do poema, vai em direção oposta às brumas reticentes e às exclamações harmônicas.

A experiência paulistana é posta como um galicismo, um modo afrancesado de pensar as coisas. Mais propriamente, é uma construção ou locução da língua francesa tomada de empréstimo em outra língua. No poema, sugere que São Paulo se pensa como uma construção francesa, embora estivesse em outro lugar do mundo — particularmente nos "desertos da América". A própria palavra "Fetiche" é também um galicismo do português "feitiço". No poema, a cidade como galicismo descompensado não fala mas berra, e apesar disso ninguém ouve. Fora! Fu! Berra em um deserto. Está configurado o enigma: o que é uma cidade que em contexto moderno tem modos franceses pré-revolucionários, isolada nos desertos de baixa civilização sul-americana?

Candido, Antonio. "Dialética da malandragem", Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970; *O discurso e a cidade*, São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.

## Localismo e cosmopolitismo

Esse enigma construído em "Inspiração" porta uma complexa mimese daquela "forma do Brasil". Algum tempo depois Antonio Candido formularia que "se fosse possível estabelecer uma lei de evolução de nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo (...)<sup>313</sup>. Estava colocada uma rica discussão em torno da "dualidade" brasileira, trazida nos termos de sua dependência econômica e cultural.

Em Mário de Andrade essa questão difícil só se deixa entrever na metáfora da forma estética. Sua formulação é o momento entre galicismo (uma cidade que se pensa como outra) e deserto (cidade nenhuma). Momento difícil, no qual toda formalização é uma "contradição de si mesma", como já chamara o autor ao seu Macunaíma, herói de nossa gente. O autor está em uma espécie de encruzilhada: como formalizar algo que não pode ser sintetizado, que não chega a si mesmo? Em "Inspiração" a forma aparece como um conhecimento expirante, em sua organização formal reside uma espécie de esperança de nomear uma matéria que não consegue ter nome e, como consequência, não consegue saber o que ela é, embora seja alguma coisa. A forma advém exitante.

Nesse espaço onde o enigma não encontra solução, no lugar da síntese racional surgem formas limítrofes da razão, próximas da semi-consciência e do transe. O poeta encontra um tipo de formulação evanescente, transitória, feiticista, musical, que se volatiliza. "Foi nesse delírio de profunda raiva que *Paulicéia desvairada* se escreveu, no final de 1920."<sup>314</sup> O livro "se escreveu" sozinho, ele se fetichiza, em transe, envolto em fumaças e arrebatamentos, no âmbito do feitiço. O poema é "queimado", transformando as contradições radicais apresentadas no livro em suavíssimos odores.

Esse galicismo penoso e deserto, chamuscado, ao qual coube uma posição difícil na ordem mundial, figura ainda o baixo nível de maturidade social desse lugar entre irracional e racional. Um autor europeu escrevia certa vez que:

<sup>&</sup>lt;sup>313</sup> Candido, Antonio. "Literatura e cultura de 1900 a 1945", em *Literatura e Sociedade*, p. 109.

<sup>&</sup>lt;sup>314</sup> Lafetá, João Luiz. A dimensão da noite e outros ensaios, p. 353.

O **reflexo religioso** do mundo real somente pode desaparecer quando as circunstâncias cotidianas, da vida prática, representarem para os homens relações transparentes e racionais entre si e com a natureza. A figura do processo social da vida, isto é, do processo da produção material, apenas se desprenderá do seu **místico véu nebuloso** quando, como produto de homens livremente socializados, ela ficar sob seu controle consciente e planejado. Para tanto, porém, se requer uma base material da sociedade ou uma série de condições materiais de existência, que, por sua vez, são o produto natural de uma evolução histórica longa e penosa.<sup>315</sup> (grifos meus).

Entretanto, como formulou Paulo Emílio Salles Gomes, "a penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre não-ser e ser outro". Em seu momento, figurando essa dinâmica no plano estético, Mário de Andrade vai se colocar na posição missionária de contribuir para a realização dessa longa e penosa trilha que os países do centro do capitalismo estavam realizando à sua maneira, e que a periférica São Paulo ainda estava devendo. Essa posição generosa e esperançosa vinha forrada de e se sustentava em uma ética moderna, que apostou na universalidade dos valores racionais, contrários àqueles que vinham desenhando a cidade.

## Rarefação e Astúcia

Diante desse quadro difícil, Carlos Drummond de Andrade escrevia asperamente para Mário de Andrade que "o Brasil não tem atmosfera mental; não tem literatura; não tem arte; tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis ou velhacos"<sup>317</sup>, ao que Mário de Andrade, concordando, respondia que, isso posto, "nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime."<sup>318</sup> O intelectual se coloca essa missão como

<sup>&</sup>lt;sup>315</sup> Marx, Karl. *O Capital*, vol. 1, p. 76.

Gomes, Paulo Emílio Salles. *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*, p. 77, apud Arantes, Paulo. *Sentimento da Dialética na experiência intelectual brasileira*, p. 15.

Carlos Drummond de Andrade em carta para Mário de Andrade de 22/11/1924. Carlos & Mário Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, p. 56.

Idem, pg. 46, carta de Mário de Andrade para Carlos Drummond, 10/11/1924.

tentativa de criar, em diversos níveis, a mediação entre tupi e alaúde, localismo e cosmopolitismo ou, no frigir dos ovos, dar uma *Forma* para o Brasil, situa-lo em um lugar determinado e reconhecível. Pode-se entender seu nacionalismo sob esse aspecto, e organizar toda sua vasta produção sob o ímã dessa missão.

Sabemos hoje que Mário de Andrade não conseguiu completar sua missão, ao passo que a velha opinião de Drummond insiste em parecer atual. Poderíamos lembrar que não foi ninguém senão o Governador do Estado de São Paulo Geraldo Alckmin quem afirmou, em um discurso de maio de 2013, no melhor estilo do *Café* de Mário de Andrade, que "o povo não sabe de um décimo do que se passa contra ele (...) se não, ia faltar guilhotina para a Bastilha, para cortar a cabeça de tanta gente que explora esse sofrido povo brasileiro". Em relação aos grandes casos de corrupção, disse ainda que "O controle é zero". Em seu discurso fica aparente o desmantelamento do aparato público que teoricamente deveria reduzir a diferença entre os membros da sociedade, e, ainda segundo o tucano, "o sujeito fica rico, bilionário, com fazenda, indústria, patrimônio e não acontece nada. E o coitado do honesto é execrado. É desolador." Acrescenta ainda que no Brasil, "a corrupção, o paraíso é o judiciário. Todo mundo diz: 'na hora que for para Justiça vai resolver'. Vai levar 20 anos.", reconhecendo no mais alto nível institucional aquilo que todo brasileiro comum lembra diariamente ao ler o jornal, ligar a TV ou ir até a esquina. <sup>319</sup>

O discurso, como não poderia deixar de ser, causou mal-estar, já que o próprio governo estava assumindo sua incapacidade de representação. Sabe-se que no ideário burguês democrático tradicional o Estado governa ao representar o interesse de seu povo, sendo esse

Exemplos não faltam, e um dos grandes sintomas dessa situação é a figura grotesca e quase eterna de Paulo Maluf, Deputado Federal por São Paulo no período desse doutorado. Reproduzo um excerto de uma reportagem da Folha de São Paulo de 04/06/2013: "Alvo de uma condenação da ilha de Jersey que determina o ressarcimento de R\$ 60 milhões aos cofres da cidade de São Paulo, o ex-prefeito [e ex-governador] Paulo Maluf (PP) criticou a Justiça do paraíso fiscal britânico dizendo que no Brasil cumprem-se as premissas republicanas de isenção e direito à ampla defesa. 'A diferença entre a Justiça brasileira e a de outros países é que no Brasil cumpre-se a lei e a Constituição, assegurando-se a todos o amplo direito de defesa. A Justiça brasileira é isenta e não julga sob pressão de ninguém', diz a nota de sua assessoria. Diferentemente da ilha britânica, que em menos de quatro anos proferiu a sentença do caso Maluf, a Justiça brasileira abriga há dez anos uma ação de improbidade sobre o mesmo assunto – e ela ainda não saiu da fase inicial." Maluf, à época, era membro da Comissão de Constituição e Justiça da Câmara dos Deputados. Naquele mesmo dia e jornal de 2013, Vladimir Safatle imaginava Franklin Roosevelt observando a política brasileira: "Petrificado, ele se perguntaria como é possível que, depois de 25 anos, uma lei constitucional que institui o imposto sobre grandes fortunas (artigo 153, inciso VII) simplesmente não foi regulamentada e, por isso, não foi implementada. Uma lei que não legisla: um verdadeiro paradoxo digno da mais astuta dialética. Juntem, entretanto, dois lados de uma mesma equação: no momento em que a economia brasileira patina e os investimentos do empresariado nacional somem, o Brasil produz 23 novos milionários por dia, atingindo a marca de 155,5 mil milionários. Agora, façam esta pergunta rooseveltiana: onde está o dinheiro?"

povo um conjunto social que está integrado numa ideia de nação (território, língua, cultura etc.), representada pelo Estado. Se o Estado não consegue cumprir suas funções, como ficam os representados? Como consequência, instala-se uma crise de representatividade no núcleo político — que oscila entre crises maiores e menores, e que no tempo desse doutorado oscilou entre um grande otimismo e uma crise aguda — e alguém poderia formular a questão: se o Estado não chega a ser Estado, o povo não chega a ser povo?

