

EM BUSCA DO BRASIL PROFUNDO: AS DUAS VIAGENS DE MÁRIO DE ANDRADE

Valdemar Valente Junior

RESUMO:

Este artigo tem por objetivo detectar elementos norteadores da pesquisa etnográfica de Mário de Andrade a partir das duas viagens que empreende ao Norte e ao Nordeste do país. Essas duas investidas dizem respeito ao desejo pessoal do intelectual e escritor em voltar seus estudos para o desvelamento de elementos da cultura popular em sua origem, desvinculando-a do que possa representar a indústria cultural e a música de consumo que se propaga através do rádio e disco nos centros urbanos. Desse modo, toca a Mário de Andrade reconhecer na criação musical do povo uma referência completamente diferente do lazer estéril da classe média das grandes cidades. Para tanto, recorrer a arquétipos que denunciam a originalidade de cantos de trabalho, rituais festivos e celebrações religiosas ligados à configuração da realidade cotidiana do homem diante do mundo e sua relação intrínseca com a vida. Por esse meio, cabe estabelecer a diferença do que sua pesquisa possa representar, uma vez que Mário de Andrade não pretende de modo algum vinculá-la às formas decorativas do folclore como expressão servil da nacionalidade. Seu trabalho, há que se destacar, diz respeito à coleta de um vasto material de que se serve na construção de sua obra de poeta, contista, romancista, músico, crítico e etnógrafo, amparando-se nessa vertente original para fornecer elementos referentes à composição de uma música erudita essencialmente brasileira.

Palavras-chave: Cultura brasileira. Folclore. Música popular.

IN SEARCH OF DEEP BRAZIL: THE TWO JOURNEYS OF MÁRIO DE ANDRADE**ABSTRACT:**

This article aims to detect guiding elements of Mário de Andrade's ethnographic research based on the two trips he undertakes to the North and Northeast of the country. These two assumptions concern the personal desire of the intellectual and writer to return their studies to the unveiling of elements of popular culture at its origin, separating it from representing the cultural industry and consumer music that propagates through the radio and disc in urban centers. Thus it is Mário de Andrade's task to recognize in the musical creation of the people a completely different reference to the sterile leisure of the middle-class of the big cities. To do so, to appeal to archetypes that denounce the originality of work songs, festive rituals and religious celebrations linked to the configuration of the daily reality of man before the world and its intrinsic relationship with life. By this means, it is necessary to establish the difference of what his research may represent, since Mário de Andrade does not intend in any way to link it to the decorative forms of folklore as a servile expression of nationality. His work, it should be noted, concerns the collection of a vast material that is used in the construction of his work as a poet, short story, novelist, musician, critic and ethnographer, supporting this original aspect to provide elements regarding composition of an essentially Brazilian erudite music.

Keywords: Brazilian culture. Folklore. Popular music.

1 Introdução

A interpretação do Modernismo como acontecimento necessário à atualização do fuso-horário da cultura brasileira com relação às vanguardas europeias, de acordo com o que pensam os artistas presentes ao evento de 1922, se faz urgente. Isso corresponde ao colapso representado pela estagnação decorrente do Parnasianismo como tábula rasa. Depois de percorrido o tempo necessário à revisão crítica desse evento, há que se refletir acerca dos escritores que têm nos movimentos de vanguarda uma ponte à abertura da cultura brasileira a elementos que lhe possam renovar. Isso se deve à saturação da arte pela arte como ponto de referência em relação à face verdadeira de um país que tem pressa em trazer à luz as representações de seu lugar no mundo. Por sua vez, alguns artistas e escritores que tomam parte na Semana de Arte Moderna são herdeiros da tradição neossimbolista, mesmo estando interessados no programa de renovação cultural como todos os demais, a exemplo de Ribeiro Couto, Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, penumbrietas que se convertem em modernistas de última hora.

Nesse contexto, Mário de Andrade, saudado por Oswald de Andrade no artigo “O meu poeta futurista”, pode ser considerado como o primeiro escritor modernista, uma vez que *Pauliceia desvairada* constitui-se em obra pioneira, dando conta do talento e da bagagem de cultura de quem, mesmo nunca tendo viajado à Europa, conhecia a fundo os movimentos de vanguarda, ao passo em que não se declara um futurista, para usar a expressão em voga que define a adesão dos jovens de São Paulo às inovações em curso. Nesse sentido, a Mário de Andrade toca vontade de desvelar os elementos arcaicos de um país desconhecido dos brasileiros, na medida em que reconhece a cultura autóctone como algo que corresponde à força intuitiva do povo em estado de criação. Em vista disso, o professor do Conservatório Dramático e Musical empreende duas viagens ao Norte e ao Nordeste do país, determinando os rumos de sua obra. Anos antes, em companhia de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, estivera nas cidades históricas de Minas Gerais como o propósito de conhecer e ao mesmo tempo apresentar ao poeta franco-suíço Blaise Cendrars os aspectos da arquitetura e da música barroca, no que ficou sendo conhecida como viagem de reconhecimento.

