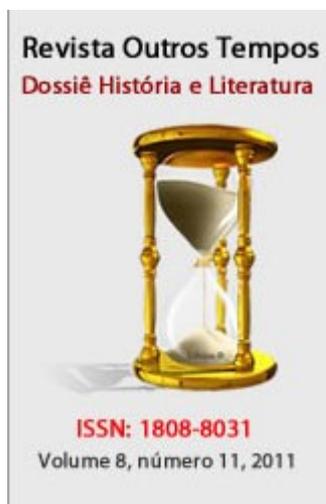


OS ESCRITOS SOBRE MÚSICA DE MÁRIO DE ANDRADE: Em defesa do nacionalismo musical e da criação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo¹.

MÁRIO DE ANDRADE'S WRITINGS ABOUT HIS SONGS: In defence of the musical nationalism and the creation of the Public Recorder Collection of São Paulo;



FERNANDA NUNES MOYA
Doutoranda PPGH-UNESP/ Bolsista CAPES
Assis, São Paulo – Brasil
fernandanunesmoya@yahoo.com.br

Resumo: Neste artigo, analisarei as diversas defesas feitas por Mário de Andrade, em sua obra, dos propósitos da Discoteca Pública Municipal, criada por ele quando nomeado diretor de cultura da cidade de São Paulo em 1935, e do seu ideal de nacionalização da música a partir de elementos folclóricos da cultura brasileira.

Palavras-Chave: Mário de Andrade. Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Música.

Abstract: In this paper, I will analyze the various defenses made by Mário de Andrade, in his literary work, about the purpose of São Paulo Public Record Collection, created when he was appointed as director of culture of São Paulo city in 1935, and his ideal for nationalization of the music from folk elements of the Brazilian culture.

Keywords: Mário de Andrade. São Paulo Public Record Collection. Music.

¹ Artigo submetido à avaliação em 23/02/2011 e aprovado para publicação em 21/04/2011

INTRODUÇÃO

A Discoteca Pública Municipal nasceu em julho de 1935, como uma subdivisão da Divisão de Expansão Cultural do Departamento de Cultura de São Paulo. Tanto o Departamento de Cultura do município quanto a Divisão de Expansão Cultural eram chefiados por Mário de Andrade, que foi indicado ao prefeito Fábio da Silva Prado para assumir esses encargos pelo então chefe de gabinete do município e seu amigo Paulo Duarte. Com a oportunidade, Mário resolve colocar em prática todo um projeto de cultura que vinha formulando, em sua vasta literatura, desde os anos 1920. Veremos, a seguir, trechos de algumas dessas obras. Graças à ampla formação do modernista paulista e a sua anterior carreira como professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, a parte musical do Departamento de Cultura, representada principalmente pela Discoteca, obteve destaque.

Mário de Andrade em diversas oportunidades escreveu sobre a nacionalização das artes e, em especial, da música. Além disso, muito antes de imaginar-se diretor de um Departamento de Cultura, já sinalizava a necessidade de criação de uma discoteca brasileira em vários artigos jornalísticos. Em *O fonógrafo*, publicado no Jornal “Diário Nacional” em 24 de fevereiro de 1928, o autor de *Paulicéia Desvairada* escreveu:

No ano passado o Conselho de Ministros da Itália criou, com o nome de Discoteca do Estado, um museu de discos. Esse instituto, cuja importância histórica e técnica foi sobejadamente encarecida por todos quanto se preocupavam com a música na Itália, tem como função principal registrar todas as canções populares regionais e tradicionais italianas que, abandonadas na voz do povo, vão sendo esquecidas ou substituídas por outras. Ora, dada a importância básica que tem a música folclórica na alimentação das escolas musicais nacionais, é fácil da gente imaginar a importância decisiva da Discoteca na conservação da italianidade da música italiana. Entre nós quase nada se tem feito a esse respeito. Roquete Pinto, na exploração que fez pela Rondônia, registrou vários cantos indígenas em discos. Mas, pelo que contam, a desatenção com que olhamos para as nossas coisas fez com que o trabalho dele fosse quase inteiramente perdido. Os discos, guardados no Museu Nacional, não o foram com o cuidado merecido (ANDRADE *In* TONI, 2004, p.263-264).

No mesmo jornal, dias depois – 11 de março de 1928 –, o artigo *Discos e Fonógrafos* apontou outros motivos para a formação de arquivos sonoros:

Minha convicção é que as casas de ensino musical deviam possuir um bom aparelho fonográfico e uma Discoteca. Só mesmo com isso um professor de História Musical, de Estética, ou mesmo um professor de instrumentos podia dar para os alunos um conhecimento verdadeiramente prático e útil. Quanto à História então, acho que a utilização das vitrolas modernas está se tornando uma precisão imperiosa (*Idem*, p.268).

Dois anos depois, foi publicado um artigo no qual Mário elogiou a direção de Edgar Roquette Pinto² no Museu Nacional, destacando o colecionamento de material etnográfico daquela instituição que era voltado para o ensino popular (ANDRADE, 1976a, P.223).

Mário de Andrade, portanto, veio ao longo dos anos 1920 defendendo a idéia e a importância de se criar um arquivo de discos público que estivesse vinculado às pesquisas musicais. Flávia Camargo Toni aponta que, já no início de 1930, Mário detinha uma organizada discoteca particular devido à amizade com um funcionário da fábrica Victor que lhe dava “com regularidade, todas as gravações de música popular saídas sob aquele selo, [e Mário] continuou até pelo menos 1937 a acompanhar de perto a evolução do fenômeno da criação de música ‘popular’ produzida pelos primeiros profissionais da indústria cultural na área do disco” (TONI, 2004, p.10). Assim, após ser nomeado funcionário da prefeitura da capital paulista, o modernista pôs em prática a sua vontade de criar uma instituição musical e a Discoteca Pública Municipal de São Paulo foi criada pelo prefeito Fábio da Silva Prado através do artigo 30 do ato nº 861, de 30 de maio de 1935³. Nomeada diretora da Discoteca, coube à jovem mineira Oneyda Paoliello de Alvarenga – ex-aluna de Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo –, que assumiu oficialmente a 4 de setembro de 1935, colocá-la para funcionar à disposição dos seus eventuais consulentes.

A princípio, o objetivo da Discoteca – que inicialmente estaria subordinada a uma Rádio-Escola, que acabou nunca funcionando por falta de recursos financeiros – era colecionar discos de música nacional erudita, música popular nacional de interesse folclórico, assim como músicas eruditas e populares estrangeiras também de interesse folclórico. Mas veremos, através de algumas das obras de Mário de Andrade, que o que ele desejava mesmo é que a Discoteca estivesse a serviço de sua proposta de nacionalização musical a partir dos elementos folclóricos da cultura tradicional brasileira.