Descontado o cinismo do discurso demagógico, o governador aponta uma verdade simbólica interessante, atualizando em 2013 o velho *inspiração* de Mário de Andrade e a imagem do Trianon: sua fala situa ainda outra vez o Brasil em uma situação política anterior à Revolução Francesa, deixando transparecer desastradamente a minoridade social e a irracionalidade que opera ainda hoje no contexto brasileiro. É como se as guilhotinhas não tivessem caído, como se as oligarquias continuassem a usar e abusar de costumes do *ancién régime*, como se os direitos conquistados ao longo da história, suas constituições e carta de direitos universais do homem não fossem totalmente válidos no Brasil — ou fossem mais ou menos —, apesar de estarem transcritos na constituição. Isso posto em contexto moderno forma uma situação estranha onde os direitos são efetivos e não são ao mesmo tempo, o Estado atua e não atua, o povo que esse Estado representa existe e não existe, e o país é moderno e rico, ao mesmo tempo que arcaico e pobre. Aquela "forma do Brasil", positiva e exultante do discurso político de Mário de Andrade no rádio, vem se mostrar impressionantemente rarefeita e expirante, algum tempo depois, na poesia de Carlos Drummond de Andrade:

forma forma

> que se esquiva por isso mesmo viva no morto que a procura

a cor não pousa nem a densidade habita nessa que antes de ser já deixou de ser não será mas é  $(...)^{320}$ 

Forma talvez mais próxima àquela "astuta dialética" a que se referiu Vladimir Safatle, ou ainda à dialética rarefeita formulada por Paulo Emílio, que tem abarrotado nosso largo armazém do factível, através dos tempos.

## Formas que fogem

Colocado ao lado do discurso de Mário de Andrade no rádio, a oposição radical do poema "F" de Carlos Drummond revela outra "forma", outra mímese do Brasil: rarefeita, sem cor, sem densidade, que deixa de ser antes de ser, que não será, mas é. Revela ainda que a potência criadora daqueles intelectuais nacionalistas dos anos 20 e sua produção generosa, ética, positiva e racional foi também um

ponto potencial da história que, sabemos mais ou menos, não se sustentou, dado o desequilíbrio sistemático das coisas humanas promovido pelo sistema do capital, de clivagens sociais estabelecidas que distribuem todos os valores, como os bens e os trabalhos, de modo desigual, ou, em casos como o brasileiro, de modo radicalmente desigual<sup>321</sup>.

Mário de Andrade, o intelectual que em 1935 se animava a se "embebedar de ações, de iniciativas, de trabalhos objetivos, de luta pela cultura" já em 1937 trombava com a violência de um golpe de Estado. Com o advento do Estado Novo o Departamento de Cultura do qual Mário de Andrade era diretor é desmontado, com a intervenção do novo prefeito, indicado por Getúlio Vargas, e o poeta é demitido. No balanço de sua experiência à frente do Departamento, o intelectual diria:

Sacrifiquei por completo três anos de minha vida começada tarde, dirigindo o Departamento de Cultura. [...] Não me sinto propriamente triste com estas

<sup>&</sup>lt;sup>320</sup> Andrade, Carlos Drummond de. "Lição de coisas" (1962), *Obra completa*, p. 342.

Ab'Saber, Tales. "Brasil, a ausência significante política (uma comunicação)". Em *O que resta da ditadura:* a exceção brasileira, p. 187.

<sup>&</sup>lt;sup>322</sup> Andrade, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda*, p. 37.

coisas, me sinto especialmente deserto. É uma vagueza, uma vacuidade monótona. $^{323}$ 

N'*A meditação sobre o Tietê*, aquela forma do Brasil já não é mais alegre, proativa e cheia de vontade construtiva, mas fugidia, informe, inacessível, escura, pesada e oleosa, mais próxima ao que será a desafetada e expirante forma drummondiana. Torna-se essencialmente negativa, murmurante, um banzeiro:

É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável Da ponte das bandeiras o rio Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.

Aquela forma do Brasil na qual "a tensão se resolve em síntese e integração, a reconstrução local deságua no universal" passa a figurar como uma "oscilação, alternância entre polos opostos, incessante movimento de báscula etc."<sup>324</sup>, que não resolve nem progride, mas é a forma do "pêndulo das ambivalências intermináveis", a "oscilar infinitamente"<sup>325</sup>, estranha forma que antes de ser já deixou de ser, não será, mas é. Forma essa que nunca foi estranha a Mário, embora talvez o poeta nunca a tenha deixado orientar sua produção. Em contato com a realidade brasileira, o poeta se aproximou dela e, à sua maneira, a descreveu. Em sua viagem de "turista aprendiz", na Amazônia, ele anota:

**Problema da borracha** – A gente pode lutar com a ignorância e vencê-la. Pode lutar com a cultura e ser ao menos compreendido, explicado por ela. Com os preconceitos dos semicultos não há esperança de vitória ou compreensão. Ignorância é pedra: quebra. Cultura é vácuo: aceita. Semicultura? Essa praga tem a consistência da borracha: cede mas depois torna a inchar<sup>326</sup>.

Do Brasil profundo, Mário de Andrade dá notícia de uma cultura nem estruturada nem desestruturada, mas no meio do caminho, semicultural, uma espécie de *praga* que não é superada, um faz que vai mas não vai que trava o desenvolvimento e desvia o pensamento para o fetichismo. Cultura que participa do mundo da ética racional moderna, sendo entretanto

Duarte, Paulo. Mário de Andrade por ele mesmo, p. 158-159.

<sup>&</sup>lt;sup>324</sup> Arantes, Paulo, Sentimento da dialética, p. 18.

Pasta, J. A. "Tristes estrelas da ursa: Macunaíma", pg. 27, em *Cadernos porto e virgula*, nº 4, Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

<sup>&</sup>lt;sup>326</sup> Andrade, Mário de. *O turista aprendiz*, p. 103.

sua parte aberrante. Ainda em viagem, em uma sátira à mulher moderna, anota que elas: "estavam numa fase de transição abandonando a lei antiga. Mas ainda não tinham uma lei moderna, e era aquela meleca"<sup>327</sup>. A dor dos irreconciliáveis vivia aí.

Se a inspiração de *Paulicéia desvairada* precisou queimar o poema à maneira dos sacrifícios, mostrando-se contudo insuficiente para influenciar o plano do real, o sacrifício ao qual o próprio poeta se submete ao buscar *formar* o Brasil acaba por esfumaçar a ele mesmo, que termina por deixar-se levar pelas as águas sinistras do rio de sua desvairada e intratável cidade:

São formas... Formas que fogem, formas Indivisas, se atropelando, um tilintar de formas fugidias Que mal se abrem, flor, se fecham, flor, flor, informes, inacessíveis, Na noite. E tudo é noite. Rio, o que eu posso fazer!...<sup>328</sup>

<sup>327</sup> Andrade, Mário de. *O turista aprendiz*, p. 144.

<sup>&</sup>lt;sup>328</sup> Andrade, Mário. "A meditação sobre o Tietê", *Poesias Completas*, p. 395.