Diante disso, a posição de Mário de Andrade corresponde à necessidade verdadeira de que se possa revelar a cultura do país em seus aspectos mais recônditos, na medida em que sua condição de intelectual não o impede de percorrer os caminhos

da cultura popular em busca de um elo perdido que lhe possibilite dar sentido ao somatório de atividades que sua curiosidade de pesquisador o faz assumir. No primeiro contato com a música barroca no interior mineiro, além de algumas incursões pelo interior de São Paulo, onde observa aspectos do samba rural paulista, decide-se por uma posição estética que parece deixar um pouco de lado a postura *avant-gard* do poeta que insultara a plateia presente ao Teatro Municipal de São Paulo, por ocasião da Semana de Arte Moderna, ao declamar seu poema “Ode ao burguês”, em favor de uma posição que já se faz presente nos versos de *Clã do jabuti* e na rapsódia *Macunaíma*. Essa investida antecede as duas viagens ao Norte e ao Nordeste, empreendidas no sentido de encontrar ao significado do que lhe permitisse fornecer à criação de música erudita elementos em estado original pertencentes à musicalidade do povo em seu processo de permanente reelaboração.

Nesse sentido, há que se dar a dimensão exata do que a música representa para Mário de Andrade, na medida em que ela comparece como elemento significativo em seus ensaios, do mesmo modo que em sua poesia e sua ficção. A isso corresponde, certamente, a frustração do jovem que sonhava em ser um músico de concerto, mas que, acometido de crises nervosas, em decorrência da morte de seu irmão, que lhe causaram tremor nas mãos, estorvando-lhe o desejo. Não obstante esse impasse, dedica-se à música como peça principal do quebra-cabeça que representa o conjunto de sua obra. Assim, a proposta de percorrer o Norte e o Nordeste em longas viagens de navio, ou por estradas de condições precárias, atende ao projeto modernista no sentido do que propugna como salto qualitativo, correspondendo à posição das vanguardas que lhe servem como tomada de posição, na busca pelos elementos de cultura que verdadeiramente procura. Por conta disso, denuncia em suas cartas aos amigos mais próximos o desejo de dar ao país o que lhe falta, no sentido de revelar o que acredita ser a verdadeira cultura do povo.

Ao tempo em que se percebe a preocupação de Mário de Andrade com os aspectos essenciais da cultura popular, cabe refletir acerca de seu distanciamento em relação ao que representa a cultura urbana, em vista da música popular como fenômeno ligado à indústria cultural a que observa sem acrescentá-la ao *corpus* de sua pesquisa. Para Mário de Andrade, a música resultante do processo de efetivação de meios técnicos como o rádio e o disco significam apenas uma forma de lazer estéril colocado a serviço das camadas urbanas como um sucedâneo às expectativas sociais a que esse contingente não tem como dar conta no plano da realidade, cabendo-lhe sublimar seus desejos

através do *cast* radiofônico que lhe induz à ilusão de vencer suas demandas. Assim, o samba que desce dos morros do Rio de Janeiro ou as nações de maracatu no carnaval de Recife possuem uma beleza natural que deixa de fazer sentido a partir do momento em que se transformam em produto vendável, servindo apenas como reprodução do consumo da classe média e deleite do povo. Daí admirar-se com a aglomeração de pessoas nas portas das lojas especializadas em rádios e discos, bem como das casas comerciais, ávidas por aprender a letra do último samba e da última marchinha de sucesso.

Assim, Mário de Andrade volta sua atenção para a música em estado natural, o que se pode preconizar em temas de sua poesia que recorrem aos ritmos que evidenciam a musicalidade do povo sem que isso se acrescente a intermediação dos meios de reprodução que lhes comprometam o sentido e a função. A observação que desenvolve serve-se da música como instrumento ligado aos rituais religiosos, ao trabalho e às manifestações festivas que emanam da espontaneidade popular, sendo parte da relação do homem em seu sentido mais estreito. Daí a realidade que se integra ao ritmo diário do homem do campo no sentido de seu contato com vida traduzir-se na música como elemento que o acompanha *pari passu*. Nesse aspecto reside o interesse de Mário de Andrade em formular uma teoria em torno da concepção de uma cultura descolonizada, uma vez que atribui à música de consumo a função de reduplicar-se como expressão de lazer desprovido de sentido funcional. Daí as formas da cultura autóctone confirmarem seu mérito de pesquisador e crítico cuja independência se converte em originalidade que faz dele um intelectual que se multiplica em investidas para as quais a música concorre com elemento de teor significativo, dando ao conjunto de sua obra uma dimensão inigualável como elemento da cultura brasileira.

