

Estrilhos na pancada do ganzá: os Fundos Villa-Lobos

Edilene Matos¹

Resumo:

Este texto traz à tona uma espécie de memória dos denominados Fundos Villa-Lobos, que integram o Acervo Mário de Andrade, importante documentação acerca das culturas populares do Brasil, material este que ainda permanece inédito e tal como Mário de Andrade o deixou. Nesta proposta, as manifestações das culturas populares são consideradas portadoras de grande valor etnográfico, como algo dinâmico, movente, de grande valor estético e expressivo, exemplos basilares eloquentes da riqueza e do alto nível de nossas culturas e artes populares

Palavras-chave: Fundos Villa-Lobos, Mário de Andrade, expressão popular.

Motivada pela incursão de Mário de Andrade no âmbito da cultura popular, mas também inspirada na pesquisa feita por Ruth Terra - infelizmente interrompida em pleno florescimento, e que redundou na publicação do livro *A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos* (IEB/EDUSP,1981), onde a autora faz uma apresentação e uma listagem dos documentos encontrados -, decidi dedicar-me à pesquisa e análise dos materiais que constituem os chamados Fundos Villa-Lobos, pertencentes hoje ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP, e integrantes do Arquivo Mário de Andrade.

Segundo a pesquisadora Ruth Brito Lemos Terra, a quem coube a iniciativa pioneira de dar início à organização e análise de tais documentos, o conjunto dos Fundos Villa-Lobos/Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP é constituído de

22 pastas que contêm 633 textos, alguns copiados mais de uma vez, num total de 527 diferentes obras. A maior parte dos textos, 300 aproximadamente, são de literatura popular em verso do Nordeste (folhetos): romances, desafios e poemas de época. Os demais são trovas, poemas popularescos (de Catulo da Paixão Cearense), letras de música popular urbana e alguns poemas de autores como Castro Alves e Tobias Barreto, seguidos de paródias (TERRA, 1981:3).

¹ Edilene Matos é ensaísta, pesquisadora e docente da Universidade Federal da Bahia. Ocupa a cadeira de número 13 da Academia de Letras da Bahia. E-mail: edilenediasmato@gmail.com

O próprio Mário de Andrade classificou os textos transcritos nos FVL como desafios, romances narrativos, romances históricos, romances líricos, ABCs, trovas, glosas e motes, gírias e diálogos cantados. Para um mesmo poema, por exemplo, Mário anotou várias rubricas – acreditava na mistura de gêneros e chamava *retoriquice* besta às classificações de gêneros puros.

Ruth Terra, na sua tentativa de desvendar os FVL, fez uma verdadeira peregrinação e acabou por entrevistar algumas pessoas que tiveram ligações com Mário e Villa-Lobos: José Bento Faria Ferraz, Oneyda Alvarenga, Paulo Duarte e o maestro Camargo Guarnieri. Além disso, com o auxílio da profa. Cecília de Lara, localizou entrevista concedida em 1925 por Villa Lobos a Alcântara Machado, em que o compositor se refere ao convite que lhe fora feito pelo Dr. Arnaldo Guinle para organizar e sistematizar nosso folclore de música e poesia. Villa-Lobos deu início à tarefa, cujos resultados pretendia reunir e publicar em três volumes: o primeiro sobre música, o segundo e terceiro sobre poesia e dança.

Os Fundos Villa-Lobos acabaram por constituir, assim, riquíssimo complexo de textos, recolhidos da pena e da boca do povo dos quatro cantos do país, em decorrência de pesquisa encomendada pelos mecenas Arnaldo e Carlos Guinle – ricos industriais envolvidos em projetos e movimentos artísticos e culturais.- não só a Villa-Lobos, mas também a um grupo de brasileiros preocupados com a investigação e a recuperação das marcas de identidade do homem, da nação e da cultura brasileiras.

Em verdade, os irmãos Guinle custearam a ida de músicos brasileiros às regiões Norte e Nordeste e também ao interior do país para coletar temas e peças folclóricas, que posteriormente pretendiam publicar. Seu objetivo, deste modo, era colocar todo o material recolhido, devidamente organizado, à disposição do público.