## Excurso 2 – Perspectiva sobre o Hino Nacional Brasileiro

- Vejo por aí que vosmecê condena toda e qualquer aplicação de processos modernos.
- Entendamo-nos. Condeno a aplicação, louvo a denominação. Machado de Assis, **Teoria do Medalhão**

Tú és vinho, não és vinho, mas a cabeça de Atena, tú és vinho, não és vinho, mas as vísceras de Osíris, as víceras de Iao. Encantamento grego para um rito mágico

Não são muitos os estudos feitos sobre o *Hino Nacional Brasileiro*. Dado o assunto, é natural que o caráter amoroso e ufanista da crítica musical nacional fique mais latente, bem como sua tendência educativa. Chega a ser quase natural que os estudos plasmem-se à forma tradicional de um hino, que tende à exaltação: salve a pátria, salve o tricolor. (A divisa é mais explicita em livros pedagógicos, como os adotados no ensino primário: "A gente só ama o que entende" Há, entretanto, uma corrente da crítica que procura colocar seu objeto em perspectiva, a fim de buscar as diferentes dimensões que o constituem, e é quase natural, também, que no caso dos hinos em geral essa corrente seja minoritária. Dentre os estudos sobre o Hino Nacional brasileiro ligados a essa corrente, penso que o artigo de Avelino Romero Simões Pereira<sup>330</sup> traz um bom panorama, direto e simples, que coloca em análise os estudos já feitos, sendo a referência para os fins desse estudo. Tentarei, aqui, e na medida das minhas possibilidades, escrever *a partir* dele. As principais informações históricas que utilizarei são as que foram compiladas nesse artigo, e as informações que não pude encontrar nele são do estudo mais extenso *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, de Ayres de Andrade.<sup>331</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>329</sup> Santos, Wayne Tobelem dos. Compreendendo os Hinos Brasileiros, p.13

<sup>&</sup>lt;sup>330</sup> Pereira, Avelino Romero Simões . "Hino nacional brasileiro: que história é essa?".

Andrade, Ayres de. Francisco Manuel e seu tempo, uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos.

Segundo Simões Pereira, descontadas algumas divergências, o hino "teria sido feito por Francisco Manuel da Silva por ocasião da abdicação de Pedro I, a 7 de abril de 1831". Essa informação inicial é a mais controversa do artigo, tendo o autor que "descontar" as divergências surgidas entre estudiosos. Será que o hino teria sido composto por ocasião do 7 de abril e da abdicação de Dom Pedro I? Teria sido composto e ensaiado no espaço de uma semana, para ser apresentado em 14 de Abril de 1831? É certo que a maioria dos estudos aponta para essa data, mas alguns autores supõem que Francisco Manuel da Silva já tinha o hino guardado em sua gaveta desde 1822, tendo-o composto por ocasião do 7 de Setembro<sup>332</sup>. Enfim, o hino teria sido composto para aclamar o grito de independência de Pedro I (1822), sua abdicação (1831) ou a pátria simplesmente? A meu ver, perguntar-se ainda outra vez sobre esse ponto é um bom caminho. O centro da dúvida – a música de Francisco Manuel da Silva – nada pode nos indicar, dada a natureza assemântica, mimética e não conceitual do material musical. Seria extremamente dificil comprovar que a parte musical de um hino, por si só, seja republicana ou monárquica, esteja de um lado ou de outro, e é essa característica que permite que, ao longo da história, um hino possa gerar esse tipo de dúvida e oscilar entre republicano, monárquico e pátrio. A escolha de Simões Pereira pela data da abdicação ainda pode ser discutível<sup>333</sup>.

O Hino Nacional Brasileiro teria surgido por inspiração da independência ou da abdicação? Seja como for, seu surgimento liga-se à independência do Brasil e à série de mudanças que dela decorrem. Os processos operados pela independência são fundamentais para inserir o Brasil no contexto político moderno. De início, a vontade dos liberais de separar-se dos portugueses era quase bélica, e chama a atenção o caráter violentamente antilusitano da letra escrita pelo desembargador Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva, primeira letra que o hino nacional teve:

Homens bárbaros, gerados De sangue Judaico, e Mouro

Fausto, Boris, "O hino nacional". Folha de São Paulo, 7/07/1998; Símbolos nacionais. – Brasília : Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009.

Simões Pereira, junto com Ayres de Andrade, faz essa escolha por considerar que a música de Francisco Manuel e a letra de Ovídio Saraiva têm a mesma origem, já que o compositor coloca essa letra no manuscrito da obra. Entretanto, desconsidera a possibilidade de que o hino pode ter sido inspirado pelo 7 de Setembro, sem letra, tendo Francisco Manuel adotado depois a letra de Ovídio Saraiva. Ou mesmo ter apenas composto um bom hino, que poderia ser usado tanto por liberais quanto por conservadores. O próprio compositor oscilou, ao longo de sua vida, entre os dois lados.

Desenganai-vos: a Pátria Já não é vosso tesouro

Os jornais noticiam sua execução no Teatro São Pedro de Alcântara uma semana depois da abdicação e também na noite de 3 de maio, "celebrando a abertura das Câmaras Legislativas, quando, após a execução do hino, se representou 'um novo drama liberal', *O dia de júbilo para os amantes da liberdade* ou *A queda do tirano*". <sup>334</sup>

Para mim é estranho imaginar que nosso hino costumeiro tenha sido composto com essa letra. A que estou acostumado a ouvir e cresci cantando na escola é aquela toda invertida e de palavras difíceis que ninguém entende e que canta a Pátria amada idolatrada salve salve. Esta outra é de violência muito aparente. Refere-se aos portugueses como uma raça bárbara, incurável por seu sangue judaico e mouro. Hoje temos ideia da intensidade do preconceito racial contra o Judeu, e no que ele daria. Quem diria que nosso hino tem essa raiz?

A violência é motivada, entretanto, por um ânimo moderno, uma vontade de justiça, igualdade e independência. O ódio ao português vem justificado como revolta contra o escravismo e repúdio aos monstros que o exercem:

Os bronzes da tirania Já no Brasil não rouquejam Os monstros que nos escravizam Já entre nós não vicejam.

Neste solo não viceja O tronco da escravidão. A quarta parte do mundo A três dá melhor lição.

O hino liberal toma partido contra a escravidão, e os "monstros portugueses" são também a elite escravocrata que deve ser erradicada. Outras estrofes do hino liberal revelam que esse objetivo deve ser alcançado através de uma Monarquia Constitucional. Os ideais republicanos são pensados como defesa da soberania popular e não por oposição à monarquia – soberania popular com um monarca brasileiro:

Uma prudente regência, Um Monarca Brasileiro Nos prometem venturoso O Porvir mais lisonjeiro.

Pereira, Avelino Romero Simões, "Hino nacional brasileiro: que história é essa?", p. 23.

289

*(...)* 

Novas Gerações sustentem No Povo a Soberania; Seja isto a divisa delas, Como foi d'Abril o Dia.

O estribilho tende à unidade do território nacional, e se estende, curiosamente, até o rio Prata:

Da Pátria o grito Eis se desata; Desde o Amazonas, Até o Prata

Aqui Simões Pereira lembra a ambivalência da alusão ao grito do Ipiranga, e, principalmente, ao manifesto de 1º de agosto de 1822, redigido por Gonçalves Ledo e subscrito pelo príncipe regente Pedro: "Não se ouça entre nós outro grito que não seja – união. Do Amazonas ao Prata, não retumbe outro eco, que não seja – independência". E ainda:

Mais do que a alusão ao manifesto, o lema "do Amazonas ao Prata" retrata uma "geografia imperial", o projeto português de reunir sob seu domínio as duas bacias, e que foi "nacionalizado" com a transferência do Estado português para o Brasil, em 1808, e com a permanência da monarquia lusa, sob a figura de Pedro I. Independente a Cisplatina em 1828, a inclusão do Prata no hino soa ou a uma permanência anacrônica ou a uma mal disfarçada projeção expansionista.<sup>335</sup>

As hipóteses de Simões Pereira são boas, chamando a atenção para um problema do hino liberal: seu estribilho é ambíguo. Será que Ovídio Saraiva teria simplesmente esquecido da criação do Uruguai? Ou pretendia introduzir no estribilho uma vontade imperialista de avançar novamente sobre o Prata? De qualquer modo, é um hino republicano que nega a recém-independente República Oriental do Uruguai, que conquistara sua independência do Império do Brasil após guerras entre 1810 e 1828.

O mesmo hino seria cantado com outra letra, de autor anônimo e alusiva à coroação, aos dias 25 de março (aniversário do juramento da Constituição Política do Império) e 2 de dezembro (aniversário de Pedro II):

\_

Pereira, Avelino Romero Simões, "Hino nacional brasileiro: que história é essa?", p. 24

Quando vens, faustoso dia, Entre nós raiar feliz, Vemos em Pedro Segundo A ventura do Brasil.

Da Pátria o grito Eis se desata Desde o Amazonas Até o Prata.

A diferença da letra é grande. Ainda reclamando um caráter liberal, a letra anônima esquece a violência crua e canta as glórias do país e de seu futuro governante, Pedro II. Nesta versão o estribilho se mantém, expondo ainda outra vez o "esquecimento" do Uruguai. Outras coisas também são esquecidas — notadamente o tom hostilíssimo ao português escravocrata, que agora não é mais um monstro e vai apoiar os acordos necessários para a desejada monarquia constitucional. A mudança fundamental é a substituição das estrofes violentas antiportuguesas e anti-escravistas. A permanência da mesma música e do mesmo estribilho vêm contribuir para uma sensação de identidade entre os opostos.