2 O Brasil é aqui mesmo

A iniciativa de Mário de Andrade e seu interesse por elementos da cultura arcaica contribuem para que seu distanciamento com relação ao movimento modernista em sua gênese se atenha ao aprofundamento de questões que para ele permaneceram na superfície do debate. Não há como se possa negar que a Semana de Arte Moderna concorra como movimento de elevada voltagem para a redefinição do lugar da cultura brasileira, esvaziando o sentido de um nacionalismo caduco e ufanista, bem como o rigor da poesia parnasiana como expressão que reitera as formas de um mundo distante

da realidade presente. Nesse sentido, Mário de Andrade observa a necessidade de se realizar uma tarefa bem mais abrangente do que poderia representar a simples imitação do Futurismo como elemento de vanguarda que melhor se traduz no inconsciente de escritores e artistas como sinônimo de inovação diante da tradição. Diante disso, posiciona-se com seu peso intelectual inequívoco, no que diz respeito ao repertório da cultura popular que o Modernismo adota como plataforma, tendo em vista sua condição de polígrafo e estudioso. A isso pode ser acrescido o depoimento de Telê Porto Ancona Lopez:

Mário partiu de um pré-conceito do povo, em 1922, reunindo material de literatura e música popular em função de um postulado estético e ideológico. Depois, à medida que vive seu tempo, que busca contribuição popular para cada acontecimento, evolui para o conceito de povo. Tentando explicar o comportamento popular com base em teorias políticas, sociológicas, psicológicas e antropológicas, o escritor forçosamente atinge, através da pesquisa e da dedicação teórica constante, a análise do povo através de sua expressão. Esse já é um dado de maturidade crítica que o leva a sentir a carência de obras que funcionassem como um depoimento, com informação sobre a problemática do povo, através da própria literatura popular. (1972, p. 171).

Nesse ponto reside o desejo em aprofundar seu conhecimento a respeito do país como legado às gerações futuras, em vista de um conceito que se volta para a concepção de cultura de um povo em formação a assumir a diretriz de um país de potencial extraordinário. A isso se acrescentam os convites recebidos para conhecer a Europa a que se negou a aceitar, acreditando residir em sua recusa a afirmação do que sua condição de intelectual poderia servir de legado às causas que pode defender. Por conta de sua paixão pela cultura do país, dedica o melhor de sua inspiração em poemas como “Carnaval carioca”, “Noturno de Belo Horizonte” e “Meditação sobre o Tietê”, que se tornaram clássicos da poesia moderna. A presença de Mário de Andrade como intelectual e artista acompanha o processo de renovação que advém da atividade modernista e se expande pelos diferentes caminhos da cultura. Nesse sentido, para além da condição de homem afeito a leituras elevadas, dedica-se a ouvir o depoimento do povo como termo essencial referente ao projeto que imagina, a isso integrando propostas que se ampliam da criação literária à elaboração do que acredita ser o fundamento da cultura brasileira moderna.

Assim, o que se configura como projeto estético deixa de lado a inovação estilística contida em *Pauliceia desvairada* como etapa devidamente cumprida da experiência modernista para dedicar atenção uma musicalidade extraída do convívio com a cultura popular. Isso pode traduzir-se nos versos de *Clã do jabuti*, que assumem uma tomada de posição em relação aos mitos da cultura brasileira, atingindo seu ápice em *Macunaíma*, mas acompanhando até o fim a trajetória do escritor. O aparecimento de *Macunaíma* coloca em questão a territorialidade brasileira a partir do momento em que se identificam situações de deslocamento que vão da mata virgem à metrópole. Assim, o herói vai da Amazônia primitiva à São Paulo em processo de industrialização. Em seguida, ao Rio de Janeiro, para onde o herói se desloca em viagem de trem, encontrando no terreiro da Tia Ciata, onde o Exu baixa de verdade, um meio de promover o sofrimento do gigante que lhe roubara a muiraquitã, o talismã encontrado à beira de um rio. Há que se pensar que o périplo do herói sem caráter segue seu curso por diversas regiões do país. A isso Gilda de Mello e Souza acrescenta:

Macunaíma é composto nesse momento de grande impregnação técnica, pesquisa sobre a criação popular e busca de uma solução brasileira para a música. É minha convicção que, ao elaborar seu livro, Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas de música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular: a que se baseia no princípio rapsódico da *suite* – cujo exemplo popular mais perfeito podia ser encontrado no bailado nordestino do *Bumba-meu-boi* – e a que se baseia no princípio da *variação*, presente no improviso do cantador nordestino, onde assume forma muito peculiar. (1979, p. 12).