A “BUSCA” PELO FOLCLÓRICO

Nos seus escritos sobre música, em diversas oportunidades, Mário de Andrade frisou a motivação que o fez escrevê-los: “(...) Me interesse pela ciência*, porém não tenho capacidade pra ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação pra músico e não passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto...”⁴ (ANDRADE, 1976b, p.232). Nesse “desabafo” em forma de artigo publicado pela primeira

² Fundador da primeira emissora de rádio brasileira em 1923; a Rádio Sociedade Rio de Janeiro. O artigo de Mário foi publicado em 13 de julho de 1930 sob o título “Roquete Pinto”.

³ Ato nº 861 de 30 de maio de 1935. Leis e Decretos da Prefeitura Municipal de São Paulo-1935. In: *Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo*, p.251. A Discoteca permanece como subseção da Divisão de Expansão Cultural até 30 de outubro de 1937 quando, através da Lei nº 3662, torna-se seção desta Divisão. Leis e Decretos da Prefeitura Municipal de São Paulo-1935. In: *Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo*, p. 107.

vez no Jornal Diário Nacional, órgão do Partido Democrático, Mário de Andrade, por ocasião de suas viagens ao Norte e Nordeste do Brasil entre 1927 e 1929, expôs o que viria a ser a sua luta e a de Oneyda Alvarenga à frente da Discoteca Municipal: formar músicos e compositores capazes de executar uma música verdadeiramente nacional e educar ouvintes para o reconhecimento desta. Buscando essa finalidade, Mário também realizou diversos estudos que resultaram nas obras expostas aqui.

Essas primeiras viagens de Mário de Andrade de cunho “etnográfico” – a Minas Gerais (em 1924) e ao Norte e Nordeste (em 1927 e, depois, entre o final de 1928 e início 1929) – representam, no contexto do Modernismo, segundo afirma Antônio Gilberto Ramos Nogueira, “a síntese do pensamento brasileiro na construção de uma cultura nacional” (NOGUEIRA, 2005, p.65). Essa iniciativa de Mário era necessária e importante para a proposta enfatizada por ele dentro da música, além de representar algo inicialmente concreto em busca da arte autônoma e liberta. Para o autor modernista, somente o indivíduo livre das convenções acadêmicas alienantes poderia criar uma arte esteticamente expressiva que, depois, seria transportada para o nível artístico pelos compositores formados nas escolas, dotados das melhores técnicas e do sentimento de um dever histórico para com a cultura nacional (TRAVASSOS, 2000, p.47). Assim, essa crença numa arte “pura”, por vir do inconsciente de seu criador, associada à valorização do primitivo sobre o civilizado e do natural sobre o artificial, resultou num poderoso impulso de colecionamento de canções do povo por parte dos intelectuais; além disso, esse material viria a dar respaldo aos estudos destes. Isso aconteceu com Mário de Andrade aqui no Brasil e, no mesmo momento, acontecia na Europa. Segundo Vasco Mariz:

⁴ * A ciência da qual Mário está falando é o Folclore. Em outra oportunidade, Mário reafirma: “Não sou folclorista não. Me parece mesmo que não sou nada, na questão dos limites individuais, nem poeta. Sou mais é um indivíduo, quando senão quando, imagina sobre si mesmo e repara no ser gosado, morto de curiosidade por tudo o que faz mundo. Curiosidade cheia daquela simpatia que o poeta chamou de ‘quase amor’. Isso me permite ser múltiplo e tenho até a impressão que bom. Agora que principio examinar, com o deficiente conhecimento meu, certos documentos folclóricos, tenho mesmo que afirmar estas coisas verdadeiras. Provam meu respeito pela sabença alheia, e afirmam meus direitos de liberdade”. Ver: ANDRADE, Mário. “Romance do Veludo”. In: *Música, doce música*. SP: Martins/Brasília: INL, 1976, (2ª edição), p.67. Oneyda Alvarenga também explica: “Pelo que se sabe, Mário de Andrade na época de sua maior atividade como pesquisador de folclore, seu interesse residia então, antes de mais nada, em obter documentos musicais populares que ajudassem os compositores brasileiros a fixarem as bases nacionais da nossa música artística. Suas pesquisas começaram como um trabalho fundamentalmente de música que não pretendia considerar-se folclorista”. ALVARENGA: Oneyda. “Explicações”. In: ANDRADE, Mário. *Os Cocos*. SP: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, p.16. Mas, segundo Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, “de seus primórdios até nossos dias, os estudos do folclore trazem embutida a notável capacidade de provocar entusiasmo, e mesmo encantamento. Mesmo quando fortemente acadêmico, o interesse pelo folclore traz consigo sempre um quê de desejo de libertação social, de prazer de transpor os limites de uma sociabilidade de classe, e de experimentar com isso o universal, uma humanidade em comum vivida junto com a gente do povo. Assim, não é apenas por buscar e produzir conhecimento sobre o povo, mas também por comover-se com esse tipo de contato humano que Mário de Andrade pode ser considerado um folclorista”. Ver: CAVALCANTI, Maria L. V. C. “Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol.19, N°. 54, Fevereiro de 2004, p.59. Em *Música, doce música*, Mário conclui: “Mas eu sei que aqueles que, como eu, se botaram um dia no estudo do povo, mais que amor do folclore, se tomam de um quente amor pelo povo”.

Nos últimos decênios do século XIX surgiu uma corrente estética que ganhou rapidamente o agrado do grande público europeu como alternativa válida para os exageros da ópera italiana, para o romantismo que se fazia pegajoso ou para aqueles que não aceitavam a maré wagneriana – o nacionalismo musical, isto é, música escrita com sabor nacional, direto ou indireto, folclórico ou depurado. Os compositores russos, espanhóis, poloneses, tchecos, húngaros, imprimiram um colorido diferente à sua música, agregando-lhe um toque patriótico pelo aproveitamento de ritmos ou melodias populares de seus países, aberta ou veladamente, em peças de quase todos os gêneros musicais. O sucesso foi considerável pelo aspecto exótico que tal atitude estética representava. Essa voga continuou pelo século XX com bastante sucesso até a Primeira Guerra Mundial, depois da qual se esboçou uma nítida reação universalista na música, tão cansados estavam, compositores e públicos, do pitoresco forçado que se pretendia perpetuar (MARIZ, 2000, p.113).