#### Glosa, composição e história

Essa não é senão a prática da multisecular *glosa*, da qual estamos tentando identificar uma certa particularidade brasileira. Já são parte da nossa história da música as práticas de José de Anchieta e da Companhia de Jesus, que encontravam na estratégia de colocar nova letra sobre músicas conhecidas um meio eficiente de evangelização.<sup>336</sup> Conhecida também como *contrafacta*, a técnica de contrafacção ao divino valia-se da popularidade de certas melodias entre os nativos para combina-las a letras católicas, afim de converte-los. O requisito básico e prioritário de escolha da música a ser glosada era o de ser bem conhecida. Interpretando a ação jesuíta entre os nativos, Rogério Budasz afirma que "o respeito e até a incorporação de certos hábitos nativos pelos jesuítas fazia parte de uma estratégia de aparente aceitação de seus valores, a que se seguiria a gradativa substituição pelos europeus"<sup>337</sup>. No

<sup>&</sup>lt;sup>336</sup> "De fato, Anchieta adaptava textos religiosos de sua autoria a melodias cantadas pelos índios e colonos do Brasil quinhentista" (Budasz, Rogério. *O cancioneiro Ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico*, p.15).

Budasz, Rogério. O cancioneiro Ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico, p. 80.

caso do Hino Nacional, algo semelhante está em jogo: cada nova letra sobreposta à música escolhida para ser o símbolo nacional é uma tentativa de moldar um tipo de caráter para o povo, com a esperança de que ele seja hegemônico.

A glosa indica ainda a forte presença da tradição oral, onde um mesmo desenho melódico vai ganhando diferentes letras e variações. Nesse contexto, a posição do compositor – e sua pertença à tradição escrita – marca sua posição de exceção em uma cultura cuja dinâmica é majoritariamente não escrita. Para um compositor como o Padre José Maurício ou mesmo para seu aluno Francisco Manuel da Silva, a composição era um ofício muito menos individualizado do que estamos acostumados hoje. Trocando em miúdos, num ambiente majoritariamente iletrado, um hino nacional está provavelmente mais propenso a ser glosado. E um símbolo nacional cuja forma é glosada a todo momento fala também de uma nação cuja historiografia é fragilizada.

Voltando à linha histórica, a confusão glosada dos hinos segue o mesmo ritmo da história, e a seguir a maioridade de Pedro II é antecipada, tornando o menino imperador. Os liberais conseguem efetivar o projeto de uma monarquia constitucional não como cantada no hino de 1831 – que repudia o escravocrata – mas como cantada virtualmente na mistura entre os dois hinos: monarquia constitucional conservadora apoiada em setores agrários escravistas, através de um golpe. Nascia aí a predileção da Oligarquia brasileira pelos golpes, que a partir daí se repetiriam outras vezes na história. O ânimo do Brasil independente não eliminava a economia baseada na mão de obra escrava mas sustentava nela seu movimento liberal. Liberalismo no qual a força de trabalho é escrava: durma-se com esse barulho. Um contrasenso flagrante, história pra boi dormir, pra inglês ver, ou, como já dizia um célebre teórico do Medalhão: louvar a denominação, condenar a aplicação.

Nessa estranha glosa, o que se esquece do primeiro para o segundo hino não são somente as estrofes de ódio proto-fascista do primeiro, mas principalmente os processos pelos quais uma coisa se reverte em outra, como aquelas estrofes violentas se tornam aduladoras de Pedro II. A bela música de Francisco Manuel da Silva segue incólume, contribuindo para que uma e outra letra, uma e outra ideologia sejam, no frigir dos ovos, a mesma, e, independente de ser republicana ou monárquica, liberal ou conservadora, a mesma oligarquia segue no poder. A música, em sua realidade evanescente e assemântica, trata de carregar e esfumaçar as contradições, contribuindo para que se confunda os hinos. O próprio Francisco Manuel da

Silva personifica essa contradição: apesar de ter assinado o hino antilusitano e anti-escravista, aceita posteriormente o cargo vitalício de compositor-mor da monarquia no reinado de Pedro II, que dava sequência à dinastia de Bragança, à manutenção do grande latifúndio para exportação e, notadamente, à grotesca escravização do negro.

Como tendência aparente desse processo de triunfo da oligarquia escravista, Simões Pereira cita a inauguração, ao dia 30 de março de 1862, de uma estátua equestre de Pedro I, numa praça em cuja proximidade se dera o enforcamento de Tiradentes. Foram executados o *Hino da Independência*, de composição de Pedro I e o *Te Deum*, de Francisco Manuel da Silva, dedicada à Pedro I. Sinal de que regressa triunfante o primeiro imperador, quando já estava estabilizado e pacificado o triunfo do curioso "liberalismo" brasileiro. O compositor do hino liberal parece ter mudado de ideia quanto à monstruosidade de Pedro I e dos portugueses, garantindo assim seu importante cargo vitalício de compositor-mor.

## O Hino da República

Esse protótipo se radicaliza em 1889. Com a tomada do poder pelos republicanos, era de se esperar uma renovação. Até então, o hino cantado pelos rés era a *marselhesa*, que não cairia bem como hino da República do Brasil. Lançou-se um concurso para a escolha de um hino republicano antes do golpe, que foi anulado e substituído por outro concurso, depois do golpe, agora para escolher um hino nacional novo e definitivo, que não pudesse ser glosado a torto e a direito. Os concursos ocorreram, compositores inscritos apresentaram suas composições mas, como sabemos, o hino brasileiro continuou sendo o de Francisco Manuel da Silva. A ambiguidade da forma se radicaliza: o hino oficial da República é monárquico.

Esse concurso se deu por iniciativa de José Rodrigues Barbosa, presidente da comissão encarregada de fazer a reforma da Academia Imperial de Belas Artes. Concorreram aí tanto compositores "eruditos" quanto "populares", atendendo às racionais exigências republicanas. O júri, composto por professores de música erudita do novo Instituto, acabou elegendo como vencedor o hino de seu diretor, Leopoldo Miguez.

Estaríamos no velho campo da política conservadora, praticada em muitas épocas e lugares do mundo, caso o elemento insano da história brasileira não surpreendesse: o hino

vitorioso não foi adotado. Ainda hoje cantamos a música de Francisco Manuel da Silva e imaginamos a decepção de Leopoldo Miguez, cujo hino vencedor foi realocado como o *Hino da Proclamação da República*. Parte dos historiadores afirma que a manutenção do hino foi uma vitória do povo, "talvez a única intervenção vitoriosa do povo na implantação do novo regime"<sup>338</sup>. O argumento principal é que, no dia 15 de janeiro de 1890, uma manifestação militar ocorreu em frente ao palácio do Itamaraty. Foram tocadas algumas marchas, que não despertaram entusiasmo no povo que assistia. Ao soarem, então, as notas do velho hino, "houve quem chorasse" pelo que "Decidiu-se na hora (...) que ele continuasse como hino nacional"<sup>339</sup>. Atribui-se a manutenção ao desejo do povo ou a um suposto "prefiro o velho", que Deodoro teria dito.

Simões Pereira, em sua revisão, duvida dessas interpretações (penso que com razão) e aponta a figura do crítico musical Oscar Guanabarino como fundamental para a manutenção do velho hino. O crítico inicia em 4 de janeiro de 1890, antes portanto de anunciado o vencedor do concurso republicano, por meio do jornal "O Paíz", uma campanha a favor do hino antigo. Guanabarino teme que o concurso possa eleger a composição de um "fabricante de música de danças". Para não corrermos o risco de ter um hino "manchado" por síncopas lascivas, procura desvincular o velho hino do regime monárquico, associando-o à pátria. Entre outras manobras, coloca a monarquia de lado ao associar a música à memória afetuosa dos militares que atuaram na guerra do Paraguai:

Apelamos para o chefe do Governo Provisório, a quem perguntamos: - Marechal, nos campo do Paraguai, quando à frente das colunas inimigas a vossa espada conquistava os louros da vitória e as bandas militares tangiam o Hino Nacional, qual era a ideia, o nome que acudia à vossa mente no instante indescritível do entusiasmo – a Pátria ou o Imperador? Decidi, portanto, digno cidadão, de acordo com a resposta da vossa consciência. 340

Esse excerto – que lembra as melhores e divertídissimas páginas de Machado de Assis – Simões Pereira interpreta como se Guanabarino temesse a vitória de um compositor popular. Embora concordando com essa interpretação, pode-se lembrar ainda que era praticamente impossível, dada a situação "curiosa" do liberalismo da época, que um

<sup>&</sup>lt;sup>338</sup> Carvalho, José Murilo de. *A Formação das almas: o imaginário da república no Brasil.* p. 122, argumento endossado por Boris Fausto em seu artigo "O hino nacional".

