

SÉRGIO RODRIGUES LISBÔA

***Da Bucólica ao Ensaio sobre Música Brasileira***

São Paulo

2015

SÉRGIO RODRIGUES LISBÔA

***Da Bucólica ao Ensaio sobre Música Brasileira***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, área de concentração Musicologia, linha de pesquisa História, Estrutura e Estilo na Música, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Flávia Camargo Toni.

Versão Corrigida

São Paulo

2015

Nome: LISBÔA, Sérgio Rodrigues.

Título: ***Da Bucólica ao Ensaio sobre Música Brasileira***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, área de concentração Musicologia, linha de pesquisa História, Estrutura e Estilo na Música, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

## **Agradecimentos**

Foram várias as colaborações que ajudaram na realização desta dissertação. Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES pela concessão de uma bolsa de mestrado.

Aos amigos do grupo de estudo pela amizade, companheirismo apoio nas horas de dificuldade e pelos momentos que passamos juntos conversando e tocando música brasileira. Assim agradeço a: Eduardo Sato pelas discussões, sugestões de leitura, críticas ao trabalho e pelos valiosos achados; Marcelo Brum pelas informações e material sobre Luciano Gallet e a Said Tuma pelas conversas, sugestões, comentários sobre o texto e por ter descoberto a dedicatória de Mário de Andrade para Antônio Candido de 1943.

À amiga Maria José Roque de Souza que, sempre com muita disposição, ajudou a revisar o texto.

Ao Prof. Dr. Lutero Rodrigues que nos apresentou o artigo de Mário de Andrade escrito em 1921 - *Música brasileira* - publicado no *Correio Musical Brasileiro* (edição no. 4 de julho de 1921, páginas 4 e 5). A Sandra Branco Soares, neta da pianista Lúcia Branco, que nos atendeu prontamente com informações sobre dona Lúcia. Aos professores doutores Paulo de Tarso e Yara Caznók que participaram da banca de qualificação contribuindo enormemente, ao Prof. Dr. Alberto Ikeda pelos comentários sobre o projeto e ao Sr. Dr. Manoel Aranha Corrêa do Lago pelas informações e indicações de leitura sobre os compositores Glauco Velasquez e Guillaume Lekeu.

Somos gratos às equipes da biblioteca e do arquivo do IEB chefiados respectivamente por Maria Itália e Elisabete Ribas que sempre nos atenderam com muita presteza e atenção.

Profa. Dra. Flávia Toni foi figura imprescindível para a realização deste mestrado. Com generosidade e firmeza conduziu-nos pelos tortuosos caminhos da pesquisa, acertando nossos passos quando estes pisavam fora do trajeto. As lições aprendidas na convivência servirão de referência por toda a vida. A ela os nossos mais sinceros agradecimentos.

"A existência admirável que levo, consagrei-a toda a procurar; Deus queira que não ache nunca, porque então seria o descanso em vida, um parar mais detestável que a morte."

Mario de Andrade

## Resumo

LISBÔA, Sérgio Rodrigues. *Da Bucólica ao Ensaio sobre Música Brasileira*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

A presente dissertação se ocupa da trajetória da elaboração do *Ensaio sobre Música Brasileira*, de Mário de Andrade, publicado em 1928, considerado desde seu projeto preliminar, de 1926, denominado *Bucólica sobre a Música Brasileira*. Apesar de o *Ensaio* ter sido gestado entre os anos de 1926 e 1928, muitas das proposições contidas no texto começam a se manifestar a partir de 1921. O percurso da composição do *Ensaio sobre Música Brasileira* foi abordado a partir da correspondência entre Mário de Andrade e nove de seus interlocutores: Manuel Bandeira, Renato Almeida, Luciano Gallet, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Luís da Câmara Cascudo, Ascenso Ferreira, Prudente de Moraes Neto e Rosário Fusco. A pesquisa se limitou à correspondência entre os anos de 1926 e 1928.

Seis textos escritos por Mário de Andrade e publicados entre 1921 e 1928 foram também analisados. Neles é possível observar a maneira como o musicólogo aborda vários dos assuntos que se tornaram posteriormente objeto de apreciação do *Ensaio*.

Entre as peças musicais escolhidas pelo musicólogo como exemplos, encontram-se obras que não fazem parte das apresentações musicais dos nossos dias. Isto ocorre principalmente com o repertório da música popular, o que explica o desconhecimento de várias composições por parte dos atuais leitores do *Ensaio*. Por esta razão discutimos os exemplos musicais e acrescentamos informações para auxiliar a compreensão do contexto no qual estão inseridos. O trabalho também contempla a relação de Mário de Andrade com os compositores citados por ele no *Ensaio*.

Analizamos as melodias da segunda parte da obra a partir da vinculação com seus estados e regiões de origem. Este procedimento permitiu averiguar quais foram os gêneros musicais mais referidos, bem como as localidades das quais vieram mais documentos melódicos. A pesquisa também busca acrescentar dados sobre as pessoas que colaboram com

Andrade enviando-lhe documentos musicais e que estão relacionados na nota final do texto de 1928.

Ao longo de quase 80 anos foram feitas quatro edições do *Ensaio sobre Música Brasileira*, edições que não foram, todavia, revisadas pelo autor. Não sabemos se as alterações identificadas, em confronto com a edição de 1928, devem-se ao fato de terem sido realizadas por editoras diferentes. Estas modificações - que vão desde o formato da impressão até a exclusão ou grifos incorretos de palavras e frases - também são abordadas na dissertação pois acreditamos contribuir para uma leitura mais clara do texto.

Palavras-chaves: Mário de Andrade, *Ensaio sobre Música Brasileira*, Música Brasileira.

## Abstract

LISBÔA, Sérgio Rodrigues. **Da *Bucólica* ao *Ensaio sobre Música Brasileira*.** Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This thesis discusses the elaboration of Mário de Andrade's *Ensaio sobre música brasileira* (*Essay on Brazilian Music*, 1928), beginning with the preliminary project that led to it, *Bucólica sobre a Música Brasileira* (1926). Although the essay was written between 1926 and 1928, several of its propositions had started emerging since 1921. This thesis approaches the trajectory of the conception of *Essay on Brazilian Music* from the correspondence between Mário de Andrade and nine interlocutors: Manuel Bandeira, Renato Almeida, Luciano Gallet, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Luís da Câmara Cascudo, Ascenso Ferreira, Prudente de Moraes Neto, and Rosário Fusco. This research was limited to the correspondence between 1926 and 1928. I have also analyzed six texts written by Mário de Andrade published between 1921 and 1928. In these texts one can note how the musicologist approached several subjects that he later treated in the *Essay*.

Some musical pieces that Andrade uses as examples in his text are not regularly performed today. This is particularly true of the folk repertoire he examines, and that is why contemporary readers of the *Essay* are not familiar with several compositions mentioned therein. Therefore, I discuss the examples mentioned in the *Essay* and add information in order to help understanding their context. This thesis also discusses Mário de Andrade's relationship with the composers he mentions in the *Essay*.

The melodies mentioned in the second half of the *Essay* are analyzed in relation to their states and regions of origin. This has allowed me to verify which musical genres were most mentioned, as well as the locales from which most melodic documents came from. The research also aims to produce data about the people who collaborated with Andrade by



sending him the musical documents that are enumerated in the final note of the 1928 version of the text.

Four editions of the *Essay on Brazilian Music* have been published throughout nearly eighty years, but they were not revised by the author. It is not known whether the changes I identified in these editions when comparing them with the original edition are due to the fact that they were published by different publishing companies. This thesis also examines these changes – which go from printing format to the exclusion or corrections of words and sentences – because I believe they allow for a clearer reading of the *Essay*.

Keywords: Mario de Andrade, *Essay on Brazilian Music*, Brazilian Music.

## Sumário

Capítulo 1 .....	18
1.1. Da <i>Bucólica</i> ao <i>Ensaio sobre Música Brasileira</i> através da correspondência de Mário de Andrade (1926-1928) .....	18
1.1.1. <i>Bucólica sobre a Música Brasileira</i> .....	19
1.1.2. <i>Elementos melódicos nacionais e o Congresso Internacional de Arte Popular de Praga</i> ....	21
1.1.3. <i>O Ensaio sobre Música Brasileira</i> .....	23
1.2. Os ensaios do <i>Ensaio</i> .....	24
1.2.1. <i>Música brasileira - 1921</i> .....	25
1.2.2. <i>Discurso de Paraninfo de 1922</i> .....	28
1.2.3. <i>Cantos de Trabalho no Brasil-1926</i> .....	30
1.2.4. <i>Romance do Veludo e o Lundu do Escravo – 1928</i> .....	32
1.2.5. <i>A literatura dos cocos – 1928</i> .....	34
Capitulo 2 .....	38
2.1. o <i>Ensaio sobre Música Brasileira</i> : descrição do livro .....	38
2.2. “Os mestres que me serviram de documentação neste livro” .....	45
2.2.1. Compositores de música artística .....	45
2.2.2. Compositores de Música popular .....	48
2.3. Os Sons do <i>Ensaio</i> : Compositores brasileiros e obras da 1ª parte .....	50
2.3.1. <i>Música Brasileira</i> .....	51
2.3.2. <i>Música Popular e Música Artística</i> .....	57
2.3.3. <i>Ritmo</i> .....	60
2.3.4. <i>Melodia</i> .....	62
2.3.5. <i>Polifonia</i> .....	67
2.3.6. <i>Instrumentação</i> .....	73
2.3.7. <i>Forma</i> .....	75
2.4. <i>Exposição de Melodias Populares: a “geografia” do Ensaio</i> .....	81
2.5. <i>Cantoria</i> : Os colaboradores de Mário de Andrade e as contribuições para o <i>Ensaio sobre Música Brasileira</i> .....	83
3. Conclusão .....	87
4. Bibliografia .....	90
5. Anexos .....	98
5.1. <i>Música Brasileira - 1921</i> .....	98
5.2. <i>Discurso de Paraninfo – 1922</i> .....	100
5.3. <i>Cantos de trabalho no Brasil - 1926</i> .....	116
5.4. <i>Tabelas</i> .....	122

5.4.1..... 122

5.4.2. Exposição de Melodias Populares ..... 128

## Introdução

Antes do ingresso na pós-graduação, a proposta de estudo foi o *Choro para violino e orquestra* de Camargo Guarnieri. No início das leituras sobre o compositor e sua obra para a elaboração do projeto, deparamo-nos com Mário de Andrade e seu *Ensaio sobre Música Brasileira*. Sem ainda conhecer o universo musical do escritor, a primeira leitura do texto foi árdua e pouco compreensível. Na medida em que aprofundávamos as leituras sobre Guarnieri, fomos percebendo a importância de Mário de Andrade na vida do músico paulista. O contato entre os dois se inicia em março de 1928, em meio ao trabalho intenso do musicólogo sobre vários projetos como o memorial para o Congresso de Praga, a coleta de melodias populares, a redação da *História da Música*, a *Bucólica sobre a Música Brasileira* e, como se fosse pouco, a redação de *Macunaíma*. A intensidade e o fervor com que Mário de Andrade trabalhava para conhecer e mapear as manifestações artísticas do povo brasileiro pode também ser percebidos em sua relação com vários artistas que possuíam o mesmo intento. O *Ensaio sobre Música Brasileira* vem à luz no intuito de compartilhar as discussões que Andrade manteve com esses artistas e também de orientar possíveis interessados na causa nacional, principalmente aqueles envolvidos com a criação musical, ou seja, jovens compositores que a todo o momento solicitavam ao musicólogo paulista opiniões e conselhos sobre assuntos referentes às próprias produções artísticas. Por outro lado, há que se considerar as formas pelas quais o escritor militava na poesia, junto aos jovens amigos que aceitavam a proposta para a renovação da linguagem e da gramática brasileira, o que traduz, entre outros, na criação do *Prefácio Interessantíssimo*, da *Paulicéia Desvairada*, no *Clã do jaboti* – para citarmos apenas algumas “campanhas” do poeta – como vem sendo discutido há bastante tempo na Literatura, em ensaios, dissertações e teses. O *Ensaio sobre Música Brasileira* influenciaria gerações de músicos brasileiros, sendo Camargo Guarnieri um desses. Foi neste momento que entendemos a importância de conhecer o *Ensaio* a fundo para então voltarmos à análise da música de Guarnieri. Mesmo com o objetivo de explorar a produção musical concertante para violino de Camargo Guarnieri à luz do *Ensaio* de Mário de Andrade, concluímos que o texto andradeano necessitaria de maior atenção devido à sua riqueza de informações e assim o estudo específico do texto tornou-se um projeto independente, deixando-se a pesquisa sobre o *Choro* de Guarnieri para outra ocasião.

Publicado em 1928, o *Ensaio sobre Música Brasileira* é fruto da pesquisa sistemática empreendida por Mário de Andrade desde o início daquela década. O livro, dividido em duas partes, traz na segunda uma série de 122 melodias populares sendo algumas colhidas por Mário de Andrade e outras enviadas por colaboradores de várias regiões do país. O propósito desta seção é fornecer aos compositores material para ser explorado em suas obras. Na primeira parte, por sua vez, o autor trata de exemplos da produção musical do passado e daqueles anos, tanto a popular como a artística, apresentando ao leitor um breve panorama, situando-o dentro do tempo para em seguida discutir temas bastante pertinentes para a época e dar sugestões de caminhos rumo a uma criação artística onde as características inerentes à nacionalidade brasileira fossem trabalhadas no intuito de desenvolvê-las livres dos padrões da estética musical europeia.

Apesar de ser um texto deveras conhecido, poucos pesquisadores se dedicaram a estudar o *Ensaio* como criação, para ampliar as discussões nele empreendidas com a intenção de melhor compreendê-las e contextualizar a obra dentro da produção marioandradeana da década de 1920, período extremamente prolífico na sua produção voltada ao debate sobre a formação da identidade nacional.

Um desses trabalhos que se dedica exclusivamente ao objetivo de auxiliar a leitura e o entendimento das proposições abordadas por Andrade é o hipertexto preparado por Cláudia Neiva de Matos, professora da Universidade Federal Fluminense, para uma publicação intitulada *Antologia de Textos Fundadores do Comparatismo Literário Interamericano*<sup>1</sup>. Nele a autora situa nomes dos compositores citados por Mário de Andrade e conceitua alguns vocábulos musicais relativos à primeira parte do texto como, por exemplo, “coco”, “embolada”, “instrumentalização” aplicado sobretudo à primeira parte do texto de Andrade.

Ainda que esta dissertação, neste aspecto, guarde semelhanças com o trabalho de Cláudia Neiva de Matos, pretendemos, sobretudo, apontar os elementos que permitirão no futuro estudarmos a gênese do *Ensaio*. Mais do que contextualizar dados, procuramos analisar as fontes usadas pelo musicólogo em situação bibliográfica peculiar à musicologia do Brasil da década de 1920. Ou seja, procuramos mostrar a pesquisa por ele empreendida para localizar e estudar as fontes populares transcritas na segunda parte, além de analisar e reproduzirmos, anexo, alguns dos textos onde ele “ensaia” o pensamento musicológico que embasaria o *Ensaio sobre Música Brasileira*.

---

<sup>1</sup> Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/index.htm> > (consultado em 10/10/10)

Embora a discussão sobre o gênero ensaio seja importante, nesta dissertação não nos deteremos neste assunto devido à existência de trabalhos que abordam o tema. Este é o caso do artigo escrito por Ricardo Gaiotto de Moraes<sup>2</sup> onde o autor procura aprofundar seus conhecimentos sobre a escrita ensaística de Andrade, aproximando-o de outros dois ensaístas, Theodor Adorno(1903-1969) e Michel de Montaigne(1533-1592).

O tom pragmático de Mário de Andrade ou a maneira como emprega certos conceitos, vocabulários e o seu posicionamento frente a alguns temas que dão ao *Ensaio sobre Música Brasileira* uma conotação de manifesto é assunto já explorado. Para Arnaldo Contier<sup>3</sup>, o conteúdo do *Ensaio* é “programático polêmico” e “doutrinário-programático”. Em função do seu caráter ensaístico, a fundamentação teórica de Mário de Andrade é “genérica e pouco rigorosa”. Para ele, existe uma “confusão conceitual” entre síncope e contratempo, ritmo e rítmica, além de não existir por parte de Andrade nenhuma preocupação com uma análise musical. Contier faz essa crítica sem levar em consideração a historicidade dos termos em questão. A discussão acerca do entendimento de Andrade sobre cada um desses vocábulos é inexistente. Ainda segundo o autor, O *Ensaio sobre Música Brasileira* fez uso de um vocabulário “técnico-estético” apresentando uma interpretação particular da História do Brasil. Contier afirma que o estudo feito por Mário de Andrade sobre as possíveis relações entre a música popular e erudita, com o intuito de cativar os jovens compositores em seu projeto de nacionalização, é amplo e genérico.

José Miguel Wisnik<sup>4</sup> questiona a relevância dada à música rural, como base de representação pelos modernistas, frente à música urbana, definida como “impura”. Conforme analisa Wisnik, para Mário de Andrade, apenas o choro e a modinha são, entre as manifestações urbanas, legitimamente brasileiras. Os demais gêneros musicais, por conta da influência sofrida pelas modas internacionais, não podiam ser considerados autênticos sendo assim classificados como *popularescos*.

Para corroborar sua posição contrária a Mário de Andrade sobre a música *popularesca*, o pesquisador apresenta o argumento de Gilberto Mendes que observa que a música urbana atua diretamente sobre a música moderna, contribuindo significativamente

---

<sup>2</sup> MORAES, Ricardo Gaiotto de. *Permanência da forma: uma conversa entre os ensaios de Michel de Montaigne e Mário de Andrade*. Arteologia, no. 1, Dossier thématique: Brésil questions sur le modernisme, 2011

<sup>3</sup> CONTIER, A. D. *O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético* (Mário de Andrade, 1928.) – Revista do IEB Vol. 6 – no. ½ - maio/ novembro 1995

<sup>4</sup> SQUEFF, Ênio, WISNIK, José Miguel. *Música: O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004

para o seu desenvolvimento ao passo que, a música folclórica, tida, por ele, como “repertório passivo da música artística fornecedora de temas e motivações”<sup>5</sup>, pouco colabora com esta linguagem. O autor não adentra nas qualidades da música popular urbana e não aborda a maneira como esta contribui no desenvolvimento da música moderna.

Tendo em vista o tempo necessário para a execução do projeto, a enorme quantidade de material encontrado no acervo do musicólogo e as possibilidades de abordagem, optamos por analisar temas específicos, poucos discutidos na musicologia, valorizando, assim, dados localizados junto ao arquivo e à biblioteca que pertencem a Mário de Andrade, hoje patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros. Mas não só, uma vez que, foi dito, ainda não se analisará quais as fontes que alimentaram a pesquisa do modernista.

O primeiro procura traçar o amadurecimento da obra por meio da vasta correspondência entre o autor e seus colaboradores e também observar, através da análise de seis textos publicados entre os anos de 1921 e 1928, a maneira como o musicólogo aborda vários dos assuntos que se tornaram posteriormente objeto de apreciação do *Ensaio*. Três destes textos, *Música brasileira* de 1921, o *Discurso de Parainfo* de 1922 e *Cantos de Trabalho no Brasil* de 1926 estão reproduzidos anexo, pois, por não terem sido publicados nas *Obras Completas*, são de difícil localização. *A Literatura dos Cocos* de 1928 encontra-se na obra *Os Cocos* organizada por Oneyda Alvarenga. O *Romance do Veludo* e o *Lundu do Escravo*, ambos de 1928, fazem parte do livro *Música doce Música*.

No segundo capítulo discutiremos o livro em si abordando as edições e suas diferenças, o repertório eleito por Andrade como exemplos musicais e a relação entre o musicólogo e os compositores por ele mencionados. As melodias apresentadas na segunda parte do *Ensaio* serão analisadas a partir da procedência, ou seja, estabeleceremos uma relação entre os registros musicais apresentados por Mário de Andrade em seu *Ensaio* e os seus locais de origem. Assim poderemos precisar os gêneros melódicos mais estudados e o nível de contribuição das regiões e estados. No último item do *Ensaio* intitulado *Nota Final*, e também no decorrer da segunda parte, Andrade menciona nomes daqueles que o auxiliaram na coleta das melodias. Para complementar o estudo da relação entre o musicólogo e seus colaboradores, apresentamos informações sobre cada um e as prováveis contribuições.

Tendo em vista a contemporaneidade entre a gênese do *Ensaio sobre Música Brasileira* e a correspondência entre Mário de Andrade com Manuel Bandeira, Luciano

---

<sup>5</sup> Gilberto Mendes *apud* Wisnik, 2004, p.133

Gallet, Renato de Almeida, Ascenso Ferreira, Câmara Cascudo, Prudente de Moraes, neto entre outros, valemo-nos das edições dessas missivas para situarmos estes interlocutores no plano das relações de Mário de Andrade, como se pode acompanhar nas edições de Marcos Antônio de Moraes, Georgina Koifam, Fernando da Rocha Peres, Leila Coelho Frota, Silvio Santiago, Maria Guadalupe Pessoa Nogueira e Ana Lúcia Guimarães Richa Lourega Menezes.<sup>6</sup>

Cabe, finalmente, explicar que no confronto entre as edições do *Ensaio sobre Música Brasileira*, no final de nosso prazo para depósito da dissertação, fomos informados sobre um exemplar de 1928 com dedicatória de Mário de Andrade para Antônio Candido de Mello e Souza<sup>7</sup>. Como é sabido o Professor Antônio Candido casou-se com Dona Gilda, prima de segundo grau de Mário de Andrade, que viveu em sua casa boa parte de sua adolescência e início da vida adulta. O exemplar presenteado a Antônio Candido foi, por sua vez, ofertado por este a José Mindlin que o incorporou a Biblioteca Brasiliana, hoje patrimônio da Universidade de São Paulo. A dedicatória, letra legível a tinta preta, ocupando frente e verso da folha de guarda da edição Chiaratto, vale por si mesma atenção por parte dos pesquisadores da obra de Mário de Andrade levando-se em conta a importância do testemunho do musicólogo. Principalmente quando consideramos esta dedicatória à luz da revisão de Mário de Andrade sobre o Movimento Modernista de 1942.<sup>8</sup>

Eis a íntegra da dedicatória de Mário de Andrade para Antônio Candido:

Antonio Candido

Aqui lhe mando o resto das minhas “obras completas”! Tenha paciência. E lhe mando mais a coleção da *Revista Nova* de presente. Fiquei com vontade, principalmente olhando este livro, de comentar certas coisas, depois desanimei. Está claro ou que lhe fique claro pelo menos que a exacerbação quase desesperada de linguagem que este livro manifesta e que hoje me é simplesmente repulsiva, foi muito convincentemente escolhida para este livro de técnica. Nos outros havia sempre o valor estético da arte que, se permitia o claro-escuro e o emprego salpicado da mancha forte, me impedia a constância do “irritante”, do “ferinte” de que abusei aqui. Abusei e me “esbrodolei” à larga, atingindo o carnavalesco por excesso de sabor. Coisa externa, voluntária.

<sup>6</sup> ANDRADE, Mário de, BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Organização, introdução e notas Marcos Antônio de Moraes. – São Paulo, EDUSP, IEB. 2ª. ed. 2001; ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Organização Georgina Koifman. – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985; ANDRADE, Mário de. *Correspondência Contumaz: Cartas a Pedro Nava, 1925-1944*. Organização Fernando da Rocha Peres. – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982; ANDRADE, Carlos Drummond. *Carlos e Mário: Correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Organização: Leila Coelho Frota e Silvio Santiago. – Rio de Janeiro, Bem-te-vi, 2002; CASCUDO, Luís da Câmara. *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944*. Organização Marcos Antônio de Moraes. – São Paulo, Global, 2010; NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa - *Edição anotada da Correspondência Mário de Andrade e Renato de Almeida*. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Leitura Comparada) – FFLECH, USP, São Paulo, 2003; MENEZES, Ana Lúcia Guimarães Richa Lourega. *Amizade “carteadeira”*: o diálogo epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguases. 2013. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - FFLECH, USP, São Paulo, 2013

<sup>7</sup> Said Tuma, amigo a quem renovamos o nosso agradecimento, foi quem nos informou sobre a dedicatória

<sup>8</sup> ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Aspecto da literatura brasileira*. 5ed. São Paulo: Martins, 1974



Não pense porém que por me desgostar terrivelmente com a linguagem deste livro, a ponto de me ser impossível ler e aguentar um só capítulo dele hoje, eu repudie ele. Não repudio coisíssima nenhuma. Porém, hoje, eu sei que este livro foi uma consequência apressada de... sim: de medo! Mesmo tecnicamente, pois se as ideias gerais eu ainda imagino boas e justas, sei que estão mal baseadas. Mas foi medo tudo. Você sabe: dizem que a sentinela de-noite, guardando, às vezes é tomada de medo e dá um tiro. Foi o que eu fiz. Os meus problemas de linguagem e de técnica musical brasileira me assustaram tanto que dei o tiro. Este tiro. Que os problemas me assustassem, nada mais justo. Que me assombrassem, a consequência era lógica. Mas o medo deve ser uma fragilidade. Pelo menos o medo que deu um tiro improvável na noite. É o que me desagrada.

Mario de Andrade

S. Paulo, 17/II/43

Ainda que, como dito anteriormente, não se trata de explorar com profundidade devida o teor da dedicatória acima, é impossível não mencionar o texto de Mário de Andrade lido por ele na palestra ocorrida no dia 30 de abril de 1942 no Auditório da Biblioteca do Itamarati, Rio de Janeiro, a convite da Casa do Estudante do Brasil para a comemoração do 20º aniversário da Semana de Arte Moderna. Na ocasião Andrade faz um balanço do movimento, criticando e situando-o dentro de uma conjuntura temporal. Levando em consideração o curto espaço de tempo, de apenas um ano, entre o texto *Movimento Modernista* e a dedicatória para Antônio Cândido, podemos afirmar que ambos, de certa forma, se complementam, pois o discurso de 1942 faz um balanço sobre o movimento enquanto a dedicatória aprecia uma obra que propaga o ideário modernista no campo da música.

Para este trabalho utilizamo-nos da 4ª edição do *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 2006, publicado pela editora Itatiaia. Por esta razão e para facilitar a referência ao texto, as citações diretas serão feitas através da indicação da página entre parênteses, (p.).

## Capítulo 1

### 1.1. Da *Bucólica* ao *Ensaio sobre Música Brasileira* através da correspondência de Mário de Andrade (1926-1928)

Mário de Andrade, missivista contumaz, correspondeu-se com um grande número de pessoas das mais diversas localidades. Dialogou com intelectuais de toda sorte, músicos, artistas plásticos, escritores, críticos, poetas, jornalistas, sendo muitos deles personalidades importantes do seu tempo.

Analisando a correspondência, espaço pessoal, informalmente crítico e desprovido da rigidez acadêmica, percorre-se, através das discussões, o nascimento das ideias e temas que se desenvolveram em boa parte da sua produção literária e musical.

O período compreendido entre os anos de 1926 e 1928 marca a gestação do *Ensaio sobre Música Brasileira* iniciado em meados de 1926 com o projeto intitulado *Bucólica sobre a Música Brasileira*. Na correspondência com os amigos de Mário de Andrade encontramos informações sobre o desenvolvimento e conteúdo do texto, bem como discussões de vários temas que serão abordados no *Ensaio*: a origem das melodias estudadas pelo musicólogo, a encomenda feita aos amigos, o trabalho de coleta realizado por eles todos, entre outros assuntos que giram em torno da criação do *Ensaio*.

Alguns de seus correspondentes tiveram suas cartas editadas, já as de outros foram publicadas em trabalhos acadêmicos. Apenas a correspondência de Luciano Gallet, de grande importância para o estudo do *Ensaio sobre Música Brasileira*, é a única cujos estudos e edição ainda não foram concluídos.<sup>9</sup>

Na sequência abordaremos o conteúdo de algumas cartas com a intenção de montar uma linha cronológica do processo de elaboração do *Ensaio*.

---

<sup>9</sup> Projeto de Flávia Camargo Toni, em conclusão, tem edição prevista para o ano de 2017

### 1.1.1. *Bucólica sobre a Música Brasileira*

A primeira menção à *Bucólica sobre a música brasileira*, localizada até o momento, aparece na carta de 7 de setembro de 1926. Nela Andrade relata a Manuel Bandeira a escrita de uma “artinha”<sup>10</sup> destinada a discutir assuntos em forma de diálogo, entre mestre e discípulo, o que provavelmente inspira o formato deste gênero antigo de narrativa. O texto consistia em um diálogo entre os personagens Lusitano e Sebastião, cuja divisão pretendia ser: *Preâmbulo, Introdução no assunto, Rítmica brasileira, Orquestração brasileira, Harmonização brasileira, Melodia brasileira, Elogio de Carlos Gomes, Continuação de Melódica brasileira, Conclusão do assunto, Final*. Contendo ainda “uns ‘divertimenti’ pelo meio, um sobre a língua brasileira e outro descrição da tarde por Lusitano”<sup>11</sup>. Sobre a linguagem do texto, Andrade acrescenta: “Lusitano fala em português da gema escrito em ortografia da reforma portuga, Sebastião fala em brasileiro e na minha ortografia”<sup>12</sup>, esclarecendo que os personagens falam sobre Villa Lobos e Luciano Gallet. Ambos defendem Gallet do “francesismo que muita gente vê nele”.

Andrade diz a Bandeira que, além dele, confidenciou o escrito a outro amigo, Prudente de Moraes, neto. Nesta carta encontramos outros detalhes sobre o projeto. O musicólogo afirma que na *Bucólica* faz reflexões sobre estética, aborda a síncope ao discutir ritmo e desenvolve dois pontos que considera “nacionalizáveis”: a harmonia e a orquestração típica. Por fim, planeja abordar as músicas “demasiadamente raciais”:

São Paulo, domingo pé de cachimbo<sup>13</sup>

“Prudentico

“(...) Estou desde terça escrevendo um livrinho chamado ‘Bucólica sobre a Música Brasileira’ que é um diálogo entre Lusitano e Sebastião sobre essas mesmas ideias. (...). Falarei primeiro sobre ritmo (e é lógico que também acho que não só a síncope é brasileira) depois fiz umas considerações sobre orquestra típica depois harmonia (porque estes assuntos são menos importantes e discuto muito bem si podem ser nacionalizáveis) e acabei falando sobre melódica nacional e me parece que botei nisso muita coisa inda não refletida. Agora vou atacar as músicas demasiadamente raciais e c’est fini”.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Segundo o *Dicionário Houaiss*, artinha é um “texto didático para aprendizado das noções teóricas básicas de música. Disponível em < <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=artinha>> (acessado em 15 /07/2015)

<sup>11</sup> MORAES, Marcos Antônio de. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. IEB, EDUSP, 2ª ed., 2001, p. 307

<sup>12</sup> Idem

<sup>13</sup> Levando em consideração a confissão de Mário de Andrade a Manuel Bandeira sobre o relato do projeto a Prudente de Moraes Neto, o que mostra ser a carta a Bandeira posterior a de Moraes Neto, a data da carta endereçada a Manuel Bandeira (segunda feira, 07 de setembro de 1926) e as expressões: “Manu de terça passada p’ra ontem, segunda...” e “Prudentico, estou desde terça escrevendo um livrinho...”, acreditamos que esta carta date de 05 de setembro de 1926

<sup>14</sup> ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Organização Georgina Koifman. – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p.203

Ao colocarmos as informações sobre o conteúdo da *Bucólica* presente nas duas cartas lado a lado teremos o seguinte sumário:

<b>Manuel Bandeira</b>	<b>Prudente de Moraes, Neto</b>
<i>Preambulo</i>	
<i>Introdução no assunto</i>	
<i>Rítmica brasileira</i>	<i>Ritmo</i> (assunto menos importante)
<i>Orquestração brasileira</i>	<i>Orquestra Típica</i> (assunto menos importante)
<i>Harmonização brasileira</i>	<i>Harmonia</i>
<i>Melódica brasileira</i>	<i>Músicas demasiadamente raciais</i>
<i>Elogio a Carlos Gomes</i>	
<i>Continuação de Melódica Brasileira</i>	
<i>Conclusão do Assunto</i>	
<i>Final</i>	

A *Bucólica* é também mencionada em outras cartas: em 02 de novembro de 1926, Mário de Andrade diz a Ascenso Ferreira que estuda arduamente não só o maxixe mas a música brasileira como um todo e planeja um livro sobre o tema onde pretende descrever os “caracteres essenciais” da “nossa música”, como ritmo, melodia, harmonia e instrumentação.

No dia 04 de maio de 1927 em uma longa carta endereçada a Luciano Gallet, Mário de Andrade, entre outros assuntos, examina algumas obras do compositor e comenta uma inquietação de Luciano Gallet provavelmente relatada em carta anterior:

(...) você escreve: ‘Cheguei ultimamente a uma sensação de incompatibilidade entre música interior e música brasileira’ etc. Ah, isso é assunto pra dez páginas de papel e irá na minha *Bucólica sobre a Música Brasileira* que se deus quiser ultimarei na minha viagem.<sup>15 16</sup>

No início de 1928 encontramos menção à *Bucólica*, mais exatamente em 25 de fevereiro quando Andrade comenta com Pedro Nava que está finalizando o trabalho e pretende publicá-lo ainda naquele ano de 1928.

<sup>15</sup> Carta de Mário de Andrade para Luciano Gallet, 04/05/1927. Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro. Estabelecimento de texto por Flávia Camargo Toni para a edição da correspondência Mário de Andrade-Luciano Gallet, em preparo

<sup>16</sup> Trata-se da primeira viagem de *Turista Aprendiz* realizada por Mário de Andrade ao Norte e Nordeste entre 07 de maio a 15 de agosto de 1927

### 1.1.2. Elementos melódicos nacionais e o Congresso Internacional de Arte Popular de Praga

Apesar de o projeto Elementos melódicos nacionais surgir, como veremos, no ano de 1927, é após o convite feito por Renato de Almeida, no início de 1928, para o *Congresso de Arte Popular* de Praga que o trabalho ganha destaque.

Em 20 de fevereiro de 1927, Andrade escreve a Carlos Drummond de Andrade e comenta sobre os *Elementos melódicos nacionais*:

Estou fazendo um livro muito importante como valor... alheio. Elementos melódicos nacionais. Não é livro pra já, é lógico, porque uma coisa dessas carece de tempo. É um livro de folclore musical em que registrarei o maior número possível de melodias populares ou popularizadas nacionais, sempre com comentário.<sup>17</sup>

O convite feito por Renato de Almeida para a participação no congresso acontece no dia 10 de fevereiro de 1928. Na carta, Renato afirma ter sido convidado por Roquette Pinto para participar da comissão que irá preparar uma colaboração para o Congresso de Arte Popular que acontecerá em Praga. Para isto, solicita ao musicólogo paulista que escreva algo sobre música popular. Quinze dias após, a 25 de fevereiro, Andrade comenta com Rosário Fusco o convite para o congresso e diz que irá enviar um trabalho de “registro de melodias populares brasileiras”, com comentários e introdução, com o título de *Cinquenta elementos melódicos do Brasil*.

A 28 de fevereiro, escreve para Luciano Gallet:

(...) fui convidado pelo Renato pra colaborar na sessão brasileira pra Exposição de Arte Popular de Praga. Estou com idéias de dar com introdução e comentários breves “50 Elementos Melódicos do Brasil”. Esses elementos tem de ser necessariamente inéditos e neles pretendo incluir uma parte intitulada “As Melodias do Boi”.<sup>18</sup>

No início do mês de março, no dia 8, em carta para Luiz Câmara Cascudo Andrade fala sobre sua expectativa em receber os cocos, ainda em março, a serem enviados pelo amigo potiguar. O musicólogo pretende incluir este material no seu “primeiro trabalho de “registro de melodias nacionais” que, naquela altura, já continha setenta melodias inéditas.