Essa preocupação de pesquisadores interessados em “preservar” ou “salvar” as manifestações folclóricas no mundo todo, teve ressonância nas políticas oficiais do Departamento de Cultura de São Paulo. Paulo Duarte, discursando na Assembléia Legislativa de São Paulo em 6 de outubro de 1937, justificando uma *Missão de Pesquisas Folclóricas* – que coletaria manifestações artísticas tradicionais no Norte e Nordeste do Brasil – organizada pelo próprio Departamento em parceria com a Discoteca, aponta um apelo lançado pelo Congresso Internacional das Artes Populares de Praga o qual recomendava aos diversos governos proceder ao registro fonográfico das melodias populares de seus respectivos países (DUARTE, 1937, p. 235-254). A motivação para tal empreitada na Europa era bem parecida com a de Mário aqui no Brasil: o “poder destrutivo” do progresso. Se a Revolução Industrial e o sistema fabril tardaram a chegar aqui, na Europa elas já “intermediavam” as relações sociais e de produção desde o final do século XVIII. O crescimento das cidades, a saída do homem das áreas rurais e os regimes abusivos de trabalho nas fábricas também impossibilitavam e modificavam as manifestações populares em muitos países.

O NACIONALISMO MUSICAL NAS OBRAS DE MÁRIO

Para Mário, a unidade nacional e a identidade brasileira dar-se-iam pela via cultural. Sendo assim, o modernista demonstrava grande interesse na coleta e no cultivo da música folclórica, uma vez que a tradição oral muito poderia contribuir para a criação de uma entidade nacional; portanto, esse trabalho de coleta rendeu, para Mário, anos de estudos e diversas publicações sobre música.

O método de transcrição das canções coletadas também gerava preocupações em Mário de Andrade por conta da fidelidade do transcrito, uma vez que a língua escrita poderia não dar conta de registrar aquela “manifestação artística” que era o sertanejo ou o coqueiro tocando as suas composições, por exemplo. Nesse sentido, considerava que fatores externos poderiam

influenciar na execução das músicas – lugar onde é executada, a idade de quem executa – e, por isso, apontou o registro sonoro mecânico como uma saída. Nesse ponto, o modernista julgava falhas as coletas e transcrições que havia feito no final dos anos 1920. Por isso, quando dirigiu, junto a Oneyda, a atividade de coleta de material folclórico do Departamento de Cultura – a *Missão de Pesquisas Folclóricas* de 1938 –, incentivou o uso de diversos aparatos tecnológicos, unindo à necessidade de formar uma coleção de discos folclóricos na Discoteca Municipal a necessidade de se apreender a manifestação folclórica “como um todo”; nesse aspecto, os folcloristas da Missão recorreram também à filmagem.

Paralelamente, Mário de Andrade preocupou-se, muitas vezes, em definir o que é a Música Popular. Para ele, esta seria a música “tradicionalmente nacional”, no sentido de autóctone, ou seja, natural do lugar que quem a produz habita; que se origina na região onde é encontrada; sem influências externas. Assim, a música adulterada pela cidade, influenciada pelas “modas internacionais” e pelas indústrias fonográfica e radiofônica recebe do autor modernista o rótulo de “popularesco” (*Idem*, p.167).

Em um dos seus artigos publicados pela coluna *Mundo Musical* do jornal *Folha da Manhã* em 8 de fevereiro de 1945, Mário fez uma distinção muito esclarecedora entre os seus conceitos *popular* e *popularesco*:

Popular e popularesco - uma diferença que, pelo menos em música, ajuda bem a distinguir o que é apenas popularesco, como o samba carioca, do que é verdadeiramente popular, verdadeiramente folclórico, como o ‘Tutú Marambá’, é que o popularesco tem por sua própria natureza, a condição de se sujeitar à moda. Ao passo que na coisa folclórica, que tem por sua natureza ser ‘tradicional’ (mesmo transitoriamente tradicional), o elemento moda, a noção da moda está excluída. Diante duma marchinha de Carnaval, diante dum ‘fox-trot’ que já serviram, que já tiveram seu tempo, seu ano, até as pessoas incultas, até mesmo as pessoas folclóricas da população urbana, reagem, falando que ‘isso foi do ano passado’ ou que ‘isso é música que já passou’. Passou de moda. Ao passo que esse mesmo povo urbano, mesmo sem ser analfabeto, mesmo sem ser folclórico, jamais dirá isso escutando na macumba um canto de Xangô que conhece de menino, uma melodia de Bumba-meu-boi sabida desde sempre, e um refrão de coco de praia, que no entanto são festas anuais, tanto como o Carnaval (ANDRADE *In* COLI, 1998, p.178).

Esse aparente “contraste” entre os dois conceitos nos remete à ideia de que o urbano e o rural se opunham. Mário, em fase anterior ao artigo acima mencionado, desconsiderou tal oposição. Segundo ele, em *A música e a canção populares no Brasil*, existia uma interpenetração entre o rural e o urbano no nosso país; diversas cidades brasileiras nos anos 1920 e 1930, apesar de todo o seu progresso mecânico, eram de espírito essencialmente rural. Em grandes cidades como o Rio de Janeiro, Recife ou Belém ainda se encontravam núcleos legítimos de música popular em que “a influência deletéria do urbanismo não penetrava”. Dessa forma, explica Mário, o estudioso das manifestações populares não devia desprezar a música urbana, pois, embora existissem músicas de caráter especificamente urbano como o Choro e a Modinha, cabia-lhe “discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o

que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, ou influenciado pelas modas internacionais (ANDRADE, 1962, p.166-167)⁵.

Jorge Coli afirma que o *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) foi a primeira manifestação importante do pensamento musical de Mário de Andrade na tentativa de sistematizar, de forma pedagógica, as linhas mais importantes para a nacionalização de nossas composições (COLI In BERRIEL, 1990, p.43). Nessa obra, Mário fez uma série de apontamentos que considerou relevantes para o estudo científico da música brasileira: de início, o futuro diretor de cultura aponta que os compositores modernos apelaram para o exotismo que “divertia” a crítica e o público europeus. Villa-Lobos, por exemplo, inclui-se entre os músicos que se utilizaram do “coeficiente-guassu”, “vatapá”, “jacaré”, “vitória-régia” e “sensações fortes” em suas composições⁶ (ANDRADE, 1962, p.13-14). Tal orientação era respaldada nos “conselhos europeus” de que a música nacional deveria utilizar-se de elementos indígenas, pois estes seriam legitimamente brasileiros. Mário rebateu essa crítica da busca do nacional no índio afirmando que, segundo esse raciocínio, uma arte europeia inexistia uma vez que todos os povos da Europa eram produtos de migrações pré-históricas⁷ (*Idem*, p.15-16). Nesse sentido, nosso escritor criticava o nacionalismo extremado nas artes:

Se fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é greco-hebraico, a polifonia que é nórdica, anglo-saxônica, flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã (ANDRADE, 1962, p.16).