Idem, p. 125.
 Guanabarino, Oscar. "O novo hino", em *O País*, 4/1/1890, citado em Pereira, Avelino Romero Simões, "Hino nacional brasileiro: que história é essa?", p. 30.

compositor popular viesse a vencer o concurso. Lembro então de outra possibilidade: o medo de que algum compositor erudito que viesse a vencer o concurso resolvesse colocar no novo hino estruturas rítmicas sincopadas, que provavelmente passariam desapercebidas pelos marechais<sup>341</sup>

É engraçado acompanhar as cabriolas de Guanabarino a fim de evitar que qualquer indício de música negra pudesse aparecer no hino nacional, apelando para o velho poder legado à música de "mover os afetos". Em 15 de janeiro o major Inocêncio Serzedelo Corrêa encaminha ao governo provisório um pedido de manutenção do hino antigo, que segundo "O paíz" é prontamente atendido. No dia 20 é realizado o concurso com os novos hinos, sendo que provavelmente já estava decidido que o hino velho seria mantido.

### Uma forma peculiar

Como esses contra-sensos puderam coexistir? Desde o estribilho de Ovídio Saraiva o hino tem uma forma peculiar na qual a contradição não é excludente, mas culmina no uso do hino monárquico pela república. José Murilo de Carvalho ensaia algo sobre essa contradição e m *A formação das almas*. Chamando a atenção para a influência do positivismo sobre as ações republicanas, lembra a situação de bandeira nacional, outro símbolo a ser marcado pela nova república, por sua evidência imediata. Segundo o autor,

O inesperado do 15 de Novembro fez com que o participantes não dispusessem de um símbolo próprio para desfilar nas ruas. As tropas insurretas não tinham bandeira. Um sargento do 2º Regimento de Artilharia de São Cristovão jogou fora a bandeira imperial quando as tropas marchavam para o campo de Santana, não tendo com o que subir<sup>342</sup>.

Penso aqui na querela posterior de Guanabarino com Alberto Nepomuceno, na qual o crítico acusava o compositor erudito de introduzir elementos negros em sua música. Sobre o prelúdio de *O Garatuja*, Guanabarino escreve: "O público riu-se com aqueles lundus requebrados [...] aparecendo também a chula, que os palhaços dançam nos circos de feira, dando a toda a compilação um tom chulo, baixo, ordinário que por associação de ideias se liga à música, cujos fins devem ser mais elevados." In: *Jornal do Commercio*, 03/11/1904.

<sup>342</sup> Carvalho, 1990, pg. 110.

A bandeira hasteada por José do Patrocínio na Câmara Municipal era uma cópia da bandeira norte-americana, com as faixas horizontais em verde e amarelo - mantendo as cores da bandeira monárquica — e o quadrilátero de fundo negro, para homenagear a raça negra. Entretanto, a bandeira que ficou é a que foi desenhada por Décio Vilares, e que José Murilo de Carvalho agrega aos "positivistas ortodoxos". Segundo o autor, os positivistas republicanos seguiram as indicações de Comte, para quem 'na primeira fase da transição orgânica da humanidade deveriam ser mantidas as bandeiras vigentes, com o acréscimo da divisa política 'Ordem e Progresso'". Teixeira Mendes, um dos participantes do grupo que idealizou a bandeira e ligado à Igreja Positivista do Brasil, justifica no *Diário Oficial* de 24 de Novembro que ela tinha de representar o passado, o presente e o futuro. O objetivo seria simbolizar um passado já superado pela nação brasileira. No caso do hino, José Murilo de Carvalho afirma que a presença dos positivistas ortodoxos não se manifestou. Entretanto, a forma que embaralha o tempo histórico em símbolo é parecida com a da Bandeira: letra republicana e música "monárquica"<sup>343</sup>.

Essas, ora pois, as providências tomadas pelos republicanos em sua glosa: substituir sua letra e passar a associá-la a eventos da nova república. Revendo um pouco os fatos que os historiadores indicam e lembrando o viés da musicologia formalista, proponho uma abordagem através das tendências formais brasileiras indicadas por José Antonio Pasta Júnior: em sua primeira versão, o hino moderno, liberal e anti-escravista carrega também um estribilho confuso que, valendo-se de processos cognitivos escorregadiços e tantalizantes, misturando letra, música e processos históricos, passa de liberal a conservador, e vice-versa. Ou melhor, é liberal *enquanto* conservador, visto que entre *liberal* e *conservador* prevalece um déficit de diferenças, ou ainda, uma identidade. Faz-se liberal ou conservador ao gosto da opinião pública, apenas para melhor manter a mesma oligarquia no poder. A música é o centro esfumaçante ao redor da qual as coisas mudam sem mudar. No interior dessa barafunda cognitiva está operando o truque que faz com que uma coisa vire seu oposto de modo não-conflituoso, como por mágica. Obscurantista, essa confusão instantânea dos sentidos faz com que o texto diga o inverso, fazendo escorregar para novos fins o fato histórico que baseava seu contrário. A música envolve o esquisito conlúio, cria identidade entre os opostos e ainda,

No dia 29 de julho de 1909, o deputado e escritor Henrique Maximiano Coelho Neto discursa na Câmara sobre a letra do novo hino, "que, recordando o passado, acene, ao mesmo tempo, ao futuro". In *Simbolos nacionais*.

como diria Mário de Andrade, dinamogeniza os corpos, carregando docemente a viração não conflituosa de uma coisa em outra. Através desse mesmo movimento genérico o hino monárquico vira republicano.

Esse faz que vai mas não vai tem o ritmo reversível do transe e o espaço dos ambientes mágicos: Marcel Mauss lembra que o mágico "tem o dom da ubiquidade. Ele escapa inclusive às leis da contradição" Em sua forma, derramada no tempo, o hino tende ao transe e ao encantamento: é antilusitano, não é antilusitano, é liberal, não é liberal, vira conservador, monárquico, republicano – sendo todos e sem o prejuízo das contradições. *Tú és vinho, não és vinho, mas a cabeça de Atena, tú és vinho, não és vinho, mas as vísceras de Osíris, as víceras de Iao.* 

Nesses termos, a música do hino age como o feitiço. É a composição de Francisco Manuel que, aeriforme e inalterada, carrega as virações, impregnando-as com sentimentalismo nacionalista. Os saltos entre uma ideologia política e outra são mediados pela segurança imediata da música: a variação ideológica constante apoia-se em uma estrutura fixa, a partitura do compositor. Para um olhar que evite cair nesse transe, não será difícil perceber que, não importa em qual ponto estivesse, todas as viragens desse hino se referiam à "mesma oligarquia, sob diferentes disfarces"<sup>345</sup>.

Lembrando a concepção de Theodor Adorno,

em comparação ao denotativo, a música é um tipo de linguagem totalmente diferente. Nisso se apoia seu aspecto teológico. O que diz está, enquanto fenômeno, determinado e oculto ao mesmo tempo. Sua ideia é a forma do nome divino. É uma oração desmitologizada, liberada da magia da influência (...)"<sup>346</sup>.

O autor se referia à moderna música instrumental que se desenvolvia na tradição europeia. No caso do hino brasileiro, a história é a de uma re-mitologização, ou seja, a influência do transe é chamada novamente a operar em sua forma. Contrasta com a intenção modernizante da independência: no transe e na magia o pensamento regride às primeiras formas do conhecimento humano, momento no qual o homem não sabia pensar senão em

<sup>&</sup>lt;sup>344</sup> Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*, p. 70.

<sup>&</sup>lt;sup>345</sup> Gledson, John. Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro, p. 197.

Adorno, Theodor. "Fragmento sobre música e linguagem", pg. 256.

termos mágicos<sup>347</sup>. Nesse contexto o pensamento mágico reduz as destilações realizadas ao longo da história do pensamento, ele é anti-moderno e regressivo.

Mas em seus requebros, o transe é impuro: o feitiço decente prende a gente, baralhando a percepção de que, nessa história, a mesma oligarquia triunfa, e o negro continua sem direito de humanidade. O dizer determinado e oculto da forma musical, seu "caráter enigmático", que é seu elemento de tradicional de fascinação, toma no hino uma forma ideológica;

Este caráter enigmático da expressão musical, não é outra coisa, grosso modo, que o velhíssimo problema da semanticidade da música, problema que volta a apresentar-se, uma e outra vez, através dos séculos, desde a antiga Grécia até hoje, substancialmente imutado, ainda que em formas distintas.<sup>348</sup>

Em nosso caso, a forma distingue-se por atualizar em contexto moderno a presença do enigmático e a influência do transe.