<sup>17</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. *Carlos e Mário: Correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Organização: Leila Coelho Frota e Silvio Santiago. – Rio de Janeiro, Bem-te-vi, 2002

<sup>18</sup>. Carta de Mário de Andrade para Luciano Gallet, 28/02/1928. Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro. Estabelecimento de texto por Flávia Camargo Toni para a edição da correspondência Mário de Andrade-Luciano Gallet, em preparo

O trabalho durante o mês de março mostra-se intenso, pois no dia 31 sua coleção de melodias passa de 80 exemplares. Ao amigo Manuel Bandeira escreve:

(...). Eu estou esperando hoje o Antônio Bento que me traz do Rio o resto do Boi norte-rio-grandense. Tenho trabalhado em folclore musical que você não imagina. O Renato me mandou convidar pra escrever uma memória sobre isso pra exposição internacional de arte popular de Praga. Peguei no trabalho, em toda coleção de cantos que eu tinha ajuntado, e fiz uma exposição de ‘Elementos melódicos musicais brasileiros’. Uns oitenta e tantos documentos. Pura exposição, sem crítica, a não ser umas observações leves *en passant* (...)<sup>19</sup>

Em 07 de abril, Mário de Andrade relata a Luciano Gallet a mudança em relação ao Congresso de Praga e faz a primeira menção ao *Ensaio sobre Música Brasileira*. Na carta o musicólogo explica que a alteração para o congresso se dá em função da dificuldade que os músicos brasileiros enfrentarão para ter acesso aos documentos apresentados em um Anais de Exposição em língua estrangeira. Andrade afirma que as melodias “podem ser aproveitadas por todo o Universo”, mas também são de “interesse direto” e de “necessidade imediata” dos artistas brasileiros. Por este motivo, decide enviar um *Memorial sobre a Influência de Portugal na Cantiga popular do Brasil*. Este texto será publicado posteriormente na coleção de artigos chamado *Música, doce Música* sob o título de *Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil*.<sup>20</sup>

Na continuação da carta, afirma que as melodias publicadas no memorial também entrarão no “trabalho expositivo” anexado ao *Ensaio sobre Música Brasileira* que terá todas as melodias coligidas que possuía até então, excluindo apenas aquelas das quais não possuía certeza quanto ao ritmo. Ressalta a importância de a obra ser publicada antes do início de dezembro, pois pretende usar o livro como exemplo do seu trabalho e assim solicitar um patrocínio para o governo do Rio Grande do Norte com o intuito de publicar um volume sobre “Cantos e Danças populares do nordeste” com as melodias cedidas por Antônio Bento de Araújo.

Desanimando frente às exigências do comitê organizador e pela demora em obter informações referentes ao trabalho, em 02 de junho de 1928 Andrade comunica a Manuel Bandeira sua desistência de colaborar para o congresso:

<sup>19</sup> ANDRADE, Mário de, BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Organização, introdução e notas Marcos Antônio de Moraes. –São Paulo, EDUSP, IEB. 2ª. ed. 2001, p382-383

<sup>20</sup> ANDRADE, Mário de. *Música doce Música*. 1ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963

Acabo de desistir de colaboração pra Praga. (...) Imagine que escrevi 3 trabalhos e cada informação nova nenhum serviu! Primeiro fiz uma exposição de elementos nossos, com mais de 100 melodias inéditas. Trabalho que ficou inteiramente inútil porque carece refazer inteiramente para servir pro Brasil. Era coisa pra estranhos. Depois principiei o “Influência portuguesa na música popular brasileira”. Mandaram me falar então que o trabalho tinha que ser curto. O meu dava um livro. Ia dar porque parei e mandei perguntar. Então escrevi, tirando elementos desse segundo, um “Influência portuguesa na roda infantil brasileira”. Agora vejo que não serve porque segundo o Renato me informou ontem os trabalhos serão teses e não memórias, terão conclusões para serem discutidas no congresso. Mandei falar que desistia, ora sebo!<sup>21</sup>

### 1.1.3.O Ensaio sobre Música Brasileira

Em agosto de 1928, em carta para Manuel Bandeira, Andrade conversa sobre a retomada do projeto da *Bucólica*, reformulado e renomeado para *Ensaio sobre Música Brasileira*:

29 de agosto de 1928.

(..). *Macunaíma* me inquieta é lógico. Mas me inquietou sobretudo antes da publicação. Depois não tive tempo pra matutar muito nele não porque meti mão no *Ensaio sobre Música Brasileira* escrivinhado em duas semanas. Este Ensaio afinal é a ideia daquela *Bucólica sobre Música Brasileira* de que você sabe a existência. Achei que carecia refundir inteiramente e refundi. Principiei, isto é, refundindo. Lia um pedacinho da *Bucólica* e escrevia aquilo em texto novo e ideias mais claras. Porém isso não durou nem duas páginas, a *Bucólica* era uma m ..., me deixei levar por uma precisão mais didática, fiz um livreco ordinário mas enfim, seu Serafim, que não vai ser inútil pro músicos, creio. Escrito em duas semanas! Só o trabalho de ordenar, anotar, metronomisar, reler e corrigir os documentos folclóricos, você vai se sarapantar da minha faculdade de trabalho. O livro vale é por isso, traz nada menos de 126 músicas populares, melodia só, imagino que todas inéditas e muitas de fato interessantíssimas como valor artístico, além do valor folclórico que todas têm.<sup>22</sup>

Aliás, cabe um parênteses porque os projetos da *Bucólica*, do *Ensaio* e de *Macunaíma* são tão próximos na cronologia que, sem dúvida há contágio entre eles. Esta proximidade entre os textos fica clara ao perceber a menção, no *Ensaio*, do pesquisador Theodor Koch Grünberg (1872-1924) autor de *Vom Roraima zum Oniroco* (1914), obra que trata dos índios do norte do país. Sabemos através da leitura de vários trabalhos, como os escritos por Tele

<sup>21</sup> ANDRADE, Mário de, BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Organização, introdução e notas Marcos Antônio de Moraes. –São Paulo, EDUSP, IEB. 2ª. ed. 2001, p390-392

<sup>22</sup> ANDRADE, Mário de, BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Organização, introdução e notas Marcos Antônio de Moraes. –São Paulo, EDUSP, IEB. 2ª. ed. 2001, p. 400-402

Porto Ancona Lopez, que a obra do explorador alemão serviu de fonte para a produção de *Macunaíma*.<sup>23</sup>

Com a reformulação, o *Ensaio* é publicado com o seguinte plano, aqui apresentado ao lado da proposta inicial da *Bucólica*:

<b>Manuel Bandeira</b>	<b>Prudente de Moraes, Neto</b>	<b>Ensaio sobre Música Brasileira</b>
<i>Preambulo</i>		<i>Música Brasileira</i>
<i>Introdução no assunto</i>		<i>Música Popular e Música Artística</i>
<i>Rítmica brasileira</i>	<i>Ritmo</i> (assunto menos importante)	<i>Ritmo</i>
<i>Orquestração brasileira</i>	<i>Orquestra Típica</i> (assunto menos importante)	<i>Melodia</i>
<i>Harmonização brasileira</i>	<i>Harmonia</i>	<i>Polifonia</i>
<i>Melódica brasileira</i>	<i>Músicas demasiadamente raciais</i>	<i>Instrumentação</i>
<i>Elogio a Carlos Gomes</i>		<i>Forma</i>
<i>Continuação de Melódica Brasileira</i>		<i>Exposição de Melodias Populares</i>
<i>Conclusão do Assunto</i>		
<i>Final</i>		

## 1.2. Os ensaios do *Ensaio*

Nos textos - *Música Brasileira* e *Discurso de Paraninfo* - escritos que distam entre si apenas um ano, encontramos vários dos assuntos que Mário de Andrade retomará ao longo da década de 1920. Pode-se dizer que as discussões presentes nestes dois textos são, na verdade, as “sementes” daquela que, em 1928, será a primeira parte do *Ensaio sobre Música Brasileira*. Já em *Cantos de Trabalho no Brasil* (1926), *A literatura dos cocos* (1928), *O Romance do Veludo* (1928) e o *Lundu do Escravo* (1928), vemos o trabalho de pesquisa de Mário de Andrade sobre as canções populares. Neles, Andrade está procurando o “tom” para analisar melodias folclóricas, ou seja, quais elementos devem ser destacados tanto do texto como da linha melódica e como estudá-los.

<sup>23</sup> Um desses trabalhos é: LOPEZ, Telê Porto Ancona. Macunaíma de Mário de Andrade nas páginas de Koch Grünberg. *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*, São Paulo n.24, 2013



Em *Cantos de Trabalho no Brasil*, como veremos, o musicólogo faz uma explanação sobre este tipo de canto, todavia sem rigor estritamente analítico como se observa nos artigos *Romance do Veludo* e *Lundu do Escravo*. Nestes dois artigos, percebe-se a proposta do autor de apresentar, de forma bastante ordenada, uma análise que aborda tanto a letra como a linha melódica e a relação entre as partes. Os textos também trazem o relato sobre a coleta e dados históricos das canções. Na análise musical, Andrade faz observação sobre o ritmo, intervalos melódicos e forma.

### 1.2.1. Música brasileira - 1921<sup>24</sup>

*Música brasileira* é o título do artigo publicado por Mário de Andrade em julho de 1921 na sessão *Críticas* do *Correio Musical Brasileiro*, edição número 4. O autor desenvolve o artigo a partir da questão “Existe música brasileira?” Pode-se dizer que o texto está estruturado em dois segmentos: em um estão os argumentos que atestam a existência de uma música brasileira, no outro as alegações contrárias à existência.

Segundo Andrade, a música brasileira vem se desenvolvendo há cinco séculos cujas “raízes penetram fundo já no povo”, no coração do brasileiro, denominado pelo musicólogo de “sub-raça” nascida das “três raças tristes”. Esta música está na canção popular - “pura expressão silvestre que de norte a sul se manifesta variada”. Neste ponto o musicólogo traça uma breve geografia da manifestação popular recortando o país em três regiões: norte, centro e sul. Certamente, se pensarmos numa divisão mais precisa, “norte” é a região Norte como também o Nordeste, assim como “centro” refere-se às regiões Centro-Oeste e Sudeste.

No “norte” Andrade afirma que a canção popular é “mais lírica e mais descansada.” Entendemos que ao utilizar o adjetivo “descansada”, o musicólogo se refere ao tempo de sedimentação e maturação que os elementos caracterizantes da cultura popular tiveram devido ao fato de que o início da ocupação do território nacional se deu naquela região, deixando –a assim à frente no “processo de formação musical”.

No “centro”, Mário de Andrade via uma música brasileira “já mais estilizada, mais viril.” Acreditamos que o autor esteja fazendo alusão às composições de artistas como Ernesto

---

<sup>24</sup> Devido à dificuldade em se localizar o referido texto, a nós comunicado pelo Prof. Lutero Rodrigues, a quem agradecemos, vai aqui reproduzido anexo, item 5.1

Nazareth e Chiquinha Gonzaga os quais utilizavam códigos nacionais em suas peças para piano criando um estilo que, mesmo sendo, de certa maneira, diferente da expressão folclórica - mais rudimentar do ponto de vista da composição -, ainda assim considerava como manifestação popular.

No “sul” o canto popular é “mais sensual e rítmico”. Porém, segundo o autor, a presença de elementos espanhóis “descaracteriza” a canção e a “empobrece”.

O musicólogo considera também como brasileira a música feita para os bailes assim como os gêneros samba, maxixe, cateretê, tango e outros onde “os filhos da raça se desarticulam e animalizam.”

Para Mário de Andrade a música brasileira já é “legitimamente uma arte no sentido verdadeiro e primitivo da palavra”, ou seja, uma manifestação que reflete a essência de um povo. No entanto o musicólogo ressalta a dificuldade de assumir que esta arte é ainda, rudimentar, pouco desenvolvida, “civilizadamente falando, ainda não é Música”.

O musicólogo critica a atitude dos compositores brasileiros que, ao invés de explorarem as expressões nacionais, inspiram-se nas práticas europeias com a justificativa de serem estas os modelos para se produzir “Música”. Em seguida, ressalta que tanto a Itália como a Alemanha, países que se destacam entre as “nações musicais”, voltaram-se para a canção popular, a “música da raça”, em busca de elementos para forjar a base de suas respectivas linguagens e estilos musicais.

Para exemplificar e também incentivar os artistas a se dedicarem à música brasileira, Andrade vai buscar referências quanto à postura diante da música popular em algumas escolas europeias, como a italiana, a francesa e a alemã. Outro ponto é a análise sobre alguns compositores brasileiros, tanto do passado como aqueles em atividade, frente à causa nacional durante a década de 1920. Neste sentido, Carlos Gomes será uma figura bastante comentada. Neste artigo, Andrade acredita que o compositor poderia ter feito muito mais em prol da nossa música, não fosse “a estreita visão artística dos italianos do seu tempo e em cuja escola aprendeu”.

Henrique Oswald é outro nome bastante presente em seus textos sobre música. No artigo em questão, a equiparação do compositor com artistas como Glinka, Wagner e Monteverdi sugere a admiração pelo trabalho técnico de Oswald e o grau de importância que teria para a música artística brasileira, caso o compositor se dedicasse. O empenho de Oswald em escrever música de feição europeia e sua neutralidade em relação à causa nacional foram assuntos muito criticados pelo musicólogo ao longo dos anos até a morte do compositor em 1931.

Alberto Nepomuceno (1864-1920), João Gomes de Araújo (1846-1943) e João Gomes Júnior (1868-1963), estes dois últimos também professores do Conservatório Dramático Musical de São Paulo, são citados como compositores que utilizam esporadicamente os elementos nacionais em suas obras. Entretanto, para o autor, a utilização circunstancial dos elementos nacionalizantes não é suficiente, pois é “preciso a dedicação concentrada, ilimitada dos compositores brasileiros”.

Já em tom convocatório, o musicólogo incita os intérpretes a acrescentarem maior número de obras de compositores brasileiros em seus programas.

Termina o artigo mencionando os então “jovens ilustres”, Villa Lobos, Francisco Mignone, Guiomar Novaes, Pagliuchi<sup>25</sup> e Lucia Branco<sup>26</sup>, como esperança de um comprometimento “generoso” com a produção brasileira e também conclui que “por enquanto a música brasileira não existe”.

Por fim, concluímos que Mário de Andrade trata de dois tipos de música brasileira. O primeiro, segundo o autor, compreende a música popular, tanto urbana (músicas de salão, maxixes, tangos), como folclórica (“variadas” e existentes por todo o país).

O segundo, a julgar pelo “civilizadamente ainda não existe” e pelos nomes de compositores e intérpretes mencionados, refere-se à música de concerto, ou como ele nomeará em obras como o *Ensaio sobre Música Brasileira* e o *Compêndio de História da Música*, música artística.

---

<sup>25</sup> *Carlos Pagliuchi* (1885-1963): Pianista e regente italiano que após fixar-se em São Paulo, torna-se professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1917. (Dicionário online de Música Popular Cravo Albin)

<sup>26</sup> *Lucia Branco* (1897-1973): pianista natural de São Paulo, formou-se no Conservatório Dramático Musical na classe do professor J. Wancolle. Premiada com uma bolsa de estudo de 5 anos pelo Pensionato Artístico de São Paulo, parte em 1919 para a Europa fixando-se em Bruxelas, Bélgica, onde estudou sob a orientação de Arthur De Greef. Em 1921 obtem na prova de piano e de matérias correlatas o grau máximo “Degree Superieur” em primeiro lugar e “Avec le plus grande distinction” do júri. Após uma turnê de concertos na Europa, voltou ao Brasil. Em 1927, atendendo a um convite do então Presidente da República – Dr. Washington Luiz – fixa-se no Rio de Janeiro a fim de dirigir uma das cátedras de piano do Instituto Nacional de Música permanecendo por 42 anos. Em dezembro de 1940 é eleita Professora Honoraria pelo Conselho Superior do Conservatório Brasileiro de Música. Nesta mesma instituição, em agosto de 1944 é nomeada Inspectora federal pelo Ministério da Educação. Aparece em público pela última vez em 1949 em um concerto em homenagem a Chopin na rádio Roquette Pinto. Em 1971, aposenta-se por motivos de saúde. Foi professora de Jacques Klein, Nelson Freire, Arthur Moreira Lima, Tom Jobim, Luizinho Eça entre outros. Falece em sua casa no Rio de Janeiro no dia 10 de julho de 1973. (Informações cedidas por Sandra Branco Soares, neta da pianista)

### 1.2.2. Discurso de Parainfo de 1922<sup>27</sup>

Este discurso foi pronunciado por Mário de Andrade por ocasião da entrega de diplomas aos alunos que concluíram seus estudos no ano de 1922. A cerimônia aconteceu no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. O texto foi publicado no jornal *Correio Paulistano* em 19 de março de 1923. Após saudação feita aos formandos, Andrade faz uma reflexão sobre o passado, quando da escolha do caminho a seguir fora a música, e agora, já “artistas”, lembra-os sobre a “missão como brasileiros” com a qual devem se comprometer.

O autor então inicia sua “derradeira lição” traçando um retrato do Brasil apresentando os “diversos tipos brasílicos e destaca que é justamente do ponto de vista artístico que as diferenças entre os ‘tipos’ constitui uma riqueza e até mesmo ‘uma salvação para nós’”. Assim como no artigo de 1921, o termo “sub-raça” é utilizado para definir a nacionalidade brasileira que, segundo autor, apesar de se distanciar da “gente lusitana”, ainda é indefinida.

Andrade conclama os jovens artistas a estabelecer a “sub-raça brasileira” e afirma que este processo se dará com o emprego de “caracteres”, “tendências”, “arte” e “tradição”. Já no início da década de 1920, Mário de Andrade começa a colecionar e estudar melodias folclóricas. Seu intuito é mapear elementos ocorrentes ou práticas que caracterizem a manifestação popular. Seis anos mais tarde, em seu *Ensaio sobre Música Brasileira*, o musicólogo apresenta o resultado das suas pesquisas discutindo várias dessas ocorrências detectadas como ritmos, intervalos, movimentação melódica, chamando-as de *constâncias*.

A constituição de uma “escola nacional” é um tema bastante caro a Mário de Andrade que discutirá o assunto durante os anos seguintes, tanto em sua correspondência como em vários de seus escritos musicais, discussão que atingirá o ápice no *Ensaio sobre Música Brasileira*.

No discurso de 1922, Andrade enfatiza que os elementos nacionalizantes são a base para a formação de uma escola artística e ilustra o comentário fazendo uma reflexão sobre como as escolas europeias voltaram-se para as manifestações populares dos seus respectivos países e a importância que esta atitude teve na formação das escolas musicais.

---

<sup>27</sup> ANDRADE, Mário de. Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a 10 do corrente, no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sendo o orador parainfo nomeado pelos diplomandos. S. Paulo, *Correio Paulistano*, 19 mar. 1923. [In: Recortes III, p. 38/9, Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo]. Texto reproduzido no anexo 5.2

Mário de Andrade reserva em seu discurso um espaço considerável para a figura do gênio nas artes. O autor cita Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), o Aleijadinho que, mesmo vivendo em “circunstâncias opressoras”, com limitações físicas e sem formação regular, produziu esculturas de expressividade única. Andrade afirma que existem dois tipos de gênios: os “esporádicos” - “verdadeiras aparições”, como Johann Sebastian Bach, Claudio Monteverdi, Dante Alighieri - e os que “são a resultante duma evolução, duma sedimentação muitas vezes até secular de qualidades e aspirações.”

Para o musicólogo o primeiro tipo “não nos interessa”, mas sim o segundo cujo advento pode ser preparado por dedicação e ação constantes e através de orientações voltadas para o estabelecimento de uma escola artística nacional.

Em outro trecho o autor critica os compositores brasileiros que não se preocupam com a causa nacional e escrevem música segundo os padrões estéticos europeus. O único compositor de música artística que tem o nome citado em sua apreciação é Antônio Carlos Gomes o qual, naquela ocasião, não era considerado nacional pelo musicólogo, pois, além de recorrer à temática nacional esporadicamente, de forma mais “literária que musical”, sua linguagem corrente estava associada à música italiana. Vale ressaltar que no *Ensaio sobre Música Brasileira*, Mário de Andrade muda sua opinião e passa a considerar Gomes um artista brasileiro, destacando sua importância ao contextualizar sua produção dentro do período em que viveu.

Harmonia é outro tema apresentado no *Discurso* que será amplamente abordado no *Ensaio sobre Música Brasileira*. No discurso de 1922, Andrade afirma que existem certas “qualidades” ou, conforme interpretamos, existem certas ocorrências que determinam o caráter de uma escola. Nessa direção o autor também discute a possibilidade do artista brasileiro aperfeiçoar-se no estrangeiro e reconhece a importância desse ato apoiando-se em Combarieu, para quem “uma escola jamais pode nascer e evolucionar sem que o sopro de uma arte alheia venha fecundar lhe os elementos indígenas”. É isto que o leva a requerer dos formandos a continuidade do trabalho de exploração do “ouro folclórico” iniciado por Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno para assim fundamentar uma escola artística.

Entretanto Andrade ressalta que formar uma escola não significa valorizar excessivamente o samba e o maxixe. Sobre a utilização demasiada de certos elementos que, tanto no *Discurso* com no *Ensaio*, denomina de *unilateral*, o musicólogo critica e cita como exemplo a maneira como o compositor Darius Milhaud se utiliza dos ritmos populares brasileiros sem diluí-los em sua linguagem musical, apenas inserindo-os em uma obra

esteticamente francesa. Em outro trecho, Andrade nomeia esse tipo de estilização de certos elementos caracterizantes de “caboclismos” e “falso nacionalismo”.

Na continuação, Andrade estabelece que o processo de formação de uma escola brasileira está na identificação e depuração dos códigos nacionais e na interiorização subconsciente que se incorporará à linguagem musical do artista. Esta afirmação nos parece ser a semente das “três fases” para a nacionalização da música que o musicólogo apresenta em seu *Ensaio*<sup>28</sup>.

Provavelmente aproveitando a presença dos professores do Conservatório no evento, Andrade dirige-lhes palavras de reprimenda sobre o fato de alguns reprovarem a execução de peças do repertório popular pelos seus alunos por serem consideradas obras “inferiores”. Frente a esta crítica, o orador mais uma vez convoca os novos artistas a divulgarem essa “nacionalização de nossa música” e cita o artigo publicado na *Révue Musicale*, provavelmente escrito por Darius Milhaud que afirma serem as composições de Marcelo Tupinambá e Ernesto Nazareth as mais interessantes que ouvira no Brasil. E ainda, apesar de haver compositores brasileiros de talento, muitos não exploravam a música brasileira deixando de lado os ritmos e os “motivos nacionais”. Andrade encerra o assunto exaltando a música de Nazareth, “com a variada teoria de seus ritmos sincopados”, e Tupinambá, “melodioso, de uma melodia raramente vulgar”.

A necessidade dos artistas se voltarem às manifestações populares é mais uma vez enfatizada em uma breve reflexão sobre as escolas musicais europeias onde termina dizendo: “Foi o terem desbastado um dia o rude manancial do povo que lhes deu a existência das escolas”.

Um pouco antes das considerações finais, Andrade reflete sobre a influência do som nos movimentos do corpo humano e estabelece uma relação entre a música e as emoções, temas que também estarão no *Ensaio sobre Música Brasileira*.

### 1.2.3. *Cantos de Trabalho no Brasil-1926*<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> “Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases: 1ª a fase da *tese* nacional; 2ª a fase do *sentimento* nacional; 3ª a fase da *inconsciência* nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem” (*Ensaio*, p. 34)

<sup>29</sup> Vide anexo 5.3

Texto publicado em *Ariel* - Revista mensal de arte e atualidades sociais - em dezembro de 1926, ou seja, na fase do periódico onde Mário de Andrade e Sá Pereira não figuram mais entre os diretores, trata-se, provavelmente, dos primeiros textos do musicólogo analisando cantigas populares colhidas de próprio punho ou envidas por amigos.

Andrade inicia o texto comentando sobre a “falta de musicalidade socializadora do brasileiro”. Após explanação sobre a maneira individualizada de como os brasileiros se entretêm, em especial os paulistas, os mais “observáveis” pelo autor, que, segundo ele, “se divertem pra dentro, não carecem de estar expandindo o sentimento deles pros outros perceberem”, Andrade afirma que a escassez de cantos de trabalho é a prova da falta de “musicalidade social do brasileiro”.

Entre os que formam o povo brasileiro, os negros, segundo o musicólogo, são os que entoam cânticos durante o trabalho. O autor questiona a razão do fato deduzindo que talvez seja por serem acostumados com a “solidão dos matos africanos” ou pela infelicidade da situação em que viviam.

Andrade agrupa os cantos em: cantos coletivos que, segundo o autor, “não implica serem corais”, e cantos individuais, mais numerosos que os coletivos e corroboram a ideia da “*alma solitária*” do brasileiro defendida pelo autor no início do texto.

Dos cantos coletivos, Andrade apresenta três exemplos: uma *cantiga de engenho* norte-rio-grandense, relatada por Antônio Bento de Araújo; um *canto de pedreiros* do Rio de Janeiro recolhida por Germana Bittencourt e um *canto de remadores*, extraída da obra *Reisen in Brasilien* de Spix e Martius. Andrade não faz nenhuma análise musical sobre as melodias.

Dos cantos individuais, o musicólogo comenta três tipos: um *grito de vaqueiro* que, segundo o texto, é uma “exclamação intermediária entre o canto propriamente dito e a frase falada”. Este canto ao qual Andrade se refere, é o *aboio*, canção triste entoada pelos vaqueiros enquanto conduzem o gado; *pregões de rua*; *cantiga dos sorveteiros* e uma variação desta que denomina *improviso do pasteleiro*.

Sobre o aspecto técnico-musical, Andrade faz duas observações: as duas sílabas do *grito do vaqueiro* produzem um “intervalo descendente de quinta justa e às vezes intervalos mais largos que jamais atingem a oitava. No *improviso do pasteleiro*, o autor destaca a relação métrica-ritmo musical-andamento, afirmando que em alguns versos esta junção ocasiona flutuação rítmica entre binário e ternário:

No verso ‘venha na janela aprecia (apreciar)’ se dá uma (sic) balanço que disfarça com graça dengosa a quebra do binário. A frase cantada em ralentando leve, quase que torna o ternário sob o ponto-de-vista métrico, como dois compassos

binários. Já no verso ‘Camarão arrecheá (do)’ se dá um apressando que quase binariza o compasso ternário.

Andrade termina a “nota folclórica” refletindo sobre a dificuldade de registrar os cantos, a necessidade de ajuda na coleta e a importância desse material, “ouro-de-lei”, que facilitará o “trabalho criador” de algum gênio musical que possa surgir. De certo modo, o autor deixa indiretamente a instrução de que o autor brasileiro deve explorar o repertório popular durante o processo de criação musical. Este tema, como visto anteriormente, foi abordado no *Discurso* de 1922 e será novamente abordado e reforçado no *Ensaio sobre Música Brasileira*. Mas o texto publicado em Ariel importa, também, porque está na base da classificação que o autor operará na segunda parte do Ensaio ao dividir os cantos entre *música socializada* e *música individual*.

#### 1.2.4. *Romance do Veludo e o Lundu do Escravo* – 1928

O *Romance do Veludo* e o *Lundu do Escravo* são dois artigos publicados na *Revista de Antropofagia* em 1928. Ambos tratam de um “palhaço preto” e “cantador” chamando Veludo e duas melodias, muito provavelmente, por ele divulgadas. No *Lundu do Escravo*, Andrade apresenta mais dados sobre a figura do palhaço cantador afirmando que provavelmente se tratava da figura de Antônio Correia, “palhaço brasileiro de cor branca que se pintava de preto” e pertencia ao circo da companhia Casali.

No *Romance do Veludo*, Andrade apresenta uma melodia colhida em Araraquara que lhe fora cantada por um grupo de moças. O texto afirma que as moças ouviram esta canção na infância, no início do século XX, entoada por um palhaço “preto” de nome Veludo. Segundo o autor, o assunto da canção, uma resposta dissimulada, que se utiliza de eventos naturais ou cotidianos, sobre sentimentos amorosos é de origem europeia. Na sequência Andrade apresenta exemplos de várias nacionalidades para corroborar sua afirmação.

Do aspecto musical, o musicólogo observa que, pelas características da estrofe, o *Romance* é um “documento luso-brasileiro”. A estrutura rítmica e melódica corresponde, segundo o autor, à habanera. Andrade questiona um salto de quarta justa existente na primeira frase. Para o autor este intervalo é de “difícil entoação” e, em se tratando deste tipo de melodia, o mais comum é a presença de um intervalo de terça menor. O autor não sabe se a



existência da quarta justa se deve às moças ou se, de fato, ao cantador. Acreditamos que para justificar o parentesco da base rítmico-melódica com a habanera, Andrade lembra que o desenho da frase inicial do *Romance* é semelhante a um dos temas presentes na *Sinfonia Espanhola* (1875) para violino e orquestra composta pelo francês Édouard Lalo.

Por fim Andrade comenta o breve acelerando que provavelmente aconteceu durante a execução da tercina do compasso 12. Segundo o autor, esta breve precipitação no andamento é característico na música popular do Brasil.

No *Lundu do Escravo*, Mário de Andrade retoma o assunto abordado no *Romance do Veludo* sobre a existência de um “palhaço preto” e afirma que o mesmo também cantava um lundu com refrão com algumas semelhanças com o *Romance*. Aqui também encontramos um relato sobre a coleta e a montagem da versão “satisfatória no tamanho”, pois as versões colhidas, vindas de localidades distintas, apresentavam diferenças tanto na extensão como no vocabulário.

Comparando o material recolhido, o musicólogo estabelece uma ordem da narração que conta os momentos da vida do escravo, chegando na seguinte ordem: trabalho, casamento, velhice e alforria.

Após breve explanação sobre o conteúdo do verso, Andrade justifica a versão final do lundu apresentada destacando que a junção de peças musicais para “encompridar” é uma prática bastante comum no populário brasileiro, como ocorre no nordeste nos finais de reisados com a apresentação do Bumba-meu-boi. O musicólogo também observa esta ocorrência nas rodas infantis feitas através do ajuntamento de diversas rodas. Ainda neste assunto, o musicólogo menciona sua versão da cantiga *Sapo Cururu* feita a partir de ajuntamento de registros musicais apresentada no *Ensaio sobre Música Brasileira*.

Andrade observa que esse ajuntamento de material musical praticado no populário pode ser utilizado pelos compositores de música artística como uma matriz nacionalizante estabelecendo um paralelo entre esta prática e a forma musical tradicional denominada de *Suite*. Esta ideia está discutida e defendida no *Ensaio sobre Música Brasileira*. No *Dicionário Musical Brasileiro* *Suite* é apresentada como:

Forma musical composta por uma sequência de diferentes danças (realmente dançadas ou apenas estilizadas) escritas na mesma tonalidade e para o mesmo instrumento ou conjunto instrumental. Geralmente alterna um movimento binário e lento com um ternário, mais vivo. Podem possuir elementos temáticos comuns, o que não é obrigatório.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> ANDRADE, Mário de, ALVARENGA, Oneyda e TONI, Flávia Camargo (coordenação). *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB/USP, 1989, p 254

Ainda segundo o musicólogo, este tipo de sequência pode ser encontrado em diversas manifestações como nos “fandangos de Cananeia, no Congado, no Maracatu, no Boi-Bumbá, no Pastoril, etc.”

O autor também destaca a “liberdade rítmica” na entoação da primeira estrofe. Andrade não define fórmula de compasso neste trecho justamente para enfatizar esta flexibilidade ou “tendência para o recitativo. Para o musicólogo, esta característica presente em muitos “documentos populares”, deve ser explorada pelos compositores de música artística que trabalham em prol de uma linguagem musical brasileira, pois muitos ainda “permanecem por demais dentro da forma quadrada”, ou seja, limitam-se às formulas rítmicas e prosódicas estabelecidas pelas regras de composição.

Andrade termina o artigo indicando aos artistas que em manifestações como “emboladas, cocos, desafios, pregões, aboios, lundus e fandangos”, pode-se extrair “formas de metro musical livre e processos silábicos e fantasistas de recitativo”.

#### 1.2.5.A literatura dos cocos – 1928<sup>31</sup>

Mário de Andrade inicia o texto explicando que o *Coco do Major*, poema dedicado a Antônio Bento de Araújo Lima e publicado na obra *Clã do Jabuti* em 1927, foi escrito a partir de um coco do Rio Grande do Norte chamando *O vapor do seu Tertulino*. O autor afirma que se utilizou de uma “rítmica bastante sutil” mas Moacyr Werneck de Castro, em carta de 13 de agosto de 1942, diz que Andrade “plagiou” o coco norte-rio-grandense copiando também “o corte estrófico, somas silábicas e tônicas dos versos”<sup>32</sup>: A análise de Werneck, do ponto de vista do estudo do poema, “peca” ao taxar de plágio um processo de criação confessado pelo poeta em outras ocasiões, trabalhando da mesma maneira que na composição dos versos de *Viola quebrada*.

<sup>31</sup> In ANDRADE, Mário de. *Os Cocos*. Preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984

<sup>32</sup> CASTRO, Moacyr Werneck. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 194

Eis a primeira estrofe do o *Coco do Major*

O major Venâncio da Silva  
Guarda as filhas com olho e ferrolho,  
Que vidinha mais caningada  
- seu mano-  
Elas levam no engenho do velho!<sup>33</sup>

Eis os primeiros versos d' *O Vapor de seu Tertulino*:

O vapor do seu Tertulino  
- Seu mano -  
Só navega com água na caixa;  
Ele tem um regulador  
- Ai, seu mano -  
E boeiro e cinzeiro e fumaça<sup>34</sup>

O interesse pelos cocos, segundo o autor, vem de tempos anteriores ao da elaboração do artigo, mas aumenta com a contribuição dos colaboradores Antônio Bento de Araújo Lima (1902-1988) do Rio Grande do Norte, Mário Pedrosa (1901-1981) da Paraíba, um pernambucano que, apesar de não citar o nome, cremos ser Ascenso Ferreira (1895-1965) e uma aluna pernambucana do sétimo ano do Conservatório Dramático Musical de São Paulo cujo nome não menciona. Até o término do texto datado em 18 de julho de 1928, Andrade possuía 35 cocos, valor este que aumentará com a viagem ao norte e nordeste empreendida entre os anos de 1928 e 1929.

O autor destaca que, apesar da “riqueza musical” dos cocos, no artigo tratará somente do aspecto literário sob o “ponto-de-vista-técnico”. Na verdade, o autor não cumpre o prometido e dedica uma parte significativa no final do texto às considerações musicais comentando principalmente o ritmo.

Andrade diz que é difícil de definir o que é coco pelo uso popular da palavra pois é utilizado para nomear vários tipos de danças. O mesmo ocorre com outros nomes como “moda, samba, maxixe, tango, catira, cateretê, martelo, embolada”. Segundo o autor, esta “confusão” deve-se ao ritmo, uma vez que muitas destas danças se enquadram no compasso binário de dois por quatro, “obsessão do nosso populário musical”. Esta similaridade rítmica possibilita, por exemplo, dançar cateretês, sambas e emboladas entre outras danças com a mesma coreografia do maxixe, como acontecia nos centros urbanos onde as obras impressas, apesar de trazerem diferentes nomes, eram dançadas pelo público como maxixes.

<sup>33</sup> ANDRADE, Mário de. *Obras completas*. Edição Crítica de Diléa Zanotto Mafio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987, p.197

<sup>34</sup> ANDRADE, Mário de. *Os Cocos*. Preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, p. 345

O musicólogo supõe que, por ser “ora dançado ora não”, o coco provem das rodas portuguesas para adultos. Dois aspectos levam Andrade a esta afirmação. O primeiro é a notória presença de elementos portugueses na música do norte e nordeste, “Pernambuco pra cima”. Nestas regiões, o musicólogo afirma ser comum a existências de frases e textos análogos a escritos portugueses. Em outras localidades, percebe-se a influência portuguesa nas rodas infantis e acalantos. Aqui cabe um parêntese para lembrar que este assunto, *Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil*, foi tema de um memorial escrito para a seleção de artigos que representariam o país no Congresso Internacional de Arte Popular ocorrido em Praga no ano de 1928, como será visto.

A *literatura dos Cocos* nasce concomitantemente ao *Ensaio sobre Música Brasileira*, pois o texto fica pronto em julho de 1928 enquanto o *Ensaio* é publicado em meados de novembro do mesmo ano. A utilização do mesmo material musical na elaboração dos textos fica evidente com a revisão feita por Oneyda Alvarenga que indica as melodias que estão presentes em ambos os escritos.