A Música Brasileira, concluiu o autor de *Macunaíma*, deveria significar toda música nacional como criação tendo ou não algum caráter étnico: “(...) 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, isto é: imediatamente desinteressada” (ANDRADE, 1962, p.16). Em outras palavras, o que Mário propunha era a junção da música erudita à folclórica, resultando numa música facilmente identificável, principalmente no estrangeiro, como sendo “a” música do Brasil.

Mário de Andrade ainda afirmou que aquele era um período de nacionalização das artes brasileiras: a arte nacional (ou a música artística) deveria, portanto, ter um caráter social que

⁵ Do texto “A música e a canção populares no Brasil”, incluído no *Ensaio sobre a música brasileira* em 1936. Oneyda Alvarenga é que, na década de 1950, organiza esse volume tal como hoje o conhecemos.

⁶ Vatapá também é o prato que na obra de ficção de Mário de Andrade *O Banquete* (1944), numa alegoria gastronômica, representa a música brasileira: “(...) cheiro vigoroso, capitoso embora de visual monótono e feioso”. Ver: ANDRADE, Mário. *O Banquete*. SP: Duas Cidades/ Brasília: INL, 1989 (2ª edição), p.159.

⁷ Janjão, personagem da ficção citada na nota anterior, também aponta o mesmo problema na nossa música: “O que esses críticos musicais estrangeiros pedem de nós? (...) Negro, só negro. E o que os brasileiros pedem? Branco, só branco!” Ver: *O Banquete*, p.132. Vasco Mariz, ao traçar uma História da Música no Brasil, afirma que, no final das contas, o elemento ameríndio teve interferência quase nula na nossa música se comparada à influência negra que, com sua rítmica, “imprimia acentuada lascívia à nossa dança e nela introduziram um caráter dramático ou fetichista”. Ver: MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. RJ: Nova Fronteira, 2000, p.25.

refletisse as características da música popular. Essas características seriam reconhecidas a partir da “observação inteligente do populário”, pois, por mais distintas que fossem as músicas regionais, elas sempre manifestariam uma originalidade que as diferenciam das músicas estrangeiras a elas a partir de um “imperativo étnico pelo qual são facilmente reconhecidos por nós” (*Idem*, p.20 e 24).

Nesse sentido, o modernista apontou o perigo de se cair num “exclusivismo” brasileiro, reacionário, pois a própria expressão musical do nosso povo, original e étnica, provém de fontes diversas (que Mário chamou de estrangeiras): ameríndia, africana e portuguesa; passando pela influência espanhola, hispano-americana e, no período em que escreveu essas reflexões, a influência do jazz e do tango (*Idem*, p.25). Da mesma forma, Mário defendeu que os instrumentos estrangeiros também poderiam ter um caráter nacional:

O próprio piano, aliás, pode ser perfeitamente tratado pelo compositor nacional sem que isso implique desnacionalização da peça. O violino se acha nas mesmas condições e está vulgarisadíssimo até nos meios silvestres. Numa fazenda de zona que permaneceu especificamente caipira, tive ocasião de escutar uma orquestrinha de instrumentos feitos pelos próprios colonos. Dominavam no solo um violino e um violoncelo... bem nacionais. Eram instrumentos toscos não tem dúvida, mas possuindo uma timbração curiosa meio nasal meio rachada, cujo caráter é fisiologicamente brasileiro (*Idem*, p.55).

Assim, Mário de Andrade apontou que a “reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa.” Pois a repulsa, ou o “excessivo característico” – que também pode pender para o unilateralismo: a verdadeira música nacional sendo só a ameríndia, ou só a africana ou portuguesa – cai no já dito exotismo, que acaba tornando-se exótico até para os próprios brasileiros. Contudo ele pondera que, a princípio, “o característico excessivo é defeituoso apenas quando virado em norma única de criação ou crítica”, pois, nessa fase de nacionalização das artes, ele se torna útil porque é por meio dele que se poderá determinar e normalizar “com mais firmeza e rapidez (...) os caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira” (*Idem*, p.26-28). Por isso, concluiu o autor, o compositor brasileiro deveria se basear, “quer como documentação, quer como inspiração”, no folclore, porque:

Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes de onde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Se exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E, sobretudo, facilmente fatigante. Se unilateral, o artista vira anti-nacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou européia. Não faz música brasileira não (*Idem*, p.29).

Com esse apelo ao folclore para a nacionalização da música artística brasileira, Mário apontou uma necessidade na formação musical brasileira que, futuramente, a Discoteca Pública Municipal de São Paulo tentaria suprir:

Nosso folclore musical não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre eles são deficientes sob todos os pontos de vista. E a preguiça e o egoísmo impedem que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares. Quando muito ele se limitará a colher pelo bairro em que mora o que este lhe faz entrar pelo ouvido da janela (*Idem*, p.70).

O compositor, para o modernista paulista, era a “peça chave” para a transformação da nossa música, principalmente se ele não fosse genial. Segundo Mário, eram esses compositores “normais” que deveriam dedicar-se à diversidade das manifestações nacionais, também porque, de outra forma, dificilmente seriam reconhecidos:

A humanidade se enriquece pela grandeza e diversidade de suas manifestações. A grandeza está mais no destino dos gênios (...) a diversidade é mais propícia aos artistas mais comuns.

(...) São raríssimos os gênios que tiram a qualidade do seu gênio do coeficiente racial (...) [já] pro artista em geral ser é ser principalmente nacional (ANDRADE, 1995, p.59).

Por isso, para ele, eram necessárias instituições que apoiassem e dessem respaldo ao compositor interessado em estudar e em criar música nos moldes nacionalistas. Mário sabia da dificuldade que seria para que se formasse uma geração de músicos com essa característica.

Em *Evolução Social da Música no Brasil*, escrito em 1939 e dedicado à Oneyda Alvarenga⁸, Mário de Andrade afirmou que, de fato, os primeiros estudos de folclore musical, verdadeiramente científicos, ocorreram com Oneyda e seus companheiros de Discoteca que foram todos formados no Conservatório de São Paulo (ANDRADE, 1991, p.13). Dessa forma, além de explicar o desenvolvimento lógico por qual passou a música brasileira – relacionada primeiramente a Deus, em seguida ao amor e, por último, à nacionalidade –, Mário fez alguns apontamentos para explicar o papel do Conservatório, que foi criado no esplendor do café para que a elite paulistana cultuasse a sua pianolatria. Com a decadência dos cafeicultores e pela quase nula função desse culto ao piano paulista é que essa instituição se readaptou às exigências técnicas e econômicas do Estado, adquirindo uma função muito mais pedagógica (esse caráter pedagógico pode ser observado, futuramente, tanto no Departamento de Cultura quanto na Discoteca Pública), tornando-se um núcleo importante da composição nacional por onde passaram os compositores e regentes Francisco Mignone e Camargo Guarnieri que, cada qual a seu modo, partilharam da idéia de nacionalização da música (*Idem*, p.12-13). Mário de Andrade, através de Félix de Cima, personagem de sua obra inacabada de ficção *O Banquete*, apontou a visão-comum que tinham os acadêmicos e conservadores a respeito dos dois compositores: “Esse Francisco Mignone que só faz música de preto, esse Camargo Guarnieri que só faz música de caipira!” (ANDRADE, 1989, p.123).