Vale a pena, aqui, um corte e uma pequena inserção. Em depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som (MIS - Rio de Janeiro, 1970), Ernesto dos Santos, o Donga, revela, à página 88, que Guinle havia combinado com Coelho Neto a organização de uma antologia de textos (poemas, canções etc.) de extração popular. A escolha de Coelho Neto justifica-se pela destacada liderança que o mesmo exercia então no meio intelectual brasileiro, já que se tornara, em 1919, Secretário Geral da Liga de Defesa Nacional. Donga afirma, ainda, que ele e Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana

Júnior) foram procurados pessoalmente pelo Dr. Guinle e seu secretário, Floresta de Miranda, para dar parecer sobre o projeto, cujo objetivo era identificar a estreita ligação existente entre as diferentes manifestações culturais populares e a exaltação da nacionalidade. Tal encontro coincidiu com uma já articulada excursão ao Norte e, a pedido do Dr. Arnaldo, foi convidado também para essa viagem o João Pernambuco (João Teixeira Guimarães), autor da famosa música para o poema *Luar do Sertão*, de Catulo da Paixão Cearense.

O empenho de Guinle em reunir amplo exemplário da produção popular era, na época, muito grande. O trânsito pelo mundo letrado e o amor às coisas da terra revestiam-se, para esse mecenas intelectual, de grande relevância e intenção nacionalista. Há, ainda, no tocante ao assunto, registro de carta escrita por Alberto Saac, em 1921, comunicando ao Dr. Arnaldo a pesquisa que andava fazendo em Minas Gerais. Não esquecer a ligação de Guinle com Leonardo Mota, infatigável na sua colheita de documentação original durante longos anos pelo interior do Brasil. Essa “ligação” fica revelada na dedicatória do livro *Violeiros do Norte*. Nele, o folclorista cearense faz uma homenagem a quatro companheiros, todos interessados em conservar a cultura do povo: João Tomé de Sabóia e Silva, Solon Barbosa de Lucena, Ildefonso Albano e Arnaldo Guinle.

Inserido também no mundo da cultura popular e dialogando com ele, Villa-Lobos revela a Alcântara Machado, em memorável entrevista, no salão de chá do Mappin, para o Jornal do Comércio, em 25 de janeiro de 1925, a posição de liderança assumida por Arnaldo Guinle e sua efetiva contribuição no tocante à recolha dos materiais já mencionados anteriormente:

já muitos anos antes de partir para a Europa, eu estudava fervorosamente o problema da estilização de todo o nosso folclore musical. Desde os índios até os chorões, como também de todos os movimentos materiais e comuns das coisas que produzem sons” (...) “Tinha, meu caro, uma promessa indeclinável perante minha própria consciência de artista. Foi quando, meu particular amigo Dr. Arnaldo Guinle me convidou, em Paris, para organizar e sistematizar o nosso folclore de música e poesia, sobre o qual já dispunha ele de grande quantidade de dados e documentos, mandados colher em todo o Brasil e que lhe custaram muitos contos de réis (...)aceitei o encargo e compreendi logo que não deveria tratar tão somente do folclore da música e poesia, mas também do da dança. Pus-me então a elaborar a grande obra em que estou empenhado e que compreenderá três volumes. O primeiro, unicamente sobre música, terá cinco capítulos: folclore dos índios, dos caboclos, dos pregões, das crianças e

dos chorões. O segundo e o terceiro volumes, sobre poesia e dança, serão divididos em três capítulos: folclore das matas, dos sertões e das capitais. (...)

Fica muito clara, portanto, a intenção do maestro de se envolver nesse projeto ambicioso, denominado por ele de *uma promessa indeclinável*. O projeto já envolvia uma ampla e desordenada pesquisa de campo, evidentemente rica em documentação. Caberia ao músico, a essa altura já gozando de prestígio e imensa popularidade, o papel de aglutinador de todo o material recolhido, por força de sua posição de destaque no nosso cenário intelectual e artístico, afora sua inquietação e seu talento e até genialidade. Havia um interesse especial de Villa-Lobos em cumprir a missão encomendada pelo Guinle, pois desejava ser subsidiado em sua segunda temporada em Paris.