Do aspecto musical, ritmo e forma (estrutura), são os pontos enfatizados pelo autor. Sobre o ritmo, Andrade destaca a grande variedade existente, resultante das formas de “metro silábico”, que são, por sua vez, fruto da influência portuguesa. Assim a “obsessão pelo dois-por-quatro” faz-se menos frequente, podendo-se encontrar também outros ritmos como seis-por-oito e quatro-por-quatro.

O “caráter improvisante” na execução dos cocos dificulta a grafia exata do ritmo, pois este está intimamente relacionado ao acento prosódico, desarticulando ligeiramente a métrica do compasso, criando assim inúmeras pequenas variações difíceis de enquadrar nas fórmulas rítmicas convencionais. Para Andrade a manifestação livre do ritmo não conflita com o compasso por não fazer uso deste. Com esta observação, o musicólogo realça a importância que os compositores devem dar para a variedade rítmica dos cocos pois, trata-se de uma “fonte fecunda de desenvolvimento prá música artística”.

Sobre a forma, Andrade afirma que pelos documentos apresentados é possível determinar a forma característica do coco como sendo a antífona, ou canto alternado, entre solo e coro. O musicólogo acrescenta que, apesar da forma solo e coro ser bastante comum no populário, o que diferencia o coco das outras danças é justamente a relação entre solista e coro onde um complementa o outro estabelecendo um diálogo de fato ao passo que em outras danças solo e coro apresentam seções estróficas bem separadas.

A “parte coral” do coco é bastante ressaltada por Andrade devido à posição que ocupa dentro do gênero. Para o musicólogo, é um trecho de grande importância pois apesar de nas

outras danças o coral não ser obrigatório - mas um consentimento ocasional feito para os demais parceiros de festa - no coco é indispensável já que, segundo o autor, contribui enormemente para a socialização dos indivíduos. O coral é a parte musicalmente mais importante por ser geralmente maior que a estrofe do solista e, em algumas situações, ser o tema da canção. Andrade ainda afirma que os compositores têm, nos cocos, muito para estudar e utilizar se quiserem imprimir em suas composições artísticas elementos de expressão musical caracteristicamente brasileiro.

O autor também salienta a variação de andamento dentro do coco, onde o refrão, cantado pelo coro, em muitos casos possui velocidade diferente da estrofe entoada pelo solista.

Os cocos variam enormemente de tipos sendo denominados de acordo com os instrumentos utilizados no acompanhamento como o *coco de zambê* e *coco de ganzá* e ambiente como o *coco de usina*, cantado nos engenhos durante atividades como plantio, colheita, preparação do açúcar entre outros elementos.

Por fim, Andrade salienta que as afirmações que apresenta são de “caráter relativo”, ou seja, não são absolutas devido ao fato de possuir poucos exemplos e de ainda não ter tido a oportunidade de observar pessoalmente os cantadores de cocos ou coqueiros. Porém mostra sua confiança em seus colaboradores que mesmo sendo de localidades distintas e não tendo conhecimento teórico-musical, “coincidiam prodigiosamente na maneira de cantar”. Dentre eles, aponta sua aluna pernambucana que, sendo a única com formação musical artística, quando cantava um coco condizia com os demais colaboradores nordestinos.

A *Literatura dos Cocos*, texto que, como dito anteriormente, nasce paralelamente ao *Ensaio*, mostra a importância que o gênero tem nos estudos do musicólogo paulista. Podemos afirmar que o *Ensaio* completa a discussão presente uma vez que traz em seu conteúdo muitos dos exemplos estudados sob o aspecto literário, apresentando os documentos na íntegra tanto em relação ao texto como à notação musical.

## Capítulo 2

### 2.1. o *Ensaio sobre Música Brasileira*: descrição do livro

A 1ª edição do *Ensaio sobre Música Brasileira* é publicada no final de 1928 pela I. Chiarato & Cia de São Paulo. A obra contém 94 páginas e chama a atenção pelo seu tamanho, formato próximo ao das partituras (29,8x23cm), o que facilita a leitura tanto do texto como das partituras das melodias.

Mário de Andrade não chegou a conhecer a 2ª edição do *Ensaio*, ainda que ela estivesse incluída nas Obras Completas programadas pela Livraria Martins Editora de São Paulo. A 2ª edição vem à luz em 1962 com uma “Explicação” assinada por Oneyda Alvarenga e tanto ela, quanto as demais, serão impressas no formato 21 x 14 cm.

Na “Explicação” a musicóloga relata a nota feita por Mário de Andrade sobre o desaparecimento de um exemplar de trabalho em 1941. Nesta cópia furtada do *Ensaio* havia anotações e correções para uma nova edição. Alvarenga atribui ao sumiço do exemplar a impossibilidade de “reajustar” o texto para a publicação nas *Obras Completas*. Em seguida Alvarenga menciona um erro presente no *Ensaio*, apontado por Andrade várias vezes, e que se encontra na ficha bibliográfica sobre o *Ensaio* no exemplar de *A Música e a Canção Populares no Brasil*. Trata-se da incorreção rítmica da melodia *Prenda Minha* colhida por Germana Bittencourt. A musicóloga termina o texto reproduzindo na íntegra a nota sobre o *Ensaio* escrita por Mário de Andrade.

A segunda edição do *Ensaio sobre Música Brasileira* traz no título o artigo *a* tornando-se *Ensaio sobre a Música Brasileira*. No capítulo *Pequena Bibliografia musical de Mário de Andrade* escrito por Oneyda Alvarenga no livro *Mário de Andrade, um pouco* encontramos informação a respeito da mudança do título:

1962- Vol. VI – Ensaio sobre Música Brasileira. [Por erro da editora, o título está como *Ensaio sobre a Música Brasileira*. – Ajustado por Oneyda Alvarenga às determinações escritas deixadas pelo autor.] S. Paulo, Livraria Martins Editora [1962]. Contém: 1 – “Ensaio sobre a Música Brasileira”; 2 – “A Música e a Canção Populares no Brasil”<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro, J. Olympio; São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1974, p. 69

Esta 2ª edição, publicada em 1962 pela editora Martins, contém o texto *A Música e a canção populares no Brasil*, e também uma segunda explicação de Oneyda Alvarenga, voltada para contextualizar a gênese deste segundo ensaio, texto que a musicóloga assina a 17 de setembro de 1954. Portanto a edição de 1962 do *Ensaio* comporta dois trabalhos, cronologicamente distantes 11 anos um do outro.

São necessários 10 anos para que venha à luz uma terceira edição do *Ensaio sobre Música Brasileira*, sempre pela Livraria Martins Editora de São Paulo. Desta vez em comemoração do 50º aniversário da Semana de Arte Moderna, o trabalho de Mário de Andrade é publicado em convênio com o Instituto Nacional do Livro do Ministério de Educação e Cultura (MEC/ Brasília). Agora o livro tem uma capa ilustrada por Luís Diaz, uma fotografia do autor que se tornou a “marca registrada” das reedições da Livraria Martins, encontradas até hoje no mercado. Apesar dos 10 anos passados, os textos de explicação de Oneyda Alvarenga não foram atualizados, sendo os mesmos, tanto para a abertura do *Ensaio* quanto para a abertura de *A Música e a Canção Populares do Brasil*. O confronto entre a 2ª e a 3ª edição do *Ensaio* revela que nas duas edições foi usada a mesma matriz para a publicação, ou seja, o texto é absolutamente igual nas duas encadernações. Isto só ganhará outra feição na 4ª edição.

A 4ª edição do *Ensaio sobre Música Brasileira* foi publicada em 2006, vale dizer, 34 anos após a 3ª. Agora a casa publicadora é a editora Itatiaia, de Belo Horizonte, que coloca o livro como o volume de número 42 da Coleção Excelsior. A capa é assinada por Cláudio Martins e o volume tem 150 páginas. Da mesma maneira que as duas anteriores os textos explicativos de Oneyda Alvarenga lá estão, sem retoque. No entanto a distribuição do texto nas páginas não acompanha mais o fotolito empregado pela Livraria Martins Editora, causando uma série razoável de interferências e alterações no texto de Mário de Andrade, como trechos subtraídos, inversão e mutilação de exemplos musicais.

Em *Música Brasileira*, no quarto parágrafo (p.11) há uma palavra alterada. Na frase: “O que deveras eles gostam no brasileiro (grifo nosso) que exigem a golpes...”, nas edições anteriores encontramos “brasileirismo” ao invés de “brasileiro”, ou seja, “O que deveras eles gostam no brasileiro que exigem a golpes...”.

Em *Música Popular e Música Artística* falta a palavra “malincônica” na seguinte frase (p.19, final do primeiro parágrafo): “É pura fantasia duma largueza às vezes cômica, às vezes ardente, sem aquela tristurinha paciente que aparece na zona caipira.” Na primeira edição temos: “É pura fantasia duma largueza às vezes malincônica, às vezes cômica, às vezes ardente,...”.

Em *Ritmo*, o terceiro exemplo da grafia da melodia *Capim na Lagoa* está em página separada, ao passo que nas edições anteriores os três exemplos se encontram juntos. Ressaltamos que há um erro de disposição dos excertos do *Capim da Lagoa* ocorrido na segunda edição que permanece nas demais. O primeiro exemplo apresenta, segundo Andrade, a grafia “mais ou menos legítima” e inicia com uma pausa de colcheia seguida de semínima. A edição da Livraria Martins Editora traz no lugar uma sincopa composta por pausa de semicolcheia seguida de colcheia e semicolcheia que, na primeira edição, é o segundo exemplo. Em suma, nas edições da Livraria Martins Editora e da Editora Itatiaia há uma inversão entre o primeiro e segundo exemplo.

Em *Instrumentação* (p.43) o segundo parágrafo termina com a seguinte frase: “A sanfona que está influenciando bem na melódica da zona mineira, é acompanhada por triângulo nos ruas (sic) de Pernambuco.” Acreditamos que o correto seja “fuás” e não “ruas” como presente nas três edições anteriores. No oitavo parágrafo (p.46) a última frase “Não é por causa do jazz que a fase atual é de predominância rítmica, com uma bateria desenvolvida que... profetizava o jazz.”, contém a maior alteração de todas, pois nas outras edições lê-se: “Não é por causa do jazz que a fase atual é de predominância rítmica. É porquê a fase atual é de predominância rítmica que o jazz é apreciado tanto. E com efeito, pra citar um caso só, a “Sagração da Primavera” de Strawinsky é anterior a expansão do jazz na Europa e é já uma peça predominantemente rítmica, com uma bateria desenvolvida que... profetisava (sic) o jazz”.

No parágrafo 21 (p.56) de *Forma*, na frase “Nossa vaidade impede a formalização de processos, formas, orientações” as outras edições trazem “normalização” ao invés de “formalização”.

O formato do sumário da quarta edição dificulta visualizar a subdivisão da segunda parte em dois grupos (*Música Socializada* e *Música Individual*), pois apresenta grupos e subgrupos no mesmo nível. Esta edição é a única que traz o item *Coros de cocos* elencado no índice.

A primeira parte do livro intitulada *Ensaio sobre Música Brasileira* é formada por: *Música Brasileira, Música Popular e Música Artística, Ritmo, Melodia, Polifonia, Instrumentação e Forma*.

Em *Música Brasileira*, Mário de Andrade discute os critérios de delimitação do repertório de música brasileira inserindo neles obras e compositores que até então eram considerados apenas “indícios de nacionalidade” como Carlos Gomes, Padre José Mauricio, Alexandre Levy.



*Música Popular e Música Artística*<sup>36</sup> - Neste tópico, Mário de Andrade exalta a música feita pelo povo como fonte de códigos nacionalizantes para a criação da música artística, ou seja, uma música “tecnicamente mais bem feita”. Sobre esta música, resultado aprimorado da música popular, encontramos no próprio *Ensaio* (p.13): “(...) uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística”.

*Ritmo* – Para Andrade ritmo é um assunto muito importante no desenvolvimento da música brasileira, uma vez que as emoções e reações que estimula nos ouvintes induzem à coletividade e por isto o considera um elemento “socializador”<sup>37</sup>. Soma-se a este argumento o caráter unificador do ritmo que, segundo o musicólogo, une a música a outras artes como a poesia e dança “permitindo manifestarem juntas numa só arte”<sup>38</sup>. Considerando o critério de ação em prol da música brasileira incitado por Andrade no *Ensaio*, entenderemos a importância do ritmo dentro do debate e a razão pela qual é o primeiro elemento técnico-musical discutido no texto de 1928. A síncopa é o principal assunto abordado por Mário de Andrade que a considera uma das características do populário nacional.

*Melodia* - O principal ponto abordado neste tópico é a invenção da linha melódica na música artística a partir das matrizes musicais da cultura popular. Para isso, Mário de Andrade averigua os elementos caracterizantes existentes no populário explorando alguns exemplos deste gênero musical.

*Polifonia* – Neste tópico são tratados dois assuntos: polifonia e harmonização. Ao buscar pela discussão sobre polifonia em outros textos do musicólogo como a *Pequena História da Música* e o artigo sobre Luciano Gallet no *Música, doce Música*, percebemos que, harmonia e polifonia são abordados concomitantemente podendo, por vezes, aparentar que o autor os trate como sinônimos. Apesar da proximidade dos termos, por tratarem de encadeamento e sincronização entre notas e acordes, entendemos que a harmonia ocupa-se destas relações sob uma “perspectiva vertical” enquanto que a polifonia as contempla na horizontal. E é justamente na perspectiva horizontal que, segundo o musicólogo, os artistas podem desenvolver o “caráter nacional”.

*Instrumentação* - Neste item, Mário de Andrade discute dois assuntos: a instrumentação propriamente dita - ou seja, o conjunto de instrumentos solicitados numa

---

<sup>36</sup> Até 1929 Andrade utilizava “música artística” ao tratar do que hoje conhecemos por “música erudita”. No *Compendio de História da Música* de 1929 encontramos no sumário: “Música Artística Brasileira”, já no texto revisado da *Pequena História da Música* o autor substitui para “Música Erudita Brasileira”

<sup>37</sup> *Compendio de História da Música*, capítulo III, p.29 ou *Pequena História da Música*, p .33.

<sup>38</sup> *Pequena História da Música*, p. 12

performance musical - e execução - isto é, a maneira de tocar o instrumento sinfônico na tentativa de extrair sons que remetam ao instrumento popular. Em certas passagens o musicólogo usa o termo “transposição” ao referir-se à maneira como alguns compositores utilizam a escrita musical na tentativa de reproduzir no instrumento sinfônico uma sonoridade que remeta ao instrumento popular: “Ernesto Nazaret soube nalguns dos tangos dele transpor pro piano os processos flautísticos e a técnica do cavaquinho”. (p.47)

*Forma* – Podemos dividir a discussão em três momentos distintos. No primeiro, Andrade discute o modo como alguns nomeiam certas formas musicais utilizando o adjetivo “brasileiro” em peças de “caráter nacional”. No segundo, aborda a forma propriamente dita, ou seja, a estrutura da peça musical. No terceiro momento, o musicólogo analisa o emprego do canto em certas composições musicais como as de Heitor Villa Lobos. Neste caso, cremos que o termo *forma* significa modo, maneira de utilização ou tratamento dado à voz.

Na segunda parte, *Exposição de Melodias Populares*, temos um conteúdo subdividido em dois grupos que contém: *Música Socializada* e *Música Individual*. Para estudarmos estes gêneros aí apresentados (entendendo aqui gênero em função da prática destes cantos como, por exemplo, *canto infantil* e às vezes a própria arquitetura das peças como as *modinhas* e *martelos*) utilizaremos algumas das explicações contidas no *Dicionário Musical Brasileiro*.

Embora o *Dicionário Musical Brasileiro* seja uma obra baseada em bibliografia variada e por isso mesmo independe do conhecimento que o musicólogo teve do repertório popular, é importante frisar que o *Ensaio Sobre Música Brasileira* foi escrito antes de Mário de Andrade iniciar o *Dicionário*. Ou seja, eventualmente os conceitos do *Ensaio* e do *Dicionário* podem discordar. No entanto, destacamos que Mário de Andrade não chegou a preparar todos os verbetes do léxico musical. Conforme a explicação da introdução da obra editada em 1989, apenas os conceitos assinados com “(MA)” são de autoria do musicólogo. Estão nesse caso os verbetes: *Cantos de trabalho*, *Coco*, *Desafio*, *Chula*, *Lundu* e *Modinha*.

Em virtude da pequena quantidade e do tamanho dos verbetes escritos pelo musicólogo, tomamos a liberdade de reproduzi-los tal como se encontram no *Dicionário*.

*Música Socializada* contém melodias entoadas, na maioria das vezes, em grupo. As cantigas estão ordenadas como: *Canto Infantil*, *Cantos de Trabalho*, *Danças*, *Danças Dramáticas*, *Canto Religioso*, *Cantigas Militares*, *Cantigas de Bebida* e *Cocos*.

*Canto Infantil* - No *Dicionário Musical Brasileiro* encontramos que estes cantos “em geral são melopeias, empregando às vezes ditongos e palavras meramente onomatopaicas, que

servem para determinar o ritmo, conforme a natureza do trabalho. (...). Entre nós são comuns as cantigas de trabalho com os ‘ei! ai! hum!’”.

Danças - No *Dicionário Musical*, o verbete *fandango* traz a bibliografia consultada por Mário de Andrade sobre o tema. São encontradas obras editadas desde os anos de 1889 até 1942 de autores como: Julien Tiersot (*Musiques Pittoresques*, 1889), Silvio Romero (*Cantos Populares do Brasil*, 1897), João Simões Lopes Neto (*Contos Gauchescos e lendas do sul*, 1926), J. Fortes (*O fado*, 1926), Eduardo Lopez Chávarri (*Musica popular española*, 1927), L. Chaves e M. Lopes (*Revista Lusitana*, 1930 e 1933), Firmino Costa (*Vocabulário Analógico*, 1933), Pires de Almeida (*A festa do Divino*, RAM, 1939), Armando Leça (*Da música portuguesa*, 1942), Renato de Almeida (*História da Música Brasileira*, 1942).

*Danças Dramáticas* - É curioso que em 1928 Mário de Andrade já empregasse a expressão “Dança dramática”, uma vez que o contato mais extenso com esses bailados populares, com entredo dramático, ele tem na segunda viagem ao norte e nordeste. Aliás, tendo em vista o ensaio homônimo que ele preparou em 1934, Oneyda Alvarenga editou os bailados estudados por Mário de Andrade nesta segunda viagem em três volumes. No primeiro volume da obra a musicóloga explica que em 1934 Mário de Andrade tinha um ensaio pronto, datilografado em 30 páginas, texto que, em sua quarta versão, é oferecido para o Boletim Latino-Americano de Música, dirigido por Francisco Curt Lange.<sup>39</sup>

*Cocos* - No *Dicionário Musical*, encontramos a seguinte explanação sobre *coco*: “Dança de roda, de origem Alagoana, acompanhada de canto e percussão. O refrão é cantado em coro, que responde aos versos do ‘tirador de coco’ ou ‘coqueiro’”. No *Compendio de História da Música*, Andrade escreve que *coco* é “uma forma de canto social importante, existente em todo Nordeste, utilizando sistematicamente o processo responsorial, solo e coro. Quase sempre dançado<sup>40</sup>”. O *coco* paraibano *Capim da Lagoa* também é citado na 1ª parte do *Ensaio* no tópico *Ritmo* (p.26,27). Andrade se utiliza da melodia para exemplificar as várias formas de grafar a síncopa devido ao conflito entre o acento prosódico e o ritmo da melodia. O *coco* na 2ª parte está grafado na tonalidade de sol Maior enquanto em *Ritmo* está em lá Maior. Nenhum dos três exemplos de grafia musical da frase “o capim da lagoa viado (sic) comeu” coincide com a versão apresentada na 2ª parte (p.87).

A segunda seção *Música individual* contém melodias executadas por um único cantor, que podem ser entoadas *a capella* (sem acompanhamento), acompanhadas por instrumento(s)

<sup>39</sup> Boletim Latino-Americano de Música vol.06, 1946?

<sup>40</sup> ANDRADE, Mário de. *Compendio de História da Música*, Ed I.Chiaratto & Cia, São Paulo, 1929, p. 175

ou solo em um grupo vocal e está dividida por: *Estrilhos* (solistas ou corais); *Toadas*; *Martelos*, *Desafios*, *Chulas*; *Lundus* e *Modinhas*; *Pregões*.

*Estrilhos* (solistas ou corais) - O *Dicionário Musical* define *estribilho* como: “verso que se repete sempre ao final de cada estrofe de uma composição.” Na continuação do verbete (trecho de autoria de Mário de Andrade) encontramos que “em certas danças latino-americanas, o *estribilho* pode ser tanto introdução ou final de uma peça ou intermédio entre exposição de melodias”.

*Toadas* - Segundo o *Dicionário Musical*, toada é uma “cantiga. Sem forma fixa. Se distingue pelo caráter no *geral* melancólico, dolente, arrastado.” (...) “No domínio caipira, significa especialmente a melodia, a linha melódica e não o conjunto de peça, isto é, a poesia cantada com acompanhamento de viola ou violão”.

*Martelos* - O *Dicionário Musical* diz que *martelo* é um “*processo* especial de cantar, usado pelos cantadores nordestinos.” (...). “O sertanejo chama de martelo, redondilhas maiores ou versos de dez sílabas com seis, sete, oito ou nove linhas.” No próprio *Ensaio*, Andrade afirma que, segundo João do Norte, *martelo* é “uma poesia historiada” (p.112).

Segundo o *Dicionário*, *desafio* é um “diálogo cantado popular.” (...). “O que mais caracteriza o nosso desafio, além de seu corte estrófico bem entendido, é o esporte de injúria, entre os desafiadores nordestinos sistematizado muitas vezes como tema único.”

*Chula* é uma “dança portuguesa, usada nas classes proletárias. Compasso de 2/4, andamento afobado. Preferentemente concebida no Modo Maior. Forma estrófica, com refrão instrumental. (...). “Na Amazônia a palavra ainda é muito empregada pra designar uma cantiga de caráter cômico”.

*Lundus* e *Modinhas* - Para o verbete *lundu*, Mário de Andrade escreve: “Canto e dança populares no Brasil durante o século XVIII, introduzidos provavelmente pelos escravos de Angola, em compasso 2/4 onde o primeiro tempo é frequentemente sincopado”. No *Ensaio* (p.116) o musicólogo comenta que o *lundu*, “no centro do país, indica especialmente uma cantiga praxeana de andamento mais vivo que o da modinha e com texto de caráter cômico, irônico, indiscreto”. Enquanto na região Norte “ainda permanece próximo da dança”.

*Pregões* - No *Dicionário Musical* temos que *pregão* é uma “pequena melodia com que os vendedores ambulantes anunciam a sua mercadoria: ‘Podemos dividi-los em duas categorias, os individuais, em que o vendedor escolhe uma maneira de apreçoar, valendo-se muitas vezes de melodias conhecidas entre nós, de emboladas, modinhas maxixes, sambas e até mesmo árias vulgarizadas; e os genéricos que são utilizados por todos os vendedores do mesmo artigo, como os vassoureiros e compradores de garrafas vazias no Rio de Janeiro’”.

## 2.2. “Os mestres que me serviram de documentação neste livro”

Na 1ª parte do *Ensaio sobre Música Brasileira*, Mário de Andrade menciona 81 compositores e o conjunto Os Oito Batutas. Sem considerarmos este conjunto de música popular, dentre os compositores, 59 são artistas estrangeiros e 22 são brasileiros. Em certos trechos, Andrade concentra o discurso em torno da figura do artista e em outros, em exemplos musicais da sua produção.

Neste estudo focaremos a relação do musicólogo com os artistas nacionais apontados no texto do *Ensaio*. A análise será feita em duas partes: *compositores de música artística* (erudita) e *compositores de música popular*.

### 2.2.1. Compositores de música artística

Considerando o período em que cada compositor atuou e ordenando-os em ordem cronológica crescente, temos José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) como o compositor mais antigo e Camargo Guarnieri (1907-1993) o mais recente. Juntamente com o padre José Mauricio os músicos, Carlos Gomes (1836-1896), Leopoldo Miguez (1850-1902), Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Glauco Velasquez (1884-1914) formam o grupo de artistas cuja produção musical antecede as pesquisas e discussões musicológicas empreendidas por Mário de Andrade. Dos artistas contemporâneos ao musicólogo paulista, e mencionados no *Ensaio*, temos, Barroso Neto (1881-1941), Heitor Villa Lobos (1887-1959), Luciano Gallet (1893-1931), Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993).

Henrique Oswald (1852-1931), Luiz Levy (1861-1935) e Francisco Braga (1868-1945) não estão nos grupos citados, pois suas respectivas produções se iniciaram ainda no século XIX e se estenderam até depois da década de 1920, ou seja, compuseram ao estilo romântico como Miguez, Alexandre Levy e Nepomuceno, porém viveram parte de suas vidas na mesma época que Mário de Andrade.

Villa Lobos é o compositor mais abordado por Andrade, pois está citado em todos os sete tópicos do *Ensaio* onde também 14 obras suas são comentadas: *Choros 2,4, 5 (Alma Brasileira) e 10 (Rasga Coração)*; *Saudades das Selvas Brasileiras n.2*; *Serestas 4 (Saudades da Minha Vida), 5 (Modinha), 6 (Na Paz do Outono) e 11 (Redondilha)*; *Cirandas 4 (O Cravo*

*Brigou com a rosa*) e *11 (Nesta rua)*; *Cirandinhas 7 (Todo mundo passa)*; *Noneto*; *Sertaneja da suíte para canto e violino*. Existem ainda as indicações genéricas, que não nos permitem identificar uma composição específica, como *Choros*, *Cirandas* e *Serestas*.

Oscar Lorenzo Fernandez e Luciano Gallet estão na 2ª e 3ª posições respectivamente. Fernandez está presente em cinco tópicos (*Música Popular e Música Artística, Melodia, Polifonia, Instrumentação e Forma*) onde são citadas as peças: *Berceuse da Saudade*; *Trio Brasileiro* (1º movimento e tema do *sapo Jururu*); modinha *Meu Coração* e *Canção do Violeiro*. Seu *Trio Brasileiro* é a obra mais comentada aparecendo em três assuntos (*Melodia, Polifonia e Forma*). Gallet é encontrado em *Música Brasileira, Música popular e Música artística, Melodia, Polifonia e Forma*. Andrade comenta a *Série de Melodias Populares*, concentrando-se em três canções: *Fótorótoto*, *Foi numa noite calmosa* e *Puxa melão*, vulgo, *Puxa Melão Sabiá*. Em *Forma* aparece a menção de “uma série de peças infantis a quatro mãos” que entendemos ser os *12 Exercícios Brasileiros*, para piano, escritos em 1928. Apesar de o musicólogo citar poucas obras de Gallet, a discussão em torno do trabalho do compositor é de considerável importância, pois acontece no período no qual o diálogo entre ambos é bastante intenso. Aliás, as análises sobre as peças de Gallet presentes no *Ensaio* foram extraídas de um artigo escrito por Andrade intitulado *Luciano Gallet: Canções Brasileiras*<sup>41</sup>, de 1927, que, por sua vez, resulta dos comentários do musicólogo encontrados na correspondência com o compositor durante os anos de 1926 e 1927.

Ainda sobre a recorrência de Villa-Lobos, Fernandez e Gallet no *Ensaio*, Mário de Andrade, ao final da primeira parte da obra, enfatiza a eleição destes compositores como parâmetros para a criação de música artística brasileira:

Figuras fortes e moças que nem Luciano Gallet, Lourenço Fernandez e Villa Lobos orgulhavam qualquer país. (...). Os mais novos aparecendo agora se mostram na maioria decididos a seguir a orientação brasileira dos três mestres que me serviram de documentação neste livro. (p.56,57)

Sabemos que havia outros compositores atuantes na década de 1920 e conhecidos por Mário de Andrade. Entretanto alguns desses artistas não foram apontados pelo musicólogo em seu *Ensaio* como Ernâni Braga (1888-1948), Frutuoso Vianna (1896-1976), Artur Pereira (1894-1946) e Francisco Mignone (1897-1986). Há ainda que se considerar o Compositor e regente João Gomes de Araújo (1846-1943). Um dos fundadores do Conservatório Dramático Musical de São Paulo, Araújo foi professor de Mário de Andrade e posteriormente colega de

<sup>41</sup>O artigo encontra-se em: ANDRADE, Mário de. *Música doce Música*, Martins editora, São Paulo, 1976, 2ª ed., p. 171

trabalho quando do ingresso do musicólogo no corpo docente daquela instituição. Apesar de também não estar no quadro de compositores abordados no *Ensaio*, Andrade o menciona em seu *Compêndio de História da Música* publicado em 1929.

Em sua dissertação José Miguel Wisnik situa no tempo a atuação dos compositores acima mencionados, a exceção de João Gomes de Araújo. Assim explica-se que Mário de Andrade não os tenha contemplado dentre os compositores analisados na primeira parte do livro:

Ernâni Braga e Frutuoso Viana despontaram como intérpretes e não como compositores, tendo participado na Semana de Arte Moderna na qualidade de pianistas. As composições de Ernani Braga resumiram-se principalmente a harmonizações de canções populares para cantores solistas e para corais. Frutuoso Viana só começou a compor em 1923, na Europa, vindo a incorporar, ao longo da década de 20, as manifestações crescentes do nacionalismo. Francisco Mignone passava pelo aprendizado europeu, escrevendo uma ópera italianizada, *O Contratador de diamantes*, onde só a ‘Congada’, dança do 2º ato, poderia fazer prever o futuro compositor nacionalista (fato aliás anotado por Mário de Andrade na revista *Klaxon*, quando da passagem do compositor por São Paulo, em férias de sua estadia europeia). (...) Artur Pereira, outro compositor reduzido ao esquecimento, que na altura de 22 estudava na Europa recebendo pensão do governo, e que tinha algumas obras apresentadas pela Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo<sup>42</sup>.

Dos compositores apresentados no *Ensaio*, Andrade correspondeu-se com Heitor Villa Lobos, Luciano Gallet e Camargo Guarnieri, pelo que se recupera da correspondência, hoje patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Dentre estes, a correspondência de Luciano Gallet, como visto no capítulo anterior, é sem dúvida a mais rica em discussões sobre música, contendo vários temas que foram desenvolvidos no *Ensaio*.

Os assuntos abordados pelo musicólogo são alinhavados através de vários tipos de composição escolhidos como exemplos. As obras variam desde óperas, passando pelo repertório sinfônico até conjuntos de câmara e peças para piano solo.

Das formas clássicas, o musicólogo cita duas óperas (*Il Salduni* de Miguez e *Salvador Rosa* de Gomes), uma missa (*Missa em si b* de José Maurício), um trio (*trio Brasileiro* de Fernandez) e uma sonatina (*Sonatina* para piano de Guarnieri). Andrade não menciona nenhuma sonata, concerto, sinfonia ou quarteto de cordas. Do conjunto de obras apresentado na Semana de 1922, formado na sua maioria por composições de Villa Lobos, nenhuma foi citada.

Do gênero camerístico o texto cita dois trios para violino, violoncelo e piano (*Trio Brasileiro* de Lorenzo Fernandez, composto em 1924 e o *Serrana* de Henrique Oswald de 1918), dois *Duos* (*Choros 2* de 1924 para flauta e clarinete e a *Sertaneja* da Suíte para canto e

---

<sup>42</sup> WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários*, 1983, p. 52.

violino de 1923), canções para voz e piano (*Serestas* de Villa Lobos, escritas nos anos de 1925 e 1926, e outras peças) e o *Noneto* (1923) escrito também por Heitor Villa Lobos.

O gênero sinfônico não é explorado por Andrade na mesma proporção dos outros aqui mencionados. Apenas duas obras são comentadas: o *Choros 10* “Rasga o Coração” (1926) de Heitor Villa Lobos, onde o musicólogo destaca principalmente a maneira como o compositor emprega a voz e o *Batuque*, da *Série Brasileira* (1892), de Alberto Nepomuceno criticado pelo autor por não ser um exemplo de emprego dos códigos nacionais. Ainda sobre Villa-Lobos, em algumas passagens, Andrade emprega a expressão *Choros* ao referir-se à série de obras que abrange várias formações, desde instrumentos solistas (*Choros 1* para violão, *Choros 5* para piano) até grande orquestra, banda e coro (*Choros 6, 8, 9, 10, 11, 12 e 13*). O termo obras sinfônicas é também empregado ao comentar a produção deste gênero de Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy.

Por último temos as obras escritas para piano solo que representam boa parte do repertório do *Ensaio*. O conjunto de peças escrito para este instrumento é o mais abrangente de todos, pois lá estão composições de autores do Romantismo, exemplos de escrita engajada no processo de nacionalização e obras de compositores populares como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Marcelo Tupinambá.

### 2.2.2. Compositores de Música popular

Os artistas populares citados no *Ensaio* são: Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), Eduardo Souto (1882-1942), Ernesto Nazareth (1863-1934), Francisca Gonzaga (1847-1935), João da Gente (1882-1937), Marcelo Tupinambá (1889-1953), Romeu Silva (1893-1958), Xisto Bahia (1841-1894) e os Oito Batutas (1919-1927).

Assim como foi feito com os compositores de *música artística*, ao utilizarmos a década de 1920 como referência temporal, observamos que Xisto Bahia é o único cuja existência não ultrapassou o final do século XIX. Em seguida temos Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth como os mais antigos, mas diferente de *Bahia*, ambos adentraram no século XX. Os demais, Tupinambá, Souto, Silva e Gente, contemporâneos de Mário de Andrade, tiveram grande atuação nas primeiras décadas do século XX.



Em relação aos compositores de música artística, os de música popular são bem menos citados sendo, dentre eles, Ernesto Nazareth o mais comentado. Mário de Andrade escolhe como exemplo as obras *Apanhei-te cavaquinho*, *Arrojado*, *Reboliço*, *Ramirinho*, além de fazer menções aos seus *tangos*. Dos demais compositores temos: Catulo da Paixão Cearense *Luar do Sertão* e *Caboclo do Caxangá*; Eduardo Souto *Saudades da Cachopa* e *Tatu subiu no pau*, Chiquinha Gonzaga *Menina Faceira*; Marcelo Tupinambá *Pierrot*, João da Gente “samba macumbeiro” *Aruê de Changô* e Xisto Bahia *Yayá, você quer morrer*.

A maioria das peças citadas são canções exceto as composições de Nazareth que foram escritas para piano e o *Pierrot* de Marcelo Tupinambá também composta para piano com uma letra adjacente escrita pelo autor.

A menção aos *Oito Batutas* é feita quando Andrade discute o tipo de música que poderia servir como referência de “obra brasileira”: “Ora por causa do sucesso dos Oito Batutas (...), só é brasileira a obra que seguir o passo deles?”. (p.12)

Em *Música doce Música*, livro que reúne vários artigos escritos por Andrade entre os anos de 1924 e 1944, encontramos artigos sobre compositores brasileiros. Vale ressaltar que boa parte deles são posteriores ao *Ensaio sobre Música Brasileira*. Dos 13 artigos, apenas três antecedem à publicação de 1928: *Marcelo Tupinambá* (1924), *Ernesto Nazaré* (1926) e *Luciano Gallet: Canções Brasileiras* (1927). Os demais artigos são: *Padre José Maurício* (1930), *Villa Lobos versus Vila Lobos (I a VII)* (1930), *Henrique Oswald (Obras Sinfônicas)* (1929), *Henrique Oswald* (1931), *Lorenzo Fernandez (Sonatina)* (1931), *Camargo Guarnieri (Sonatina)* (1929), *Camargo Guarnieri* (1940), *Chiquinha Gonzaga* (1940), *Ernesto Nazareth* (1940) e *Francisco Mignone* (1939).

### 2.3. Os Sons do *Ensaio*: Compositores brasileiros e obras da 1ª parte<sup>43</sup>

Em meio às discussões sobre vários temas, Andrade busca, tanto na música europeia tida como universal, como na produção brasileira, exemplos para corroborar suas afirmações. Nosso foco é aprofundar o conhecimento do repertório nacional e seus autores, abordando os compositores estrangeiros na medida em que sintamos necessário para auxiliar na compreensão dos argumentos.