#### A influência do transe usada contra o negro

Especificando um pouco mais, gostaria de chamar a atenção de como, no hino, ao longo das virações, dissipa-se o conflito com a escravidão. Já transcrevemos aqui a impressionante letra que o hino nacional tinha em sua primeira versão:

Os monstros que nos escravizam Já entre nós não vicejam.

Neste solo não viceja O tronco da escravidão.

Um dos bons argumentos liberais da época é de que o trabalho livre é essencial para uma economia liberal (trabalho livre = economia liberal), sendo que no Brasil a base econômica era escravista<sup>349</sup>. O interesse do argumento, para além de sua obviedade, baseia-se

<sup>&</sup>lt;sup>347</sup> cf. Mauss, Marcel, *Sociologia e Antropologia*, pg. 51.

<sup>&</sup>lt;sup>348</sup> Fubini, Enrico. La estetica musical del siglo XVIII a nuestros dias, p. 8.

<sup>&</sup>lt;sup>349</sup> cf. Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, p.11.

na excentricidade de o país sustentar, ao mesmo tempo, os regimes capitalista e escravista, mutuamente excludentes. Nesse caso, o liberalismo não é ainda o do 'livre mercado' ao qual vai se opor o socialismo, mas sim o desejo de um povo que quer tornar-se efetivamente capitalista – ou melhor, não-escravista – e que exige a emancipação do brasileiro. O pathos é o da guerra, conduz a um conflito violento. A letra, porém, é fraca e cheia de contradições, não convence. Vimos um estribilho de aspiração republicana que deseja acabar com a república do Uruguai e, no trecho acima, os versos afirmam que no solo brasileiro o tronco da escravidão já não mais vicejava, o que é obviamente falso.

Utilizando a mesma música e mesmo estribilho, em ambiente de definições difusas, a letra escrita para a coroação de Pedro II continua a animar a ideia de um povo nascente, mas o conflito escravista desaparece, suprimido para possibilitar acordos com a elite escravista. A intenção ainda é "liberal", mas de um liberalismo mais brando, apoiado em acordos com a oligarquia conservadora. O caráter de louvação a Pedro II desse hino faz com que ele, esteticamente, retorne ao antigo Hino da Aclamação, composto por Marcos Portugal em 1817, quando subia ao trono o Príncipe Regente, como D. João VI. 350:

> Longo seja o seu reinado Quem d'um povo é tão amado

Já o Hino da proclamação da República, aquele composto por Leopoldo Miguez, eleito vencedor do concurso para Hino Nacional e desastradamente remanejado, não é mais que uma piada-pronta:

> Nós nem cremos que escravos outrora Tenha havido em tão nobre país

Tendo o hino vencido o concurso em janeiro de 1890, com a lei áurea assinada em maio de 1888, em um ano e oito meses o letrista Medeiros e Albuquerque já nem crê que escravos outrora tenha havido, apesar de terem sido massacrados durante quase quatro séculos e, depois de alforriados, serem abandonados à própria sorte em um desastroso projeto político que não os integrou à nação. O ridículo da letra mal esconde a vontade de fazer sumir magicamente – um conflito que envergonharia a imagem de qualquer país que se quer moderno.

<sup>&</sup>lt;sup>350</sup> cf. Andrade, Ayres de. Francisco Manuel da Silva e seu tempo, v.1, p.138.

Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza. A glosa do hino, como a de Anchieta, carregam virtualidades conciliatórias de caráter sacrificial. A "salvação" dos indígenas promovida pela Companhia de Jesus não via problemas em sustentar-se sobre a escravização do negro. Antes ao contrário: o preço da liberdade do índio era a escravização e pilhagem dos africanos. A pressão das autoridades régias para o trabalho compulsório dos índios ficava relaxada se houvessem negros trabalhando. O Padre Antonio Vieira chegava mesmo a dizer que o negros no Brasil reclamavam à toa e tinham, na verdade, sorte: a primeira transmigração (da África para o Brasil) iria tirá-los do paganismo e possibilitar a segunda, do Brasil para o céu.<sup>351</sup> Tão absurda era a situação que já antes desses sermões, em 1583, Miguel Garcia, outro jesuíta atuante no Brasil, enviava a Roma as seguintes palavras: "A multidão de escravos que tem a Companhia [de Jesus] nesta Província [do Brasil], particularmente neste Colégio [da Bahia], é coisa que de maneira nenhuma posso tragar"<sup>352</sup>. Absurda e intragável, manteve-se, entretanto, perfazendo uma das constantes notáveis de nosso país.

Fato é que na conta entre os desejos e orfandades de selvagens, cativos e marujos, as duas primeiras restam devastadas, e é por meio desse mecanismo sacrificial grotesco que essas soluções ganham aderência: agrupam um magote de pessoas a fim de manterem-se no poder. A música, mediação imediata e esfumaçante, opera o transe, no encantamento necessário dos sentidos: "a operação sacrificial exige um certo desconhecimento. Os fiéis não conhecem, e não devem conhecer, o papel desempenhado pela violência" A forma do hino, então, revela seu parentesco com as formas míticas e rituais, que se destinam a resolver crises e contradições de um modo que foi abolido das instituições modernas. O sacrifício da vítima expiatória, devidamente despedaçada em público, servirá para produzir a sensação de expiação e homeostase em um povo tomado por sentimentos de raiva, confusão e vingança, por tipos de *hubrys* ou *vendetta*.

Quanto à necessidade do sacrifício, René Girard pergunta:

O que será que atingiu tão intensamente os homens para que eles matem seus semelhantes, não com o gesto imoral e irrefletido do bárbaro semi-animal que segue seus instintos sem nada conhecer de diferente, mas sob um impulso de vida consciente, criadora de formas culturais, buscando conhecer a natureza

<sup>&</sup>lt;sup>351</sup> Cf. Alencastro, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes*, p. 184.

<sup>&</sup>lt;sup>352</sup> Cf. Alencastro, Luíz Felipe de. "Santo Anchieta dos poucos".

<sup>&</sup>lt;sup>353</sup> Girard, René. A violência e o sagrado, pg.18.

última do mundo e transmitir esse conhecimento às gerações futuras, instituindo figurações dramáticas?<sup>354</sup>

Girard segue acrescentando que "é nas sociedades desprovidas de sistema judiciário, e por isso mesmo ameaçadas pela vingança que o sacrificio e o rito em geral devem desempenhar um papel essencial"<sup>355</sup>. Ainda hoje podemos perceber que a implantação de um sistema judiciário no Brasil é um problema. A força das estruturas arcaicas que fermentam aqui acabam por colidir com as instituições de caráter moderno, enfraquecendo-as ou tirando sua legitimidade. Ao mesmo tempo em que o país surge do vetor moderno de expansão do capital – que cria consigo as instituições burguesas como o poder judiciário – as estruturas sociais representativas encontram sérios obstáculos. Frente aos vetores arcaizantes, fica suspenso o acordo racional entre as raças. Os contratos criados por aqui resultam instáveis, escorregadiços, correndo o risco de serem logo anulados, balançados, suingados.

O transe aparece com frequência na estrutura musical e em várias manifestações da vida brasileira, sendo mesmo comum assistir a uma porção de transes em casa, transmitidos diariamente por alguns canais de televisão. Entretanto, se no plano religioso os processos de transe fazem sentido, admira que esse modo de embaralhamento drible a laicidade do estado moderno para se fazerem sentir na prática política. O discurso de Lourenço Baeta Neves (em relação à lei de sua autoria que tornou obrigatório o canto do Hino Nacional Brasileiro nos estabelecimentos de ensino do país), lido nesse contexto, é impressionante:

Voz imutável, que se levanta do passado, que se ouve no presente e há de ser eternamente ouvida no futuro. Quem, brasileiro, não experimentou ainda, em algum instante de sua existência, o efeito da magia dessa música extraordinária, que sacode os íntimos do nosso melhor sentir? Quem, brasileiro, uma vez ao menos, ao ouvir essa voz animadora, não teve o coração vibrando, acelerado no seu bater, modificado no ritmo físico de suas pulsações?<sup>356</sup>

A descrição de Baeta Neves lembra aquela de Mário de Andrade e sua experiência em um Maracatú no recife. Para Neves, um brasileiro torna-se todos os brasileiros, expondo um

<sup>&</sup>lt;sup>354</sup> Girard, René. A violência e o sagrado, p. 120.

<sup>&</sup>lt;sup>355</sup> Girard, René. A violência e o sagrado, p. 31.