Em 1927, Villa-Lobos começou realmente a organizar todo o material coletado (que, afinal, nunca chegou às mãos dos mecenas que se dispuseram a publicá-lo) e até mesmo comunicou a Arnaldo Guinle que já havia enviado para o editor português o 1º volume e preparava o 2º. Porém, parece que não teve condições de cumprir sua *promessa indeclinável*. O fato de Villa-Lobos ter repassado para Mário o material, que havia sido recolhido e depositado em suas mãos, denota, de todo modo, além de uma profunda admiração pelo amigo, grande confiança na destinação que seria dada ao resultado da pesquisa. Por outro lado, a opção por Mário teria sido também determinada pelo notório e entusiasmado envolvimento deste com o resultado das viagens que empreendeu pelo Norte e Nordeste do Brasil. Os textos chegaram às mãos de Mário de Andrade provavelmente em 1929 (Terra, 1981, p.6), ou seja, um ano depois de suas referidas viagens.

Significativa, também, parece ter sido uma carta, pinçada dentre outras tantas da correspondência mariodeandradina, em que Villa-Lobos assim se expressa:

Creio que D. Olívia já te falou dos meus projetos em entregar-te todo o meu compromisso para acabar a Alma do Brasil, assim como todo o meu imenso material de folclore.

Como não deves ignorar tenho todo o 1º volume, que contém uma longa introdução e um minucioso estudo documentado sobre os nossos índios. Porém, reconheço que toda essa obra é fraca, porque não possui a capacidade sintética de historiador, nem tenho tempo para cansar a minha imaginação, (que está inteiramente voltada para um outro assunto) em consultar livros e exercitar-me para o aperfeiçoamento de linguagem clara e curta, que é o que mais requer as obras neste gênero.

Tu és o único que pode assumir essa responsabilidade. E se achares útil o meu concurso, estarei sempre às tuas ordens". Paris, 25.12.1928

Em Paris, Villa-Lobos pensava no Brasil. Lúcido, o compositor intuía e percebia a capacidade de Mário para o grande empreendimento em que à reflexão deveria aliar-se sensibilidade e talento criador. Mário representava uma síntese certa e harmônica dessas forças que nem sempre se encontram conjugadas.

A pesquisa fora encomendada pelos Guinle antes de 1922, mas o início da correspondência entre Villa-Lobos e Mário se dá a partir de 1923, exatamente através de uma carta enviada de Paris e datada de 23 de agosto de 1923, em que o compositor expressa admiração pelo amigo escritor e fala de interessante dueto entre violino e canto *sobre as palavras do teu poema regionalíssimo A menina e a canção*.² Avisa que enviou músicas para que Mário desse o seu parecer. Em 1926, refere-se elogiosamente ao *Losango Cáqui* e oferece ao amigo o Choro nº 2, para flauta e clarinete. Em 1928, derrama-se em elogios e declara: “*Li teu colossal Macunaíma. É mais que formidável*”. Em outra carta de 14 de janeiro de 1936, Villa-Lobos continua a declarar sua admiração por Mário de Andrade. Uma reverência, portanto, de toda uma vida. Ou melhor, uma amizade pontuada pelo respeito, carinho e interesse pela obra do outro.

Sabia Villa-Lobos muito bem que Mário não se restringira aos ecos da Semana de Arte Moderna. Em 1925, Mário já estava profundamente envolvido no estudo das variadas manifestações artísticas e culturais do povo brasileiro e se interessava de modo especial pela expressão desse povo através da literatura oral e do folclore. Suas pesquisas descortinavam o vasto panorama da cultura popular, a partir de uma documentação rica e rigorosa: a língua de uso, as expressões regionais, a filosofia, o pensamento divulgado em versos, quadras, sextilhas ou décimas, adágios, adivinhações e provérbios. Todo esse universo era minuciosamente observado por Mário, que não abria mão das pesquisas de campo e de seus cadernos de anotações, repassados logo em seguida para um fichário, pois acreditava que nossa crítica não podia se dar ao luxo europeu da interpretação pura, enquanto a documentação estivesse arqueologicamente sepultada. Fazia-se necessário e urgente o compromisso com a recolha dessa variegada manifestação. A gesticulação, a cadência rítmica, as vestimentas, os instrumentos musicais, a fluência da linguagem, a poeticidade, tudo isso provocava no escritor um mundo intenso de sensações, bem como apaixonado interesse.