Passados mais de oitenta anos da publicação do *Ensaio* cuja abordagem é sobre assuntos da época, muitas das referências feitas pelo autor não se relacionam com a atualidade. Por isso, o estudo do repertório apresentado pelo musicólogo é de grande importância para que possamos entender suas proposições. Infelizmente, a grande maioria dos compositores citados não faz parte dos programas apresentados nas salas de concertos nos dias de hoje. Obras como as *Canções Populares Brasileiras* de Luciano Gallet, a *Suíte Brasileira* de Alberto Nepomuceno, o trio *Serrana* de Henrique Oswald, entre outras, caíram no total esquecimento dificultando assim o entendimento do *Ensaio* em sua totalidade. Também em relação à música popular<sup>44</sup>, principalmente a urbana, a situação não é mais favorável. Com exceção de nomes como Ernesto Nazareth e Francisca Gonzaga, os demais caíram no total ostracismo.

Neste capítulo pretendemos focalizar o repertório existente no *Ensaio*, comentado e analisado pelo autor, com o intuito de ampliar o entendimento das suas propostas para uma criação nacional. Procuraremos contextualizar as obras dentro das discussões, buscando nelas e em outros escritos musicais de Andrade, contemporâneos ao *Ensaio sobre Música Brasileira*, outras informações que auxiliem no aprofundamento das questões levantadas.

A análise obedecerá à ordem dos subtítulos atribuídos pelo autor às partes do seu ensaio, ou seja: Música Brasileira, Música Popular e Música Artística, Ritmo, Melódia, Polifonia, Instrumentação e Forma. Como dito na Introdução, para não exorbitar no número de notas de rodapé, indicaremos entre parênteses o número da página do *Ensaio* à qual se refere a citação.

<sup>43</sup> O anexo 5.4.1 contém uma tabela confeccionada durante a pesquisa que lista os compositores brasileiros e as obras citadas no *Ensaio*. Nela é possível observar a quantidade de peças de cada compositor e em qual seção do texto são mencionadas

<sup>44</sup> A música popular que trataremos neste estudo refere-se a dois tipos: a urbana executada em rodas de choro, serestas, bailes, espetáculos musicais, festividades como Carnaval além daquelas gravadas em discos. O outro tipo é o que chamamos hoje de folclórica, ou seja, produzida pelo homem fora do meio urbano e executada tanto em festividades religiosas como em atividades cotidianas

Antes de adentrarmos no estudo do repertório, ressaltamos que um dos propósitos mais importantes do texto de Andrade é apresentar ao leitor as *constâncias* do populário nacional.

Gilda de Melo e Souza, no ensaio intitulado *O Tupi e o Alaúde* (2003) que propõe uma interpretação de *Macunaíma* - obra que nasce concomitantemente ao *Ensaio sobre música Brasileira* - a partir da analogia entre a estrutura do texto rapsódico e formas musicais afirma que:

(...) o compositor empenhado em fazer obra nacional não deve partir do documento recolhido, mas das *normas de compor* do populário, de certas formas fixas ou de certos esquemas obrigatórios, presentes no canto, na melodia, nos corais, na música instrumental, nas danças.<sup>45</sup>

Estas “formas fixas”, “esquemas obrigatórios” ou, em outras palavras, tendências e elementos que ocorrem com frequência nas manifestações populares de maneira empírica, são o que Mário de Andrade chama de “constâncias”. No *Ensaio* o autor explora vários tipos principalmente nos tópicos *Melodia*, *Ritmo* e *Forma* através de exemplos extraídos não só do populário que pode ser fartamente observado na 2ª parte do livro, bem como de compositores de música popular urbana como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Marcelo Tupinambá e de música artística como Heitor Villa-Lobos.

### 2.3.1. Música Brasileira

Durante a década de 1920 diversos intelectuais clamavam pela renovação dos processos de criação artística, condenando qualquer referência artística que remetesse ao passado além de insuflar o banimento da produção musical brasileira anterior ao século XX.

Em meio às discussões, Mário de Andrade levanta-se em defesa dos compositores brasileiros do passado, principalmente Carlos Gomes que, pelo seu italianismo, fora o mais atacado pelo movimento<sup>46</sup>. Segundo ele, os modernistas estavam considerando por demais a opinião estrangeira de que música autenticamente brasileira é aquela onde os elementos nativos se fazem presentes. Contudo, essa presença não se faz de forma incorporada dentro da linguagem musical como Andrade procura propor no *Ensaio* e sim pela mera citação ou

<sup>45</sup> SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Duas cidades, Ed. 34, 2003, p. 13

<sup>46</sup> Sobre a discussão em torno de Carlos Gomes entre os modernistas e o posicionamento de Mário de Andrade, vide RODRIGUES, Lutero. *Carlos Gomes- Um tema em questão*. Ed. UNESP. 2011

colagem como num mosaico. Os estrangeiros<sup>47</sup> buscam na produção brasileira “o jamais escutado em música artística” (p.11), isto é, o exótico.

Por esse motivo Andrade questiona se apenas os indivíduos que alcançaram o reconhecimento internacional através do sucesso de suas obras, ainda que algumas não expressassem de maneira original a identidade nacional, serviriam de parâmetro para o que seria de fato música brasileira. Entre essas personalidades estão os Oito Batutas, Romeu Silva e o próprio Villa Lobos.

Os *Oito Batutas* (1919) são a única formação instrumental citada por Mário de Andrade em seu *Ensaio*. Grupo maleável, ou seja, que teve vários intérpretes ao longo das décadas de 1910 e 20 tinha em Donga e Pixinguinha seu núcleo principal<sup>48</sup>. Anunciado como atrativo no Cine Palais no Rio de Janeiro, nos jornais era denominado como “orquestra típica de música brasileira” dedicava-se a maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês entre outros. Obtiveram sucesso tanto no Brasil como em Paris e na Argentina. Já nos anos 20, foram influenciados pelo jazz e incluíram no repertório ritmos americanos como foxtrottes e ragtimes.

Na sequência, Mário de Andrade cita Marcelo Tupinambá (1881-1953), compositor nascido em São Paulo, de forma a apoiar a ideia de que sua obra, por não conter os mesmo elementos exóticos como os ritmos coreográficos exibidos pelo conjunto carioca, não apresenta os mesmo apelos.

Apesar de ser bem menos conhecido hoje em dia que os *Oito Batutas* ou Marcelo Tupinambá, o compositor e saxofonista Romeu Silva (1893-1958), contemporâneo de Mário de Andrade, com sua *Jazz Band Sul Americano* foi considerado um dos grandes divulgadores da música popular brasileira no exterior entre anos 20 e 40.

Na continuação o musicólogo cita Villa Lobos (1887-1959) que, na década de 1920, já era um artista reconhecido internacionalmente. Em 1928, ano da publicação do *Ensaio sobre Música Brasileira*, Villa Lobos já possuía uma monumental e variada produção, tendo em seu repertório, a título de exemplo, a obra *Uirapurú* (1917) vários poemas sinfônicos como o *Amazonas* (1917) cinco das doze sinfonias, sete operas, treze *Choros*, quatro dos doze quartetos, o ciclo de *Cirandas* para piano e as *Serestas* para canto, entre outras obras. Com

---

<sup>47</sup> Creemos que estes estrangeiros sejam Darius Milhaud e Ottorino Respighi, pois ambos estiveram no Brasil, se encantaram com a música popular e levaram na bagagem de volta melodias populares que posteriormente foram utilizadas em algumas de suas obras

<sup>48</sup> Durante sua existência o grupo teve três formações, sendo a primeira composta por: Pixinguinha, China, Donga, Raul Palmieri, Nelson Alves, José Alves, Jacó Palmieri, Luís de Oliveira, J. Thomaz

sua linguagem musical própria Villa Lobos desperta tanto a admiração de Mário de Andrade como de outros artistas modernistas.

Desde o início do movimento em prol de uma identidade nacional, Andrade afirmava que não se devia utilizar o mesmo critério de julgamento para os compositores do passado, uma vez que os elementos que caracterizam a nacionalidade brasileira tornam-se perceptíveis apenas por volta do final do século XIX. Além do mais, leva em conta o comprometimento dos artistas, ou seja, a preocupação que alguns tiveram, uns mais e outros menos, em retratar de alguma maneira em suas obras a “coisa brasileira”. Sendo assim, para Mário de Andrade, toda música criada por artista nacional deve ser considerada brasileira mesmo tendo os elementos, que fazem referência à nacionalidade, manipulados segundo os preceitos da estética europeia.

No *Compendio de História da Música* (1929, Andrade apresenta dois tipos de compositores do passado: os que “refletem a preocupação nacionalista” e os “menos característicos”.

Entre os autores que “refletem a preocupação nacionalista” presentes tanto no *Compêndio* quanto no *Ensaio*, estão o José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830), Carlos Gomes (1836-1896), Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920). Destes, Mário de Andrade elege algumas obras como exemplo:

De José Mauricio ele cita a *Missa em Si b* (1801), reeditada posteriormente por Nepomuceno em 1897/98. De Carlos Gomes, elege a ópera *Salvador Rosa* (1874) que, diferente de outras operas como *Il Guarany* (1870) e *Lo Schiavo* (1889) onde se liga à ideia nacional pela escolha do texto, foi escrita bem ao gosto do público italiano. O libreto de Ghislanzoni, conta a história do levante de Masaniello ocorrido em Nápoles.

De certa forma, nosso musicólogo afronta os ideais dos outros modernistas ao intitular de brasileira uma obra escrita estritamente ao estilo europeu sem fazer nenhuma menção ao elemento nacional. Aqui destacamos a mudança de opinião sobre o compositor de Campinas pois Andrade em seu *Discurso de Paraninfo* de 1922 diz: “(...) Carlos Gomes deve considerar-se músico italiano. O simples fato duma ou outra rara vez se ter lembrado de temas nacionais, mais literários que musicais, não o nacionaliza. O ethos de sua música é italiano”.<sup>49</sup>

De Alexandre Levy, a obra escolhida foi a *Schumanniana op.16* (1891) para piano, que pelo título, indica uma forte alusão ao estilo germânico do compositor Robert Schumann.

---

<sup>49</sup> Correio Paulistano, 09 de março de 1923

No grupo dos compositores “menos característicos”, como citado tanto no *Ensaio* como no *Compêndio*, estão Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Glauco Velasquez e Barroso Neto:

De Leopoldo Miguez (1850-1902), Andrade menciona a ópera *I Salduni* (Os Saldunes), de 1901, sobre libreto de Coelho Neto e afirma que apesar da ausência elementos nacionalizantes, deve ser considerada obra nacional por ter sido escrita por um brasileiro. Concebida estritamente nos moldes wagnerianos, narra uma trama que se passa no período de César sobre suas pelepas contra os antigos gálios.

Henrique Oswald (1852-1931) compositor que, apesar de ter nascido no Brasil, ainda jovem mudou-se com os pais para a Europa onde se formou pianista e compositor e lá viveu por 35 anos (1868-1903). Ao retornar ao Brasil, manteve-se neutro em relação às proposições nacionalistas uma vez que a utilização de elementos caracteristicamente brasileiros na sua produção foi pontual e pouco significativa para determinar um envolvimento.

Glauco Velásquez (1884-1914), morto em tenra idade, abre mão dos “moldes clássicos” em prol de um estilo independente que expressasse os sentimentos e ideias subordinados ao seu próprio ser, ou seja, “fiel a ao seu ideal artístico”.<sup>50</sup> Não encontramos nenhuma informação que mostrasse o posicionamento de Velásquez frente a utilização de códigos nacionalizantes na composição musical. O que se constata é que das 42 canções compostas, 25 delas foram feitas sobre texto em língua portuguesa. Entretanto não podemos afirmar se o compositor segue o passo de Alberto Nepomuceno que era a favor da canção em língua vernácula ou se isto é apenas um fato circunstancial.

Joaquim Antônio Barroso Neto (1881-1941) pianista virtuoso, professor do Instituto Nacional de Música e compositor de inspiração nitidamente romântica influenciado por Grieg e pelos mestres alemães. Formou com Humberto Milano (violino) e Alfredo Gomes (violoncelo) um trio dedicado a execução de obras de artistas nacionais. Da sua produção como compositor, destacam-se peças para piano solo, canções e peças corais.

Creemos que Andrade foi levado a classificar Barroso Neto em seu *Compêndio* como um autor pouco característico seja o seu estilo romântico considerado nada original pelos parâmetros nacionalizantes. Porém, convém ressaltar que o compositor se diferencia de figuras como Henrique Oswald, pois, a música de feição brasileira ocupa parte considerável de sua produção. A exemplo, citamos a *Canção da Felicidade* escrita a maneira de modinha e

---

<sup>50</sup> CARNEIRO, Maria Cecília Ribas; NEVES, José Maria. *Glauco Velasquez*. Enelivros, RJ, 2002

o *Maxixe da Pacata*, ambas para canto, a abertura orquestral *Aruanã* e o *Choro e Galhofeira* para piano solo.

Veremos que em vários momentos o musicólogo defende os compositores de orientação europeia do passado afirmando que estes e outros artistas possuem, de alguma maneira, vestígios de brasilidade em suas obras.

Mário de Andrade ressalta que naquele momento, no qual as discussões sobre nacionalização da produção artística se intensificavam, convinha aos compositores fazerem escolhas assertivas sobre o material a ser trabalhado em prol da música artística brasileira. E, como incentivo, afirma que a criação do artista engajado, por mais nacional que seja, também é patrimônio universal e ilustra sua afirmação citando: “(Rabelais Goya Whitman Ocussai)” (p.16). Em se tratando de artistas de outras áreas que não a música, julgamos oportuno colocar aqui informações que possam ajudar a compreender a eleição deles por parte do autor:

François Rabelais (1494-1553) foi um sacerdote sem muita vocação para o ofício, médico, erudito e escritor com grande apreço pelo conhecimento e de espírito aberto ao novo e às reformas. Suas narrativas exploravam as lendas populares e, além de cômicas, eram marcadas de sátiras religiosas e humor escatológico. Sua produção caracterizava-se pela riqueza vocabular e destreza ao abordar problemas da época. Humanista, acreditava no homem e nas suas capacidades. Seus escritos tinham como pretensão libertar as pessoas das tradições fantasiosas e superstições da Idade Média.

Francisco Goya (1746-1828), pintor espanhol, foi o mais renomado artista do seu tempo. Sua produção percorre desde o estilo neoclássico do final do século XVIII até o Romantismo. Realista, retratou magistralmente fatos e personalidades do seu tempo, produzindo obras de grande riqueza expressiva que refletiam diversos sentimentos humanos como o medo, sofrimento, angústia, felicidade. A pintura *Os fuzilamentos de 3 de Maio de 1808* mostra como os horrores da invasão napoleônica sofrida pelos espanhóis foram absorvidos pelo artista. Em seus trabalhos são detectados traços e técnicas que servirão de princípios norteadores para estilos que se desenvolverão durante os séculos XIX e XX.

Katsushika Hokussai (1760-1849)<sup>51</sup> - pintor e gravurista japonês de *Ukiyo-e*, estilo de impressão em blocos de madeira e pintura que retratava cortesãs e atores de teatro *Kabuki* famosos nas cidades japonesas durante o período *Edo*. Crê-se que seu pai, Nakajima Ise, foi um fabricante de espelhos que trabalhou para o *shogun*. Hokussai começa a pintar aos seis anos de idade orientado pelo pai que decorava o entorno dos espelhos por ele confeccionados.

---

<sup>51</sup> Mário de Andrade escreve “Ocussai”

Ainda na adolescência foi aceito no estúdio de Kutsakugawa Sunsho mestre do estilo *Ukiyo-e*. Durante o período em que trabalhou com Sunsho, faz sua primeira publicação, uma série de atores de *Kabuki* produzida em 1779. Após a morte do mestre, explorou outras práticas artísticas incluindo as europeias através da observação de entalhes de cobre franceses e holandeses adquiridos ocasionalmente. Devido a esta abertura a outros estilos, foi expulso da escola Katsugawa. O episódio levou Hokussai a mudar o tema dos seus trabalhos, o que provocou um verdadeiro avanço tanto em sua carreira como também no estilo *Ukiyo-e*. A partir de então seu foco deixou de ser as cortesãs e atores, passando a paisagens e cenas do cotidiano de japoneses de diferentes níveis sociais.

Apesar de Hokussai ter tido uma longa carreira, é apenas após os 60 anos de idade que surgem suas principais obras. Entre os anos de 1826 e 1833 cria a série *36 vistas do Monte Fuji* que inclui a famosa representação da *Grande Onda de Kanagawa*. Na verdade a série compreende um total de 46 retratos, 10 adicionados após a publicação do livro. Em 1834 é responsável pelas *100 vistas do Monte Fuji* considerada obra-prima entre suas retratações sobre paisagens. Desde a antiguidade, cria-se de que o monte Fuji fosse fonte da imortalidade, tradição esta que estava no cerne da obsessão do artista pela montanha. Trabalhou até o final da vida, e, obcecado pela perfeição, exclamou no seu leito de morte: “Se o Céu apenas me desse mais dez anos... apenas mais cinco anos, então eu poderia me tornar um verdadeiro pintor.” (Tradução livre)<sup>52</sup>

Walt Whitman (1819-1892) ensaísta, poeta e jornalista norte-americano. *Leaves of Grass* (folhas de ervas) é a obra mais importante de Whitman e concentra sua produção poética. A primeira publicação ocorre em 1855 contendo apenas 12 poemas e um prefácio sem mencionar o nome do autor. O livro foi revisto e ampliado durante toda sua vida, recebendo oito edições ao longo de sua existência e duas após sua morte, sempre trazendo à luz poemas inéditos. A coletânea foi duramente criticada chegando, em alguns momentos, a ter a publicação proibida devido ao conteúdo que festejava a existência humana através da exaltação do corpo e do amor sexual.

Em maio de 1865, logo após o assassinato de Abraham Lincoln ocorrido em abril do mesmo ano, publica o livro *Drum-Taps* contendo 53 poemas sobre a guerra civil e a experiência vivida como voluntário nos hospitais militares durante os anos de 1863-64.

No citado *Leaves of Grass* o autor inova a escrita poética ao traduzir a ideia de totalidade através de versos livres em longas linhas rítmicas sob uma estrutura natural e

---

<sup>52</sup> No original: “If only Heaven will give me just another ten years... Just another five more years, then I could become a real painter”. Extraído do sítio <http://www.katsushikahokusai.org/biography.html>, acesso em 05/02/2015



orgânica. Esta técnica inovadora fez com que Whitman fosse considerado por muitos o “pai do verso livre” e influenciando tanto a literatura americana ulterior como toda a lírica moderna incluindo o poeta português Fernando Pessoa.

Percebe-se que todos estes artistas mencionados por Andrade utilizaram personalidades e fatos cotidianos das respectivas épocas e locais em que viveram como substrato para suas criações e, mesmo aqueles que tiveram contato com estilos de outros países, tornaram-se expoentes em seus ofícios contribuindo para o avanço das expressões artísticas no qual se debruçaram, extrapolando as fronteiras nacionais a ponto de obterem reconhecimento universal.

A escolha destes exemplos também revela a figura de um estudioso das artes em geral empenhado em mostrar aos leitores do *Ensaio* que a utilização de códigos nacionais na criação artística não é assunto inédito mas, muito pelo contrário, algo praticado há muito tempo em várias partes do globo. Isto também corrobora a recorrência do tema quando Andrade afirma na 1ª parte do livro que “neste Ensaio eu remói lugares-comuns.” (p.57)

### 2.3.2.Música Popular e Música Artística<sup>53</sup>

Logo no início, o musicólogo cita as “Melodias Populares Brasileiras”<sup>54</sup> de Luciano Gallet (1893-1931) acreditando que elas são fundamentadas na música popular e considerando seu trabalho “de ordem positivamente artística”. Os dois primeiros cadernos surgem em 1924 e posteriormente, em 1926, mais três vieram a público. Sentindo a necessidade de aprofundar seu conhecimento sobre o folclore brasileiro, Gallet harmoniza melodias populares no intuito de aprimorar o manuseio das constâncias nacionais e a incorporação destas de forma orgânica nas suas composições, eliminando assim o individualismo e tornando sua produção um meio de manifestação da identidade nacional.

Essa iniciativa estreita a relação entre o compositor e o musicólogo paulista. O diálogo entre os dois é intenso, haja vista o grande volume de cartas trocadas entre eles, fruto dos debates que não só auxiliam Gallet em seus trabalhos, mas também alimentam as discussões

---

<sup>53</sup> Com o mesmo sentido de *música artística*, utilizado no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade empregará na década de 1940 o termo *música erudita*

<sup>54</sup> Na verdade, as melodias de Luciano Gallet foram publicadas com o nome de *Canções Populares Brasileiras*

presentes no *Ensaio sobre Música Brasileira*, como pode ser observado nas missivas enviadas do Rio de Janeiro.<sup>55</sup>

Na sequência, Andrade afirma que a música brasileira resulta da mistura de elementos musicais de vários povos e nacionalidades como a ameríndia, a africana, a portuguesa, a espanhola (“sobretudo a hispano-americana do Atlântico, Cuba e Montevideo, tango e habanera.” p.20) e de danças europeias como o scottish, a valsa, a mazurca e a polca. Segundo o autor, além dessas influências “digeridas” pelo tempo e já presentes na inconsciência do povo, existiram outras que se incorporaram ao populário posteriormente como o jazz americano e o tango argentino.

A Influência europeia está presente tanto na dança como na modinha, gênero de composição que perdurou por muito tempo na cultura nacional desde os tempos do Império até o final do séc. XIX e início do sec. XX. Como compositores modinheiros, Andrade cita Pe. José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830), Carlos Gomes (1836-1896) e Francisca Gonzaga. (1847-1935). Vale ressaltar que Mário de Andrade só aprofunda seu estudo das modinhas quando da publicação do álbum *Modinhas Imperiais* em 1930 o qual dedicou a Villa Lobos.

Creemos que o distanciamento cronológico tenha contribuído para a revisão do musicólogo no sentido de perceber nas peças escritas por José Maurício, o caráter europeu, mais precisamente o lusitano, fortemente presente. Nas canções de Carlos Gomes tem-se uma produção de transição, pois o caráter português atenua-se devido a influência de outros elementos como a lírica italiana. Apesar da originalidade da escrita de Gomes, suas modinhas ainda não possuem características de todo nacionais. Somente no início do séc. XX, quando “*o amalgama de tendências ibero-africanas se torna evidente*”, é que de fato o gênero modinha assume características nacionais, como podemos observar nas peças compostas por Francisca Gonzaga.

Segundo Andrade, a influência norte-americana se faz presente através do jazz que se infiltra no maxixe. A título de exemplo, cita o *samba macumbeiro* chamado *Aruê de Xangô* escrito pelo compositor carnavalesco, João de Wilton (ou da Silva) Morgado (1882-1937) mais conhecido como João da Gente que atuou nas primeiras décadas do século XX. O musicólogo nota que no samba estão presentes processos polifônicos e ritmos jazzísticos que em nada interferem no caráter da obra, considerando-a um “máxime legítimo”.

---

<sup>55</sup> Correspondência de Luciano Gallet para Mário de Andrade, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

O *Choros 5* (1925)<sup>56</sup> para piano de Heitor Villa Lobos é mencionado pois, segundo o musicólogo paulista, a seção intitulada *Movimento justo de marcha moderada* foi considerada por um compositor, não brasileira por não possuir elementos que a caracterizassem como tal. Em carta para Luciano Gallet datada em 25 de agosto de 1926, Mário de Andrade comenta que o autor da crítica à obra de Villa Lobos é Oscar Lorenzo Fernandez:

Inda o Lourenço Fernandes escutei dizer que a *Alma Brasileira, Choros no. 5* do Villa, tinha no meio uma marcha que não tinha caráter brasileiro... Isso é pueril. O que é caráter brasileiro? Por acaso o caipira que nunca saiu do rancho dele lá numa vila esquecida do sertão é que só ele é brasileiro e não o indivíduo que mora em S. Paulo ou no Rio e sai de forde de casa e recebe revistas alemãs? Isso tudo são puerilidades porque em todos os caracteres raciais nacionais tem uma parte muito larga de cooperação universal. Se a gente analisar uma obra de arte bem francesa há de encontrar nela muito de alemão muito de italiano e muito de toda a gente.<sup>57</sup>

Porém ao contrário da crítica, NEVES (1977) percebe que a marcha escrita por Villa Lobos contém elementos que remetem à marcha-rancho, ritmo que ao lado do samba esteve presente nas festividades carnavalescas.

Para contrapor o julgamento de Fernandez sobre a marcha de Villa Lobos, Andrade cita, do próprio compositor, a *Berceuse da Saudade* e pontua que a obra é considerada nacional no seu todo, pois se considerada peça única, a parte central não se enquadraria na classificação por não possuir elementos nacionalizantes.<sup>58</sup>

Um ponto bastante importante na discussão sobre a formação de uma linguagem musical caracteristicamente brasileira, é o posicionamento diante das “novas” influências estrangeiras, ou seja, o jazz americano e o tango argentino. Diferente dos outros teóricos nacionalistas latino-americanos que pregavam um afastamento total da linguagem musical europeia (NEVES, 1981), Mário de Andrade defendia a ideia de que estas informações deveriam ser aproveitadas através da adaptação às necessidades nacionais, uma vez que existem elementos que não possuem uma etnia específica podendo pertencer a qualquer nacionalidade. Para o autor de *Macunaíma*, se um determinado trecho musical não possui características nacionais intrínsecas isto não desmerece a obra como um todo pois, “sendo inventada por brasileiro dentro de peça de caráter nacional e não levando a música pra nenhuma outra raça, é *necessariamente brasileira*.” (p.21)

<sup>56</sup>“o catalogo proposto por Andrade Muricy em ‘Villa-Lobos, uma interpretação’ situa-o em 1926”. NEVES, José Maria. *Villa Lobos, o choro e os Choros*. Ed. Ricordi, 1977, p.46

<sup>57</sup>Carta de Mário de Andrade para Luciano Gallet, 25/08/26. Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro. Estabelecimento de texto por Flávia Camargo Toni para a edição da correspondência Mário de Andrade-Luciano Gallet, em preparo

<sup>58</sup>*Berceuse* de Fernandez não foi localizada para confronto

O *Tango Brasileiro* (1890), de Alexandre Levy, está nas referências sobre a adaptação do elemento estrangeiro, pois o compositor se utiliza de elementos rítmicos da habanera para compor sua peça.

A afirmação feita por Mário de Andrade sobre a linguagem musical de Glauco Velasquez (1884-1914) se contrapõe ao que disse em relação ao compositor no item *Música Brasileira*. Aqui, Andrade diz que a linguagem de Velasquez é “unilateral” e “antibrasileira”, ou seja, está por demais presa à estética europeia, e que as tentativas de escrita dentro da proposta nacionalista não passam de uma “concessão ao exótico”. Em seu *Compêndio de História da Música*, publicado em 1929, Andrade define Velasquez como sendo: “uma experiência inquieta, dolorosamente precária, com lampejos de gênio num resultado quase ineficaz: um enigma verdadeiro.”<sup>59</sup>

### 2.3.3.Ritmo

Neste item, Mário de Andrade concentra o debate em torno do deslocamento do acento dentro do compasso que por muitas vezes é entendido como *síncopa*.

Andrade inicia a discussão abordando o movimento rítmico oriundo da prosódia e afirma que nos lundus e batuques, de origem africana, é comum encontrar “frases compostas pela repetição sistemática dum só valor de tempo bem pequeno (semicolcheia)” (p.25). Sendo essa característica rítmica uma constância do populário, Mário de Andrade menciona a canção *Toca Zumba* de 1926 (Melodias Populares Brasileiras) de Luciano Gallet com letra de Gomes Cardim para coro a quatro vozes e piano. O ritmo afirmado pela prosódia reforça o caráter africano do texto. Em *Stimmen der Volker in Liedern, Tanzen und Charakterstüchen*<sup>60</sup>, Albert Friedenthal explica que *Toca Zumba* era “‘canto e dança dos negros do Brasil’ (...) composta por Gomes Cardim pouco após a abolição da escravatura (1888)”.

*Toca Zumba* é uma das três cantigas que Mário de Andrade registra em 1940 para Lorenzo Dow Turner, estudioso do dialeto Gullah, que veio ao Brasil para estudar a influência do yorubá na cultura do país. A gravação também teve a colaboração de Mary Pedrosa e Raquel de Queiroz. Na face A estão algumas cantigas e na face B uma entrevista conduzida por Mário Pedrosa onde Andrade explica:

<sup>59</sup> ANDRADE, Mário de. *Compêndio de História da Música*. Ed. I. Chiarato & Cia. São Paulo, 1929, p. 157.

<sup>60</sup> Berlin: Schlesinger'sche Buch und Musiklandlung, 1911, vol.6, p 17

“- Eu esqueci também de dizer que além da canção de mendigo, como última peça do disco eu cantei ainda o famoso *Toca Zumba* que é um canto dos negros brasileiros do tempo da Abolição. Esse canto generalizou-se por todo o Brasil e aliás já está publicado no livro do Friedenthal. (...)”<sup>61</sup>

Na composição de Luciano Gallet a ordem dos versos obedece a versão de Friedenthal, como segue:

“Nossa gente já está livre, só trabalha si quizé,  
Si si – ô,  
Toca zumba, zumba, zumba. Toca zumba, zumba, zumba!  
Vamos ter o nosso casa e também nosso muié!  
Si si – ô!  
Toca zumba, toca zumba, zumba, toca zumba, zumba, zumba!  
Nosso Rey é liberá! Si si – ô , é liberá si si –ô, é liberá!  
Toca zumba. Toca zumba. Toca zumba, zumba, zumba!  
Ai! Uê ai uau! Os pleto nunca mais apanhará de bacalhau!  
Ai! Uê ai uau!  
Toca zumba, zumba, zumba. Toca zumba, zumba, zumba.  
Toca zumba, toca zumba, toca zumba, zumba, zum!  
Uê, uau! Ai! Uê! Ai! Uê! Ai! Uê!  
Para os blanco, que dia sinistro,  
Aquelle que os nêgo chegar a ministro,  
que os nego chegar a sê ministro! “

O deslocamento rítmico ou “sincopado” muito comum no populário, nem sempre é de fato uma sincopa, mas como Andrade se refere “polirritmia” ou “ritmos livres”<sup>62</sup>. A diluição da sincopa em tercinas é um efeito bastante recorrente em obras de Villa Lobos. Mário de Andrade tem razão em escolher a *Saudades das Selvas Brasileiras 2* (1927), pois a ênfase dada ao quarto tempo (como anacruse), o ritmo constante marcado em semínimas e o baixo melódico desenvolvido em tercinas com acentos deslocados, são, nesta obra, os elementos utilizados pelo compositor para acrescentar à obra caráter indígena.

No *Choros 5, Alma Brasileira* (1925), Villa Lobos utiliza o deslocamento rítmico, através da polirritmia e da sincopa, para representar a defasagem e a espontaneidade, elementos muito comuns no populário, entre canto e acompanhamento.

Na continuação, Mário de Andrade analisa uma peça da série de *Serestas* de Villa Lobos. Composta de 14 peças para canto e piano, a série foi escrita nos anos de 1925 e 1926 sobre textos de vários poetas e concebidas a partir de constâncias melódicas e rítmicas extraídas do populário nacional. Contudo são peças autenticamente criadas por Villa Lobos. Na *Seresta 4, Saudades da Minha Vida*, Andrade compara a “pseudo sincopa”, oriunda do

<sup>61</sup> A gravação feita por Lorenzo Turner, acervo da Universidade de Indiana, está disponível no sítio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo no endereço <<http://www.ieb.usp.br/noticia/mrio-de-andrade-raquel-de-queiroz-e-mary-pedrosa-cantam-para-lorenzo-turner>>, por gentileza da instituição americana

<sup>62</sup> A oportunidade de se escutar a cantiga na interpretação de Mário de Andrade – agora disponível na gravação feita por Lorenzo Dow Turner – contribuirá, no futuro, para uma análise voltada para o estudo da sincopa, tarefa que não foi possível executar tendo em vista que a gravação só ficou disponível poucos dias antes do depósito desta dissertação

deslocamento do acento dentro da tercina existente na linha da voz, ao excerto extraído do popular *Canto do Xangô* (RJ)<sup>63</sup> onde a mesma figuração se faz presente.

Mário de Andrade afirma que algumas das sincopas encontradas em composições populares não são de fato nacionais; como o fado maxixe para piano, *Saudades da Cachopa*, escrito por Eduardo Souto (1882-1942). Ernesto Nazareth (1863-1934), pianista popular de formação erudita, deixa em muitas vezes transparecer em seus tangos, maxixes e outras obras marcações rítmicas de origem europeia.

#### 2.3.4.Melodia

Podemos aplicar aqui aos compositores citados por Mário de Andrade o mesmo tipo de classificação adotado por ele no início do livro, ou seja, compositores de *música popular* e compositores de *música artística* ou *erudita*.

Segundo este princípio, os compositores de música popular são: Xisto Baia (1841-1894), Francisca Gonzaga (1847-1935), Ernesto Nazareth (1863-1934), Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) Eduardo Souto (1882-1942) e Marcelo Tupinambá (1891-1953). Já os de *música artística* são: Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Villa Lobos (1887-1959), Luciano Gallet (1893-1931) e Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948).

O principal ponto abordado neste tópico é a invenção da linha melódica na música artística a partir das matrizes musicais da cultura popular. Para isso, Mário de Andrade averigua as constâncias existentes no populário nacional explorando alguns exemplos do seu repertório.

O olhar analítico de Mário de Andrade sobre alguns exemplos da produção popular de então visa fomentar o debate sobre “melódica nacional” e apresentar de um lado pontos a serem observados no estudo das matrizes nacionais e de outro o aproveitamento desse material e as possibilidades de aplicação no repertório artístico. Vale ressaltar que as composições apresentadas nesta discussão, são oriundas da metrópole e, até certo ponto, contemporâneas à elaboração do *Ensaio*. Tome-se como exemplo a eleição pelo musicólogo da toada *Cabocla do Caxangá*, composta por João Pernambuco com letra de Catulo da Paixão

---

<sup>63</sup> A melodia pode ser conferida na 2ª parte do *Ensaio sobre a Música Brasileira* na seção *Canto Religioso*, p. 83.

Cearense que foi sucesso nos carnavais de 1913 e 1914<sup>64</sup>, canção esta que já inspirara em Mário de Andrade longa análise sobre a prosódia e o perfil melódico das cantigas populares como ele explicou a Manuel Bandeira em carta datada em 07 de setembro de 1926 dizendo que compôs a *Viola quebrada* (Maroca) em cima dos versos da *Cabocla do Caxangá*<sup>65</sup>:

Sobre a *Maroca*... Você quer escutar uma confidência só mesmo pra você? Pois isso é o pasticho mais indecentemente plagiado que tem. No que aliás não tenho a culpa porque toda a gente sabe que não sou compositor. A *Maroca* foi friamente feita assim: peguei no ritmo melódico de *Cabocla do Caxangá* e mudei as notas por brincadeira me vestindo. Tenho muito costume de sobre um modelo rítmico qualquer inventar sons diferentes pra me dar uma ocupação sonora quando me visto. Assim saiu a *Maroca* que por acaso saindo bonita registrei e fiz verso pra. Só o refrão não é pastichado da rítmica melódica da obra do Catulo. E a linha que inventei tem dois dos tais torneios melódicos que especifiquei na *Bucólica* coisa que aliás só verifiquei agora pois nunca tinha ainda matutado nisso. Aliás o refrão não tem nada de propriamente brasileiro com aquele tremido sentimental...<sup>66</sup>

A peça seguinte analisada por Andrade é a canção de autoria de Eduardo Souto, *Tatu subiu no Pau*, outro sucesso carnavalesco, porém de 1923 e logo após *Apanhei-te Cavaquinho* de Ernesto Nazareth escrita em 1914.

A única obra que se afasta deste contexto cronológico é *Yayá, você quer morrer*, de Xisto Bahia, que data de meados da segunda metade do século XIX. No entanto, há de se considerar que a obra era muito conhecida no início do século XX. Outra peça nas mesmas condições é *Menina Faceira*, de Francisca Gonzaga. Apesar de a obra ter sido escrita em 1885, cremos que o fato da compositora ter vivido até 1935 e ter composto canções dentro do mesmo estilo até o final da vida faz com que a obra esteja incluída no quesito contemporâneo às referências propostas por Mário de Andrade sobre melodia popular.

As primeiras constâncias melódicas que Andrade comenta são os saltos intervalares presentes na música popular. Normalmente estes saltos ocorrem do registro médio da voz para o agudo ultrapassando intervalos de 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>. e até 8<sup>a</sup>. Para exemplificar ele cita novamente *Yayá quer Morrer* de Xisto Bahia e *Menina Faceira* de Chiquinha Gonzaga e faz referência à utilização desta constância na música artística através da *Seresta no.5* para voz e piano de Villa Lobos.