Na rota do que a poesia e a ficção representam Mário de Andrade denuncia seu desejo de visitar o país, a partir de duas viagens que empreenderá. No espaço de tempo que separa a Semana de Arte Moderna de sua ida ao Norte e ao Nordeste há uma preparação não apenas em termos materiais, o que aborda em carta a Luiz da Camara Cascudo, mas sobretudo uma tomada de consciência acerca do que essa investida representa como patrimônio que se incorporaria à condição do artista e escritor. Investido da humildade dos que têm grandeza, prepara-se para desvelar os aspectos inusitados de um país que lhe interessa tanto quanto as leituras em alemão e o contato com a filosofia. A isso acrescenta-se a revelação de um saber inato, que logo recolherá da musicalidade do povo com quem aprenderá a lição básica da relação do homem com a natureza que permeará o imaginário do escritor ambientado à cidade. Daí não pensar

duas vezes antes de assumir por meio dessas viagens um compromisso com a cultura de seu tempo como um sinal de efetiva transformação.

Essa paixão de Mário de Andrade não se apresenta de modo irracional, traduzindo uma consciência crítica que funciona na construção de uma obra que se mantém coerente com um projeto que se situa como um dos mais legítimos acerca da cultura do país. Há que se refletir a respeito da condição do homem público capaz de ombrear como pilar do pensamento ao lado de nomes como Gilberto Freire e Sérgio Buarque de Holanda, nos termos de uma reflexão crítica que aproxima o país de sua realidade social. Assim, *Casa-grande e senzala* e *Raízes do Brasil* atuam como paradigmas da presença brasileira, a partir da releitura de seu processo de colonização. Isso se deve ao programa em curso, no que se refere aos desdobramentos do Modernismo, haja vista o que significou a tomada de posição de Oswald de Andrade através dos *Manifesto da Poesia Pau Brasil* e *Manifesto Antropófago*. Mário de Andrade, por sua vez, consolida-se como pensador capaz de ultrapassar as searas da poesia e da ficção a partir da elaboração de uma obra teórica que coloca em questão suas ideias em torno da música como objeto de reflexão estética acerca da realidade brasileira. Desse modo, podemos recorrer à observação de Eneida Maria de Souza:

Ao utilizar, como argumento de defesa, o exemplo dos rapsodos e dos cantadores populares da atualidade, Mário de Andrade responde ironicamente às acusações através do emprego do processo ardiloso de enunciação, fundado no ato de lembrar e esquecer. Explorando esse duplo movimento de raciocínio, desvela o mecanismo de memorização parasitária e a serviço do poder intelectual, transformando esta denúncia em nova articulação retórica, ao se posicionar como repetidor de textos calcados na improvisação e na falha de memória. (1999, p. 33).

Assim, os estudos que Mário de Andrade desenvolve, a exemplo de *Compêndio de história da música*, *Modinhas imperiais* e *Pequena história da música*, configuram-se como propostas a partir das quais aprofunda os conhecimentos que lhes são essenciais. Desse modo, o conjunto de sua obra obedece a um projeto previamente elaborado, em fichamentos que atendem a uma ordem de pensamento que configura de um recorte da cultura brasileira moderna. Nisso se inclui um *corpus* de análise acerca dos aspectos da cultura arcaica dispostos em estado original, a exemplo do material etnográfico que recolhe em suas viagens. Tendo em vista uma relação que já oferecera os sinais de sua presença, quando delibera seu plano de trabalho, a pesquisa

empreendida reforça sua convicção como projeto de vida e criação. A realidade inerente a uma região do país distante do Sul-Sudeste serve para que se possa afirmar a condição singular do escritor e intelectual que provisoriamente abandonaria seu espaço de conforto e estabilidade para ampliar seus conhecimentos, em vista do que o povo lhe tem a oferecer.