⁸ A Discoteca Pública Municipal já estava em funcionamento, e a “Missão de Pesquisas Folclóricas” no Norte e Nordeste já havia sido abortada por causa da demissão de Mário do Departamento de Cultura devido ao advento do Estado Novo.

No texto que abre a obra *Aspectos da Música Brasileira*, que, por sinal, é tão didática quanto *Ensaio sobre a música brasileira* ou *Música, doce música*⁹, Mário de Andrade frisou, de modo até mais claro que anteriormente, o sentido de todo esse projeto de nacionalização da música brasileira:

[A Música Brasileira] (...) está agora na fase nacionalista pela aquisição de consciência de si mesma: ela terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então a nossa música será, não mais nacionalista, mas simplesmente nacional (ANDRADE, 1991, p.26).

Na já citada ficção inacabada *O Banquete* (1940)¹⁰, o modernista, de forma alegórica, a partir de metáforas gastronômicas (para driblar o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo¹¹ – que nesta ficção tinha o seu equivalente: Gelo – Grupo Escolar da Liberdade e da Opinião), retomou muitas das questões que apontou como sendo problemáticas na música nacional em diversos escritos. A obra gira em torno do almoço de domingo oferecido por Sarah Light à Siomara Ponga, Félix de Cima, Janjão e Pastor Fido que acaba tornando-se um debate sobre música. Dessa forma, as características de cada personagem e a postura por eles assumida, sinalizavam diversas inquietações que Mário de Andrade ainda não havia resolvido.

A anfitriã Sarah Light¹², milionária notória de Mentira, pacata cidade da Alta Paulista, somente se interessou por música após apaixonada pelo compositor Janjão. A ricaça adquire uma vitrola e monta uma discoteca colossal em sua casa transformando “música artística em música funcional, como má ouvinte, que se incomoda pouco com a arte” (COLI; DANTAS *In* ANDRADE, 1989, p.20). Durante o almoço, que organizou para angariar recursos e proteção

⁹ Obra publicada em 1933/1934, é um apanhado de textos de caráter extremamente pedagógico (artigos, conferências) selecionados pelo próprio autor. Entre eles, destaque para *A Música no Brasil*, de 1931, escrito e publicado para leitores ingleses. Nele Mário faz um apanhado desde a influência dos jesuítas na música indígena até a situação em que a música brasileira se encontrava quando o texto foi escrito, se preocupando em enumerar obras impressas e discos para dar aos leitores ingleses um conhecimento sintético de nossa manifestação musical. O volume ainda conta com rápidas apreciações do autor a respeito de compositores que Mário considerava importantes para a formação de uma musicalidade nacional. Entre eles, Marcelo Tupinambá, Ernesto Nazareth, Villa-Lobos, Luciano Gallet etc. Na década de 1940 ela foi unida ao texto “A Expressão Musical dos Estados Unidos” para o VII volume das Obras Completas de Mário de Andrade que estavam sendo publicadas pela Editora Martins. Ver: ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. SP: Martins/ Brasília: INL, 1976, (2ª edição).

¹⁰ A crítica musical, em formato de ficção, que vinha sendo publicada em série na coluna semanal “Mundo Musical” do jornal *Folha da Manhã*, foi interrompida por conta da morte de Mário em 25 de fevereiro de 1945. Por indicação de Gilda de Mello e Souza, o material foi reunido e publicado em forma de livro na década de 1980.

¹¹ Mário de Andrade e outros modernistas como Tarsila Amaral e Oswald de Andrade foram todos fichados pelo DIP e DEOPS. Um resumo das fichas de cada um pode ser encontrado em: ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes; OLIVEIRA, Valéria Garcia de. *Cultura Amordaçada: Intelectuais e música sob a vigilância do DEOPS. Módulo VI – Comunistas*. SP: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 2002.

¹² Maria Elisa Pereira explica que *Light* “era o nome da principal companhia estrangeira de força e luz no Brasil; esse termo remetia à pressão das empresas multinacionais, e não somente a luz e leveza”. PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil. Canto Nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006. p. 184 (nota 24).

do Estado para o músico Janjão, Sarah repetirá notas sobre estética de um curso dado por Mário de Andrade em 1928, para fazer frente à inteligência da virtuose “corrompida” Siomara Ponga. Mário chamava por *virtuose* os cantores mais preocupados consigo mesmos que com a música, que descartavam o uso social de suas técnicas ou conhecimento, tornando-se apenas exibicionistas (PEREIRA, 2006, p.35). De fato, leitora de Mário de Andrade e outros modernistas e de técnica e inteligência impecável, Siomara, a personagem de origem espanhola de *O Banquete*, reconhece que se deixou influenciar pelos interesses comerciais e do público para atender a sua vaidade de cantora. Mesmo tendo apreço pela criatividade e pelas composições de Janjão, achava que elas não ficavam “bem pra voz” porque eram escritas em uma língua nacional exigindo “toda uma emissão nova, todo um trabalho de linguagem e de imitação, enfim, todo um ‘belcanto’ novo e nacional, que valorizasse essa fonética ignorada dos belcantos europeus” (ANDRADE, 1989, p.51). Siomara conhecia as regras de pronúncia propostas pelo Departamento de Cultura de São Paulo¹³, mas, um belcanto em língua nacional, “tão antropofágico”, exigiria “tanto trabalho novo, tantas experiências, adquirir técnicas novas” que talvez não lhe compensariam por cantar tão pouco em língua nacional, “só uma pecinha em cada concerto, e só mesmo porque o governo obrigava a isso por lei” (ANDRADE, 1989, p.51-52). Coli e Dantas apontam na cantora uma impressão de frieza, “de um desperdício estéril”. Acadêmica, ela contrasta com Janjão, “o sincero criador” (COLI; DANTAS *In* ANDRADE, 1989, p.28).