Observando atentamente as partituras destas melodias, vemos que todas se limitam ao registro médio tendo apenas algumas notas agudas nos pontos culminantes da linha melódica. A tessitura no geral é de uma oitava e meia (intervalos de 11<sup>a</sup> e 12<sup>a</sup>) Os saltos que mais se

<sup>64</sup> Em seu livro *Mata Iluminada*, publicado em 1924, Catulo Cearense inclui a letra de *Cabocla do Caxangá* e *Luar do Sertão* sem fazer referência ao autor das melodias João Pernambuco. (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, disponível no endereço <<http://www.dicionariompb.com.br/>>)

<sup>65</sup> MORAES, Marcos Antônio de. Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. IEB, Edusp, 2<sup>a</sup> edição, 2001.p.309

<sup>66</sup> MORAES, Marcos Antônio de. Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. IEB, Edusp, 2<sup>a</sup> edição, 2001.p.309

destacam são os de 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup> (Yayá). Nas três peças, a melodia mantém-se por pouco tempo no registro agudo (uma semínima ou uma colcheia) descendo logo em seguida geralmente por graus conjuntos ou saltos de terças.

A melodia da *Seresta* de Villa Lobos por ser mais elaborada exige do executante preparo técnico em virtude da utilização de cromatismos, arpejos, nota pedal e sensível (do# para enfatizar a palavra *amor*). Ainda assim, devido a presença das constâncias, a peça dá ao ouvinte a impressão de que pertence ao populário nacional.

Essa movimentação na linha melódica também pode ser observada na canção *Fótorótoto* (1924), de Luciano Gallet. Em texto publicado em 1927<sup>67</sup> sobre as *Canções Populares Brasileiras* de Gallet, Mário de Andrade observa o trabalho do compositor ao agregar à chula<sup>68</sup> baiana um refrão de material melódico popular oriundo de outra região, resultando numa peça única, bem equilibrada e extremamente original.

Assim como na peça de Luciano Gallet, na *Rapsódia Brasileira* (1894), para piano, escrita por Luiz Levy (1861-1935), a movimentação se faz presente nos motivos melódicos de canções populares citados na obra, como *Balaio, meu bem, Balaio; Chô, Chô, Chô, Araúna; Vem Cá, Pitú* e a *Canção do Boiadeiro*.

A referência à *Galhofeira*, peça, para piano escrita por Alberto Nepomuceno volta-se ao caráter festivo e ligeiro presente em grupos instrumentais populares. A audição da obra aponta que a linha melódica, de movimentação rápida e por vezes descendente, compõe-se de valores pequenos como colcheias e semicolcheias e intervalos curtos como 2<sup>a</sup> ou de meio-tons (cromatismo). Esse tipo de desenvolvimento melódico também pode ser encontrado em trechos do *Trio Brasileiro* (1924) de Oscar Lorenzo Fernandez.

Mário de Andrade cita outros exemplos como o *Choros 10, Rasga coração*, de Villa Lobos; o tango *Ramirinho* (1896) de Nazareth; e o samba paulista *Tatu subiu no pau* (1923) de Eduardo Souto.

Apesar de o tango de Nazareth e o samba de Souto distarem em pelo menos um quartel de anos uma da outra, ambas possuem algumas semelhanças. As duas melodias iniciam em terças descendentes que se desenvolvem sobre um ritmo marcado por figuras pontuadas e síncopas.

No *Choros 10* de Villa Lobos é no tema apresentado pelo coro, material melódico proveniente da música indígena, que encontramos a constância descendente.

<sup>67</sup> ANDRADE, Mário de. *Música Doce Música*, Ed. Martins, 2<sup>a</sup> edição, 1976, p.173

<sup>68</sup> *Chula*: “dança portuguesa, usada nas classes operárias. Compasso de 2/4, andamento afobado. Preferentemente concebida no Modo Maior. Forma estrófica com refrão instrumental.” ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. IEB, EDUSP, Ed. Itatiaia, 1989



Em contrapartida o *Batuque*, 4º movimento da *Série Brasileira*<sup>69</sup> de 1888, de Alberto Nepomuceno, apresenta uma linha melódica rítmica em direção ascendente. Porém, para Mário de Andrade, apesar de possuir caracteres nativos, esse movimento não é um exemplo de nacionalidade. Entretanto, a audição da obra na íntegra mostrou-nos que a segunda parte, *Intermédio*, possuiu elementos bastante característicos presentes numa pequena sequência rítmica descendente em semicolcheias apresentada pelos violinos.

Variações ou simplesmente fragmentos de progressão melódica como nos exemplos citados também podem ser encontrados na música vocal. O escritor refere para este caso as canções *Luar do Sertão* e *Cabocla do Caxangá*, compostas por João Pernambuco. A audição de ambas demonstra que a variação restringe-se à movimentação intervalar descendente, pois a linha melódica, juntamente com o texto, sugere que a execução seja feita num andamento moderado, bem menos agitado que nas peças instrumentais comentadas anteriormente.

As constâncias populares não se limitam apenas a saltos melódicos, mas também se apresentam no desenvolvimento rítmico. O ritmo deslocado e acentuado é uma forte característica do populário e, neste caso, Mário de Andrade cita as peças para piano de Nazareth, *Arrojado* e *Reboliço*, e o tango *Pierrot*, de Marcelo Tupinambá como exemplos populares e dois *Choros* (2 e 4) de Heitor Villa Lobos.

*Arrojado* é um samba enquanto *Reboliço* um tango. Ambas são escritas em compasso binário e possuem a mesma figuração rítmica (síncopa seguida de colcheias) na mão esquerda, desenvolvidas quase como um *ostinato*. Em *Arrojado* a melodia também é escrita sobre a figura da síncopa reforçando ainda mais o caráter dançante da peça. A colcheia pontuada predominante nos baixos da parte central da peça (trio) destaca a movimentação melódica e faz lembrar o bordejar de um violão seresteiro.

Em *Reboliço* o *ostinato* mantém-se inalterado do início ao fim enquanto os acordes da mão direita, de caráter quase percussivo, são interrompidos esporadicamente por uma sequência de semicolcheias em ligadura. A peça é menos melódica que a anterior e o ritmo mais acentuado remete a um dançar mais agitado.

---

<sup>69</sup> Os movimentos da *Série Brasileira* são: I- Alvorada na Serra, II Intermédio, III- Sesta na rede, IV – Batuque

O “tanguinho” *Pierrot* é única das três peças escrita em tom menor além de possuir texto, escrito pelo próprio compositor<sup>70</sup> que diz:

*Vem pierrot, sem ti não há  
Festas; e nosso esplendor triste será  
Abre tua voz, esse dulçor  
Que para nós é canção d'amor*

*Oh! Pierrot, mito ideal  
Vem para as ruas; chegou - O Carnaval!  
Vem nos cantar tua canção  
Que ao luar, tem fascinação*

*Canta, pulsa, sonha vive!  
Esquece Colombina, o bem de teu amor  
Vamos, segue outra busca,  
Um outro coração, que tenha mais ardor*

*Vem pierrot, sem ti não há  
Festas; e nosso esplendor triste será  
Abre tua voz, esse dulçor  
Que para nós é canção d'amor*

*Quanto ardor há na luz de teu olhar...  
Pierrot, doce é teu amor  
Faz sonhar, tua graça, sem igual  
Pierrot - Oh! Visão lírica.*

O texto e o tom menor dão à música um caráter mais calmo e um ritmo menos acentuado. Como em outras melodias populares, possui um ponto culminante (sol, 1º espaço suplementar superior) mantendo-se apenas por uma colcheia e voltando ao registro médio por movimento descendente.

Nas três composições o baixo é desenvolvido sobre a mesma figura rítmica (síncopa seguida de colcheias) e são escritas em compasso de dois tempos. Nenhuma possui indicação de andamento, mas apenas palavras de caráter. Em *Arrojado* o autor indica “*con spirito*” e em *Reboliço* “com graça”. Já em *Pierrot* o compositor nada escreve. Apesar das singularidades rítmicas, as peças possuem caracteres completamente distintos.

Andrade termina o tópico citando dois Choros de Villa Lobos: O *Choros 2*, para flauta e Clarinete (1924), dedicado a ele pelo compositor, e o *Choros 4* (1926), para quarteto de metal (três trompas em fá e um trombone). O musicólogo considera essas obras como “verdadeiros mosaicos de constâncias e elementos melódicos brasileiros.” (p.38). Esta afirmação diz respeito a quantidade de material, tanto rítmico como melódico, extraído do populário e facilmente reconhecido pelo ouvinte conhecedor da cultural nacional.

No *Choros 2* percebemos que a brasilidade se faz presente através da figuração rítmica na forma de acompanhamento apresentada primeiramente pelo clarinete no andamento *Pouco Movido* que posteriormente passa para a flauta Este acompanhamento em conjunto com a

<sup>70</sup> Na partitura, Tupinambá assina a letra usando o pseudônimo *Biograph*.

linha da flauta cuja melodia se desenvolve em décimas com *appoggiaturas* faz lembrar os solos de flautas comuns na música popular urbana. Outros elementos que contribuem para o reflexo do caráter popular são os “saltos melódicos audaciosos” de 7ª. e 8ª, o cromatismo e o movimento descendente da linha melódica. A instrumentação também reforça o caráter, pois, tanto o clarinete como a flauta são instrumentos utilizados pelos músicos populares nas rodas de choro e serestas.

Um pouco mais longo que o *Choros 2*, o *Choros 4* pode ser dividido em duas grandes partes. A primeira (do início até o número 12) mostra o caráter experimental de Villa Lobos influenciado pela música francesa e pela polifonia rítmica de Stravinsky. É na segunda parte (do número 13 até o final) que percebemos o manuseio do material brasileiro. O trecho inicia com um solo de 2ª trompa que executa uma melodia dolentemente quase como um lamento. No número 15 o andamento *Animé* indica a mudança de caráter. O *ostinato* do trombone faz o papel do baixo melódico e o contracanto dá o caráter dançante do trecho. A repetição de notas na linha da 2ª trompa e o desenho sincopado da melodia nos transmite a ideia de um texto cantado desses tipicamente encontrados em cantorias urbanas. A sobreposição de material melódico e rítmico que produz uma certa polirritmia, mostra a destreza do compositor no tratamento das constâncias populares para a produção de uma obra artística.

### 2.3.5. Polifonia

Ao abordar a polifonia, como meio de caracterização da música nacional, Mário de Andrade inicia a discussão mencionando a série de *Canções Populares Brasileiras* de Luciano Gallet (1893-1931), obra essa que já fez parte da discussão presente no item *Música Popular e Música Artística*. Contudo, vale ressaltar a atenção dispensada pelo musicólogo paulista sobre a série de melodias, devido a relevância que o trabalho tem, não somente no catálogo de Gallet, mas também como referência dentro da produção de música artística brasileira.

Esta importância, por parte de Andrade, pode ser notada no artigo de 1927 que se encontra no *Música Doce Música*<sup>71</sup>, onde o pesquisador analisa atentamente as melodias

---

<sup>71</sup> ANDRADE, Mário de. *Música Doce Música*. Ed Martins, 2ª edição, 1976, p.171

publicadas até então e também avalia o aprimoramento da escrita de Luciano Gallet quanto ao desenvolvimento de uma linguagem musical brasileira. Quando Andrade discorre acerca de Gallet, a harmonização está sempre associada à polifonia e, às vezes, até enfatizada. O trabalho desenvolvido por Gallet nas *Canções populares Brasileiras* mostra, segundo Andrade, as possibilidades de desenvolvimento de sistema de harmonização onde as características da nacionalidade brasileira fiquem evidentes. Para o crítico paulistano, as canções de Luciano Gallet, são de uma originalidade bastante pessoal e seu trabalho de *harmonização* é “moderno” e “refinado”, não se restringindo somente aos encadeamentos harmônicos comuns no populário. Ainda segundo o estudioso, apesar de complexa e rebuscada às vezes, a harmonização de Gallet, não corrompe, na maioria dos casos, a melodia de origem popular.

A *dissonância* é outro ponto destacado por Andrade dentro da escrita do compositor. Para o musicólogo, se de um lado a dissonância enfatiza de certa maneira a rítmica nacional, por outro lado contrasta com a simplicidade harmônica bem característica da música popular. Entretanto, este contraste, por vezes, dá à obra uma “sensação de roupagem *nouveau-riche*”, que, nem sempre, cai no gosto do crítico musical. Mesmo assim, Andrade afirma que é justamente pelo processo de harmonização mais elaborado que a canção popular pode ser enriquecida artisticamente.

Em relação à *polifonia*, Mário de Andrade afirma que, apesar de “saborosos”, os processos polifônicos de Gallet restringem-se ao cromatismo e aos “intervalos melódicos sistêmicos da invenção popular”, não os desenvolvendo artisticamente e nem realizando ilações deles, ou seja, integrando essas constâncias à sua linguagem composicional.

Para Andrade o trabalho de Gallet nas canções, utilizando-se do cromatismo, da variação melódica no baixo e do cadenciamento harmônico determinado pela rítmica apropriada do populário, dá maior evidência às características brasileiras.

Ainda no texto sobre as *Canções Populares Brasileiras*, Andrade afirma que o compositor emprega o “baixo cantante”, ou seja, o contracanto, ou o desenvolvimento melódico na linha do baixo, de forma um tanto tímida, faltando a arrojo e a inventividade das criações de Villa Lobos como nos *Choros 2, 5 (Alma Brasileira)* e na *Lenda do Caboclo*. Todavia, no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, o musicólogo aponta na modinha carioca publicada em 1926, *Foi uma Noite Calmosa*, harmonizada por Gallet, a transposição para o piano dos processos de contracanto existentes nos baixos de acompanhamento de melodias populares comumente empregados pelos violeiros. Ainda sobre esta canção, no ensaio de

1927, Andrade assegura que através da harmonização excessivamente elaborada, Gallet salientou o caráter humorístico da melodia obtendo um efeito cômico na obra.

Andrade, em prol da modernização da música e da sua adequação à realidade nacional, reprime com veemência todos os trabalhos de compositores daquela fase que não caminham nessa direção, mas apenas reproduzem processos europeus bastante comuns. Esse é o caso da canção *Puxa o Melão, Sabiá* de Gallet. Para Mário de Andrade, a peça não possui o mesmo refinamento harmônico de outros trabalhos e foi “polifonizada” de maneira europeia, ou seja, o contracanto escrito na forma canônica torna a música erudita, “magnífica do ponto de vista musical”<sup>72</sup>, porém diverge de como o contracanto é encontrado no popular, diminuindo assim o caráter étnico da melodia. Para ele, esse tipo de processo assume “*o aspecto de mera retórica europeia*” (p.42).

Villa Lobos tem a *Ciranda n. 4* “O cravo brigou com a rosa” mencionada por Andrade como outro exemplo de *processo europeu de polifonização* (p.42). Isso ocorre devido ao tratamento que Villa Lobos deu ao tema da cantiga “Sapo Jururu” que aparece de maneira “mascarada” no decorrer da peça, ou seja, não exatamente como ela é encontrada no popular. A *Ciranda no. 11* “Nesta Rua” tem o baixo-ostinato exaltado pelo desenvolvimento bastante elaborado. Nesta peça, a cantiga encontra-se praticamente intacta em meio à polifonia.

A série *Cirandas* de 1926 é formada por 16 peças, para piano, elaboradas a partir de cantigas de rodas infantis. Em carta<sup>73</sup> do mesmo ano endereçada a Mário de Andrade, Villa Lobos relata sobre a escrita de uma série de 20 peças curtas de formas e processos novos que ele chamou de *Cirandas*. Não encontramos nenhuma referência que explique a diferença da quantidade de peças citadas nas cartas em relação ao conjunto publicado. Porém, como pode ser verificado adiante, o compositor responde ao convite de Mário de Andrade ao escrever as *Cirandas*.

Para o musicólogo, os anos de 1924 a 1929 marcam o período<sup>74</sup> no qual Villa Lobos escreve suas obras mais solidas e notáveis, dentre elas a série das *Cirandas*. Para Andrade, esta é a fase onde as criações do compositor são marcadas por uma “predominância rítmica”, pela “liberdade dissonante das harmonias”, pela “fixidez temática” e pelo “valor

---

<sup>72</sup> Op. Cit., p. 177

<sup>73</sup> Carta de Villa Lobos à Mário de Andrade datada em 12/04/1926. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

<sup>74</sup> TONI (1987), a partir dos textos de Mário de Andrade escritos sobre Villa Lobos, apresenta uma cronologia da criação do compositor, dividida em três fases. A primeira de 1911 a 1924 (podendo ser subdividida entre 1911/1921 e 1922/1924); a segunda de 1924 a 1929; e a 3ª de 1929 em diante

imprescindível dos timbres”. O estudioso define as *Cirandas* como sendo obras de “profunda originalidade”, de “construção lógica repleta de invenções”<sup>75</sup>

Também compostas sobre cantigas infantis, as *Cirandinhas* são uma série de 12 peças publicadas no ano de 1925. Destinadas às crianças, possuem harmonização menos densa e estrutura mais simples. O musicólogo critica o material melódico do início da *Cirandinhas* 7 que antecede o tema “Todo mundo passa”, dizendo que é “convencional” e “descaracterizado”.

Outras duas obras de autoria de Villa Lobos são mencionadas neste tópico: *Seresta no. 6* “Na Paz do Outono” e a *Seresta no. 11* “Redondilha”. Para autor do *Ensaio*, estas composições de Villa Lobos já não são mais aplicações diretas dos procedimentos populares, mas sim uma consequência destes. Apesar de estas obras serem fruto da ilação dos elementos populares, Andrade afirma que estas soluções estão repletas da individualidade do compositor e que, em algumas situações, a transcrição dificulta o reconhecimento da fonte de inspiração. E o que acontece na *Redondilha*, que apesar do belo resultado de como Villa Lobos desenvolve o baixo melódico comum nos violões de seresta, os mesmos são seriam facilmente identificados por um seresteiro como elementos do choro tradicional.<sup>76</sup>

Em outro trecho Andrade adverte sobre o cuidado que os compositores devem ter ao incorporarem os processos populares em suas obras (p.41) para que não percam o caráter nacional. Apesar de considerar o *Trio Serrana* (1918) para piano, violino e violoncelo de Henrique Oswald uma obra magnífica, em sua opinião a peça não é de todo caracteristicamente nacional. Neves (1981) afirma que Oswald utiliza moderadamente elementos da cultura popular, “como numa lembrança longínqua”. A afirmação de Andrade decorre do fato de que na escrita de Oswald, completamente tonal, transparece plenamente a estética romântica europeia, principalmente a francesa. Em sua obra, Oswald não se preocupou em propor algo novo seguindo o passo de vários compositores do final do século XIX e início do XX como Debussy, Wagner, Schoenberg. Antes pelo contrário, seu intento foi o de escrever obras com propriedade dentro do estilo propagado por compositores como Massenet, Franck, Saint-Saëns e Fauré.

A postura neutra diante das discussões sobre a causa nacional não impede Oswald de estar a par da opinião e da produção de compositores como Villa Lobos e Luciano Gallet. Não sabemos se por motivação desses artistas e também do compositor francês Darius Milhaud,

---

<sup>75</sup> TONI, Flavia Camargo. *Mario de Andrade e Villa Lobos*. São Paulo: Centro cultural São Paulo; Secretaria Municipal de Cultura, 1987 p. 55 e 62

<sup>76</sup> Idem, *ibidem*, p. 54

assíduo frequentador da casa da família Oswald e grande entusiasta da música popular brasileira, Henrique Oswald compõe algumas obras onde pode-se detectar elementos característicos brasileiros sendo o *Trio Serrana* um desses exemplos.<sup>77</sup>

Obra publicada em 1927<sup>78</sup> pela G. Ricordi de Milão, o trio Serrana é uma peça de movimento único de curta duração (em torno de 5 minutos). A leitura atenta do *Ensaio* nos ajudou a identificar os elementos característicos utilizados pelo compositor em sua peça. A tonalidade de fá maior remete-nos ao modo mixolídio muito comum em melodias oriundas do norte e nordeste. A melodia apresentada pelo violoncelo (claramente uma ilação do material melódico apresentado pelo piano) tem a extensão de uma 8ª e, assim como exemplos encontrados no canto popular, possui apenas um ponto culminante com duração de uma colcheia que volta ao registro médio em movimento descendente. Outro elemento bem característico é o intervalo abaixado que, neste caso está entre o lá e o mi bemol (5ª diminuta) antecedendo o ponto culminante da melodia. A síncopa e a tercina são as figuras rítmicas que predominam. A indicação de acento (>) nas colcheias pontuadas apresentadas logo no início em uníssono pelo violino e violoncelo, sugere aos interpretes que a figura não deve ser executada com precisão rítmica como feito em obras de Mozart e Beethoven, mas antes alarga-las como fazem os cantadores populares. Os *pizzicatti* em cordas duplas no final da linha do violoncelo lembram os violões seresteiros. O toque final fica a cargo do andamento *Molto Moderato* que em conjunto com o ritmo constante e sincopado cria uma atmosfera de contemplação.

Se observarmos a peça dentro da produção romântica brasileira deixando de lado referências do século XX como Villa Lobos, Fernandez e Gallet, podemos afirmar que o trio está bem próximo dos preceitos nacionalistas devido a maneira como Oswald trata as constâncias nacionais no texto musical, onde três figuras rítmicas predominam: a colcheia pontuada seguida de semicolcheia que já na primeira aparição possui indicação de acento nas duas notas alargando de certa forma o valor da semicolcheia; a síncopa como conhecida e a tercina. Estes valores são entremeados por semicolcheia que controlam o pulso interno.

De Lorenzo Fernandez, duas obras são citadas por Mário de Andrade: a modinha *Meu coração* op.41, para canto e piano, e o 1º movimento do *Trio Brasileiro*, escrito em 1924, para

<sup>77</sup> As outras obras que apresentam sinais de brasilidade são: o segundo dos três Estudos para piano e o *Scherzo* da Sinfonia op. 43. (Martins, 1995, p.171-172)

<sup>78</sup> José Eduardo Martins em seu livro *Henrique Oswald: Música de uma saga romântica* (1995) afirma que o trio foi composto em 1918. Os primeiros relatos sobre sua execução datam de 1925 segundo o pianista e pesquisador José Eduardo Monteiro. A inconsistência sobre as datas de composição das obras de Oswald, a numeração confusa feita pelo compositor, o fato dos pesquisadores não citarem suas fontes mas apenas copiarem um do outro e a impossibilidade de acessar o manuscrito não nos permite afirmar com precisão o ano de composição da obra

violino violoncelo e piano. Andrade destaca as obras onde a polifonia popular é empregada, valorizando assim as características da raça. Esse é o caso da canção *Meu coração* onde Fernandez constrói o acompanhamento utilizando o procedimento empregado pelos violeiros criando assim uma melodia quase independente na linha do baixo que se contrapõe ao canto.

Analisando os exemplos musicais citados pelo autor do *Ensaio*, percebemos que ele não aprova de todo certas alterações feitas pelos compositores ao manusear um tema melódico extraído do populário, ou o emprego de certas técnicas tradicionais de polifonizar ou harmonizar, o que ele chama de “*mera retórica europeia*” (p. 42). As críticas sobre uma determinada obra variam de acordo com os critérios de observação. É o que acontece com o *Trio Brasileiro*. Se em outros aspectos Andrade exalta a obra, no tópico *Polifonia* o ensaísta desaprova o procedimento empregado na exposição do tema no 1º. Movimento:

(...) a exposição do tema em fá menor segue descaracterizadamente na dialogação imitativa de violino e violoncelo, ao passo que na exposição do 2º tema em la b maior o acompanhamento do piano, mais característico, torna bem mais aceitável a imitação. Processos desses não só não ajuntam caracter prá obra como podem descaracterizá-lo. (p.42).

Por outro lado, numa outra parte do texto, Andrade elogia o emprego de processos de harmonizações tradicionais aplicados ao tema que, de certa forma, valorizaram a ambiência nacional daquele trecho da obra. Para contrapor essa afirmação, Andrade menciona a *Alvorada na Serra*, primeiro movimento da *Suíte Brasileira* (1892), de Alberto Nepomuceno onde o compositor para harmonizar o tema do *Sapo Jururu* se utiliza de procedimentos extremamente germânicos descaracterizando assim a obra.

Ainda em *Polifonia*, vale ressaltar a única menção feita a Camargo Guarnieri no *Ensaio*. Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) inicia sua amizade com Mário de Andrade em março de 1928, no mesmo ano da publicação do *Ensaio sobre a Música Brasileira*. A pequena referência a uma obra de um jovem compositor, como era Guarnieri na época da publicação do *Ensaio*, mostra, desde o início, a admiração e entusiasmo que Andrade começa a nutrir pelo autor da *Suíte Vila Rica*. No ano seguinte, 1929, Mário de Andrade publica um artigo onde analisa a *Sonatina* para piano (1928) mais detalhadamente<sup>79</sup>. Neste tópico do *Ensaio* Andrade enaltece a maneira como Guarnieri desenvolve a polifonia no segundo movimento, que aqui ele chama de “Andante”, mas na verdade intitula-se *Modinha*, inspirada

---

<sup>79</sup> O artigo está no *Música doce Música*



nas constâncias populares, principalmente nos procedimentos empregados pelos violonistas seresteiros.

### 2.3.6. Instrumentação

Neste item, Mário de Andrade discute dois assuntos: a instrumentação propriamente dita, ou seja, o conjunto de instrumentos solicitados numa execução musical e o que entendemos por *performance*, isto é, a maneira de executar o instrumento sinfônico na tentativa de extrair sons que remetam ao instrumento popular

Após longa explanação sobre as formações instrumentais e os instrumentos observados nas manifestações populares durante suas viagens de pesquisa pelo interior do país<sup>80</sup>, Andrade afirma que na intenção de uma criação original, o compositor não precisa lançar mão de uma orquestra de instrumentos típicos. Para isto cita dois exemplos que inovam frente aos recursos tradicionais da orquestra sinfônica:

O *Octeto para sopros* de Igor Stravinsky (1882-1971), escrito nos anos 1922 e 1923 inaugura a fase neoclássica do compositor e combina de forma até então incomum instrumentos de madeira e metal. A instrumentação é composta por: flauta, clarinete em Si b e Lá (executados pelo mesmo instrumentista), dois fagotes, trompete em Dó e Lá, trombone tenor e trombone baixo. Esta formação cria uma sonoridade única e bastante peculiar explorada largamente por Stravinsky em várias de suas obras e incorporada ao seu estilo.

*Jonny spielt auf* (Jonny toca) de Ernst Krenek (1900-1991) foi composta entre os anos de 1925 e 1926. Trata-se de uma ópera em língua alemã com texto do próprio compositor sobre um violinista negro de jazz. Apesar de na época ser referida como “jazz opera” na verdade não possui nenhuma relação direta com o gênero norte-americano a não ser pela presença na orquestração de alguns instrumentos como saxofones, banjo, piano e bateria.

Pelo que entendemos, Stravinsky é mencionado para exemplificar um procedimento que resulta inovador e ao mesmo tempo típico, devido a combinação dos timbres. Já na peça

---

<sup>80</sup> Além de incursões pelo interior do estado de São Paulo, sobretudo Araraquara e Santa Isabel, M.A. realizou 2 viagens extensas ao Norte e Nordeste do país. A primeira delas em 1927, percorreu sobretudo os estados do norte como ele relata no diário de viagem publicado juntamente com o diário da 2ª viagem, esta em 1928/1929. Com o título de Turista aprendiz, Tele Porto Ancona Lopez editou notas de pesquisa e crônicas publicadas na imprensa paulista. O material registrado na 2ª viagem foi publicado por Oneyda Alvarenga após a morte do musicólogo. No entanto, cumpre ressaltar que por ocasião do Ensaio sobre Música Brasileira, M.A. realizara apenas a 1ª daquelas viagens, justamente aquela de registro musical mais parco.

de Kreneck, a caracterização vem não tanto da linguagem do autor mas sobretudo na escolha do conjunto de instrumentos.

Para nacionalizar a “manifestação instrumental”, o musicólogo sugere que os compositores atentem à maneira de se explorar o potencial dos instrumentos populares: “Nossos sinfonistas devem de por reparo na maneira com que o povo trata os instrumentos dele e não só aplicá-la pros mesmos instrumentos como transportá-la pra outros mais viáveis sinfonicamente.” (p. 46).

Andrade apoia sua tese em algumas obras dos compositores como Villa Lobos, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Oscar Lorenzo Fernandez e Ernesto Nazareth.

Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920) são criticados por Andrade por não explorarem de forma arrojada o potencial da orquestra sinfônica.

O musicólogo se refere, muito provavelmente, ao trabalho realizado nas peças como o poema sinfônico *Comala*, a *Suite brésilienne* de Levy e a *Série Brasileira* (1892) de Nepomuceno, sabidamente impregnadas de certos melodismos prenunciando uma caracterização popular, a partir de um tratamento canônico dos instrumentos de orquestra. Este repertório nos mostra a intenção dos compositores de inserir elementos nacionais em suas obras. No entanto como são estruturadas dentro dos moldes europeus, não se enquadram nos preceitos de uma linguagem musical brasileira debatidos durante os anos de 1920.

Mário de Andrade afirma que em certos casos a “mimetização” pode “desvirtuar ou desvalorizar” o instrumento como, segundo sua opinião, nos *pizzicati* do violino na *Sertaneja* de Heitor Villa Lobos. A *Sertaneja* é a terceira parte da *Suite para canto e Violino* composta em 1923 sobre um poema de Mário de Andrade (1ª. parte: *A menina e a canção*) e dedicada a Vera Janacopulos<sup>81</sup>. Em carta de Villa Lobos a Mário de Andrade, o autor comenta que fez o violino soar como um cavaquinho<sup>82</sup>. Na Primeira peça, *A menina e a canção*, Villa Lobos escreve sob o pizzicato a indicação *comme la guitarrre* para que o instrumentista execute os pizzicatos das quatro cordas simultaneamente como se faz no violão. A desvalorização à qual Andrade faz referência é devida ao fato de que a escrita de Villa Lobos nesta obra é de difícil execução no violino, tanto que alguns intérpretes substituem o instrumento pelo violão onde os efeitos desejados pelo autor do *Choros* tornam-se mais exequíveis.

<sup>81</sup> Vera Janacopolus (1896-1955) soprano brasileira, natural de Petrópolis, foi junto do pianista Arthur Rubinstein (1887-1982) grande apoiadora e divulgadora da obra de Villa Lobos nas apresentações em concertos na capital francesa durante a década de 1920. Vide TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa Lobos*, p. 25

<sup>82</sup> Carta de 23 de agosto de 1923. Arquivo do Instituto de Estudo Brasileiros da Universidade de São Paulo

Sobre esse tipo de tratamento – que acima chamei de “mimetismo” -, onde o compositor deseja fazer o instrumento soar como se fosse um outro, Andrade escreve:

Eu tenho sempre combatido os processos técnicos e o critério instrumental que enfraquecem ou desnaturam os caracteres do instrumento e o fazem sair pra fora das possibilidades essenciais dele. Porém não me contradigo qui não. Que o violino banque o violão, que a gente procure fazer do piano um realejo de rua, uma caixinha-de-música ou uma orquestra são coisas que não me interessam e na maioria das vezes são coisas de fato detestáveis. (p.47)

Em outro trecho, Andrade afirma que a “transposição” (tentativa de imitação) pode contribuir para alargar os limites técnicos e estéticos do instrumento. É o caso de muitas obras escritas por Villa Lobos para piano e também de Ernesto Nazaré que, segundo o autor do *Ensaio*, mesmo em composições onde a lembrança de outros instrumentos comuns nas rodas de choro como a flauta, o violão e o cavaquinho, se faz presente, ainda assim suas peças continuam extremamente pianísticas.

De Lorenzo Fernandez, Andrade traz ao debate a *Canção do Violeiro*. Obra escrita, na fase nacionalista do compositor (1922-1938), para canto e piano, que possui, na parte do acompanhamento, a ideia do toque de um cavaquinho. Nesta obra, segundo Mário de Andrade, L. Fernandez “faz uma transposição pianística bem feliz do toque rasgado” (p.47)<sup>83</sup>.

### 2.3.7. Forma <sup>84</sup>

Mário de Andrade inicia o trecho discutindo a adjetivação de “brasileiro” atribuída à “peça de caráter nacional.” Na sequência ele ironiza o fato de se associar vocábulos caracterizadores de uma situação particular como quando Bach nomeia uma sua obra como “concerto italiano” ou Lalo chama uma sinfonia de “espanhola”; ou ainda Respighi quando apelida uma sua obra de “Suíte Brasileira”<sup>85</sup> Logo se entende que M.A quer evitar que nossos autores empreguem expressões como “Concerto Brasileiro” ou “Sinfonia Brasileira”.

O termo “caráter nacional” diz respeito a uma criação que contém elementos característicos de uma nacionalidade (italiana, francesa, espanhola, brasileira) que mesmo sendo estrangeira dentro do estilo do compositor insere-se na etnia dele. Por outro lado,

<sup>83</sup> A impossibilidade de analisar a partitura nos impede uma melhor argumentação

<sup>84</sup> Ressaltamos que o termo *Forma* nem sempre se refere a *estrutura* mas também *maneira de aplicação* dos elementos nacionais

<sup>85</sup> Provável lapso do autor ao referir-se às *Impressões Brasileiras* de Respighi

*brasileiro* atribui à obra uma identidade étnica fruto da depuração do *ethos* obtido através do estudo sistemático da música popular e da identificação dos códigos que caracterizam a nacionalidade e que posteriormente foram sintetizados e incorporados à linguagem musical do compositor.

Como exemplos de “caráter nacional” Andrade cita o “Concerto Italiano” de J. S. Bach, a “Sinfonia Espanhola” de Edouard Lalo e a “Suite Brasileira” de Ottorino Respighi.

J.S. Bach (1689-1750) apesar de nunca ter deixado a Alemanha, conhecia a música praticada tanto na França como na Itália. As transcrições para órgão dos concertos de Vivaldi para violino demonstram o interesse do músico alemão em conhecer os mecanismos de criação do autor italiano. A estética francesa mostra-se presente em várias de suas composições como *Overtures*, *Suites* para cravo, violino, orquestra. Tanto o *Concerto nach Italiaenischen Gusto* como a *Overture nach Französischer Art* são bons exemplos do exercício de escrever peças em um estilo diferente. O mesmo acontece com Eduard Lalo (1823-1892) ao escrever em 1874/75 sua *Symphonie espagnole op.21* para violino solo e orquestra. Do mesmo período temos a ópera *Carmen* (1875) de Georges Bizet (1838-1875) baseada no livro homônimo de Prosper Mérimée (1803-1870). Estas obras mostram o interesse e fascínio que a cultura espanhola exerceu sobre estes e outros artistas da época.

Em julho de 1927 Ottorino Respighi esteve no Rio de Janeiro onde, à frente da Filarmônica do Rio, regeu dois concertos. No regresso para a Itália leva consigo diversos apontamentos sobre nossa música popular e a promessa de escrever uma suíte brasileira.<sup>86</sup> Esta suíte, escrita para grande orquestra, é publicada em 1928 sobre o nome de *Impressioni brasiliani* e participa do repertório analisado por Mário de Andrade em seu *Ensaio*, fato que reforça tanto a noção de contemporaneidade que ele pretende trazer ao texto dele, quanto a dimensão da crítica da época.

Embora até este ponto da narrativa Mário de Andrade esteja se referindo apenas às maneiras de se nomear as formas musicais, uma vez que ainda não passou a falar sobre a arquitetura das obras, ele continua neste assunto defendendo os compositores brasileiros do século XIX como Nepomuceno e Levy ao afirmar que apesar das obras deles conterem elementos nacionalizantes manipulados dentro da estética europeia, são brasileiras e não de caráter nacional pois, como dito em *Música Brasileira*, foram escritas por brasileiros.

---

<sup>86</sup> Martins, José Eduardo. Henrique Oswald: Personagem de uma Saga Romântica. São Paulo, EDUSP, 1995, p. 111 e nota 205

Entretanto o musicólogo ressalta que este critério serve somente para os compositores do passado e não àqueles cuja produção pertence ao século XX.