3 De São Paulo a Iquitos

Em maio de 1927, tem início a viagem de Mário de Andrade ao Norte e ao Nordeste do país em companhia de D. Olívia Guedes Penteado, baronesa do café e mecenas dos modernistas, além de sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira, a Mag, e da filha de Tarsila do Amaral, Dulce do Amaral Pinto, a Dolur. A comitiva original contaria com a presença de Paulo Prado e Afonso de Taunay, que não embarcaram no navio do Lloyd Brasileiro. Assim, a viagem tem seu curso de cidade em cidade, ocasiões em que Mário de Andrade aproveita para tirar fotografias e escrever um diário que mais tarde seria publicado com o título de *O turista aprendiz*. Os três meses de duração não são suficientes para que se dê azo ao seu objetivo de coletar material etnográfico a partir da cultura musical encontrada ao longo do percurso. Isso deve-se ao fato de que, em companhia de uma senhora e de duas jovens, sua condição de cavalheiro não lhe permitiria ater-se a outro cerimonial que não contemplasse as solicitações a ele requisitadas. De acordo com a etiqueta da época, lhe cabia acompanhar a baronesa e as duas jovens como mandava o protocolo de ser o grupo recomendado aos presidentes dos estados visitados, na condição de comitiva. A esse respeito, Oneida Alvarenga emite seu parecer:

Em sua quase totalidade, os documentos que formariam o “Na pancada do ganzá” foram colhidos numa viagem realizada ao Nordeste, de dezembro de 1928 a fevereiro de 1929. (Raríssimos documentos folclóricos positivamente identificáveis como resultantes da primeira excursão brasileira de Mário de Andrade, que em 1927 atingiu o Peru passando pelo Norte e a Amazônia, em companhia de artistas reunidos por d. Olívia Guedes Penteado). (1984, p. 10).

Ainda que atendendo ao cerimonial de visitas às cidades, na primeira viagem Mário de Andrade consegue documentar excelentes registros, a exemplo de uma

fotografia em que aparece banhando-se na Praia do Chapéu Virado, no Rio Amazonas, ou em outra tirada em Iquitos, no Peru, ponto final de seu percurso. Do início ao retorno, a viagem dá conta do que representa o Brasil para os modernistas, uma vez que essa iniciativa contempla o sentido intrínseco de um movimento artístico que tem por princípio a adequação da cultura arcaica aos elementos difundidos pelos movimentos de vanguarda. Por sua vez, o fascínio de Mário de Andrade pelo que lhe possa representar uma visão do Brasil em relação ao projeto que alimenta como ampliação do *corpus* de estudo no contexto de sua obra faz com que para ele a viagem fundamente uma condição inusitada no que se refere ao constructo teórico que o coloca à frente dos demais modernistas. Em vista disso, ressent-se de não poder avançar em seus estudos da forma que deseja, em função de ter que atuar como acompanhante das damas com quem viaja.

O transcurso da viagem do Rio de Janeiro a Salvador determina com clareza a realidade em face dos demais membros da comitiva que não compareceram ao embarque. À parada na capital baiana segue-se uma passada pelo litoral alagoano para o desembarque em Maceió das malas do correio, na ocasião em que o ouvido sutil de Mário de Andrade percebe o catraieiro cantando um lindíssimo coco. Em Recife, a comitiva é recebida por Ascenso Ferreira e Joaquim Inojosa, seguindo-se ao encontro um passeio pela Praia de Boa Viagem com água de coco gelada, almoço e visita à casa de Ascenso Ferreira. Na ocasião, o poeta desfia um rosário de versos de sua autoria, a partir de sucessivos ritmos que remetem aos cantares nordestinos que conhece e domina como ninguém. Nesse sentido, a passagem por Recife estabelece um campo de força referente ao que o Modernismo representa como possibilidade de expandir-se por outras regiões do país. Isso decorre da peculiaridade que a investida do grupo responsável pela eclosão do movimento, em contato com outros escritores, propõe como possibilidade expansão. É curioso perceber que Mário de Andrade não estabelece qualquer contato em Salvador, onde parece haver um enorme abismo a separar as propostas modernistas, passando anônimo pela cidade. O centro de seu interesse indica Recife e Natal como pontos de partida de suas pesquisas, como observa o próprio Mário de Andrade:

Não sei, quero resumir minhas impressões desta viagem litorânea por nordeste norte do Brasil, não consegui bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei... Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, da sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda tenho dentro de mim. E esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez

de utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear a Europa. (1976, p. 60-61).