² *A menina e a canção* faz parte de uma suite em três movimentos e foi dedicada a Vera Janacopulos Staal, cantora brasileira, que conhecia e frequentava os círculos musicais de Paris.

Por essas razões todas, que Villa-Lobos conhecia muito bem, é que Mário de Andrade acabou por ser o encarregado de cumprir a *promessa indeclinável* que o primeiro depositário do farto material recolhido pelos pesquisadores, não pudera satisfazer.

MÁRIO DE ANDRADE E A CULTURA POPULAR

Desde algum tempo, os estudos literários começaram a revelar uma compreensão maior dos procedimentos anteriormente considerados como imitação e plágio. A teoria da intertextualidade trouxe luz para essa questão, ao advogar a tese do cruzamento de múltiplos discursos. Segundo Julia Kristeva, toda e qualquer produção literária realiza-se como *absorção e transformação de outro texto* (1969, p. 23). Não mais se fala em intersubjetividade, mas sim em intertextualidade, e o texto poético passa a ser visto como um texto onde ressoam várias vozes. Foi em verdade Bakhtin quem ressaltou o caráter dialógico do discurso literário, ou seja, seu caráter heterogêneo e plural. A lúcida e esclarecedora leitura desse teórico russo por Kristeva abriu um novo espaço para se pensar a questão da contaminação de textos.

Em *A Pedra Mágica do Discurso*, Eneida de Souza esclarece inteligentemente o propósito de Mário de Andrade de se despir das insígnias de propriedade: *Sob a marca perversa do plágio e do roubo, Mário deixa sua assinatura na capa de Macunaíma, embora reconheça que seu texto desconstrói o conceito de autoria e o de originalidade como mola mestra da criação* (1999, p. 14).

O diálogo permanente de Mário de Andrade com a cultura popular é um elemento a favor das inserções de documentos da literatura oral e popular em sua obra, assunto de que nos fala com muita clareza Telê Ancona Lopez:

(...) parece-nos absurdo querer separar de forma estanque o que é popular do que já nasceu como expressão culta do autor, porque já houve transformação no dado popular no próprio momento em que foi incorporado em uma narrativa culta. Já está mediado e não está mais em seu contexto original' (1978, p. XLVI)

A trajetória intelectual de Mário de Andrade está marcada pela visada de um grande projeto: o da compreensão da cultura brasileira como uma maneira de ser dessa

nação. Assim, na *meditação estética* da obra de Mário de Andrade podem ser acentuados dois pontos de referências constantes, como quer Gilda de Mello e Souza: *a análise do fenômeno musical e do processo criador do populário*. E prossegue: *É da confluência dessas duas obsessões fundamentais que deriva a maioria de seus conceitos básicos, seja sobre a arte em geral, seja sobre a arte brasileira em particular* (1979, p.11).

O processo criador do populário foi um motivo constante da preocupação de Mário, uma de suas *obsessões*, vislumbrado na sua poesia (*Clã do Jabuti*, 1927; *Remate de Males*, 1930), estendido na ficção (*Macunaíma*, 1928, *Os contos de Belazarte*, 1934) e nos vários escritos, oriundos de estudos, de pesquisas - alguns publicados em vida, outros *post-mortem* (*O Turista Aprendiz*, *Música de feitiçaria no Brasil*, *Danças dramáticas no Brasil*, *Os Côcos*, *As melodias do boi e outras peças*, *História da Música*, *O baile das quatro artes*) -, enfim de toda sorte de observação.

O trabalho que Mário se propôs realizar pode ser incorporado ao que vem sendo chamado de “nova etnografia”, “*que supõe um encontro intersubjetivo entre pesquisador e pesquisado, ensejando uma atitude de envolvimento e participação no contexto social pesquisado*” (Mello e Souza, 1979, p.114).

Em carta dirigida a Manuel Bandeira, Mário de Andrade contava: *Na verdade estou trabalhando senão em dois livros, o Pancada do Ganzá que é técnico, e o Café, que é lirismo*. Manuel Bandeira assim comenta a ideia do amigo e confidente:

Pancada do Ganzá, estudo sobre a música popular do Nordeste. Mário em sua viagem ao Norte colheira imenso material e pretendia acabar de escrever o livro na chácara de S. Roque, que adquirira pouco antes de morrer. Creio que os originais estão em mãos de Oneyda Alvarenga, que está preparando uma edição da parte que já estava escrita e dos temas musicais registrados por Mário. (7)

Muitos dos projetos de Mário (*sou trezentos, trezentos e cinquenta...*) não puderam ser viabilizados. Ficaram os rascunhos, os esboços, os traçados de um gigantesco tecido.