O Estado, por sua vez, está representado na figura de Félix de Cima, subprefeito da cidade de Mentira. Descendente de italianos e de inclinações fascistas, o político achava que toda arte moderna era comunista. Ignorante, protegia o artista estrangeiro apenas para que este não falasse mal de seu país, e de Mentira, em particular. Por isso, ficou conhecido como um político protetor das artes (ANDRADE, 1989, p.47-49). Félix de Cima “defende as

¹³ Em 1937 aconteceu o *I Congresso da Língua Nacional Cantada*, evento organizado pelo Departamento de Cultura, que tinha como principal objetivo estabelecer a pronúncia artística da língua nacional cantada, reunindo profissionais de várias áreas durante alguns dias no Teatro Municipal. Mário de Andrade, durante o evento, apresentou os trabalhos *Anteprojeto de língua padrão para o canto erudito*, *Os compositores e a língua nacional*, *A pronúncia cantada* e *O problema da nasal nos discos*. Estes três últimos trabalhos tornaram-se parte da obra de Mário *Aspectos da Música Brasileira*. Todo o material utilizado nesse congresso foi cedido pela Discoteca Pública Municipal que, com o seu gravador *Presto Recorder*, criou um Laboratório de Fonética da Discoteca Pública ou Arquivo da Palavra (ou Museu da Palavra), que tinha como objetivo mapear o Brasil por meio de suas diferentes falas e dialetos. O Arquivo reuniu grande número de discos com diversas pronúncias regionais do Brasil, representadas pela voz de dois indivíduos, um culto (políticos, intelectuais) e outro inculto (sertanejos, trabalhadores rurais) que leram um mesmo texto padrão de autoria de Manuel Bandeira. Ver: DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971. Também: Catálogo de Exposição – *Mário de Andrade no Departamento de Cultura: Imaginação e Rigor*. Centro Cultural São Paulo de 31/05 a 17/08/2003, p. 13. Disponível para consulta na Biblioteca do IEB- USP. ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo-Horizonte, Rio de Janeiro: Editoras Reunidas Ltda, 1991 e também: “Congresso Nacional de Língua Cantada”. In: ANDRADE, Mário. *Será o Benedito! Crônicas do suplemento em rotogravura de O Estado de São Paulo*. SP: EDUC/Giordano/Ag. Estado, 1992, p.19-22. Ainda existe o raríssimo *Anais do Congresso da Língua Nacional Cantada*. Departamento de Cultura de São Paulo, 1937 e o livro, resultado da dissertação de mestrado de Maria Elisa Pereira, *Lundu do escritor difícil. Canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. SP: Ed. UNESP, 2006.

instituições que garantem o seu ser ‘de cima’, numa ambiguidade de parolagens democráticas que escondem a ditadura, as falcatruas, o interesse em frear o desenvolvimento da cultura”. O que a arte pode trazer-lhe “é apenas o prazer sensual, ‘vulgar’, que se encontra no mesmo nível das comidas e bebidas” (COLI; DANTAS *In* ANDRADE, 1989, p.22-23). Dessa forma, como aponta Jorge Coli e Luiz Dantas, “seu programa de proteção às artes é sumário e desastroso: horror às manifestações contemporâneas mais ousadas, (...) desprezo às manifestações nacionais, proteção arbitrária e imbecil a estrangeiros”, traduzindo um mundo “estúpido, oportunista e irremediavelmente desonesto” (*Idem*, p.24). Ainda assim, Sarah Light acreditava que o político poderia ser um “mecenas” para Janjão que, por sua vez, sentia-se constrangido em ir ao tal banquete, uma vez que constatava que queriam proteger as artes por causa de sua miséria, e não por causa das artes, como deveria ser. Amargava-o, portanto, a sensação de esmola (ANDRADE, 1989, p.57). Negro e lusitano, “de sangue brasílico”, escreveu Mário, é este a personagem que dará voz às próprias falas do autor. Janjão pontuará sobre a falta de engajamento do artista, da nula função política da obra de arte, da falta de um espírito nacional na música, da ignorância da crítica e do ensino de música. O compositor pobre da ficção representa o próprio Mário de Andrade, já maduro, que colocou em xeque, em 1942, a sua própria obra, assim como o movimento modernista:

Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E, no entanto, me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivaram duma ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego ao declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram.

(...) O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas. Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura.

(...) Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão ‘momentâneo’ como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar pra depois. E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem (ANDRADE *In* BERRIEL, 1990, p.36-38).

Janjão, aponta Coli e Dantas, não crê na construção de “uma arte que interessasse às massas e as movesse”. Para a personagem, “os modernistas destruíram velhos cânones burgueses, mas construíram outros, burgueses também – fizeram na realidade uma atualização ideológica para a própria burguesia” (COLI; DANTAS *In* ANDRADE, 1989, p.33). Janjão também afirma que com exceção de Villa-Lobos coral, ninguém, no ano de 1944, estava fazendo música de serviço social tal qual fez, por exemplo, Carlos Gomes (que foi extremamente criticado por parte de alguns modernistas, entre eles Oswald de Andrade), que

com *Schiavo* tornou-se companheiro de Castro Alves na Campanha abolicionista (ANDRADE, 1989, p.123-124). Ainda, o compositor e músico de *O Banquete* reafirma, nas suas falas, a utopia da música marioandradina:

(...) é dentro dessa arte-ação, desse primitivismo, natural do Brasil em face do seu futuro, que a música brasileira tem que ser nacional. Um nacional de vontade e de procura. Nacional que digere o folclore, mas que o transubstancia, porque se trata de música erudita. E um nacional que digere as tendências e pesquisas universais (...) (ANDRADE, 1989, p.132-133).

(...) no momento presente a música brasileira não está em condições de permitir aos seus compositores a pretensão de criar 'livremente'. O compositor brasileiro que perder o folclore nacional de vista e de estudo, será o que vocês quiserem, mas fatalmente se desnacionalizará e deixará de funcionar. Desse ponto de vista, todos os artistas que importam no Brasil de hoje, são de fato os que ainda tem como princípio pragmático de sua criação, fazer música de pesquisa brasileira. A invenção livre só virá mais tarde, quando a criação musical erudita estiver tão rica, complexa e explícita em suas tendências particulares psicológicas, que o compositor possa desde a infância viver cotidianamente dentro dela, se impregnar dela, e a sentir como um instinto. Nisso os principais compositores brasileiros estão certos, mas onde eles não estão propriamente errados mas faltosos e defeituosamente empobrecidos, é na sua ignorância do folclore brasileiro. (*Idem*, p.151)