Discurso do Deputado Lourenço Baeta Neves, Plenário da Câmara dos Deputados, 2 de julho de 1936, transcrito em: *Símbolos Nacionais*, p. 26.

caráter comum às praticas rituais e elaborações míticas: a unanimidade. Esse brasileiro experimentará obrigatoriamente a possessão de uma voz imutável. De temporalidade suspensa, essa voz o envolve em seu transe, que acelera as batidas de seu coração fazendo-o vibrar, modificado. Está tomado. Note-se que a experiência deve expandir-se por toda a comunidade, por todo aquele que compartilhar da condição de brasileiro. Se no caso religioso a música dispõe os corpos para que um espírito os incorpore, no discurso de Baeta Neves aquilo que está em outro plano e toma subitamente o controle do corpo é o próprio Hino Nacional.

Como percebia Mário de Andrade, na própria pele, nessas condições é difícil firmar um juízo crítico. O grito de ordem racional para uma sociabilização moderna com o qual o hino inicia sua história vê-se misturado a forças opostas irracionais, arcaizantes. Torna-se um ótimo veículo para a difusão de ideologia ufanista, "possuíndo" o brasileiro. O tradicional caráter enigmático da música torna-se feiticista. Se no movimento do feitiço tudo o que é sólido se volatiliza, seu inverso também pode ocorrer, fazendo a forma volátil da música tender a uma reificação; material e imaterial, a música aparece como uma espécie estranha de fumigação mágico-religiosa. Sob esse efeito, as providências modernizantes do processo histórico brasileiro mostram-se misturadas à tendências fortemente regressivas:

Em magia, como em religião, o indivíduo não raciocina, ou seus raciocínios são inconscientes. (...) ele não tem necessidade de refletir sobre a estrutura de seu rito para praticá-lo, compreender sua prece ou seu sacrifício, assim como não tem necessidade de que seu rito seja lógico.<sup>357</sup>

Há uma sombria atualidade dessas tendências na vida brasileira contemporânea.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>357</sup> Mauss, Marcel, *Sociologia e Antropologia*, p. 111.

# Referências bibliográficas

Ab'Saber, Tales. "Curitiba, dramaturgia e poder", Revista Brasileiros, disponível em
http://brasileiros.com.br/2016/10/curitiba-dramaturgia-e-poder/
"Brasil, a ausência significante política (uma comunicação)". Em O que resta
da ditadura: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.
"Dois mestres, crítica e psicanálise em Machado de Assis e Roberto
Schwarz", em Um crítico na periferia do capitalismo. Cevasco, Maria Elisa; Ohata, Milton
(org.), São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
Adorno, Theodor. Teoria Estética, Lisboa: edições 70, 1970.
"Fragmento sobre música e linguagem", Trans/Form/Ação, vol.31, no.2,
Marília 2008, tradução de Manoel Dourado Bastos.
"Ideias para a sociologia da música", in Os Pensadores, São Paulo: Abril
Cultural, 1980.
Agawu, Kofi. The African Imagination in Music, Oxford University Press, 2016.
Alencastro, Luiz Felipe de. O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul. São
Paulo: companhia das letras, 2000.
"Vida privada e ordem privada no Império." História da vida privada no
Brasil 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
"A desmemória e o recalque do crime na política brasileira". In: Novaes,
Adauto. O esquecimento da política.
"Santo Anchieta dos poucos", in Folha de São Paulo, Ilustríssima,
20/07/2014.
Almeida, Renato. História da música brasileira. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp, 1942
Andrade, Ayres de. Francisco Manuel e seu tempo; uma fase do passado musical do Rio de
Janeiro à luz de novos documentos. Rio de janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, 2 vols.

Andrade, Carlos Drummond de. Carlos & Mário Correspondência de Carlos Drummond de
Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.
Andrade, Mário de. Ensaio sobre música brasileira, Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
Correspondente contumaz: cartas a Pedro Nava, 1925-1944. Org. Fernando
da Rocha Peres, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 75.
Aspectos da música brasileira, Belo Horizonte: Villa Rica, 1991
As melodias do boi e outras peças, São Paulo: Duas Cidades, 1987.
O turista aprendiz; edição de texto apurado, anotada e acrescida de
documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero
Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015.
Namoros com a medicina, São Paulo: Martins, 1972.
Táxi e crônicas no Diário Nacional. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
Cartas a Murilo Miranda, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
Amar, verbo intransitivo. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 15ª edição.
"Candido Inácio da Silva e o Lundú". Latin American Review. vol. 20, n.2
1999 [1944].
Música, doce música. Livraria Martins Editora, 1976.
Música de Feitiçaria no Brasil. São Paulo: Martins, 1963.
Macunaíma - o herói sem nenhum caráter. Edição crítica. Telê Porto Ancona
Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des
Caraibes et africaine du XX° siècle. Brasília, DF, 1988.
Anku, Willie. "Inside a Master Drummers Mind: A Quantitative Theory of Structures in
African Music." Trans: Transcultural Music Review - Revista Transcultural de Música 11
(2007): 5.
Arantes, Paulo. Sentimento da Dialética na experiência intelectual brasileira. Rio de Janeiro
Paz e Terra, 1992.
Bacelar, Jeferson. "Corações de Chocolat: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-
27)". In Revista de Antropologia, São Paulo , v. 50, n. 1, p. 437-443, Junho de 2007
Berriel, Carlos Eduardo. "A Uiara enganosa", em Mário de Andrade Hoje, São Paulo, Ensaio
1990.
Boulez, Pierre. A música Hoje, São Paulo, Perspectiva, 1972.

- Blacking, John. How musical is man. University of Washington Press, 1974.
- Budasz, Rogério. O cancioneiro Ibérico em José de Anchieta; Um enfoque musicológico. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Pulo, 1996. Dissertação de Mestrado em Musicologia.
- Caldas Barbosa, Domingos. Viola de Lereno, 2 vols., Rio de Janeiro: INL, 1944.
- Candido, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1985.
- . "Uma palavra instável", em *Vários Escritos*, São Paulo: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 4ª edição, 2004.
- Cardoso, Fernando Henrique. "Discurso de posse", disponível em <a href="http://www.academia.org.br/academicos/fernando-henrique-cardoso/discurso-de-posse">http://www.academia.org.br/academicos/fernando-henrique-cardoso/discurso-de-posse</a> [acessado em 12/11/2016].
- "Carta do samba", Ministério da Educação e Cultura, Campanha de defesa do folclore brasileiro, 1962.
- Carvalho, José Murilo de. *A Formação das almas: o imaginário da república no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Cascudo, L. C. in Romero, S. "Prefácio" in *Folclore Brasileiro: Cantos Populares do Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1985.
- Castelo, Martins. Rádio (VI). In: *Cultura Política* Revista Mensal de Estudos Brasileiros, Rio de Janeiro, ano I, n. 6, p. 329-331, agosto de 1941.
- Dahlhaus, Carl. The idea of absolute music. University of Chicago Press, 1991.
- Diniz, Edinha. Chiquinha Gonzaga: uma história de vida. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- Duarte, Paulo. Mário de Andrade por ele mesmo, São Paulo: Hucitec, 1977.
- Duprat, Régis. "Luís Heitor Corrêa de Azevedo: o Cinquentenário de um Livro." *Revista Música* 10, 1999.
- Fragelli, Pedro. *O amor segundo Mário de Andrade*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2012.
- Freud, Sigmund. "A significação antitética das palavras primitivas", em *Obras Completas* Vol. XI, Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- . "El Malestar em la cultura", in *Obras completas* vol. XXI, pg. 66. Buenos Aires: Amorrortu, 2010.

- Fubini, Enrico. *La estetica musical del siglo XVIII a nuestros dias*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- Gilioli, Renato de Sousa Porto. *Educação e cultura no rádio brasileiro: concepções de radioescola em Roquette-Pinto*. São Paulo: Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2008. Tese de doutorado.
- Girard, René. A violência e o sagrado. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- Gledson, John. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Editora Companhia das Letras, 1991.
- Gomes, Paulo Emílio Salles. *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

Guanabarino, Oscar. "O novo hino", em O País, 4/1/1890.

Hegel, G. W. F. Cursos de Estética, Vol. III. São Paulo: Edusp, 2002.

Hobsbawm, Eric J. A era do Capital, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

. História social do jazz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

- Kubik, Gerhard. "Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. A study of African cultural extensions overseas", Estudos de Antropologia Cultural. Junta de Investigações Cientiacas de Ultramar Lisboa 10 (1979): 1-55.
- \_\_\_\_\_. Angola in the Black Cultural Expressions of Brazil, Diasporic Africa Press, 2013.
- Lacerda, Marcos Branda. "Transformação dos processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil" Opus, Ano 11, 2005.
- . Música Instrumental no Benim Repertório Fon e Música Bàtá. São Paulo: Edusp, 2014.
- \_\_\_\_\_. "Drama e Fetiche: Vodum, Bumba Meu Boi e Samba no Benin." Rio de Janeiro: Funarte/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 1998.