Ao discutir *forma*, desta vez, sob a perspectiva da análise na estrutura da peça, Mário de Andrade destaca Lorenzo Fernandez e Heitor Villa Lobos:

De L. Fernandez, o *Trio Brasileiro* é apresentado como exemplo bem sucedido de obra brasileira criada por um compositor que segue as regras tradicionais de composição ou seja, escreve música tonal dentro de uma estrutura canônica como a forma cíclica também conhecida como *forma sonata*.

O autor do *Ensaio* enaltece a originalidade com que Lorenzo Fernandez trata os temas dentro da forma cíclica ABA e destaca a criatividade do compositor ao reapresentar a melodia do *Sapo Jururu*, um dos motivos principais, na *coda*, ou seja, na seção onde segundo a tradição o compositor prepara o término do movimento. Andrade faz um trocadilho com a palavra *coda* (cauda em italiano) quando escreve: “A Coda do alegre-de-sonata sobre o tema do ‘Sapo Jururú’ assume no Trio o valor de cabeça e não de coda: é o tema predominante.” (p.49). Para o musicólogo a recorrência do tema do “Sapo Jururú” e o modo como os demais temas são desenvolvidos dentro da obra faz do trio, apesar de “formalisticamente tradicional”, uma “unidade indissolúvel” onde os movimentos não representam partes de uma estrutura formal (1º, 2º e 3º movimentos) mas “valores expressivos de estado-de-musicalidade” do compositor. A partir de 1922, Lorenzo Fernandez inicia uma nova fase de composição baseada na utilização sistêmica de material folclórico; e é durante esse novo período que surge o *Trio Brasileiro* opus 32 escrito para violino, violoncelo e piano em quatro movimentos.

Na primeira menção a Villa-Lobos, Mário de Andrade discute a falta de criatividade dos compositores na utilização apropriada das formas existentes no populário. Para Andrade, o compositor do *Rasga Coração*, apesar de inspirar-se no populário, emprega por demais “uma feição individualista”, distanciando-se, desta maneira, das formas populares sem desenvolvê-las. Segundo a opinião de Mário de Andrade, ao nomear suas composições como “Choro”, “Seresta”, ou “Ciranda”, o autor não estabelece uma relação formal com estes gêneros populares mas apenas se utiliza dos nomes.

O individualismo referido por Andrade é de fato uma característica marcante da linguagem do artista. Segundo Neves (1977), Villa-Lobos é um compositor que direciona maior importância ao aspecto global da obra ao invés de deter-se nas minúcias, assim sendo, o tratamento dado à construção melódica, harmônica e orquestral reflete uma organização formal peculiar do compositor.

Em outro trecho, Neves cita o comentário do musicólogo chileno Juan Orrego-Salas sobre a idiomática de Villa-Lobos:

Orrego-Salas afirma que a inegável originalidade do mestre brasileiro se situa justamente na heterogeneidade de linguagens que se combinam e na força com que elas conseguem fundir-se dentro de uma orientação geral instável. Deste modo, da fusão de linguagens sobejamente conhecidas surgiu um idioma-personalíssimo. (NEVES, 1977, p.9).

Na continuação, Mário de Andrade observa que Villa Lobos utiliza frequentemente a “peça curta em dois movimentos”. Segundo o musicólogo esta é uma forma comum no repertório popular, e exemplifica com as melodias “A Pombinha Voou” e “Padre Francisco”, ambas presentes na segunda parte do livro, delineando mais uma das constâncias da música brasileira.

A roda infantil “A Pombinha Voou” de Taubaté, São Paulo, possui duas melodias, sendo a primeira semelhante à canção *O Cravo brigou com a Rosa*. Ambas as melodias são anacrúsicas, porém a primeira se desenvolve em compasso ternário enquanto a segunda em binário. Entre as partes existe uma alteração de andamento sendo que a segunda melodia é ligeiramente mais rápida que a primeira. A roda *Padre Francisco* não possui mudança de fórmula de compasso entre as partes permanecendo binário do começo ao fim possuindo apenas uma leve aceleração de andamento na segunda parte. A síncopa configura a melodia A ao passo que na melodia B a nota de pequeno valor, semi-colcheia, é quem predomina. Outra diferença entre as partes A e B é a mudança de tonalidade. A melodia da parte A é grafada em Lá Maior enquanto a melodia da parte B está uma quinta acima, ou seja, Mi Maior.

Apesar de a forma binária ser frequente no populário, Andrade afirma que ela não é exclusivamente brasileira. Ela também pode ser encontrada em outras nacionalidades como nas Toadas do compositor chileno Humberto Allende.

Pedro Humberto Allende (1885-1959) foi assunto em uma carta de Mário de Andrade para Villa Lobos em agosto de 1925. Nela o musicólogo comenta umas peças curtas para piano, inspiradas na música popular, escritas pelo compositor chileno. Após breve comentário sobre a coleção, Andrade solicita a Villa Lobos que faça algo semelhante sobre temas populares brasileiros.

Ontem pensei muito em você. Recebi uma coleção de peças dum músico moderno chileno, um tal Ollende (sic), conhece? Pois um sujeito muito interessante. Peças inspiradas na música popular, de fatura curiosíssima e harmonização extraordinariamente fina sem exageração. Um bom-gosto excepcional. Não me parece sujeito genial não, porém sensibilidade certa sempre despertada e

acompanhada por uma técnica seguríssima e rica. Porém não foi por nada disso que me lembrei de você quando lia as peças dele: foi porque as tais peças são dum gênero de que há muito eu estava pra te pedir alguma coisa. Eu sei a facilidade maravilhosa do espírito de você Villa e acho que não tomaria muito seu tempo escrever uma série por exemplo de Vinte Peças Populares brasileiras pra piano. Não pense não que estou fazendo encomenda nem achando que você está fazendo caminho errado. Artista verdadeiro nunca faz caminho errado e você sabe o meu, o nosso entusiasmo aqui pelas últimas coisas que você tem feito.<sup>87</sup>

A segunda referência a Villa Lobos diz respeito ao canto nacional e as suas várias formas de utilização.<sup>88</sup> Para exemplificar o tratamento instrumental dado à voz, aproveitando do cacofonismo aparente das falas ameríndias e africanas e a inspiração a partir das emboladas (p.50,51), além da sua utilização, tanto na forma coral como na de melodia acompanhada, Mário de Andrade menciona a *Sertaneja* da suíte para canto e violino, o *Noneto* e o *Choros no. 10*, também conhecido como *Rasga Coração*. Estreado em 1926 na cidade do Rio de Janeiro, o *Choros no. 10* ocupa lugar de destaque na produção de Villa Lobos. Para Neves (1977), esse *Choros* representa a “síntese dos Choros”, pois nesta obra encontram-se os “elementos que caracterizam a série, ou seja, a maneira de como Villa Lobos manipula os elementos nacionalizantes encontrados na música popular:

(...) A orquestra é usada em todas as suas possibilidades, mostrando bem a técnica de escrita do compositor. O coro domina literalmente a parte mais importante da obra, tratado de maneira instrumental, com efeitos onomatopaicos tão caros ao Mestre. (...) Reduzidos em número e por isto mesmo muito marcantes, os temas da obra ora provém da música ameríndia, em breves frases de tessitura limitada e repetidas sem cessar, ora marcam o rico jogo rítmico da música afro-americana, sem deixar, em certos momentos, de fazer recordar o ambiente musical europeu. Mas é à canção popular que é prestada a maior homenagem. (NEVES, 1977, p. 64).

O nome “Rasga Coração” vem dos versos do poema escrito por Catulo da Paixão Cearense e reaproveitados pelo autor no *Choros 10*.

O *Noneto*, escrito em 1923 com o subtítulo “Impressão rápida do Brasil” e influenciado pela estética europeia é um panorama onde Villa Lobos mostra a variedade de constâncias da cultura popular nacional. A obra consiste em várias seções expostas em um único movimento. Essa escrita é bem característica da produção do compositor durante os anos de 1920. Villa Lobos trata a voz como um instrumento utilizando técnicas como glissando e surdina (*bocca chiusa*) além de entonações onomatopaicas produzindo assim efeitos variados de cor e timbre. Essa obra está na fronteira entre música de câmara e sinfônica devido a sua formação instrumental: flauta, oboé, clarinete, saxofone alto e barítono, fagote, harpa, piano, celesta e percussão (trinta e três instrumentos no total) e coro misto.

<sup>87</sup> Carta de Mário de Andrade a Villa Lobos datada de 03 de agosto 1925. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

<sup>88</sup> Neste caso, cremos que o termo *Forma* significa modo, maneira de utilização ou tratamento dado à voz

No Fichário Analítico de Mário de Andrade<sup>89</sup> encontra-se uma nota sobre o *Noneto*, o *Trio de sopros* e a *Sertaneja*. Sobre o *Noneto*, Andrade afirma que o caráter brasileiro se encontra basicamente no ritmo, pois o material utilizado na melodia, por ser muito curto, não define uma nacionalidade. Como visto no item sobre *Melodia*, o que caracteriza uma constância nacional é a movimentação da linha melódica e os saltos intervalares. Sem isto definido, os “elementos temáticos” como os aplicados pelo compositor são “universais” e podem ser de qualquer nacionalidade. Contudo, segundo o musicólogo, Villa Lobos faz uso de “arabescos melódicos ou harmônicos”, ou seja, ornamentos ou movimentos, encontrados com frequência nos acompanhamentos feitos pelos violeiros populares e em outras composições suas.

A *Sertaneja* é a terceira peça da suíte para violino e canto também foi escrita em 1923. Nesta obra, o texto é composto apenas de sílabas onomatopaicas como “tá” e “pá” que em alguns trechos evoca o ruído de uma espingarda ou o manuseio de uma faca. Aliás “espingarda” e “faca de ponta” são as únicas palavras ditas pela interprete.

Assim como no *Noneto*, Andrade destaca o uso de elementos melódicos que não caracterizam de todo a nacionalidade brasileira, mas, no caso da *Sertaneja*, se aproximam dos espanhóis como Albeniz e Falla<sup>90</sup>. Acreditamos que o musicólogo esteja se referindo aos *glissandi* ascendentes e as apogiaturas existentes na linha do canto que nos faz lembrar, longinquamente, do canto de influência moura.

Ainda sobre o uso da voz como instrumento, vale reproduzir o trecho da carta que Andrade envia a Manuel Bandeira em 18 de abril de 1926, onde curioso por peças novas para canto de Villa Lobos, o musicólogo comenta sobre a *Suíte para Canto e Violino*:

Toda a série de coisas pra violino e canto que ele fez ultimamente é esplêndida como musicalidade, como música pura, porém não tem nenhum sentimento além do que nasce indeciso das impressões sensoriais. Estupendo porém sob o ponto-de-vista união de poesia e som me parece indeciso e mesmo defeituoso. Eu sei que a voz pode ser considerada como um instrumento e nada mais, como no *Quarteto simbólico*, até gosto muito disso, porém desde que se trate de poesia e música acho que a música tem que ver com a poesia pra que a ligação seja íntima.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> No Fichário Analítico Mário de Andrade elencava a bibliografia que possuía em sua biblioteca, organizando por temas, assim como acolhia, em envelopes, as notas que pretendia desenvolver em críticas e em livros. Flávia Camargo Toni publicou alguns textos de Mário de Andrade consignados no fichário analítico em *Mário de Andrade e Villa Lobos* (Centro Cultural São Paulo, p. 51, 52)

<sup>90</sup> Idem

<sup>91</sup> MORAES, Marcos Antônio de. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. IEB, EDUSP, 2ª ed., 2001, p. 286



#### 2.4. Exposição de Melodias Populares: a “geografia” do *Ensaio*<sup>92</sup>

Na 2ª parte do *Ensaio sobre a Música Brasileira* intitulada *Exposição de Melodias* encontramos 122 melodias divididas em duas grandes seções: *Música socializada* e *Música individual*.

Em meados da década de 1920, saber qual a “vida” ou a origem das melodias era assunto desconhecido. Ou seja, Mário de Andrade se atem à indicação de origem das melodias conforme explicado por seus colaboradores. Assim a “geografia” destas colaborações obedece o seguinte quadro<sup>93</sup>:

*Música Socializada e Música Individual* contemplam as cinco regiões brasileiras (Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul). Do Norte o único estado citado é o Amazonas; porém Andrade utiliza o termo *Amazônia* ao referir-se a região de origem de algumas melodias. O rio Solimões (nasce no Peru e banha o estado do Amazonas) e a ilha de Marajó (PA) também são mencionados. Da região Norte, seis melodias são apresentadas.

Apesar de o Nordeste conter nove estados, Andrade apresenta exemplos melódicos de apenas seis (MA, CE, RN, PB, PE e BA) deixando de fora Alagoas, Piauí e Sergipe. O Nordeste é a região que mais contribui para a constituição do repertório do *Ensaio*. Vinte e quatro canções são do Rio Grande do Norte, 13 de Pernambuco, 07 da Paraíba, 06 do Ceará, 01 do Maranhão e 01 da Bahia. Dez melodias não têm especificado o estado de origem, trazendo apenas a indicação “*Nordeste*”.

A segunda região com maior número de melodias é a Sudeste com 45 exemplos musicais. De São Paulo, onde Mário de Andrade passou a maior parte da vida, são colhidas 34 melodias, tornando-se assim o estado com o maior número de material melódico apresentado. De Minas Gerais temos sete exemplos e do Rio de Janeiro quatro.

<sup>92</sup> No anexo 5.4.2 encontra-se uma tabela com a distribuição das melodias citadas na segunda parte do *Ensaio sobre Música Brasileira* considerando a localização de origem e classificação feita por Andrade

<sup>93</sup> Tendo em vista a criação de novos estados, a mudança da “Capital Federal” e a ambivalência das expressões “norte” e “nordeste” adotaremos a indicação das regiões geográficas atuais (2015). São Elas: Norte (AM, RO, RR, AP, AC, PA, TO); Nordeste (MA, PI, CE, RN, PB, PE, AL, SE, BA) Centro- Oeste (MT, MS, GO, DF), Sudeste (ES, MG, RJ, SP); Sul (PR, SC, RS)

Da região Sul apenas os estados do Paraná e Rio Grande do Sul colaboraram para a *Exposição de Melodias*. Das oito melodias apresentadas, sete são do Rio Grande do Sul e uma do Paraná.

O Centro-Oeste é a região menos abordada sendo representada apenas pelo estado de Goiás, de onde provem o único exemplo citado.

A primeira seção *Música Socializada* está organizada como: *Canto Infantil*, *Cantos de Trabalho*, *Danças*, *Danças Dramáticas*, *Canto Religioso*, *Cantigas Militares*, *Cantigas de Bebida* e *Cocos*.

Em *Canto Infantil* são apresentadas oito melodias das quais seis provêm da região Sudeste (quatro de São Paulo, uma do Rio de Janeiro e uma de Minas Gerais) e duas da região Nordeste (PB, PE). *Cantos de Trabalho* possui sete melodias, 5 do Nordeste (quatro de Pernambuco e uma do Rio Grande do Norte) e uma do Sudeste (RJ) e Sul (RS).

*Danças* contem 19 exemplos, 13 do Sudeste (10 de São Paulo e três de Minas Gerais), três do Nordeste (duas do Ceará e uma sem definição de estado), duas do Norte e uma do Sul (RS). Entre as danças encontram-se quatro *fandangos*, dois provenientes do estado de São Paulo e outros dois do Ceará.

*Danças Dramáticas* compõe-se de seis peças, cinco do Nordeste – sendo 03 de Pernambuco, uma do Rio Grande do Norte, uma sem origem definida e uma do sudeste (SP). *Canto Religioso* traz quatro exemplos, dois do sudeste (SP, RJ), um do Sul (RS) e um do Nordeste (CE). Os cantos de São Paulo, Rio Grande do Sul e Ceará provêm da liturgia católica. Já o cântico *Canto de Xangô* (RJ) é uma melodia extraída das práticas religiosas de origem africana.

*Cantigas Militares* apresenta apenas duas melodias, uma do Ceará e outra de São Paulo. O exemplar paulista foi colhido da memória do próprio musicólogo a partir da lembrança, em criança, de sua mãe Maria Luísa cantando.

*Cantigas de Bebida* é composta por dois exemplos de São Paulo, oriundos da cidade de Araraquara, e um da região Norte *Chula da Cachaça* (rio Madeira, Amazonas) muito provavelmente colhido pelo próprio musicólogo na sua primeira viagem ao Norte e Nordeste entre os anos de 1927 e 1928.

*Coco* é um dos gêneros mais exemplificados da 2ª parte do *Ensaio*. Todos os 21 exemplos apresentados provêm da região Nordeste, sendo Rio Grande do Norte o estado que mais contribuiu com 12 melodias. A Paraíba vem em seguida com quatro canções; de Pernambuco vieram outros 2 melodias e três cocos não trazem a indicação de estado de origem mas apenas a região.

A segunda seção *Música individual* está dividida por: *Estrilhos* (solistas ou corais); *Toadas*; *Martelos*, *Desafios*, *Chulas*; *Lundus* e *Modinhas*; *Pregões*.

*Estrilho* contém 10 exemplos, oito da região Nordeste (cinco do Rio Grande do Norte, CE, BA, sem estado definido), um do Sudeste (SP) e um da região Norte.

*Toada*, assim como *coco*, é um gênero musical bastante estudado por Mário de Andrade pois contém 22 exemplos. A região com o maior número de melodias é a Nordeste (Rio Grande do Norte contribuiu com quatro; os estados de Maranhão, Ceará, Paraíba, Pernambuco e Bahia com um exemplar cada), em seguida o Sudeste (cinco de São Paulo e duas de Minas Gerais). Do Sul vieram quatro do Rio Grande do Sul e uma do Paraná. Da região Norte, temos uma melodia vinda do estado do Amazonas.

Mário de Andrade coloca *Martelo*, *Desafio* e *Chula* em um único grupo formado por cinco melodias, sendo um *martelo* de Pernambuco, uma *chula* da região Norte e três *desafios* (dois da região Nordeste e um do estado de Minas Gerais).

*Lundu* e *Modinha* também formam um único grupo com sete melodias: três *lundus* (um da região Nordeste e dois de São Paulo) e quatro *modinhas* (uma do Rio Grande do Norte e três de São Paulo).

*Pregões* é o último grupo de melodias da 2ª parte do Ensaio e contém sete melodias, cinco do Sudeste (quatro de São Paulo e uma de Minas Gerais) e duas do Nordeste (uma de Pernambuco e outra sem estado de origem definido).

## 2.5. *Cantoria*: Os colaboradores de Mário de Andrade e as contribuições para o *Ensaio sobre Música Brasileira*

Os documentos apresentados na *Exposição de Melodias*, na segunda parte do *Ensaio sobre Música Brasileira* foram recolhidos por Mário de Andrade em fontes variadas sendo alguns colhidos pelo próprio musicólogo e outros enviados por colaboradores. Na nota final do *Ensaio*, ele agradece àqueles que o ajudaram na coleta:

*Germana Bitencourt*: cantora, dedicou-se à interpretação e divulgação do repertório folclórico e de obras de compositores brasileiros. Após casar-se com o poeta argentino Pedro Juan Vignale muda-se para Buenos Aires. Morre no Rio de Janeiro no ano de 1931. Fornece a Mário de Andrade o canto de trabalho *Pedreiros* (p.66), colhido na então capital federal, a cidade do Rio de Janeiro.

*Antônio Bento de Araújo Lima* (1902–1988): escritor, jornalista, crítico de artes e pesquisador de folclore, nasceu em Araruna, no estado da Paraíba, e viveu infância e adolescência em Goianinha, Rio Grande do Norte. Em 1920 muda-se para o Recife para iniciar o curso de Direito e em 1923 transfere-se para a Faculdade do Catete no Rio de Janeiro, graduando-se em 1925.

Antônio Bento é citado no *Ensaio* uma única vez. Isto acontece nos comentários sobre a toada *Canto Antigo* (p.102). Apesar disto, sabemos que o “cantador” paraibano foi um dos maiores colaboradores de Andrade. Como se não bastasse o fato de contribuir para os estudos de nosso musicólogo a respeito dos cocos, Antônio Bento hospeda o amigo paulista em 1928 na fazenda pertencente a sua família no Rio Grande do Norte. Lá, o pesquisador conhece o cantador Chico Antônio. Isto já bastaria para afirmarmos que o amigo está entre os principais colaboradores de Mário de Andrade, o que se confirma ao analisarmos a distribuição geografia das melodias apresentadas no texto, pois vemos que boa parte delas provem do estado do Rio Grande do Norte, região onde Antônio Bento viveu. Além do que, Mário de Andrade, em sua correspondência, faz várias referências relacionadas a coleta de melodias nordestinas e ao crítico e escritor, principalmente nas cartas para Luciano Gallet, durante os anos de 1926 e 1928.

Antônio Bento acompanha Mário de Andrade em sua segunda viagem ao Nordeste, ajudando-o no contato com os cantadores. Além do *Canto Antigo*, acreditamos que Antônio Bento tenha contribuído com as seguintes melodias: *Despedida* (dança dramática); Cocos: *Capim da Lagôa; Maria Mulé; Onde vais, Helena; Nunca mais eu vi; Balão, Mané Mirá; Pá-pá-pá; Coco do Aeroplano Jaú; Coco do Engenho Novo; Boa Noite; Olê Lioné; Vapor do seu Tertulino; Eu vou, você não vai; Rochedo, Sinhá; Coros de Cocos: 1-4bis; Toadas: Canto Antigo, Menina teu pai não quer, Pae Cajuê, Não há home cumo o reis.*

*Ascenso Ferreira* (1895-1965): poeta pernambucano. Por sugestão de Câmara Cascudo, Ascenso envia poemas para Mário de Andrade. “‘Os versos’ – responde o escritor paulista, em novembro de 1926 – ‘são simplesmente estupendos, muito caráter, muita força expressiva’. (...). O interesse pelas manifestações populares une os poetas que só iriam se encontrar em 1927, no Recife, por ocasião da 1ª viagem de Mário de Andrade ao Norte e ao Nordeste do Brasil”.<sup>94</sup> Segundo Andrade, Ascenso afirma que a melodia *Ai! Baiana* (p.68) é um “Samba do Matuto”, samba este que, explicado por Andrade em outro trecho, versa sobre fatos da época e trabalhos de usina. Ferreira afirma que este samba, espécie de dança

<sup>94</sup> ANDRADE, Mário de, BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Organização, introdução e notas Marcos Antônio de Moraes. –São Paulo, EDUSP, IEB. 2ª. ed. 2001, p.337, nota 7

dramática, é uma transição entre o Maracatu e o samba comum (p.68). No momento em que Andrade disserta sobre o *Canto de Xangô* (p.84), encontramos a segunda menção ao poeta alagoano que afirma que *Xangô*, no nordeste, é "uma dança especial". No coco *É Lamp, é Lamp, é Lampa* (p.93) Andrade ressalta que o livro *Catimbó* escrito por Ascenso Ferreira e publicado em 1927 também faz referência a Virgulino Lampião, figura exaltada no refrão desta canção. Ao tratar dos *Martelos*, Andrade lembra que o refrão deste tipo de melodia é "em metro no geral mais curto" e que é, segundo Ascenso, geralmente chamado de *carretilha*. Além destas, Ascenso Ferreira enviou outras melodias para Mário de Andrade: cantos de trabalho: *Cana-Fita*, uma variação de *Ai! Baiana, Sábado de-tarde*; Danças Dramáticas: *Ou-lê-lê-lê!*, *Samba do Matuto 1 e 2*;Coco: *Mulher não vá, Mulher Rendeira, Mariá; Esperança* (martelo), *Desafio a Manué do Riachão* (desafio).

*José Américo de Almeida* (1887-1980):escritor, político, advogado, professor universitário, sociólogo e folclorista paraibano e autor do romance *A Bagaceira* publicado em 1928. Contribuiu com a seguinte melodia: *Nau Catarineta* (dança dramática).

*Lionel Silva* enviou a Mário de Andrade o pregão denominado *O Cego*.

*Mário Pedrosa* (1900-1981): natural de Pernambuco, foi crítico de arte, jornalista, professor e ativista político. Muito próximo de Antônio Bento de Araújo Lima e morando em São Paulo na mesma época que o amigo, ou seja em 1926, não deixa de ser sintomático o fato de Pedrosa, cunhado da soprano Elsie Houston-Péret, ser o "entrevistador" do grupo que , em 1940, gravou seis gravações para Lorenzo Dow Turner quando da estadia do linguista norte americano no Rio de Janeiro.

*Rosário Fusco* (1910-1977): escritor e jornalista natural de Minas Gerais, passou boa parte da sua vida na cidade de Cataguases onde foi diretor da revista de mesmo nome. Contribuiu com as seguintes melodias: danças: *Jabirá, Dança do Carçoço, Cará*; Toada: *Zé Pum, Sô Mané Joaquim*.

*Pierre Silva*: amigo de Rosário Fusco pelo que se acompanha da correspondência de Mário de Andrade com o escritor e poeta de Cataguazes.<sup>95</sup>

*Benedito Dutra Teixeira* (1892-1962): Compositor, maestro e violinista, natural de São Paulo, atuou em cidades do interior paulista próximas a Piracicaba. Foi aluno do violinista Giulio Bastiani no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (fundado em 1906). Bastiani, junto com Gomes Cardim, João Gomes de Araújo e outros, fez parte do primeiro

---

<sup>95</sup> MENEZES, Ana Lúcia Guimarães Richa Lourega. Amizade "carteadeira": o diálogo epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguases. 2013. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - FFLECH, USP, São Paulo,2013

corpo docente da instituição. Cremos que o período de estudo na capital paulista e o contato com integrantes do Conservatório Dramático Musical tenha, de alguma forma, contribuído para o contato entre o músico interiorano e o musicólogo paulista.

*Ruy Cirne Lima* (1908-1984): advogado e jurista natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Contribuiu com as seguintes melodias: *Ronda* (canto de trabalho), *Vacarina* (dança), *Terço* (canto religioso), *Toada do Chico Sôrro* (toada), *Toada do Lauro Louro* (toada), *Toada do Oneron* (toada), *Prenda Minha* (moda).

*Fabiano Lozano* (1884/1886? - 1965) Compositor, maestro, natural da Espanha veio aos 13 anos de idade para o Brasil fixando-se na cidade de Piracicaba, interior do estado de São Paulo. Atuou intensamente como professor de piano e regente coral. Conjugando suas atividades musicais no Colégio Piracicabano e na Escola Normal Oficial fundou o Orfeão Piracicabano que em 1925, originou a Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba.

*Aída de Almeida*, colaboradora ainda não localizada, provavelmente próxima de José Américo de Almeida.

*João Cibella*: tenor. “Em 1929, na recém-inaugurada Columbia, Nabor Pires gravou com João Cibella sua valsa *Rosa, rosa* (com Dicas) e, com João Gentiluomo, o samba *Caboclo saudoso*.”<sup>96</sup>

Confrontando a relação de colaboradores acima, nomes mencionados por Mário de Andrade na nota final do livro, com o texto que tece as análises das melodias localizamos os nomes de mais alguns colaboradores:

Mário Amaral é o autor da valsa *Saudosa* (p.73). Percebe-se pela leitura da breve biografia apresentada pelo musicólogo que ambos se conheciam e eram próximos, pois que o compositor escrevera esta valsa, segundo o próprio Andrade, sob sua insistência.

Guilherme Theodoro Pereira de Mello, musicólogo baiano, publica em 1908 o livro *A música no Brasil*, onde, segundo Andrade, existe outra versão da melodia *Ou-lê-lê-lê!* (p.81)

Silvio Romero (1851-1914), autor da obra *Cantos Populares do Brasil*, publicado em 1883, apresenta uma versão da 2ª estrofe procedente do estado de Sergipe da melodia *Prenda minha* (p.111).

Andrade cita sua mãe Maria Luísa de Almeida Leite Moraes de Andrade ao dizer que a modinha *Nas Horas Mortas da Noite* (p119) é, de longa data, do conhecimento dela.

---

<sup>96</sup> CAMARGO, Nabor Pires. Disponível em: [http://www.revivendomusicas.com.br/biografias\\_detalhes.asp?id=168](http://www.revivendomusicas.com.br/biografias_detalhes.asp?id=168). Acesso em: 03 Jun 2015

### 3. Conclusão

O *Ensaio sobre Música Brasileira* é gestado entre os anos de 1926 e 1928 a partir da versão preliminar denominada *Bucólica sobre a Música Brasileira* de 1926. A *Bucólica* é detalhada por Mário de Andrade em duas cartas, sendo a primeira para Prudente de Moraes Neto com data estimada em 05 de setembro de 1926 e a segunda para Manuel Bandeira no dia 07 do mesmo mês. O nome *Bucólica sobre a Música Brasileira* permanece até o início de 1928, como visto em carta de fevereiro do mesmo ano para Pedro Nava. A primeira menção ao *Ensaio sobre Música Brasileira* é feita a Luciano Gallet em carta datada de 07 de abril de 1928. Entretanto as mudanças feitas em relação ao projeto de 1926 são relatadas somente no dia 29 de agosto de 1928 em carta para Manuel Bandeira.

Em 1927, Andrade inicia o projeto *Elementos Melódicos Nacionais*, trabalho que ganha destaque após o convite feito por Renato de Almeida para participar do Congresso de Arte Popular de Praga em 1928, tornando-se assim o tema do memorial para este evento. Porém, em abril do mesmo ano Andrade comunica a Luciano Gallet que não mais enviará os *Elementos Melódicos Nacionais* para o congresso e sim um estudo sobre a *Influência de Portugal na Cantiga Popular do Brasil*, texto que dará origem a *Influência portuguesa na roda infantil do Brasil* que se encontra em *Música, doce Música*.

Ainda na mesma carta, Andrade afirma que o texto *Elementos Melódicos Nacionais*, que por aquela época já contava com mais de 100 melodias, seria aproveitado em seu *Ensaio sobre Música Brasileira*. Assim sendo, podemos concluir que o *Ensaio sobre Música Brasileira* é o resultado das pesquisas empreendidas pelo musicólogo para os projetos *Bucólica sobre a Música Brasileira* e *Elementos Melódicos Nacionais*. Vale lembrar que muitos dos documentos melódicos utilizados na segunda parte do *Ensaio*, também estão presentes em outro trabalho que nasce concomitante, *A Literatura dos Cocos*.

Após estudarmos os artigos escritos entre os anos de 1921 e 1928, apresentados nesta dissertação, buscamos referências dos termos que intitulam os tópicos que estão no sumário do *Ensaio* em outras obras de Mário de Andrade como o *Dicionário Musical Brasileiro* e o *Compêndio de História da Música* e associarmos os comentários do musicólogo sobre a *Bucólica sobre a Música Brasileira*, percebemos uma estrutura na ordem, estabelecida pelo autor, dos temas abordados na primeira parte do *Ensaio sobre Música Brasileira*.

Organizamos esta seção em três momentos. No primeiro, composto pelos tópicos *Música Brasileiro*, *Música Popular* e *Música Artística*, Andrade busca elucidar o que é

música brasileira, reavaliar as opiniões sobre a produção musical do passado e destacar a música popular como fonte de códigos nacionais para a produção de uma música artística caracteristicamente brasileira. Percebe-se uma relação direta dos temas aqui discutidos com os artigos *Música brasileira* de 1921 e o *Discurso de Paraninfo* de 1922. Vale ressaltar que o musicólogo reavalia seu posicionamento sobre o compositor Carlo Gomes, uma vez que no *Discurso* de 1922, Andrade afirma que o “*ethos* de sua música é italiano” e o fato de utilizar em alguns momentos temas nacionais não nacionaliza sua obra. Já no *Ensaio* de 1928, Andrade se levanta em defesa de Gomes atestando que o fato de ser brasileiro faz com que sua obra também o seja.

No segundo momento, formado por *Ritmo e Melodia*, o musicólogo observa os elementos caracterizantes existentes no repertório popular, denominando-os de *constâncias*. A discussão sobre ritmo centra-se na sincopa, ou seja, o movimento rítmico que resulta do conflito entre o acento prosódico e o ritmo da linha melódica, também chamado por ele de “ritmo livre”, “polirritmia” ou “sincopado”.

Sobre as características melódicas, Andrade observa no repertório popular a frequência de salto intervalares de 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>, melodias com pontos culminantes seguidas de movimentação descendente por graus conjuntos ou intervalos de 3<sup>a</sup>. A linha melódica é desenvolvida em registro médio e a tessitura permanece em torno de uma oitava.

O terceiro momento é constituído por *Polifonia, Instrumentação e Forma*. Aqui o musicólogo apresenta instruções de como e onde o artista deve empregar os códigos nacionais. Em *Polifonia*, destacamos que a análise da produção de Luciano Gallet relaciona-se com as discussões empreendidas nas cartas entre Andrade e o compositor, em 1926, e com o artigo sobre Gallet publicado em 1927 que está no *Música doce Música*. Em *Instrumentação*, Andrade chama a atenção para a maneira como o compositor deve utilizar os instrumentos sinfônicos na tentativa de extrair sons que remetam ao instrumento popular. Em *Forma*, Andrade trata da estrutura na qual a composição nacionalizada deve ser construída. Realçamos a sugestão feita pelo musicólogo para a forma *Suíte* que, em relação ao Brasil, remete ao “ajuntamento” de danças, junção de peças musicais para “encompridar”, prática bastante comum no populário brasileiro, como ocorre no nordeste nos finais de reisados com a apresentação do Bumba-meu-boi. O musicólogo também observa esta ocorrência nas rodas infantis feitas através da reunião de diversas rodas.

A pesquisa também apontou que Andrade privilegia as regiões Norte e mais ainda o Nordeste colocando-as como principais fontes de elementos de nossa musicalidade. Isto fica claro ao examinarmos a grande quantidade e variedade de documentos melódicos



provenientes destas localidades. Entre os que ajudaram Mário de Andrade no trabalho de coleta do material estudado e divulgado em seus escritos, a figura de Antônio Bento de Araújo e Lima se destaca como um dos principais colaboradores, especialmente na contribuição de cocos, o gênero musical popular mais estudado pelo musicólogo.

A ideia inicial de mapear a gênese do *Ensaio* mostrou-se, no decorrer da pesquisa, uma tarefa muito ampla, expandindo-se além dos textos musicais, uma vez que o escritor trabalhava em várias frentes simultaneamente tanto sobre música como literatura. Para isto, é necessário o estudo minucioso da sua produção da década de 1920, buscando a relação entre as obras e observando as referências em sua vasta biblioteca e correspondência. No sentido de desbravar esse oceano de informações que desagua no *Ensaio sobre Música Brasileira* é que este trabalho faz sua contribuição. A exposição, passo a passo, da estrutura do texto de Mário de Andrade escrito no segundo semestre de 1928 e editado quase que concomitantemente a *Macunaíma*, cumpre a tarefa de uma “cartilha” à medida que pode introduzir o leitor contemporâneo no *Ensaio sobre Música Brasileira*.

#### 4. Bibliografia

ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro, J. Olympio; São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1974.

ALVEZ, Henrique Losinkas. Mário de Andrade. São Paulo. IBRASA/ Instituto Nacional do Livro. 2ª. ed. 1983.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Carlos e Mário: Correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Organização: Leila Coelho Frota e Silvio Santiago. – Rio de Janeiro, Bem-te-vi, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo, I. Chiarato & Cia, 1928

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora; Brasília, Instituto Nacional do Livro do Ministério de Educação e Cultura (MEC/ Brasília), 1972.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

\_\_\_\_\_. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Editora; (Brasília) INL, 1975.

\_\_\_\_\_. *Compendio de História da Música*. São Paulo: I. Chiarato & Cia., 1929.

\_\_\_\_\_. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

\_\_\_\_\_. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1965.

\_\_\_\_\_. *Introdução à estética musical*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.

\_\_\_\_\_. *Os Cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo; Brasília: Duas Cidades; INL, 1984.

\_\_\_\_\_. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Organização Georgina Koifman. – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985

\_\_\_\_\_. *Correspondência Contumaz: Cartas a Pedro Nava, 1925-1944*. Organização Fernando da Rocha Peres. – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu Meyer e outros*. Organização Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

\_\_\_\_\_. *Mário de Andrade a Sousa da Silveira* in: REVISTA DO LIVRO, no.26, setembro de 1964. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura e INL, Separata, p117-133.

\_\_\_\_\_. ALVARENGA, Oneyda e TONI, Flávia Camargo (coordenação). *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB/USP, 1989.