Através de Janjão, Mário apontou a sua revolta contra o tratamento dado às instituições de cultura e às pesquisas de Folclore. Cabe lembrar que o modernista afastou-se do Departamento de Cultura de São Paulo por incompatibilizar-se com Prestes Maia, nomeado prefeito após o golpe do Estado Novo, que converteu quase todo o montante financeiro do município em prol do Plano de Grandes Avenidas e de uma administração técnica. A seguinte fala de Janjão reflete tal série de coisas tornando-se uma última justificativa – ou um último suspiro – que Mário de Andrade deu em vida em relação ao Departamento e à Discoteca Pública Municipal de São Paulo:

Um compositor que mora no Rio não acha jeito de ir saber o que é a musica popular na região missioneira ou de Mato Grosso, da mesma forma que um compositor paulista não tem como ir ao Amazonas ou no sertão da Bahia. A lerdeza e o custo dos transportes lhe proibem a viagem; e a situação musical, fora de São Paulo e no Rio, não lhes permite a esperança de custear viagens e estudos com o que ganham por aí. Mas então onde que esta a musicologia brasileira, as entidades culturais apropriadas, que recolham o folclore em discos, estudem e publiquem estes discos? Não há verba, não há verba, é a resposta dos poderes públicos e dos capitalistas. E não há editores pra obras que ficam caríssimas, por causa da impressão musical. É impossível que alguma entidade cultural possua muita coisa. Mas não estuda nem publica! De forma que toda essa riqueza permanece tão morta e inatingível, em São Paulo ou no Rio, como si estivesse no fundo da mais inacessível ilha do Bananal! (*Idem*, p.152).

Finalmente, a última personagem desse almoço é Pastor Fido, um rapaz de 20 anos que cursa o 5º ano da faculdade de Direito e vende apólices da Companhia de Seguros “A Infelicidade”. Simpatizante do jornalismo, apontado no prefácio como sendo o jovem modernista e idealista Mário de Andrade da década de 1920 (COLI; DANTAS *In* ANDRADE, 1989, p.37), Fido sempre chama a atenção para a situação de censura e repressão

vivida em *Mentira* e acusa a imprensa, que entrou para o GELO, de não “dizer a verdade verdadeira ao povo” (ANDRADE, 1989, p.57). Indiscreto, perturba os demais com as suas questões sobre Arte que acabam por incentivar Janjão a indispor-se com os convidados e com Sarah Light. Contudo, o jovem idealista acaba deixando-se envolver pela ilusão do novo que a salada americana – fria, porém colossal (referência direta à música americana) – lhe dava¹⁴ (*Idem*, p.159-162).

Embora a obra tenha sido interrompida no capítulo VI, sabemos pelo roteiro de Mário que Janjão é jogado na rua no décimo e último capítulo por recusar cumplicidade com os ali presentes. Seria uma alusão à saída do próprio autor da Direção do Departamento de Cultura de São Paulo em 1938, por discordar da política estadonovista?

José Miguel Wisnik resume essa fase da vida de Mário de Andrade nesses anos em que escreveu *O Banquete* como sendo de *tensão*, “à medida que percebe as contradições e os impasses do seu projeto estético-ideológico” (WISNIK *In* SQUEFF; WISNIK, 1982, p.137). A partir daí, Mário aproxima-se do marxismo e defende o engajamento artístico e o posicionamento do intelectual na luta de classe.

Em 1944, em entrevista à Revista *Diretrizes*, Mário acusou que grande parte da inteligência brasileira se vendeu “aos donos da vida” (ANDRADE, 1983, p.99) (subentende-se à Ditadura de Vargas). Nessa oportunidade, o autor defendeu mais uma vez o compromisso do artista e do intelectual com uma arte interessada:

Acho que o artista, mesmo que queira, jamais deverá fazer uma arte desinteressada. O artista pode pensar que não serve a ninguém, que só serve à Arte, digamos assim. Aí está o erro, a ilusão. No fundo, o artista está sendo um instrumento nas mãos dos poderosos. O pior é que o artista honesto, na sua ilusão de arte livre, não se dá conta de que está servindo de instrumento, muitas vezes para coisas terríveis. (...) Se a sociedade está em perigo, conclui-se que o escritor tem a obrigação inclinável de defendê-la. Infelizmente não são muitos os que entre nós se capacitaram disso. Uns por não possuírem consciência profissional. Outros por não possuírem consciência de espécie alguma (*Idem*, p.103-104).

A arte interessada produzida e defendida por Mário, relacionada à sua concepção de arte popular, encontra-se principalmente no campo das pesquisas musicais. As coletas que Mário de Andrade realizou na década de 1920 e, em conjunto, as feitas pela Discoteca Pública, através das Missões de Pesquisas Folclóricas, em 1938, fomentaram muitas dessas

¹⁴ Como já vimos, era comum Mário utilizar-se de metáforas gastronômicas para descrever a sensação que as músicas lhe causavam desde a década de 1920; elas não são exclusividades dessa última ficção do autor. Sobre o já citado documento que Mário de Andrade registrou em Araraquara no ano de 1928, *Romance de Veludo*, o modernista assim o descreveu: “Quer como literatura quer como música, dançam nele portugas, africanos, espanhóis e já brasileiros, se amoldando às circunstâncias do Brasil. Gosto muito desses cocteis. Por mais forte e indigesta que seja a mistura, os elementos que entram nela afinal são todos irumoguaras; e a droga é bem digerida pelo estômago brasileiro, acostumado com os chinfrins da pimenta, do tutu, do dendê, da caninha, e outros palimpsestos que escondem a moleza nossa”. ANDRADE, Mário. “A Música no Brasil(1931)”. In: *Música, doce música*. SP: Martins/ Brasília: INL, 1976, (2ª edição), p.73. Ainda, sobre Marcelo Tupinambá, Mário escreve em 1926: “(...) a tristura de Marcelo Tupinambá, é uma tristura gostosa de se escutar, é franca, é molenga, é caldo-de-cana, é melado grosso, nem bem tristura (...)”. *Idem*. “Ernesto Nazaré”. In: *Música, doce música*, p.128.

obras: As já citadas anteriormente e muitas outras como *Música de Feitiçaria do Brasil*, *Danças Dramáticas do Brasil*, *Os Cocos*, *Pequena História da Música*, *Compêndio de História da Música*, *Dicionário Musical Brasileiro*, *Introdução à estética musical* etc. Além de estudos de caráter pedagógico, como frisamos diversas vezes, esses livros eram importantes para divulgar a música folclórica de lugares distantes. O intuito do funcionamento da Discoteca, assim como os livros, portanto, prezava pela educação dos compositores nacionais e, assim sendo, eram de importância extrema a riqueza e a diversidade desse material folclórico à disposição dos músicos. Dessa forma, essa literatura e a Discoteca, como um arquivo sonoro complementar aos estudos de Mário, serviriam ao nacionalismo musical modernista que tomava a autenticidade dessas manifestações folclóricas como base de sua representação “em detrimento das movimentações da vida popular urbana” (WISNIK *In* SQUEFF; WISNIK, 1982, p.133). Nesse sentido, aponta Wisnik, a ideologia nacionalista na música modernista lutou por uma “elevação estético-pedagógica do país, que resultasse da incorporação e sublimação da rusticidade do folclore (o povo *ingênuo*) e aplacasse, através da difusão da cultura alta, a agitação urbana (o povo *deseducado*) a que os meios de massa (especialmente o rádio) davam trela” (*Idem*, p.134).