Nesse sentido, há que se refletir acerca da atividade epistolar de Mário de Andrade como cartão de visitas que lhe abrirá portas, estabelecendo contatos em diferentes regiões do país. Assim, a amizade que chega ao requinte da intimidade com Luiz da Camara Cascudo, a quem conheceria em Natal, teria ocorrido através de sucessivas cartas. O missivista contumaz, como se define, concorre como personalidade capaz de alimentar o surgimento de núcleos de criação literária e debate cultural que se expandem a partir dos meios que se fazem possíveis. Esse incentivo, do mesmo modo, lhe retorna na forma da preciosa informação que recolhe com vistas à ampliação do trabalho e concorre para que tanto o ficcionista e poeta quanto o ensaísta desenvolvam sua criação a partir do adjutório de que essa comunidade toma parte. Diante disso, a viagem situa-se como revelação de uma vontade que não chega a se completar, no âmbito das pesquisas que lhe fundamentam a investigação, mesmo lhe abrindo as portas para que, em seguida, quando viaja sozinho, possa dar conta do trabalho que se registraria como contribuição das mais representativas no âmbito da cultura brasileira do século XX.

A viagem segue pelo litoral nordestino no navio D. Pedro I, de passagem sem parada por Fortaleza, até a chegada em Belém, onde Mário de Andrade encanta-se com a natureza exuberante que contrasta com o clima abrasador. A partir desse ponto, a viagem atinge seu clímax, uma vez que a comitiva, a bordo do vaticano São Salvador, segue Rio Amazonas adentro. Após a partida, subindo o Rio Solimões, Mário de Andrade depara-se no ponto exato onde se situa a linha do Equador como lugar único de onde se pode ver a estrela Ursa Maior, conhecida como um guia aos navegantes. Por ocasião dessa primeira viagem, já havia rascunhando *Macunaíma*, cujo final ocorreria em Paris, em meio a boemia dos cabarés. No entanto, o herói subiria ao céu em um cipó de matamatá e seu corpo devorado e incompleto assume a forma dessa estrela. A presença da Ursa Maior em *Macunaíma* aponta para o que Mário de Andrade acredita apresentar-se como extensão de uma civilização tropical que correspondesse à realidade sul-americana, a partir do ócio criativo que induz à preguiça como elemento fundamental. A essa afirmação Vivian Schelling acrescenta:

Segundo Mário de Andrade, os elementos que diferenciavam tal civilização americana e tropical da civilização europeia seriam os importantes papéis nela desempenhados pela “preguiça criativa” e a correspondente primazia de uma sensibilidade artística e espiritual. Desde o início de sua vida intelectual, Mário de Andrade considerara o ócio indispensável ao processo de criação artística. (p. 139).

Em sua primeira viagem etnográfica Mário de Andrade coleta poucas peças musicais, ainda que faça referência ao que presencia pelo caminho. A passagem por Remate de Males, que nomearia um de seus livros de poemas, segue-se em direção a Tabatinga, último ponto do território brasileiro a visitar. As peripécias da viagem até o Peru, incluindo-se o contato com o povo indígena, que se faz mais importante que a agenda protocolar, segue-se a viagem de volta a Belém, e de lá o embarque no navio Baependi, descendo o litoral nordestino. Na passagem por Natal, o primeiro encontro com Luiz da Camara Cascudo, seguindo-se as paradas em Cabedelo e Salvador, onde Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral os esperam. Em seguida, no Rio de Janeiro, encontro com Manuel Bandeira, Jaime Ovalle, Dante Milano e Antônio Nobre, antes do embarque no trem de volta a São Paulo. Assim, a forma encontrada por Mário de Andrade para que a ele sua obra se fizesse possível o entendimento necessário acerca do Brasil se concretiza como condão de uma descoberta que lhe atende ao espírito e lhe fornece a energia a que se faz preciso recorrer para que seu projeto artístico tenha continuidade.

4 Entre o coco e o catimbó

Em prosseguimento à atividade epistolar através da qual estabeleça contato com intelectuais e escritores de seu tempo, Mário de Andrade determina-se a outra viagem etnográfica. Dessa vez, segue sozinho em direção ao Nordeste, arrimando-se à amizade de Luiz da Camara Cascudo, Jorge de Lima e Ascenso Ferreira, na ocasião em que visita os estados de Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Seu projeto inclui a o acesso a nichos de cultura popular de onde recolhe documentos musicais a que tinha como intenção publicar em uma antologia intitulada *Na pancada do ganzá*, a que não teve tempo de ver materializada. Tendo por base a originalidade de peças extraídas das danças dramáticas oriundas do repertório de catimbós e músicas de feitiçaria, adentra a seara da cultura popular nordestina durante pouco mais de três

meses, sendo os pontos altos dessa viagem o carnaval de Recife e o encontro com Chico Antônio em Pedro Velho, na Paraíba. O cantador de coco lhe arrebatava de emoção, por conta de sua enorme musicalidade. A esse respeito, afirma ser essa uma revelação, na medida em que seu talento se situa com um elo perdido da cultura arcaica que deve ser recuperado. Assim, Mário de Andrade manifesta o seu entusiasmo:

Que artista. A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. A respiração dele é tão longa que mesmo depois da embolada inda Chico Antônio sustenta a nota final enquanto o coro entra no refrão. O que faz com o ritmo não se diz. Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem intermitentemente no compasso unário, na “pancada do ganzá”, Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em gravar, se estrepa. (1976, p. 277).