\_\_\_\_\_. BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Organização, introdução e notas Marcos Antônio de Moraes. –São Paulo, EDUSP, IEB. 2ª. ed. 2001.

BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

- CASCUDO, Luís da Câmara. *Câmara Cascuda e Mário de Andrade: cartas 1924-1944*. Organização Marcos Antônio de Moraes. – São Paulo, Global, 2010.
- CARNEIRO, Maria Cecília Ribas. NEVES, José Maria. *Glauco Velásquez*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2002.
- CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- CHAGAS, Paulo Cesar de Amorim. *Luciano Gallet via Mário de Andrade*. 1º movimento: possibilidades. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- COLI, Jorge Sidney. *Mário de Andrade: Introdução ao pensamento musical*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, n. 12, São Paulo, 1972, pp. 111-136.
- CONTIER, A. D. *O nacional na Música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*. Revista de História e Estudos Sociais, São Paulo v. 1, n. 1, nov./dez 2004.
- CONTIER, A. D. *O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético (Mário de Andrade, 1928.)* – Revista do IEB Vol. 6 – no. ½ - maio/ novembro 1995
- DONIN, Nicolas. THEUREAU, Jacques. *Atelier en mouvement: la composition musicale aujourd'hui - Circuit: musique contemporaines*, v. 18, no. 1, 2008, p.5-14. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/017896ar>. Acesso em 25 de ago. 2013.
- DUPRAT, Régis. (seleção). *Enciclopédia da música brasileira: erudita*. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.
- ECO, Umberto. *Como fazer uma tese*. 23ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FRESCA, Camila Ventura. *Luz e sombra: música e política na trajetória de Manoel Joaquim de Macedo*. Tese (Doutorado em Musicologia) –ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

GREMBECKI, Maria Helena. *Mario de Andrade e L'Esprit Nouveau*. São Paulo, IEB, 1968.

GRÉSILLON, Almuth. *Alguns Pontos sobre a História da Crítica Genética*. Revista de Estudos Avançados, v. 5, no. 11, São Paulo, USP, 1991

HAMILTON-TYRRELL, Sarah. *Mario de Andrade, Mentor: Modernismo and Musical Aesthetics in Brazil, 1920-1945*. The Musical Quarterly, Oxford University Press, vol. 88, p. 7-34, 2005.

JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*. Duas Cidades Ed. 1972.

MANOEL, Antonio. *A música na primeira poética de Mário de Andrade* In: *Poética e Música*. DAGHLIAN, Carlos (org.). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1985.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

\_\_\_\_\_. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato de Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; (Brasília): INL 1983.

- MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: Personagem de uma Saga Romântica*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- MEDEIROS, João Bosco. *Redação científica: a prática de fichamentos, resumos, resenhas*. 11ª edição, 6ª reimpressão. São Paulo: Atlas, 2013.
- MENEZES, Ana Lúcia Guimarães Richa Lourega. *Amizade “carteadeira”*: o diálogo epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguases. 2013. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - FFLECH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- MORAES, Ricardo Gaiotto de. *Permanência da forma: uma conversa entre os ensaios de Michel de Montaigne e Mário de Andrade*. *Arteologia*, no. 1, Dossier thématique: Brésil questions sur le modernismos, 2011.
- NAVES. Santuza Cambraia. *O violão Azul: Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro. Ed FGV, 1998.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- \_\_\_\_\_. Villa-Lobos, O Choro e os Choros. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.
- NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa - *Edição anotada da Correspondência Mário de Andrade e Renato de Almeida*. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Leitura Comparada) – FFLECH, Universidade de São Paulo, 2003.
- PICCHI, A. G. *Mário Metaprofessor de Andrade...* 1996. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. (Organizadora). *Cinco Séculos de Presença Francesa no Brasil: Invasões, Missões, Irrupções*. São Paulo: EDUSP, 2013.

RODRIGUES, Lutero. *Carlos Gomes- Um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*. 1ª edição. São Paulo: Ed. UNESP, 2011

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª. edição revisada. São Paulo, EDUC, 2008.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da música popular brasileira*. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2013.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o alauide: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

SQUEFF, Ênio, WISNIK, José Miguel. *Música: O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Torneios Melódicos: poesia cantada em Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLECH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa Lobos*. São Paulo: Centro cultural São Paulo; Secretaria Municipal de Cultura, 1987.

\_\_\_\_\_ (organização). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

VIDEIRA, Mário. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

VOLPE, Maria Alice – *Traços Romerianos no mapa musical do Brasil*. IN: LOPES, Antônio Herculano, et al: *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

Obras consultadas do acervo Mário de Andrade:

ALMEIDA, Renato de. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguet &Comp., 1926.

BOURGUÈS, Lucien. DENÉREAZ, Alexandre. *La musique et la vie intérieure: essai d'une histoire psychologique de l'art musical*. Paris: F. Alcan, c.1921.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile: Dai tempi colonial sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

COMBARIÉU, Jules. *Histoire de la Musique: Des origines à la mort de Beethoven*. Paris: Armand Colin, 1913, Tome 1.

\_\_\_\_\_. *La Musique: ses Lois son Évolution*. Paris: Ernest Flammarion. 1907.

DUMESNIL, René. *Le Rythme musical: essai historique et critique*. Paris: Mercvire de France, 1921.

DURIAC, Leonel. *Essai sur L'Esprit Musical*. Paris: Felix Alcan, 1904.

FORTES, José Maciel Ribeiro. *O Fado: Ensaios sobre um problema etnográfico-folclórico*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, [1926 ?].



URBAIN, Georges. *Le Tombeau d'Aristoxène* :Essai sur la musique. Paris G. Doin, 1924.

HANSLICK, Édouard. *Le Beau dans la Musique: Essai de la Réforme de l'Esthétique Musicale*. Paris: Bandus, 1877.

LALO, Charles. *Bosquejo de uma Estetica Musical Cientifica*. Madrid: Daniel Jorro, 1927.

ROMERO, Silvio. *Folclore Brasileiro: Cantos Populares do Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alvez & Comp., 1897.

TIERSOT, Julien. *Notes d'Ethnographie Musicale*. Paris: Librarie Fischbacher, 1905.

WILLIAMS, Charles Francis Abdy. *The rhythm of modern music*. London: Macmillian & Co, 1909.

#### Periódicos

*Correio Musical Brasileiro*, edição no. 4, julho de 1921

*Correio Paulistano*, 19 de março. 1923

*Ariel* - Revista mensal de arte e atualidades sociais - dezembro de 1926

*Le Monde Musicale* (1920-1928).

*La Revue Musicale* (1920-1928).

## 5. Anexos

## 5.1. Música Brasileira - 1921

CORREIO MUSICAL BRASILEIRO

5



## Musica brasileira

Existe musica brasileira?... Sim e não. Existe latente, incipiente, como consolação e desespero, como lingua idealizada, sentimental e ainda rude. Existe como jequitibá selvagem, desregrado mas feliz. As suas raizes penetram fundo já no povo, ninguém mais as pode extirpar do coração desta sub-raça de nibelungos morenos e pequeninos, sub-raça nascida numa aurora de descobrimento, do beijo de "tres raças tristes".

A musica brasileira existe. Existe na canção popular — pura expressão silvestre que de norte a sul se manifesta variada, desconsoladoramente variada. No norte, mais lirica e mais descansada, como que o Sol a impregnou dos perfumes arrancados pela adustão das terras nuas e das florestas traçojeiras. No centro do paiz já mais estilizada, mais viril pela audacia das riquezas, pela ansia das ambições. No sul mais sensual, mais ritmica — si assim me poderei expressar — uma vaga arlencia espanhola a decharacteriza e empobrece. A musica brasileira existe ainda nos nossos bailes voluptuosos, cheios de contrastes pela successão de violencias rapidas e de inercias espasmódicas. Existe nos sambas, nos cateretês, nos maxixes, nos tangos mesmo, que sei lá! com que todos os filhos da raça se desarticulam e animalizam, mandados por sua magestade, o Desejo.

Ha cinco seculos que essa musica se vem formando; tornando-se intima, necessaria, imprescindivel para desafogo do povo em todos os seus sentimentos e sensações. Ha cinco seculos que ela nos assiste em nossas dores, nos anima em nossos desesperos, e nos coroa em nossas glorias. Ha cinco seculos a misteriosa Yara verde, — espirito benéfico e protector do nosso destino — habita essas aguas musicais.

E o grande rio da musica brasileira, de norte a sul regando a terra, leva ás taperas desertas, ás fazendas, aos povoados, ás cidades as suas aguas feitas de melodias dolentes e de ritmos sincopados. E' nelz que toda a gente brasilica se desaltera.

Mas a musica brasileira não existe. Si ha tantos anos, engendrada pela necessidade de expressão e de expansão sentimental dos nossos avós, ela vive dentro dos nossos lares e dos nossos peitos, desenlaça-se livremente no espaço, presidindo o movimento ritmico dos amores, ainda não adquiriu direitos de cidadania. Considero-a legitimamente uma arte já, porqué é arte no sentido verdadeiro e primitivo da palavra. Mas, força

é confessar, ainda usa tacape e atravessa penas de tucano no nariz, como aliás todo brasileiro imaginado pela ignorância ignobil do europeu da Europa. Força é confessar: a musica brasileira ainda, civilizadamente falando, não é a Musica. Ainda não passou da boca dos rapsodos andantes para a eternização dum Homero que a genializasse; ainda não subiu da viela dos *jongleurs* da estrada para as Côrtes-de-Amor do conde de Provença. E' conhecida já pelo coração dos menestres, mas nenhum *troubadour* nobre e sapiente levou-a para as reuniões palacianas, e suspendeu com ela a simbolica rosa de prata!

A musica brasileira é a lingua italiana antes do aparecimento de Dante. Que fazem os nossos musicos? Porqué dela não se utilizam? Mas não! E' preciso fazer Musica. E fazem musica italiana, copiando Verdi, maqueando Puccini, o hediondo Leoncavallo, o pernóstico Mascagni; ou fazem musica franceza, enfeitando-se com o pó-de-arroz e o *rouge* de Massenet ou tentando o debussismo. E como não têm genio bastante para igualar os modelos, desaparecem, anulam-se, evaporam-se num justissimo esquecimento de morte. Alexandre Levy talvez fizesse a nobre acção; Carlos Gomes tela hia feito, si o não prejudicara a estreita visão artistica dos italianos do seu tempo e em cuja escola aprendeu. Que diferença a Italia mesquinha do ultimo quartel do seculo passado e a Italia gloriosa dos nossos dias, reivindicadora do lugar, junto da Alemanha, que lhe cabe entre as nações musicais! Mas onde foi ela buscar a força que a impulsiona no surto presente? Foi busca-la na canção popular, na musica da raça, até no canto gregoriano do seculo sexto! Seria já um grande titulo de gloria para Malipiero, Pizzetti, Respighi, Castelnuovo Tedesco, si outros mais não possuíssem esses musicos admiraveis.

Henrique Oswald poderia fazer para a musica brasileira o que fizeram Glinka para a Russia, Monteverdi para a Italia, Wagner para a Alemanha, e bem o demonstrou num esplendido trecho pianístico, o 2.º dos seus 3 Estudos. Mas não o quer. Prefere vesgamente confundir-se com a musica sem caracter universal, a se singularizar, a ser forte, a ser brasileiro.

Outros ainda aproveitaram, mas esporadicamente os ritmos e melodias nacionais. João Gomes de Araujo, cuja vida é um exemplo de sacrificio e dedicação pela Arte; Alberto Nepomuceno, João Gomes Junior... Não poderia citar todos...

Mas não basta. Era preciso a dedicação concentrada, ilimitada dos compositores brasileiros. Um mo-



vimento crítico como o da revista "Il Primato" na Italia. Aos nossos executantes luminoso papel lhes compete: honrar com insistência os seus programas, neles pondo em maior numero musicas brasileiras de autores brasileiros. Mas todo estudante de piano arde de patriotismo a ponto de querer tocar o Hino Nacional... de Gottschalek!...

Talvez os novos... Esperemos de Villa Lobos, de Mignone, de Pagliuchi, de Guiomar Novaes, de Lucia Branco, desta revoada de jovens illustres o empreendimento generoso!

Por enquanto a musica brasileira não existe.

MARIO DE ANDRADE

## Dois criticos

Em nossos numeros anteriores, nesta mesma secção, referimo-nos a um luminar da critica indigena — denominando-o *alguem* — com demasiada severidade, talvez. Sim! Talvez, porque este super-critico, abusando do logar que occupava em um dos mais bem feitos jornaes do Rio, suppunha ter o direito de dizer a respeito de tudo e de todos as mais refinadas sandices que lhe chegavam ao bico da penna...

Discordando de suas opiniões grotescas tivemos azo de, censurando-o, apontar as suas ratas e provar, com argumentação solida, que, as mais das vezes, o que o levava a escrever criticas não era o nobre e elevado intuito de fazer critica pela critica a bem da arte, mas unicamente odiosinhos individuaes, invejas pessoais, vinganças mesquinhas.

Com immenso prazer vimos que *alguem* deixou a redacção do jornal carioca, sendo substituido pelo sr. S. de N.

Essa substituição foi feita com vantagem. S. de N. é critico de verdade e, por isso, as suas idéas estão de pleno accordo com as do "Correio Musical Brasileiro".

Achamos opportuna a transcrição de uma chroniqueta de S. de N., para provar o que vimos dizendo.

*"Vamos iniciar, nesta chroniqueta, uma série de impressões sobre autores nacionaes que dariam renome ao nosso theatro, mas que o publico não conhece... E' que as suas obras ainda não foram representadas; á mingua de empresarios arrojados. Não sabemos do genero buffo e insipido das revistas pornographicas ou das baixas comedias que se destinam ao apeteite do publico que cac ao theatro para desopilar o figado, sem outro intuito que não seja rir.*

*A emoção que, no theatro, constitue a pedra de toque, espanta a nossa platêa, salvo quando lhe'a transmitem companhias estrangeiras, no tablado do Municipal, que é a nossa "feira de vaidades"...*

*Esses theatrologos inéditos merecem, porém, a consagração para as suas obras vigorosas, afim de que se não diga que não temos, actualmente, nomes que possam operar o milagre da criação de um theatro eminentemente brasileiro.*

*Quantos talentos estão por ahí, á espera de uma companhia que monte as suas peças, quantos delles já não perdem a esperanza de vencer, pela indifferença das companhias, pela obra theatral que não gyre em*

*torno de um regionalismo caricato ou de amontoado de sandices á guisa de revistas!*

*Vamos, porém, divulgar os nomes desses "heróis desconhecidos" da nossa literatura theatral, cujas obras, quando em scena, terão os applausos de uma platêa culta, que não seja composta exclusivamente de fanteches da Moda e do "snobismo"...*

*Na alta comedia e no drama temos valores novos, como Amaral Ornellas, Sergio Cartieri, Themudo Lessa, Atila Azeredo, e tantos outros, que ainda permanecem anonymos para o grande publico; e em outros generos, ha uma phalange brilhante de autores, que, aqui e nos Estados, trabalham e produzem, sem fins mercantis, nem retumbos de cabotinismo, mas sob o impulso de um ideal que não transige com a gloriola do theatro grotesco, que assignala, no nosso meio, a prostituição da Arte, num crime de lesa-belleza.*

*O theatro brasileiro tem de ser uma obra de cultura e de pensamento, um apostolado de idéas, pois só assim poderá cumprir a missão dignificadora de formar o espirito da nacionalidade, na projecção dos caracteres da luma indomável da raça e no descortino da nossa civilização improvisada.*

S. DE N.

Não acham os nossos leitores que temos carradas de razões?

## Duas figuras do elenco

### da Lyrica do Rio

Tamaki Miura a exotica "flór do Oriente" constituiu, talvez, a maior attracção da temporada deste anno...

O Municipal ficou literalmente cheio na noite em que a eximia artista japoneza fez ouvir a sua voz e as excellentes qualidades de sua interpretação.

Foi uma "Madame Butterfly" genuína, uma "Madame Butterfly" "vivida"...

Embora Tamaki seja uma cantora de primeira, os criticos cariocas discordaram, em alguns pontos na apreciação de sua voz: quanto ao volume, por exemplo, houve divergencias; uns acharam-na fraca, outros relativamente extensa; todos, porém, foram unanimes em reconhecer na "japonezinha" uma interprete ideal da personagem de Puccini, em achala uma suave, uma apaixonada, uma deliciosa Butterfly...

\*  
\*  
\*

Rosa Raísa teve varios epithetos: denominaram-na a "soprano-maxima", apelidaram-na o "Caruso-feminino..."

Taes referencias são uma consagração.

E, ao que nos informam, a "Aida" encontrou em Rosa Raísa a interprete incomparavel...

Esperamos ansiosos a sua vinda para termos o prazer de verificar a exactidão dos apelidos.

## 5.2. *Discurso de Paraninfo – 1922*<sup>97</sup>

ANDRADE, Mário de. Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a 10 do corrente, no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sendo o orador paraninfo nomeado pelos diplomandos. S. Paulo, *Correio Paulistano*, 19 mar. 1923. [In: Recortes III, p. 38/9, Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo]

“Senhores:

“São ruídos, flores e perfumes. Há uma alegria jubilante esparsa no ar. Como que, das cousas que nos cercam, brota, em luzes cordiais, um olhar de carinho, um suspiro de amor. Inteira agora, indivisível, sensível a alma do Conservatório, feita de parcelas, falando por nossos lábios, olhando pelas luzes, respirando pelas flores, corporizando-se no esqueleto destas paredes, nas veias destes corredores, na epiderme da fachada, vivendo pela vitalidade de seus alunos, pulsando pelo coração dos mestres, pensando pelo cérebro dos diretores - a alma do Conservatório, sagrada e harmônica, vibra, junto de nós.

“Vidas diferentes, caracteres singulares, somos nós, os que aqui dentro vivemos. Força é verificar que muito embora aqui nos irmanemos pelo encanto da arte, as nossas almas diferem umas das outras, seguindo mesmo às vezes rumos opostos. O ideal de um não é o ideal de todos. Há os vitoriosos, há os sacrificados, há os levianos.

“É claro que não me dirijo a ninguém. Verifico apenas uma fatal realidade, o que se repete mais ou menos em todas as instituições escolares. Estas não são mais que a liliputiana miniatura da sociedade, onde, sob o véu da união e do esforço comum, tudo são lutas, embates, oposições. No entanto, apesar dessas vidas diferentes e caracteres diversos que somos, de onde vem que nos sentimos agora “Um”, é que essas dissonâncias se resolvem no

---

<sup>97</sup> Transcrição: Fabiana Bruder. Revisão: Flávia Camargo Toni.

acorde perfeito, na milagrosa harmonia de uma satisfação? É que é dia de festa na casa; e a alma pura do Conservatório flore em abraços e em despedidas sem tristeza.

“Alegremo-nos, pois! É dia de festa! Um punhado de moças e de moços que recebem seus diplomas de saber!... Novo enxame de artistas, prestes a partir!... Srs. diplomandos: sois agora ‘artistas’!

“Quereis, um segundo apenas, voltar atrás na vossa mocidade? Tiraremos desse vosso curto passado o motivo de um pensamento. Nem sempre é perder tempo tornar atrás. O palmilhar caminho já sabido obriga o espírito ao recolhimento e à reflexão. Os que seguem sempre para a frente, os que endireitam, insistentes e teimosos, por trilhas novas, desconhecidas, não podem adquirir a experiência, que se apóia no passado. A estes, lhes dispensa o espírito, fadiga-lhes a compreensão, desperdiça-lhes a inteligência o atraente [préstito]<sup>98</sup> das novidades, no qual se refocila a curiosidade muitas vezes pernicioso do olhar. É preciso que, de tempos a tempos, nas etapas mais importantes de nossa vida, nos recolhamos em reflexão, corramos em rápida e fácil viagem a história vencida de nossos próprios passos. Ver-nos-emos então em nossas fraquezas e vaidades. Compreenderemos, então, a exata musculatura de nossas forças; e as possibilidades que temos de vencer as etapas futuras. Esse recolhimento, essa viagem rápida ao passado é que nos dará maior segurança no passo, mais serenidade nos julgamentos e menos descaminhos.

“Vós sois como o grácil Fedro. Permitti que, muito embora nem a mais orgulhosa das vaidades me faça comparar-me a Sócrates, eu vos acompanhe, em pensativa conversa, pelas margens sossegadas do Nissus. Sigamos, assim, atrás na vossa mocidade!

“Estareis lembrados acaso desse instante em que não sabíeis que rumo tomar? Abandonando, pelo desejo luminoso de aventura - que tal é a tendência motriz de nossa alma - abandonando o lar de nossa meninice, parastes um dia nessa encruzilhada de muitos caminhos. Num deles estava por certo, e só num deles, a ventura e a felicidade da vitória que buscáveis. Mas éreis cegos...Infelizmente a verdadeira luz que nos esclarece sobre nós mesmos, e que flameja do roçar dorido das experiências, só vem quando não é possível mais mudar de rumo, desnecessária. Mas nessa encruzilhada em que estareis parados, tateantes, indecisos, como cegos, na verdade surpreenderam-nos um vozeio de sons, um soluço e um

---

<sup>98</sup> Nota da revisão: leitura conjectural

sorriso que cantavam a multifária paisagem da vida. Era a música. Era o Drama. E um impulso inconsciente vos dirigiu para este nosso caminho. Viestes bater aqui.

“Que mãos, que raciocínios nos trouxeram? Na realidade: nem mãos, nem raciocínios. Ouvistes as falas da tragédia, as melodias da música e sentistes que dentro da significação aparente delas havia um outro significado mais importante para vós, um apelo, um chamado, uma imposição.

“Assim Deus nos compensa de não serem preliminares as experiências, enriquecendo os domínios inconscientes de nosso ser com decisões divinatórias, iluminações proféticas que muitos raramente poderão errar.

“Foi por esse apelo misterioso que encetastes os estudos de Arte, cujo fim agora festejamos. Não propriamente ‘fim’, porque o verdadeiro artista estuda sempre; e sempre inda resta que estudar. Mas o Conservatório vos confere seu diploma de mérito artístico. Isso quer dizer que sois artistas agora, podereis estudar por vós mesmos e resolver de vossas próprias mãos os mistérios, os segredos, os problemas que a Arte nos apresentar.

“Como inconscientes aqui entrastes. Quero ver-vos sair daqui inteiramente conscientes de vossa missão.

“Escolhestes-me para paraninfo de vosso noivado com a vida. Cabe-me pois, de vossa própria escolha, (que me enaltece e a que sou grato) como padrinho vosso em tão lindo himeneu, antes que desfirais o vosso vôo nupcial, cabe-me pois agora dizer-vos a última palavra da casa que vos deu um destino. E em dizer que tendes agora um destino não quero significar com isso o ‘modus vivendi’, o meio de subsistência, o ganha-pão. O rico que não trabalha, que não se dê a si mesmo um destino em relação aos outros homens, tem também seu meio de viver: espreguiçar-se e gastar. Mas isso não é glória, nem destino. É vilania. Mesmo ganhar honestamente seu pão e seu abrigo não é nobreza nesta vida, que não é mais do que preparo e transição. Por isso pouco me entusiasma ver-vos possuidores dum meio de viver. O que me interessa, o que me entusiasma em vós é vos ver com um motivo para viver. Tendes-o agora, quer como concertistas quer como professores, esse fim esse motivo que é o que nos justifica diante da sociedade e de Deus. O Conservatório, com vos galardoar o esforço passado, outorgando-vos o uso dum diploma, ter-vos-ia dado acaso apenas um meio de subsistência? Não e não. Nem me atraí perscrutar esse lado das cousas. É certo que nem todos virão estudar música ou drama impulsionados pelas forças inconscientes do ser profundo. Há

raciocínios estelitários, espertezas de ganhar a vida, leviandades de se entregar a um prazer passageiro que muitas e muitas vezes deturpam a linha pura dos gestos. Esses casos especiais e interesseiros porém, fossem eles a maioria, não desmentiriam a verdade e o valor de minha tese. Aquele que se deixar levar por um desses propósitos preliminares, tenha conseguido embora um fim de carreira, não será jamais artista - porque o verdadeiro artista tem como sina ser escravo e esmoler, a que jamais enegrecerá a simples sombra dum egoísmo. De resto: eu vos segui no vosso curso; eu vos observei, vos compreendi e vos amei.

“Estou certo de que não haverá nenhum desses interesses entre vós. Impulsos, tendências, atrações, simpatias, ritmos secretos de alma: eis o que dirigiu vossa decisão. Fostes como carbúnculos brutos que o Conservatório trabalhou. Mas os diamantes têm a sua missão. E é justo sobre a missão do artista - esse diamante da humanidade - que será para vós minha derradeira lição. Quero que a última palavra da casa seja uma indicação de destino. É verdade que falar sobre o papel do artista seria tema demasiado longo para uma festa. Não quero exorbitar de meu tempo, nem martirizar a impaciência juvenil de vossa partida. Há dois pontos no entanto em que preciso insistir: vossa missão de artistas como brasileiros; vossa arte como refúgio de nobreza e de paz dentro da vida.

“Srs. diplomandos, escutai:

“O Brasil embora não seja esse Eldorado, esse paraíso onde tudo são facilidades e riquezas - indigna ilusão com que nos enganam desde a infância escolar pessoas levadas por um patriotismo indigente e mal aconselhado - o Brasil é um país que pode muito bem ter uma função particular e grandiosa na história das artes.

“Os diversos tipos brasileiros, díspares entre si, não representam totalmente, em seus índices étnicos a soma dos sangues índio, negro e luso, fundidos em nós. A aspereza impositiva dos climas, a conformação de nossas terras, a necessidade de adaptação e de vitória fizeram surgir aqui e além, neste vasto sendal de terras que é o Brasil, tipos mais ou menos caracterizados, como por exemplo: o bandeirante, o seringueiro e o gaúcho do sul. Essa diferenciação de tipos, acentuada pelo progresso de uns, pela estagnação de outros mais combatidos pela avareza do solo e a irritabilidade do clima, em estádios inferiores de civilização e de progresso, representa por ventura o maior perigo com que o país tenha a lutar, para conservar sua integridade e necessária união. Porém: se sob o ponto de vista político essa disparidade é perigo terribilíssimo; sob o ponto de vista artístico constitui uma riqueza e talvez mesmo uma salvação para nós. Direi mais adiante porquê.



“Afastamo-nos cada vez mais do luso, nosso irmão. Somos duas Repúblicas: mas pelas características que nos impôs a adaptação, pelo aspecto das lutas contra a vida, dentro do país ou fora dele, mesmo pela constituição já da própria família e mesmo pela maneira com que se manifesta o amor à pátria, somos uma gente de sub-raça, indeterminada ainda, mas que se afasta da gente lusitana - a ela se aparentando já mais pelo aspecto geral humano que por uma descendência tradicional e hereditária de pais a filhos. As aspirações políticas então afastam completamente os portugueses de nós. O saudosismo artístico, a facção reacionária dos que batalham por um ‘Portugal maior’, cheia de reivindicações monárquicas, apoiada num passado de glória e perigos marítimos, não podem ser nossas aspirações, não podem ser ideais para um país novo e arrivista, sem tradição propriamente dita, sem uma nobreza social constituída, a que a freqüência do sangue negro obriga, mais do que a observação dos tempos, a um socialismo, a uma democracia conciliatória, e que a freqüência de sangues estrangeiros mais diversos - o italiano, o alemão, o espanhol, o amarelo - viajados desperta continuamente ânsias de ambição e aventura.

“Por outro lado, nossa língua se afasta cada vez mais do idioma lusitano. Um escritor regional brasileiro, um Monteiro Lobato, por exemplo, movimenta uma língua de sintaxe e terminologia tão diversas da língua praticada por um escritor regional português, um Aquilino Ribeiro, que temos iniludível a sensação de duas línguas diferentes. João Ribeiro, como tantos outros, aliás, pregou a esperança numa língua nossa; a exemplo dos americanos do norte, que já opuseram ao inglês paterno a stish language, anasalada e rápida. Evidentemente, uma união mais íntima, entre Portugal e Brasil, que não seja a de relações de amizade e comerciais, união defendida, de alguns tempos para cá, por espíritos entusiastas e iludidos, é uma utopia sentimental.

“Nós temos de constituir nossa sub-raça brasileira, com caracteres, tendências, arte e tradição nossas, se quisermos viver unidos dentro da América e pesarmos no concerto das nações.

“É para isso que tipos brasílicos, que atrás aponte, e as oportunidades que nos apresenta a topografia das nossas paisagens, nossa flora e nossa fauna, têm uma importância presidencial e decisiva. Sob esse ponto, somos um país bem fadado.

“Em arte, escola nacional alguma existe que se não baseie nesses elementos. Deve-se como que praticar uma seleção de caracteres típicos que determinem os sentimentos gerais da raça. E por eles as obras de arte se pautarão. A harmonia italiana, a claridade francesa, a



profundidade alemã, o humorismo inglês, o miniaturismo nipônico, são assim propriedades típicas indiscutíveis; embora um italiano possa atingir a profunda simbólica do *Fausto*, e um alemão ser harmônico e proporcionado como as *stanze* do Vaticano. Junto a isso e ao reflexo da expansão política, a fauna e a flora auxiliam a feição das escolas. Os gregos criaram o capitel em folhas de acanto, como só junto ao Nilo poderia surgir o capitel lotiforme. A grandeza e a dominação dos romanos se explicará na prática dos aquedutos, das estradas e no brilho dos mármore faustosos. Veneza será perdulária em ouros e coloridos; em Camões geme a voz dos oceanos incógnitos; em Ibsen, o trágico e mortal mistério dos fjordes.

“Uma arte brasileira será também como nosso caráter e nossa natureza. A bravura fanfarrã dos bandeirantes há de confessar-se em orientações artísticas arrojadas, cheias de ímpeto e coragem. A grandiloquência das quedas de águas colossais, a majestade dos Amazonas e das Guanabaras se refletirão numa língua múltipla e eloqüente. O ouro, o rubor de nossos pássaros, o capitoso mel de nossos frutos, o verdi-multicolor (de que falou Martin Fontes) das nossas florestas virgens, enriquecerão a paleta dos nossos pintores; assim como a elegância imperial de nossos coqueiros, a calma viril das vitórias régias, a hercúlea exorbitância dos guarantãs e dos jequitibás distribuirão monumentalmente a luz no bronze dos escultores. Enfim, o calor úmido de nossas rechãs, a lembrança do sangue escravo e da saudade portuguesa, ritmarão sensualmente a nossa música de melancólica e dolente melodia. E junto a estes efeitos conseguidos, a lembrança da latinidade, que persistirá como profecia de alta glória ao monumento encetado na eloqüência e no fragar, virá cobrir de claridade e de harmonia.

“Afirmo que a constituição de escolas artísticas indígenas tem uma formidável importância, que será moral e política. Se, personagens distintas, o cavaleiro dos pampas e o matuto das secas do norte, são um perigo para nossa unidade, a Arte benfazeja pode equilibrar essa ameaça constante, pela imperiosa maternidade em que nos reunirá dentro duma linguagem artística, única e tradicional, irmanados num anseio artístico comum. A unificação política italiana nenhuma grande dificuldade poderia encontrar depois que os pequenos Estados já se tinham unido pela herança que Dante lhes deixara, duma língua melódica e sublime. Os pintores, arquitetos, escultores renascentes da Sicília ao Veneto, de Giotto a Tiepolo, tinham irmanado descendentes de gregos ao sul, de latinos ao centro, de gauleses ao norte, numa tradição artística maravilhosa, acrisolada numa euritmia patriótica e racial. Exemplo mais curioso e mais frisante ainda nos dão os povos germânicos, cuja separação política em Alemanha e Áustria, ainda subsistente, não importa ao intercâmbio familiar que

entre esses países existe: sendo Goethe um justo orgulho de austríacos como Haydn e Mozart orgulhos justos de alemães.

“Somos ainda um país sem escolas artísticas. É preciso cria-las desde já. Não há pintura, não há drama, arquitetura ou música nacionais. Isso é um desmazelo, uma desídia que nenhuma desculpa justificará.

“Vede bem que não me envergonho de ainda não termos criado um gênio. E isso mesmo é discutível.

“Tenho a convicção de que Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho de Vila Rica, criador do portal da Senhora do Carmo, da fonte, na sacristia de São Francisco em Ouro Preto, escultor dos apóstolos e dos Passos em Congonhas do Campo, foi um gênio. Esse Descartes da escultura, que sem mestres, sem erudição, sem exemplos mesmo, nas recônditas Minas Gerais, conseguiu tirar do nada, como um Javeh maneta, tantas figuras expressivas e inesquecíveis, foi indiscutivelmente um gênio, a que circunstâncias opressoras não permitiram a floração até ao máximo de grandeza e esplendor.

“Os gênios são de duas espécies. Ou casos insulados, esporádicos descobridores de caminhos novos, verdadeiras aparições, homens que nada faria prever; ou são a resultante duma evolução duma sedimentação muitas vezes até secular de qualidades e aspirações, que afinal abrolham na flor parasitárias da genialidade.

“Sófocles, Bach, Cervantes são exemplos desta segunda categoria. Dante, Monteverdi, Mussorgsky exemplificarão a primeira. Um destes gênios esporádicos, que nada profetiza e prepara, não nos interessa agora, nem mesmo desejar.

“A reivindicação que prego não se alimentará de sonhos e esperanças. Mas podemos talvez preparar o advento de um gênio da categoria dos Aristóteles, dos Bach, pelo nosso esforço, pela nossa constância e clarividente ação. Mas nem é propriamente da criação dum gênio brasileiro que se trata; muito embora o aparecimento dele fosse de decisiva influência para a unificação moral da pátria.

“É demasiado estribar-se em nuvens de hipóteses. O que nos deve interessar é a criação de orientações, escolas artísticas nacionais de influência também iniludivelmente benéfica para essa desejada unificação.

“E nisso até hoje tem sido vergonhosa a nossa incúria.

“Há artistas brasileiros, temperamentos que por acaso nasceram no Brasil, mas artistas cujo espírito é estrangeiro, antipatriótico, sem nenhuma preocupação, adiantarei mesmo, sem nenhum instinto de nacionalidade.

“Os só quatro séculos de existência, a recordação de que temos apenas cem anos de povo emancipado são argumento fragílimo para nos desculpar. Em música que é o que mais de perto vos pode interessar o exemplo da Inglaterra, país de musicalidade tão intensa, expansiva mesmo, até o fim do século XVII e no entanto sem escola musical; exemplo da Espanha que só no último quartel do século passado, com Pedrell e Albeniz, começou a fundar a sua, não nos perdoam o desleixo. A fraqueza alheia não pode justificar a nossa.

“É mesmo incrível que um país de música popular tão rica, como a Espanha, tenha perdido séculos sem criar escola nacional. O argumento de Mauclair alvitando essa mesma riqueza folclórica como fator dispersivo da estilização artística é inaceitável e tolo. Enquanto a Espanha dormia, os músicos russos e em seguida franceses, do verismo (Bizet, Chabrier) do impressionismo (Debussy, Ravel) roubavam-lhe acintosamente o tesouro. O erro dos músicos espanhóis consistiu no seguinte: em vez de cultivarem o que a pátria lhes apresentava de plantas ainda selvagens, replantaram nos seus jardins, desprovidos de caráter, as já cultivadas flores estrangeiras. Assim é que tendo produzido, no século XVI, Vittoria, quase tão grande como Palestrina, a Espanha ainda não nos apresenta um gênio musical. “Vittoria estuda-se na evolução da música italiana, como Gluck deverá estudar-se na evolução francesa, apesar do grande espanto patriótico dos alemães. Assim também é que Carlos Gomes deve considerar-se músico italiano. O simples fato duma ou outra rara vez se ter lembrado de temas nacionais, mais literários que musicais, não o nacionaliza. O ethos de sua música é italiano. E, ainda mais: filia-se diretamente não só à música italiana em geral, mas a um dos períodos perfeitamente determinados desta: a decadência da ópera napolitana, o que embalde Verdi tentava opor à barreira do seu gênio.

“Mas as fraquezas da Inglaterra e Espanha, fraquezas de Vittoria ou Carlos Gomes não justificam nossas fraquezas presentes e muito menos as futuras. E é o engano em que estamos incorrendo. (E quero observar que não ataco ninguém. Trato duma tese. Não de pessoas).

“Há muitos músicos brasileiros de nascença. Alguns de valor. Não há música brasileira.