Lafetá, João Luiz. A dimensão da noite e outros ensaios. São Paulo; Ed. 34, 2004.

Lerdahl e Jackendoff, A generative theory of tonal music, Cambridge MIT Press, 1996.

- Locke, David. "Principles of offbeat timing and cross-rhythm in southern Eve dance drumming", *Ethnomusicology* 26 (2), 1982.
- \_\_\_\_\_. Drum Gahu: An Introduction to African Rhythm. No. 1. White Cliffs Media Co, 1998.

- Lucas, Glaura. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- Malheiro, A. Perdigão. *A escravidão no Brasil: ensaio histórico, jurídico, social (1867)*. Petrópolis: Vozes, 1976, 2 vols., v. 1, p. 201-222
- Marcondes, Marcos Antônio, ed. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. Art Editora, 1998.
- Martius, Karl Friedrich Philipp von. *Como se deve escrever a História do Brasil*. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1991.
- Marx, Karl. O Capital, vol. 1, São Paulo: Abril Cultural, 1983, Coleção Os Economistas.
- Mauss, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- Mauss, Marcel & Hubert, Henri. Sobre o sacrificio. São Paulo, Cosac&Naify, 2005.
- Milhaud, Darius. "Brasil", In Revista Ariel, abril de 1924.
- Moura, Carlos Eugênio Marcondes de. *Vida cotidiana em São Paulo no século XIX: memórias, depoimentos, evocações*. Unesp, 1999.
- Nabuco, Joaquim. *Um estadista do Império [1897-1899]*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, 2 vols., v. 1, p. 229, n. 6.
- Patterson, Michelle Wick. *Natalie Curtis Burlin: A Life in Native and African American Music*. University of Nebraska Press, 2010.
- Pereira, Avelino Romero Simões . "Hino nacional brasileiro: que história é essa?" in Revista do IEB, SP, 38: 21-42, 1995.
- Pinto, Edith Pimentel. *A gramatiquinha de Mário de Andrade: Texto e Contexto*, São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- Prado, Paulo, *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza.* 2. ed. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1981.
- Raffaini Patrícia Tavares. Esculpindo a Cultura na Forma Brasil, São Paulo, Humanitas, 2001.
- Ridenti, Marcelo. "O golpe de 1964, aqui e agora", Folha de São Paulo, 23/03/2014.
- Robbins, Dylon L. "Fadiga, Goce, Funky Butt Three Views on Polyrhythm." *Brasiliana-Journal for Brazilian Studies* 4.1 (2015): 82-109.
- Sachs, Curt. Rhythm and tempo: a study in music history. New York, Norton, 1953.
- Sade, Marquês de. A filosofia na Alcova. Editora Iluminuras, 1999.

- Sadie, Stanley E. "The new Grove dictionary of music and musicians", 1980.
- Salgado, Álvaro. "Radiodifusão, fator social". In: *Cultura Política* Revista Mensal de Estudos Brasileiros, Rio de Janeiro, ano I, n. 6, p. 79-93, ago. 1941.
- Sandroni, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- Santos, Wayne Tobelem dos. *Compreendendo os Hinos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- Schwarz, Roberto. Ao vencedor as batatas, São Paulo: Editora 34, Duas Cidades, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo: Editora 34, Duas Cidades, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A sereia e desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- Símbolos nacionais. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009.
- Singer, André. "Identidade em transe", Folha de São Paulo, 14/06/2014.
- Staiger, Emil. Conceitos fundamentais da Poética, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- Teixeira, Maurício de Carvalho. *Torneios Melódicos: poesia cantada em Mário de Andrade*.

  Tese (Doutorado em Literatura Brasileira)—Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- Thompson, Robert Farris. Flash of the spirit: African & Afro-American art & philosophy. Vintage, 2010.
- Toni, Flávia Camargo. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Senac, 2004.
- . "A escola da Rua das Marrecas". UFJF/MAMM, 2012.
- Ulhôa, Marta Tupinambá. "Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular." In: VII Congreso Latinoamericano IASPM AL, 2006, La Habana. Actas Del VII Congreso Latinoamericano IASPM AL, 2006. v. Online. p. 1-9.
- Verger, Pierre. Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos. Editora Corrupio, 1987.
- Vianna, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

#### Dicionários:

Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. Marcondes, Marcos Antônio, ed. Art Editora, 1998.

The new Grove dictionary of music and musicians. Sadie, Stanley E, 1980.

Dicionário da língua portuguesa. Houaiss, Antônio, Mauro de Salles Villar. Rio de janeiro: Objetiva, 2001.

Collins COBUILD English language dictionary. Sinclair, John. Harper Collins Publishers, Birmingham University, 1987.

Oxford English Dictionary. Katherine Barber, Oxford University Press: New York, 2006.

Webster's new world dictionary. Neufeldt, Victoria, Andrew N. Sparks. Simon and Schuster, 2002.

*Trésor de la langue française: Sale-Teindre.* Imbs, Paul, Bernard Quemada. 16 vols. Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1992.

Dictionnaire de la musique: les hommes et leurs oeuvres. Honegger, Marc. Bordas, 1986.

Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti. Basso, Alberto, 1999.

The Harvard dictionary of music. Randel, Don Michael. Harvard University Press, 2003.

*Grove's Dictionary of music and musicians*. Eds. George Grove, John Alexander Fuller-Maitland. Theodore Presser Company, 1922.

*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. Lavignac, Albert, La Laurencie, eds. Ch. Delagrave, 1913.

#### Gravações e discos

LP É bossa mesmo, Ataulfo Alves, Copacabana, disco CLP 11.205, 1961.

LP Ritmo... bossa... balanço. Balanço Trio, Imperial, disco IMP 30.076, 1965.

"Isto é bom", Xisto Bahia, Zon-o-phone 10.001, 78 rpm, 1902.

"Maxixe democrático", José Nunes, Odeon 40.224, 76rpm, 1904.

"O que é que a bahiana tem" Dorival Caymmi, 78 rpm, Odeon 11710, 1939.

- "Novinha safadinha (escorrega)", MC Tarapi, <a href="https://www.youtube.com/watch?">https://www.youtube.com/watch?</a>
  <a href="https://www.youtube.com/watch?">v=zM12nwMxHpQ</a>
- "Ponto de Ogum", Disco Odeon Nº10690, Getúlio Marinho e Conjunto africano, pontos de Elói Antero Dias, gravado em 1931.
- "Pra que discutir com Madame", João Gilberto, LP *Live at the 19th Montreux Jazz Festival*, WEA, 615.6001 36215/76, 1987.
- "Pra que discutir com Madame", João Gilberto, CD *live at Umbria Jazz*. EGEA, EUJ 1004, 2002.
- CD *Forest Music*, Northern Congo. Utrecht, The Netherlands: SWP Records; Grahamstown, South Africa: International Library of African Music.
- C D Rondônia 1912 Gravações históricas de Roquette-Pinto, lançado na coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional.
- CD Missão de Pesquisas Folclóricas Música tradicional do norte e nordeste. Selo SESC.
- C D *Drama e Fetiche: Vodum, Bumba Meu Boi e Samba no Benim*, gravado por Marcos Branda Lacerda. Rio de Janeiro: Funarte/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 1998.

"(...) dizia um pechoso pelas violas, que sendo excelente instrumento, bastava saberem-no tanger negros e patifes, para que nenhum homem honrado a puzesse nos peitos". D. Francisco Manuel de Melo, Carta de Guia de Casados, Lisboa, Nova edição de Álvaro Pinto – "Ocidente", s/d (1954), p. 83, apud Tinhorão, História social da música popular brasileira, p. 28.

Ver Auto da Natural Invenção, Antonio Ribeiro Chiado. (personagem negro violeiro)

Taussig, Michael T. Mimesis and alterity: A particular history of the senses. Psychology Press, 1993.

"não eram os desenhos que traçava com a melodia, nem o ritmo, tão pouco as variações do contra canto; era tudo isso, repousando numa preguiça,

indecisão propositada, espécie de 'ganha tempo'. Não se percebia bem se era soluço ou pretexto transformado em síncopa. Síncopa original, preparo de modulações que se emaranhavam num sussurro, caricioso ou num cascatear álacre" (Lira, 1940-41: 211) LIRA, Mariza. "A característica brasileira nas interpretações de Callado" In: *Revista Brasileira de música* vol. VII. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da UFRJ, 1940-41 p. 211

BASTOS, Rafael José de Menezes. "Músicas latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras". In: Antropologia em primeira mão, n. 29. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1997.

Verzoni questiona então, com bastante propriedade, qual seria a substância musical deste "*jeito* de tocar que transformaria polcas em choros" (op. cit, 12). Marcelo Verzoni, intitulada *Os primórdios do choro no Rio de Janeiro*.