O projeto de *Na pancada do ganzá* resultaria, depois de sua morte, na publicação de *Música de feitiçaria no Brasil e Danças dramáticas do Brasil*, além de *Melodias do boi* e *Os cocos*, onde estão reunidos temas do folclore que induzem ao culto aos animais e à vegetação que se transmutam para a música criada pelo povo. Nesse sentido, Mário de Andrade argumenta ser o boi um animal responsável pela unidade nacional, uma vez que as tropas de boiadeiros abrem os caminhos para o interior do país quando não existiam estradas de ferro e de rodagem. Daí decorre o fato de que essa pesquisa assume um totemismo que se expande para além dos elementos da música, repercutindo nas formas de expressão dos catimbós e bois que são como a razão de existir do que se atrela às crenças do homem nordestino. A isso corresponde o desejo de reunir todos esses elementos como termos essenciais de uma criação que funcionaria como um conjunto harmônico, a partir da orquestração de uma grande peça sinfônica que tem por base o artesanato da música recolhida em sua nascente primária. Diante dessa fonte de valor inestimável, Mário de Andrade concebe seu trabalho como termo a que se integram sua condição de pesquisador e sua vontade de servir à causa da cultura.

Munido apenas de lápis e papel, além de uma câmera fotográfica, Mário de Andrade parte para o trabalho de ouvir melodias e recolhê-las em pentagrama. Disso decorre a revelação que tem efeito a partir do encontro com Chico Antônio, o que lhe marcaria para o resto da vida. O cantador de coco representa para Mário de Andrade um símbolo de permanência do que se perdera na música urbana, e que por sua originalidade superaria a projeção comercial dos artistas da cidade, comprometidos com

o sucesso do rádio e do disco como forma de entretenimento. Há nessa opção a afirmação de um *corpus* de cultura que não teria como se manifestar por outro meio, uma vez que ao se dedicar ao estudo da música oriunda da espontaneidade popular, sem qualquer vínculo com a indústria cultural, recorre a um recorte que não tem precedentes, reforçando o ineditismo da pesquisa que empreende. Mário de Andrade considerava as letras e as melodias das músicas tocadas no rádio apenas razoáveis, o que para ele não tinha como justificar tamanho sucesso junto ao público. Essa posição crítica, por sua vez, não invalidava suas observações, havendo entre suas anotações registros acerca de cantores populares como Araci de Almeida, Carlos Galhardo e Moreira da Silva. Do mesmo modo, na intimidade dos amigos, cantava os sucessos da época, como acrescenta Maurício de Carvalho Teixeira:

A preocupação em aceitar ou não as manifestações urbanas na documentação folclórica é central para a etnomusicologia do período. O choro e a modinha, que já tinha recebido estudos mais específicos de Mário de Andrade, aparecem aqui como exemplo de boa música popular urbana. Já o não-objeto de estudo – a música adulterada pela cidade – recebe inicialmente censuras e o significativo rótulo “popularesco”, frequentemente adotado. (2004, p. 56).

Nesse sentido, essas diferenças se constituem no que Mário de Andrade considera como sinais de uma nova civilização, o que se reflete na contribuição que o Brasil tem a oferecer ao mundo como amálgama de culturas que caracterizam um *ethos* relativo à cultura autóctone. Assim, do porto do Rio de Janeiro, no navio Manaus, o Nordeste representa sua fixação, na ocasião em que observa outra vez a paisagem de Salvador, onde passeia anônimo entre as igrejas e o casario colonial. A partida para Maceió lhe possibilita o encontro com Jorge de Lima, o que consigna uma amizade sem fim. A sequência da viagem a Recife, de passagem por Igarapu, de volta a Recife, e em seguida a Natal, fixa-se como observatório das pesquisas que empreende. Nessa cidade, deleita-se com o vento oceânico, ciceroneado por Luiz da Câmara Cascudo, que por sugestão sua, se transforma em um grande folclorista. Dessa viagem ao Nordeste, do mesmo modo que da primeira ao Norte, Mário de Andrade faz nascer em seu íntimo o desejo de passar a velhice à beira de um igarapé do rio Amazonas ou na praia de Ponta Negra. O contraste que Natal oferece ao escritor nascido em São Paulo lhe tonifica o espírito criador, na medida em que lhe possibilita estreitar seu contato com um princípio de cultura que há muito perdeu seu sentido no Sudeste-Sul.