Finalmente, vale lembrar ainda que muitos escritos sobre música de Mário de Andrade atingiram um público-alvo diferente de músicos, sociólogos e antropólogos: médicos e terapeutas também foram beneficiados com as pesquisas marioandradinas. O autor por diversas vezes apontou a relação entre o inconsciente humano e a música “primitiva”. Em *Música de Feitiçaria do Brasil*, Mário chegou a relatar um “estado de entorpecimento” num ritual (o “Catimbó de Dona Plastina”) para fechar seu corpo no ano de 1928, em Natal. Tal experiência – apesar da “charlatanice” de alguns pais de santo – o modernista relacionou aos ritmos executados no terreiro. Mário, portanto, passou a estudar também a relação entre ritmo, repetição e hipnotismo, assim como o poder psicológico da música sobre as mais variadas culturas. Tais reflexões fomentaram outras obras como *Pequena História da Música* e *Namoros com a medicina* (destaque para o artigo *Terapêutica Musical*). Nesta última, Mário descreve o resultado da meloterapia – nome dado à terapêutica musical – nos internos do Juqueri: “(...) a música acalmaria, suavizaria realmente os alienados, epiléticos, psicastênicos, neurastênicos, maníacos de várias espécies e vários graus (...)” (ANDRADE, 1956, p.39). Este outro “direcionamento” das pesquisas musicais de Mário ressalta ainda mais a importância dada por ele à música como formação do sujeito: não só a formação intelectual e moral, mas também a “espiritual”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca da música verdadeiramente nacional inclinada a uma visão “folclorista” de cultura apresentada nos escritos musicais de Mário de Andrade traçaram inicialmente o destino da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Contudo, com o advento do Estado Novo, essa instituição acabou voltando-se mais para a audição e consulta do acervo. Oneyda queixou-se com frequência da falta de recursos e das constantes mudanças de endereço que a instituição sofria. A jovem esforçava-se também em divulgar o material folclórico da Discoteca bem como em organizar e publicar algumas das obras de Mário que permaneciam inéditas (*Danças Dramáticas do Brasil, Música de Feitiçaria do Brasil, As melodias do Boi e outras peças, Os Cocos*). Deve-se a ela o conhecimento que se tem hoje da dimensão da coleta e análises de música popular feitas por Mário de Andrade.

Nos moldes propostos pelo modernista, a Discoteca seria um lugar para o “direito permanente à pesquisa estética” (COLI *In* BERRIEL, 1990, p.11), pois, na sua obra, Mário nos deu os parâmetros para tal empreitada, desenhando e articulando claramente a necessidade de um instituto musical capaz de promover a educação de compositores e ouvintes em benefício da nacionalização musical.

É importante ressaltar, mais uma vez, que o projeto nacionalista defendido por Mário não é o mesmo dos regimes nazi-fascistas, extremamente patrióticos e xenófobos, e nem daquele adotado pelo Estado Novo. Ele atuaria na emancipação popular e intelectual que, conseqüentemente, resultaria na emancipação nacional. Por isso, mesmo abominando o regime imposto por Getúlio Vargas, Mário contribuiu com Gustavo Capanema por acreditar num papel “combatente” do intelectual e do artista. Contudo, nos anos em que trabalhou no Rio de Janeiro – já no final da vida –, o autor de *Macunaíma* aproxima-se muito mais do pensamento marxista e acusa os demais intelectuais que ocupavam cadeiras no governo de contribuírem para a deformação do nacionalismo que o Estado Novo começava a promover. Esse nacionalismo deturpado elegeu o samba como expressão musical máxima da nacionalidade e, através de órgãos como o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda –, adequou o seu conteúdo a políticas de estado como o “trabalhismo”.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. “Discos e fonógrafos”, *Diário Nacional*, coluna Arte, SP: 11-3-1928. In: TONI, Flávia Camargo. *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*. SP: SENAC, 2004.

ANDRADE, Mário de. "Do meu diário". In: COLI, Jorge. *Música Final. Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. SP: Ed. UNICAMP, 1998.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e Depoimentos*. Organizado por Telê Porto Ancona Lopez. SP: T.A. Queiroz, 1983.

ANDRADE, Mário de. "Evolução Social da Música no Brasil". In: *Aspectos da Música Brasileira*. BH/RJ: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.

ANDRADE, Mário de. *Introdução à estética musical*. SP: Hucitec, 1995.

ANDRADE, Mário de. *Namoros com a medicina*. SP: Martins, 1956.

ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. SP: Duas Cidades, 1989.

ANDRADE, Mário de. "O fonógrafo", texto publicado inicialmente no Jornal Diário Nacional, coluna Arte, SP: 24-2-1928. In: TONI, Flávia Camargo. *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*. SP: SENAC, 2004.

ANDRADE, Mário de. "O Movimento Modernista". In: BERRIEL, Calos Eduardo O. (org), *Mário de Andrade, hoje*. Cadernos Ensaio 4. São Paulo: Ensaio, 1990.

ANDRADE, Mário de. "O Turista Aprendiz: Viagem Etnográfica". In: *O Turista Aprendiz. Estabelecimento de Texto, Introdução e Notas de Telê Porto Ancona Lopez*. SP: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976b.

ANDRADE, Mário de. "Roquete Pinto (Domingo, 13/07/1930)". In: *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. SP: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976a.

COLI, Jorge. "Mário de Andrade e a música". In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org). *Mário de Andrade, hoje*. Cadernos Ensaio 4. São Paulo: Ensaio, 1990.

COLI, Jorge; DANTAS, Luiz Carlos da Silva. "Prefácio". In: ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. SP: Duas Cidades, 1989.

DUARTE, Paulo. "Contra o Vandalismo e o Extermínio". *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, Ano IV, Vol. XXXVII. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2005.

PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil. Canto Nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006. p.35.

TONI, Flávia Camargo. *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*. SP: SENAC, 2004.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da paixão cearense. (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.