“Dir-me-ão que o estudante de arte, brasileiro, necessita de ir estudar na Europa e que isso o desnacionaliza. O convívio dos grandes centros artísticos europeus é ainda imprescindível: não há dúvida. Pois eduquemos esse artista moço, desde sua vida de lar, na contemplação do que é verdadeiramente nosso, e do que é sua missão! Que se tornem dessa forma no moço, tanto essa missão como o apelo da terra, verdadeiros influxos subscientes a que ele não saberá resistir. Assim não se desnacionalizará.

Aliás não se trata de construir uma música tão nossa em que até a harmonia seja brasileira... Não há dúvida que a ocorrência mais freqüente de certos intervalos horizontais ocasiona por sua vez a maior freqüência de certas marchas harmônicas. Ou será justamente o contrário como querem Riemann e Mazucatto... Pouco importa. É certo também que a existência de certas qualidades determina mais ou menos o caráter da harmonia duma escola.

“Os alemães serão mais ricos, mais compactos harmonicamente; os franceses mais finos, comedidos; os italianos mais fáceis e mais simples. Mas tudo isso é bastante vago e sofre contradita.

“Nossos artistas poderão ir completar seus estudos no estrangeiro, sem perigo de se desnacionalizarem desde que lhes tenhamos dados uma instrução basilar, bastante convincente, que os salve da escravidão às já catalogadas formas estrangeiras.

“Aliás, esse contato de outras escolas é fecundo. E Combarieu professa mesmo o princípio histórico de que uma escola jamais pode nascer e evolucionar sem que o sopro de uma arte alheia venha fecundar-lhe os elementos indígenas.

“O artista pode ir buscar no estrangeiro o que nossa instrução e nosso meio ainda não lhe apresentam; mas que volte depois intacto, inteligente e crítico, capaz de compreender e de amar ainda mais seus pais, brasileiroamente. Que volte instruído, trabalhado pela prática dos grandes centros, mas forte e lapidador; e saiba das pedras brutas, das esmeraldas, turmalinas e dos topázios nativos tirar os reflexos recatados, acordar-lhes o fulgor adormecido. Delas faremos então a régia coroa com que a pátria um dia se adornará - rainha entre rainhas.

“É preciso aproveitar o ouro folclórico nosso, e continuar a obra que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, entre hesitações, esboçaram.

“Não pode haver escola sem fundamento racial. Os russos só começaram a existir, musicalmente, quando, a exemplo de Glinka o grupo dos cinco tirou os ouvidos da longínqua

Itália, para escutar os corais das igrejas moscovitas e o lamento dos pinheiros na estepe deserta.

“No fim do século passado um grupo de homens beneméritos com o crítico Luigi Torchi à frente salvou a música italiana, esgarçada que estava em universalidade frágil e vulgar. Que fez esse grupo? Restabeleceu, ao exemplo atentamente estudado da Alemanha, os estudos do passado e a exegese artística. Viram então que o gênio italiano (com grande admiração dos próprios italianos) , não era unicamente teatral.

“Não voltaram apenas a Scarlatti. Foram descobrir do mutismo dos velhos manuscritos a gloriosa estirpe dos Platti, dos Galuppi, dos Sammartini - sinfonistas. Resultou daí esse admirável reflorescimento da música italiana nos nossos dias - mas reflorescimento tradicional, característico e severamente representativo.

“Debussy, em França, para vencer a influência de Wagner, retemperou seu estro na música dos cravistas, principalmente do grande Couperin.

“Vede bem que os exemplos colhidos surgem de todos os lados. Repito: não pode haver escola sem fundamento racial. Pois bem: a matéria-prima é abundante para nós. Saibamos com urgência encetar a construção dessas bases de nossa escola musical.

“Há porém uma observação ainda a fazer. Esse trabalho de fundação não significa endeusarmos repentinamente o maxixe e o samba.

“Há também esse patriotismo mal entendido, a insistência cabeçuda, unilateral, que faz o idólatra cair em êxtase religioso ante o primeiro maxixe de ocasião, carnavalesco e espúrio, que aparecer. Essa toleima engendraria pobreza e, o que é talvez pior, reações perniciosíssimas. Nosso trabalho tem de ser inteligente para ser prolífero. Não há dúvida que o maxixe e o samba podem também trajar-se com roupagem artística. Mas essa estilização única de danças populares não é suficiente nem muito fecunda. A música italiana não é somente feita de Tarantellas e sicilianas nem a francesa só de minuets, correntes e musettes.

“A giga da Inglaterra e a ciaccona da Itália atingiram seu máximo de expressão, aquela com Johann Sebastian Bach , esta com Pachebel - artistas, no entanto iminentemente germânicos. Da mesma forma, conheço um quantidade de maxixes barcaroleiros de clara procedência italiana; o senhor Dario Milhaud publicou há pouco tempo, em Paris, uma série de danças brasileiras, em cujos maior número é manifestada a naturalização francesa.

“O maxixe dos salões de dança e o samba, usado apenas pelas classes mais ínfimas do interior do país, não podem representar o anseio coletivo da alma nacional. Seria isso a dignificação do caipira e do dançarino, elementos brasileiros e mui honrados, não há dúvida, mas que não sintetizam todo o Brasil. Seria finalmente cairmos, em música no mesmo engano, triste e cego em que sossobrou a reação literária de alguns anos atrás, pregando e praticando um nacionalismo, que não era propriamente nacionalismo, senão caboclismo—como irônico lhe chamou o senhor Ronald de Carvalho. Literatura estreita de ‘terroir’, monocordicamente sertaneja e sentimental, que consistiu em falsear nosso caipira exagerando-lhe as mazelas, inscrevendo-o no ‘flos-sanctorum’ dos mártires.

“Esse falso nacionalismo, irritado e pedante, se nos seus próceres se vê justificado pelo talento, e pela justa medida com que o praticaram produziu todo um rebanho de imitadores, cuja única ventura parece residir num Brasil eternamente em noite de São João, onde os nhôzes choram irremediavelmente, recostados aos seus respectivos pigarços, dedilhando os pinhos, olhando a lua, suas Marocas fortemente pigmentadas de negro, vestidas de cassa e cheirando alfazema.

“Estilização que bem semelha ao romantismo ignaro das rapsódias húngaras de Liszt, criadoras de uma raça melosa e acrobática, que a voz sincera dos Bela Bartok veio finalmente desmentir.

“Não é isso, não é na entronização do samba e do maxixe que está o grande trabalho de fundação de uma escola musical nossa.

“O trabalho está em refinarmos todo esse tesouro musical, respeitando, defendendo, salientando o que, de elementos raciais, possamos ainda conservar neste vertiginoso mistifório de raças e sub-raças, que é o Brasil. O trabalho está em acrisolarmos o ‘ethos’ brasílico, nossa alma apaixonada, paciente, ardida às vezes, eminentemente lírica, do Amazonas ao Prata. O trabalho está na criação, por meio de síntese natural, subconsciente, do tipo melódico, espécie de ‘nomos’ ritual dos gregos, ou do ‘maneros’ do antigo Egito, ao qual se afeiçoe sem constrangimentos, nem transbordamentos, a característica, mas perigosamente fugitiva, alma da raça. A este elemento psíquico, que só a melodia pode encerrar e sugerir, é que a plástica dos ritmos sensuais arrojados marcialmente, ou dançarinos apenas, virá revestir do elemento motor, dará corpo, forma existência real em suma. Qual é o nosso papel nesse trabalho urgente? Observar, senhores diplomados, atentamente, carinhosa, protetoramente a nossa produção; usá-la, aconselhá-la, ensiná-la aos vossos alunos, contanto que essa produção

represente esse intuito de nacionalização. Por outro lado não proibais aos alunos que estiverdes formando a execução de danças e cantares nossos de verdadeiro sabor popular, e que tanta beleza encerram.

“Tempo houve em que o estudante se via proibido pelo professor de executar um maxixe, de acompanhar uma modinha. Tolice de professores que generalizaram numa proibição criminosíssima o possível aparecimento de um mal. O mal que temiam era o aluno, pelo desleixo com que executava essa música popular - julgada por ele inferior à sua nobre posição de executante de Chopin ou Paganini - estender esse desleixo ao estudo da própria música clássica. Mas ao professor cabia despertar no aluno a verdadeira compreensão dessa música inculta, demonstrar-lhe a íntima grandeza, sua influência e beleza silvestre. Ao professor cabia inculcar no discípulo não só o respeito a Beethoven como ao som puro; e revelar-lhe aquela advertência de Schumann que pedia jamais se executasse um único som sem atentar-lhe a beleza, sem uma intenção de prazer artístico.

“Outro argumento ainda era essa música mal educar o gosto dos alunos. Tudo vai da música escolhida e da educação administrada pelo mestre. Evidentemente um aluno que estudasse a obra de Gottschalck, de Leybach, de Lefebure - Wely - artistas de um impagável e vazio fim-de-século - teria seu gosto mais mal educado que se tocasse todas as danças aparecidas no Brasil. A execução de um maxixe bem escrito, e não são tão raros assim, o acompanhamento simples, sem pedantarias de contraponto floridos, de uma cantiga em nada prejudicarão o gosto de um aluno – a menos que não se atribua um efeito moral maléfico à essência dessa música, como na velha Grécia, em que o próprio Platão considerava o modo hipofrígio antididático, generalização falsa de uma verdade particular. Erroneas que já lá vão!...

“Acabemos com esses preconceitos criminosos, abomináveis, que só servem para empeçar ainda mais o emaranhamento das ignorâncias! Vosso papel, srs. diplomandos, será grande, se for intensa vossa porfia. Nobilitareis nela vossa vida e mais dignos ainda sereis do destino que o Conservatório vos dá. Pregai, propagai sem temer nem desfalecimento essa nacionalização de nossa música! É preciso que não nos envergonhem mais os estrangeiros nossos visitantes, que, assumindo o papel de Colombos, vêm descobrir em nosso seio o que já deveria estar descoberto por nós. Ainda há pouco um músico francês contava aos leitores da *Révue Musicale* que o que de mais interesse ouvira entre nós fora a música de Tupinambá e Nazareth; e que, embora houvesse no país alguns compositores de talento, ainda não tinham

estes descoberto a música brasileira sem ser seguido pela orientação a que os ilustraria, isto é, o emprego de ritmos e motivos nacionais. É preciso raciocinar sobre a afirmativa audaciosa. Existe nela uma luz de razão. Hoje que melhormente se conhece a história, junto ao pedantismo monarcal da música douta, nos derradeiros séculos medievais, a figura dos “jongleurs”, dos “minstrels”, dos “troubadours”, dos “minnesänger”, cantando à divina intuição da natureza e da raça; a figura dos Adão de la Halle, dos Francesco Landino, brilha vitoriosa, aureolada de glória firme. Foram eles os que ouviram, como genial intuição, a voz do povo, a voz da pátria.

“Daí a grandeza que apresentam. Daí a grandeza que deles nasceu. O inesgotável Nazareth com a variada teoria dos seus ritmos sincopados, Tupinambá, melodioso, de uma melodia raramente vulgar, são os ‘cantastorie’ que, junto à imponência conventual dos doutos, revelam a significação social da música e lhe conservam a essência delicada no bojo tosco de seus vasos de maiolica.

“Não nos envergonhemos dos ímpetos quentes, selvagens mesmo, de nossa música folclórica. Se lhes ajudarmos o vôo, ela se revelará grande e fecunda em dias de amanhã. Que não nos tinja de rubor a modinha sentida só porque são claros e proporcionados os franceses, porque os alemães são poderosos e profundos e os italianos possuem o segredo da beleza formal. Foi o terem desbastado um dia o rude manancial do povo que lhes deu a existência de escolas.

“Pelo mesmo esforço a Rússia foi juntar-se a elas. Agora aparece a Espanha dignificada por idêntica ambição. O Brasil possui elementos para atingir semelhante altura. Senhores diplomandos: defendei esse nosso tesouro da contrafacção meteca: pregai a música verdadeiramente nacionalizante! Vossa missão é grande. E benéfica será, se vos não esquecerdes desta lição.

“Senhores diplomandos:

“Agora, conjuntamente a uma rápida indicação sobre o benefício que podeis adquirir no convívio da arte e eu vos dou meu adeus. Adeus quanto a professor para alunos, porque continuaremos juntos como irmãos d’armas, agora. Até hoje eu vos vi revestidos com a indumentária acetina dos pajens. De hoje em diante brilhará ao sol vosso elmo de combatentes.



“Deverei acaso desejar-vos uma vida sem dores? Não. Conscientemente não formularei esse desejo. Auguro-vos, sim, a felicidade. Essa, é a vitória por que lutamos e morremos. Ser-me-á, porém, preciso repetir-vos ainda que não é a ausência da dor que traz a felicidade ?!

“Sabeis, senhores diplomandos, que os antigos egípcios, esses contempladores das estrelas, ouviram no movimento silencioso dos astros e da existência pelo Cosmos uma sinfonia universal. Esta sinfonia, união íntima e amorosa, eis o segredo da vida e a fonte da felicidade terrestre. Tudo neste mundo são equilíbrios e correspondências. Tudo harmonias e eurtmias. A dor não perturba esse equilíbrio, essa harmonia, como um olhar negro não perturba a pureza de um rosto calmo; antes, como uma dissonância, prepara e enaltece o divino sossego do acorde perfeito. O mais infeliz não é aquele que a dor comprime e se alimenta com o sal das lágrimas. O mais infeliz é o que caminha de encontro ao movimento das águas, o que erra o ritmo da vida e perturba a sinfonia universal.

“Formulo ardentemente o meu desejo de que nunca vos rebaixe essa infelicidade!

“Quanto à dor, deixai-a vir! “Hearts are made to be broken”, observou Wilde. Os corações foram feitos para que a dor os quebre!

“Mas, aí tendes vossa arte para refúgio de nobreza e de paz!

“Senhores diplomandos: não vos ocultarei que o caminho é macadamizado pelo cascalho da dor. É uma consequência vital a que ninguém foge. Nem vos resta a solaçosa esperança dum apoio de classe! Pela observação quotidiana do que nos cerca, estou pronto a jurar que a classe dos músicos é tão desunida como as outras classes! Essa experiência me fez modificar a concepção otimista que tinha, quando, como vós, sobraçando meu diploma, avancei risonho ao encontro da vida. Lera que os helenos acreditavam no poder sagrado da música de corrigir os maus e polir a canibal voracidade dos homens. Também já pensei um dia que a música suaviza os costumes. Trazia na lembrança a afirmativa de Shakespeare, de que os sons têm amavios capazes de suavizar o peito selvagem.

“E, erradamente, ah! erradamente, eu via todos os músicos da Terra, de mãos dadas, e berrando para a minha confiante ilusão, como a Antígona clássica:

““Somos feitos para o amor e não para o ódio!”. ”

“A experiência, senhores diplomandos, veio dar-me afinal esta cômica certeza de que os músicos eram, como os outros homens todos, amassados da mesma ruim argila. Há naturalmente exceções e honrosíssimas. Mas sou hoje obrigado a confessar: Não acredito mais que a música suavize os peitos selvagens. Não acredito mais no seu poder moral! Seus efeitos dinamogênicos, os estados cenestésicos que desperta serão talvez mais os de atonia indiferente que os de simpatia e de atração, assim como os estados quinestésicos que excita, em vez de nos estenderem os músculos para o abraço fraternal, estreitam-se as falanges dos dedos na pouco atraente e significativa composição do murro.

“Este é o conhecimento que hoje tenho do efeito da música sobre o peito humano, o ‘savage breast’ de Shakespeare.

“Porém, senhores diplomandos, falando agora mais seriamente, o que nenhum músico do mundo pode roubar à música é o direito de ser para nós, os que a ela nos dirigimos por moto inconsciente, um alegre refúgio de nobreza e de paz. Sob esse aspecto, sua terapêutica é edificante, seu resultado consolador! Ouçamos Milton, que aconselhava calmar o espírito fatigado por meio das ‘solenes e divinas harmonias da música’. ‘Ela cria um milagre imediato, afasta o real, descobre o imaginário, liberta o espírito e subjuga os sentidos’. (Mauclair)

“Só a Arte pode dar semelhante exaltação. Os ambientes de sonho que desvenda, cobram-nos do ríspido Averno que a realidade nos castiga o olhar.

“Descobrireis na Arte, como que a posse do mundo exterior, observando-o pela piedade, pelo amor; e mesmo, senhores diplomandos, e isso não é maldade, por aquele ‘Können schweigend achen’ de que fala Gerbart Hauptman - o poder sorrir calando, que nos concilia com a vida, conserva intacta a nobreza de nosso espírito e nos ilude, criando oásis de paz da rude luta.

“Mas ... são ruídos, flores e perfumes!

“Talvez eu vos tenha entretido demais com a calma ironia de minha experiência...

“Há uma alegria jubilante esparsa no ar! É momento de festa e não vos quero refrear mais a ânsia incontida de partir. Adeus, meus alunos de ontem, meus confrades agora de profissão !

“Trabalhastes! Lutastes! Sofrestes mesmo! Mas a vitória chegou! Este mesmo histórico de vossa adolescência de escola é que deveis levar como o melhor exemplo para vossa vida pública. Nunca desanimar! A vitória chegou! A vitória chegará sempre! Se vossa ambição não for grande, ela se resumirá na regularidade quotidiana de vossos trabalhos. Mas, se quiserdes pesar na orientação coletiva dos homens, se um ou outro dote mais poderoso, que porventura possuídes, vos obrigar a assumir uma posição de maior destaque, então a luta será grande e será bela! E é então que a relembração de vossa adolescência escolar será mais útil. Não esmorecer! Não titubear! Hão de vir as invejas e calúnias ... Lutai! A desilusão há de fazer refletir para vós, no seu espelho fiel, o aspecto esverdeado da maldade - que é a fisionomia mais quotidiana entre os homens... Lutai ainda! Lutai sempre! Tereis também a amargura de errar... Só não erram os inativos! Consertai!

“Mas, a vitória será vossa porque vos impulsiona essa força superior, essa vontade geratriz, inconsciente e fatal que vos trouxe aqui.

“Demais: a grande, a única vitória desejável nesta vida está na concordância de uma alma com seu próprio destino. Tende-la vós, e justamente na Arte, esse refúgio da nobreza e da paz.

“Senhores diplomandos, cedo-vos a dianteira.

“Parti !”

### 5.3. *Cantos de trabalho no Brasil - 1926*

Duma feita escrevendo a esta mesma Ariel (1ª. fase) eu comentava a falta de musicalidade socializadora do brasileiro. Está certo. A não ser nas festanças nossas em que a música é universalmente imprescindível, brasileiro pouco se lembra de cantar. A força unanimista dos ritmos pouco nos atrai. Não sei se isto é porque somos individualistas por demais (herança ruim que deixou a tal de latinidade ou se é porque inda possuímos ou sempre possuiremos almas solitárias[]). Isto até nas farras brasileiras a gente constata. É extraordinário como o brasileiro em conjunto se diverte sozinho. Muita gente fala que principalmente nós, paulistas, somos indivíduos emburrados, macambúzios, que não sabemos nos divertir... Ora tenho posto reparo muito que não é isso que se dá. Também a gente sabe se divertir, e tem seus momentos de alegria, porém o paulista se diverte pra dentro, não carece de estar expandindo o sentimento dele pros outros perceberem. Daí esse aspecto curioso que em comparação com alemães principalmente, russos, ingleses, norte-americanos e franceses, faz concluir um pouco afobadamente que somos tristes. Não é propriamente isso, não. É que cada um se diverte por si, e pra si, enfeita a alma, ela fica enfeitadinha, iluminada, embandeirada mas sempre solitária porem. Falando especialmente de paulistas que são mais observáveis pra mim, essa propriedade de se divertir pra dentro é engraçada até. Alemão está junto pra beber chope, pronto está cantando. Brasileiro especialmente paulista não vê! Nos bares nas pensões quando muito se saracoteia um bocadinho no charleston ou no maxixe porem pessoal duma mesa não se comunica com o das outras, quem está numa sala não sabe nem quem está nas outras. Inda permanece na escuridão da hereditariedade aquela tradição de filho-família que quando faz bobagem carece que ninguém não saiba. Restos de educação monárquica, me parece...

Prova característica e bem digna de se lamentar dessa falta de musicalidade social do brasileiro é a deficiência de cantos-de-trabalho entre nós... Muito raro que brasileiro cante mesmo nos trabalhos coletivos em que a rítmica organizadora de movimentos físicos facilita e fecunda o mutirão. Não, primeiro se faz mutirão bem calado e depois é que se bota fogo na canjica, festume grosso pela noite a dentro. A gente por exemplo, os paulistas, tínhamos um convite enorme pro canto social de trabalho nas colheitas e sobretudo no preparo do grão de café. Pois nunca ninguém soube de canto feito pra essas coisas. Italiano veio e lá curtindo as sodades da pátria lontana e lutando feio para vencer a vida, cada um fez seu trabalho

preocupado consigo se esquecendo das doçuras da vida em comum. Porque afinal nisso os negros e os lusi-brasileiros foram bem mais unanimistas. Principalmente os negros. Não sei se porque traquejados com a solidão dos matos africanos ou porque menos conscientes do seu orgulhosinho, essa gente cantava no trabalho e até alguma tradição inda ficou lá pelas terras nordestinas e do Rio de Janeiro. Nos engenhos inda se canta no trabalho e até agora se perpetuou por exemplo esta cantiga de engenho referente a Canudos. Me foi comunicada por Antonio Bento de Araújo Lima, norte rio-grandense da minha amizade.

## Cantiga de Engenho

**Andante**



*Se - nhor Mo - rei - ra Ce - sar, Va - mos pra Ca - nu - dos, Ma - tar Con - se -*

7 **Allegretto (Instrumental)**



*lhei - ro Com Ja - gun - ço e tu - do!*

12



Carece inda saber que essa cantiga também faz parte às vezes dos números do Bumba-meu-boi.

Seria importante registrar mais cantigas de engenho... Os cantos-de-trabalho são uma das fontes de riqueza admirável do folclore musical norte-americano. A gente pouco possui e não regista nada. Tudo vai se perdendo e desaparecendo com o ronco do forde que espanta do agreste, da catinga e das praias os restos úteis deste passado inda próximo... É uma pena. Porque, bendita seja a fordeca; não tem dúvida. Mas carece não confundir progresso com facilidade material.

Um outro canto-de-trabalho coral me comunicado por dona Germana Bittencourt e que considero absolutamente bonito é a meloeira dos pedreiros, do Rio de Janeiro.

## Canto de Pedreiros

**Lento**

Ô - i, Ô - i, Ô - i... Ôi a mo - re - ni - nha, ô - i!

Ô - i, Ô - i, Ô - i... Ôi a mo - re - ni - nha, ô - i!

Que sol quente faz nessa reza e que melancolia! Tem um que de russo também... Alguma parecença vaga com o canto dos sirgadores do Volga.. E de cantos-de-trabalho coletivos é quase só o que possuo por enquanto! Guilherme de Melo não registra nenhum embora fale passando nos aboiados. Outra fonte de cantos-de-trabalho coletivos (coletivos não implica serem corais, bem entendido) são as cantigas de remeiros, as nossas barcarolas. Muita gente se refere a elas porem registrada não sei se não daquela dos índios do Rio Negro, em *Reise in Brasilien* de Spix e Martius.

## Canto de Remadores

**Allegretto**

Ô - i, Ô - i, Ô - i... Ôi a mo - re - ni - nha, ô - i!

Nas barcas que sobem o S. Francisco me contou um mineiro que é costume cantar. Isso deixei registrado oralmente nos versos do Noturno de Belo Horizonte (*Estética* n.3):

“Rio S. Francisco o marroeiro dos matos

Partiu levando o rebanho pro norte

Ao aboio das águas lentamente.

A barcaça que ruma pra Joazeiro

Desce ritmada aos golpes dos remeiros.

Na proa, olhar distante a olhar,

Matraca o dançador:

“Meu pangaré arriado,

Minha garrucha laporte, encostada no meu bem

Não tenho medo da morte

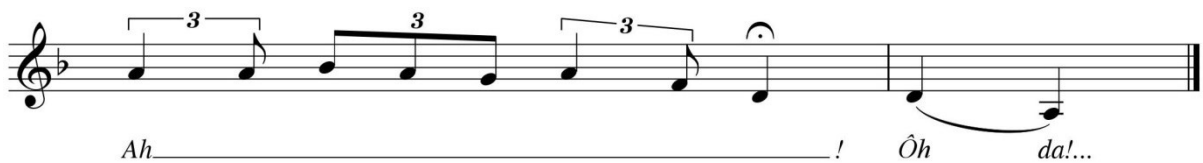
Ah!...

“Dansadô” se chama nessas embarcações o mocico encarregado das pequenices da viagem trazer água pra um trazer isto etc. Como não tem parada correndo dum lado pra outro chamam o pobre de “dansadô”. Porém meu informante não lembrava nenhuma cantiga dos remeiros!

Com os aboios passamos já pros cantos de trabalho individuais. Estes são mais numerosos entre nós, basta lembrar os pregoes de rua. Mais uma prova da *alma solitária* da gente, que atrás lembrei. Com os aboios os marroeiros do nordeste tangem as manadas. Um canto geralmente malinconico, uma invenção muitas vezes pessoal, até quase uma improvisação, se acabando sempre com um aviso excitante; “Eh, boi”; “Oh, dá!”. Esta exclamação é intermediária entre o canto propriamente dito e a frase falada. São duas sílabas realizando intervalo descendente de quinta justa e às vezes intervalos mais largos que jamais não atingem a oitava porém. Os aboios também já estão sorvetidos no sertão brabo. Todavia me informa o poeta pernambucano Ascenso Ferreira, nos grandes núcleos sertanejos pernambucanos, Garanhuns, Caruaru, Pesqueira, inda se topa de quando em vez com um

vaqueiro aboiando. Na Paraíba, no Rio Grande do Norte os aboios são mais encontráveis. Geralmente cada marroeiro tem aboio pessoal, Certas feitas porem todos os marroeiros numa fazenda abóiam do mesmo jeito. Pela memória feliz numa senhora cearense consegui registrar esse bonito e solitário aboio.

## Grito de Vaqueiro



Quanto aos pregões-de-rua principalmente no Rio inda se encontra muitos bem estupendos. Ninguém aqui inda não está se esquecido das notas vagarentas do “Batat’ assad’o furn...” que encheram de neblina e de escuriza a friagem tão provincianamente iluminada das noites de... Paulicea. Sei também que na Bahia, em Pernambuco, no Rio de Janeiro os carregadores de piano tinham o seu canto particular. Inda não encontrei quem o soubesse de cor...

Outro canto-de-trabalho individual e que me parece com muitas variantes espalhado por aí tudo no Brasil é a gostosa cantiga dos sorveteiros. Não a registro aqui pra não encompridar demais esta nota folclórica. Mas não posso não registrar uma variante que surpreendi cantada por negralhão simpático como o que, que ilumina com os dentes alegríssimos todo o meu bairro. O tal vende pastéis e camarões feitos pelas mãos tradicionais e baianas da mulher. Pelejei pra notar a rítmica desse improvisado feliz. No verso “venha na janela apercia (apreciar)” se dá uma balanço que disfarça com graça dengosa a quebra do binário. A frase cantada em ralentando leve, quase que torna o ternário sob o ponto-de-vista métrico, como dois compassos binários. Já no verso “Camarão arrecheá (do)” se dá um apressando que quase binariza o compasso ternário. Canta assim:



## Improviso do Pasteleiro

**Molengo**

Se - nho - ra do - na de ca - sa Ve - nha na ja - ne - la a - per - ci -  
 5  
 á: Te - nho a em - pa - da quen - ti - nha Ca - ma - rão ar - re - che - á!

Só vendo com que dificuldade tenho conseguido registrar essas coisas. Ninguém se incomoda, ninguém deu atenção pro que escutou, ninguém se apressa em me dar o que possui e pouco ou nada posso fazer nesta aridez de cidade civilizada. Carecia que estes brasileiros fossem mais camaradas. Me mandassem ou publicassem por si os cantos-de-trabalho nacionais que conhecem. Tudo isso é ouro-de-lei, ouro bruto certas feitas porém sempre ouro. De repente estoura um Mussorgsky por aí e começa criando música italiana, francesa, alemã nem sei mais o que! É participar do gênio dos Mussorgskys lhes facilitar o trabalho criador. Não tem gênio que seja gênio só por si, meus senhores.

MARIO DE ANDRADE

ARIEL revista mensal de arte e atualidades sociais, n. 42, S Paulo, dez. 1926, ano IV

#### 5.4. Tabelas

##### 5.4.1. Relação compositores brasileiros e obras apresentadas no *Ensaio sobre Música Brasileira*

<b>Autores</b>	<b>Nasc/morte</b>	<b>Obras</b>	<b>Mús. Brasileira</b>	<b>Mús. popular</b> <b>Mús. Artística</b>	<b>Ritmo</b>	<b>Melodia</b>	<b>Polifonia</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Forma</b>
Pe José Maurício	(1767-1830)	Missa em Si b	Missa em Si b	modinhas					
Henrique Luis Levy	(1829-1896)	Boiadeiro, Rapsodia Brasileira				Boiadeiro, Rapsodia Brasileira			
Carlos Gomes	(1836-1896)	Salvador Rosa ( 5ª. ópera)	Salvador Rosa ( 5ª. ópera)	X					
Xisto Baía	(1841-1894)	"Yayá, você quer morrer"				"Yayá, você quer morrer"			
Francisca Gonzaga	(1847-1935)			X		Menina Faceira			
Leopoldo Miguez	(1850-1902)	I Salduni (ópera)	I Salduni (ópera)						
Henrique Oswald	(1852-1931)		X				Trio Serrana		
Ernesto Nazareth	(1863-1934)	Apanhei-te cavaquinho, Arrojado, Rebolicho, Ramirinho, tangos	Apanhei-te cavaquinho, Arrojado, Rebolicho, Ramirinho, tangos		X			Tangos	
Catullo da Paixão Cearense	( 1863-1946)					Luar do Sertão, Caboclo do Caxangá			

Autores	(1864-1892)	Tango Brasileiro, Obras sinfônicas, Schumanniana	Schumanniana	Tango Brasileiro	Ritmo	Melodia	Polifonia	Obras sinfônicas	Forma
	<u>Nasc./morte</u>	<u>Obras</u>	<u>Mús. Brasileiro</u>	<u>Mús. popular</u> <u>Mús. Artística</u>		<u>Melodia</u>	<u>Polifonia</u>	<u>Instrumentação</u>	
Alberto Nepomuceno	(1864-1920)	Galhofeira, Batuque, obras sinfônicas	X			Galhofeira, Batuque e Intermédio da Série Brasileira	<i>Suite (sic) Brasileira: Alvorada na Serra</i>	obras sinfônicas	
Francisco Braga	(1868-1945)		X						
Barroso Neto	(1881-1941)		X						
Eduardo Souto	(1882-1942)	Saudades da Cachopa, Tatu subiu no pau			Saudades da Cachopa	Tatu subiu no pau			
Glauco Velasquez	(1884-1914)		X	X					

<u>Autores</u>	<u>Nasc/morte</u>	<u>Obras</u>	<u>Mús. Brasileira</u>	<u>Mús. popular</u> <u>Mús. Artística</u>	<u>Ritmo</u>	<u>Melodia</u>	<u>Polifonia</u>	<u>Instrumentação</u>	<u>Forma</u>
Heitor Vila-Lobo	(1887-1959)	Choro #5, Alma Brasileira, Saudades das Selvas Brasileiras #2, Seresta #4, Modinha( Seresta #5), : Choro #10 Rasga Coração, Choros #2 e #4, Serestas, Choros e Cirandas, Seresta #11- Redondilha, #6: Na Paz do Outono, Ciranda# 11- Nesta rua, Ciranda #4: O	X	Choro #5 Alma Brasileira"	Choro #5: Alma Brasileira, Saudades das Selvas Brasileiras #2, Seresta #4: Saudades da minha vida"	Seresta #5: Modinha Choros# 10: Rasga Coração, Choros #2 e #4	Seresta #11" Redondilha", Seresta#6 "Na Paz do Outono", Ciranda# 11 "Nesta rua", Ciranda #4 " O Cravo Brigou com a rosa" Cirandinhas #7 Todo mundo passa	Noneto, "Sertaneja" da suite para canto e violino	Choros, Serestas, Cirandas, Seretaneja, Noneto, Rasga Coração

<b>Autores</b>	<b>Nasc/morte</b>	<b>Obras</b>	<b>Mús. Brasileira</b>	<b>Mús. popular</b> <b>Mús. Artística</b>	<b>Ritmo</b>	<b>Melodia</b>	<b>Polifonia</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Forma</b>
		Cravo Brigou com a rosa, Noneto, Sertaneja da suite para canto e violino, Choros, Serestas e Cirandas, Rasga Coração Cirandinhas #7 Todo mundo passa							
João da Gente	1882-1937	Samba macumbeiro, Aruê de Changô		Samba macumbeiro, Aruê de Changô					
Marcelo Tupinambá	18891-1953	Pierrot	X			Pierrot			
Luciano Gallet	1893-1931	Fotorotó (6 melodias Brasileiras), Melodias Populares, Foi numa Noite Calma ( Melodias populares), Puxa melão (	X	X		Fotorotó (6 melodias Brasileiras)	Foi numa Noite Calma (Melodias populares), Puxa melão ( melodias populares)		Peças infantis para piano a 4 mãos (12 exercícios Brasileiros, 1928)

Romeu Silva	1893-1958	melodias populares)	X										
Lorenzo Fernandez	1897-1948	Berceuse da Saudade, Trio Brasileiro, : modinha Meu Coração, 1º. Tempo do Trio Brasileiro, Canção do Violino, trio brasileiro tema do sapo – Jururu		Berceuse da Saudade									
<b>Autores</b>	<b>Nasc/morte</b>	<b>Obras</b>	<b>Mús. Brasileira</b>	<b>Mús. popular</b> <b>Mús. Artística</b>	<b>Ritmo</b>	<b>Melodia</b>	<b>Polifonia</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Forma</b>				
Camargo Guarnieri	1907-1993	sonatina, Andante da Sonatina							Andante da Sonatina				
Oito Batutas	criado em 1919		X										





Região		N		NE							C-O			SU			S	
Medodias	No.	Indef.	MA	CE	RN	PB	PE	BA	GO	MG	RJ	SP	PR	RS				
Algodão	27											X						
De Manhã	28											X						
2 Fandangos da Madrigada	29,30											X						
Que Moça Bonita	31											X						
Não Canto por Cantá	32											X						
Vamo Dançá	33											X						
Tenho um Vestido...	34											X						
<i>Danças Dramáticas</i>																		
Nau Catarineta	35																	
Despedida	36				X													
As Taieras	37											X						
Ou-lê-lê-lê!	38							X										
Samba do Matuto 1 e 2	39, 40							X										
<i>Canto Religioso</i>																		
Coração Santo	41											X						
Canto do Xangô	42										X							
Terço	43													X				
Canto do Joazeiro	44									X								
<i>Cantigas Militares</i>																		
Soldado da Guerra do Paraguai	45													X				
Recrutas Cearenses	46				X													
<i>Cantigas de Bebida</i>																		
Quando eu for pra Cadeira	47													X				
Chula da Cachaça	48	X																
Lá vem seu Juca	49													X				
<i>Cocos</i>																		
Capim da Lagoa	50												X					
Maria Mulé	51				X													
Mineiro Pau	52		X															
Mulher não vá	53							X										





Região	N		NE							C-O				SU			S	
	No.	Indef.	MA	CE	RN	PB	PE	BA	GO	MG	RJ	SP	PR	RS				
<i>Martelos, Desafios, Chulas</i>																		
Prenda minha	103															X		
Esperança	104						X											
Desafio	105									X								
Desafio	106	X																
Desafio a Mamé do Riachão	107	X																
Chula Paroara	108	X																
<i>Lundus e Modinhas</i>																		
Lundu com Ganzá	109	X																
Gosto da Negra	110											X						
Ma Malia	111											X						
A palmilhar longas Estradas	112				X													
Nas Horas Mortas da Noite	113											X						
Estela	114											X						
Faz hoje um Ano	115											X						
<i>Pregões</i>																		
Amendoim	116											X						
Marcela	117						X											
Cocada	118									X								
Pinhão	119											X						
Sorvete	120											X						
Empadas	121											X						
O Cego	122		X															

N - 06; NE - 62; SU - 45; CO - 1; S - 08.