Em certo momento da viagem, Mário de Andrade registra em *O turista aprendiz* o que considera como proximidade entre Natal e São Paulo, cidades que podem crescer sem que a isso se imponha a destruição de um patrimônio arquitetônico que não tivera o devido tempo de se desenvolver. Daí remeter-se ao projeto de demolição da Sé de Salvador. Nesse sentido, coloca sua condição de modernista em nome de uma tradição que do mesmo modo defende. Também afirma imitar a tradição da literatura que vem de Gregório de Matos e passa por Tomás Antônio Gonzaga, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho, sem os quais não existiria como escritor. Essa posição reafirma seu lugar como artista capaz de observar com o devido sentido crítico as diferentes manifestações da cultura brasileira. Isso referenda o compromisso de quem se coloca acima das questões que o Modernismo assume como termo comum a um programa de demolição da tradição que se mostra retrógrada, mas que serve como ponto de referência ao que recorre assim que a fúria do primeiro momento diminui. Nesse sentido, a segunda viagem ao Nordeste lhe reforça a capacidade de agregar a seu projeto elementos díspares que ao mesmo tempo constituem um *corpus* específico. Em vista desse momento de transição da cultura Brasileira, Elizabeth Travassos contribui com seu depoimento:

Os setores capazes de consumir bens de cultura que surgiam nas cidades, com níveis heterogêneos de conhecimento das tradições cultas, encontraram na indústria do entretenimento espaços de livre acesso. Falar das reservas com que artistas encarram as transformações produzidas pela democratização da cultura e surgimento do novo público como ansiedade de contaminação não visa à denúncia de sua incapacidade de lidar com a realidade e sua tendência ao confinamento em elites. Basta lembrar que muitos deles, como Mário, ao mesmo tempo em que enxergavam filistinismo nos grupos que tinham acesso pleno à educação e não encontravam categoria positiva para situar certo tipo de produção, recorrendo a derivados pejorativos, estavam atentos às dificuldades de democratização. O problema consistia em corrigir a má distribuição dos benefícios da cultura sem abrir mão da escala de valores usada para avaliar sua qualidade, evitando o nivelamento por baixo. (1997, 90).

Assim, os reisados, pastoris, cheganças, congos, etc. remetem Mário de Andrade a aspectos da cultura desaparecidos nas regiões onde o crescimento urbano e o progresso industrial se instaura, sendo o Rio Grande do Norte de Luiz da Camara Cascudo e a Paraíba de Ademar Vidal mananciais de manifestações da música que lhe interessa. Os contrastes do país lhe aparecem aos olhos como enfermidade sem remédio, uma vez que

ao litoral percorrido de navio se contrapõe o sertão percorrido de automóvel, onde o descaso dos governantes se faz visível, diante do que representa a omissão no combate à seca. Em um dos flagrantes que registra, extasia-se com um menino de cerca de seis anos que toca o ganzá com uma técnica impressionante, o que lhe reforça a ideia acerca da intuição musical do povo como elemento capaz de lhe dotar das condições de domínio sobre um instrumento por outra via, a partir de resultados surpreendentes. De posse do material de estudo que recolhe, ao que se inclui o ganzá que lhe foi presenteado por Chico Antônio, ainda pretendia retornar ao Nordeste, o que não lhe foi possível. Anos mais tarde, na condição de Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, envia uma comitiva de pesquisa aos sítios anteriormente visitados cujo trabalho é interrompido em face da decretação do Estado Novo e sua conseqüente demissão do cargo.

5 Referências

- ALVARENGA, O. Na pancada do ganzá. In: *Os cocos*. São Paulo, Brasília: Duas Cidades, INL, 1984, p. 7-48.
- ANDRADE, M. de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- SCHELLING, V. *A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- SOUZA, E. M. de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- SOUZA, G. de M. e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- TEIXEIRA, M. C. Riscos no fonógrafo: Mário de Andrade e os discos. In: TONI, Flávia Camargo. (Org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac, 2004, p. 51-71.
- TRAVASSOS, E. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro; Funarte, Zahar, 1997.