Dentre esses traçados, uma dedicação especial à cultura do povo, que reverberou, como já foi assinalado, na sua poética, na sua ficção, nos seus artigos jornalísticos, nos seus estudos. A reflexão sobre o processo criador e as múltiplas manifestações do popular chamou a atenção de Mário, e ele cuidou dos preparativos do que deveria ser o monumental *Na Pancada do Ganzá: já tenho inclusive o Prefácio e as notas para organização do livro* (1984, p. 420). O esboçado prefácio data de 1932.

Outro sinal detectado também por Oneyda Alvarenga³, que evidenciava as profundas ligações de Mário com as manifestações populares, foi a maneira como escreveu, a lápis vermelho, na tampa de uma caixa de papelão onde guardava fichas sobre “*as melodias do boi e outras peças*”, a palavra **sagrado**. Tudo o que se referisse ao boi constituía um assunto *sagrado* para Mário de Andrade. Nas leituras dos originais manuscritos ou datiloscritos dos FVL, fica mais uma vez comprovada essa *predileção*: quando ocorre a palavra boi ou similar, Mário faz sempre uma anotação marginal: *boi, ciclo do boi, cantiga de boi*, etc. Isto já foi claramente ressaltado por Telê Ancona Lopez: *Estudando as notas marginais de Mário de Andrade, onde quer que apareçam problemas ligados ao elemento Boi, em suas leituras de Etnografia, Folclore, Sociologia e mesmo literatura culta, há sempre uma chamada de atenção, um ponto salientado*. (1972, p. 126).

Por seu turno, Gilda de Mello e Souza refere-se ao assunto com muita lucidez:

A análise das representações coletivas brasileiras revelara a Mário de Andrade que o boi era o bicho nacional por excelência e se encontrava referido de norte a sul do país, tanto nas zonas de pastoreio como nos lugares sem gado. Ocorria em todas as manifestações musicais do populário: “na ronda gaúcha, na toada de Mato Grosso, no aboio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no côco norte-riograndense, na chula do Rio Grande e até no maxixe carioca”. Num país sem unidade e de grande extensão territorial, “de povo desleixado onde o conceito de pátria é quase uma quimera”, o boi – ou a dança que o consagra – funcionava como um poderoso elemento “unanimizador” dos indivíduos, como uma metáfora da nacionalidade” (...) Mas o boi não é apenas o animal heráldico do Brasil, como o leão é britânico e a águia bicéfala é austríaca; representa, ainda, como metáfora, um dos “grandes

³ Cf. Oneyda ALVARENGA. *Apêndice VI – fichas e notas*. In: ANDRADE, Mário. *Os Côcos*. São Paulo, Duas Cidades:1984

sinais” do escritor, a marca de sua personalidade construída, do seu ethos. (1979, pp.17/18).

Duplo símbolo, portanto, o boi representa o Brasil e o poeta. Além disso, há o encantamento especial que o cantador Chico Antonio provocou em Mário de Andrade, sobretudo quando da apresentação de uma cantiga de boi:

-Pra tirar o “Boi Tungão”, Chico Antonio geralmente se ajoelha. Parece que ele advinhou o valor artístico e social sublimes dessa melodia que ele mesmo inventou e já está espalhada por toda esta zona de engenhos. Então se ajoelha pra cantá-la.

Está na minha frente e se dirige a mim:

Ai, seu dotô Quando chega em sua terra.Vá dizer que Chico Antonho é danado pra embolá!

(...) Estou divinizado por uma das comoções mais formidáveis da minha vida.

Chico Antonio apesar de orgulhoso: Ai, Chico Antonho quando canta Istremece Esse lugá!...” Não sabe que vale uma dúzia de Carusos” (1983, p. 273).

Logo ao chegar de suas “viagens etnográficas”, Mário de Andrade concedeu entrevista para *O Jornal*⁴, em sua casa da rua Lopes Chaves. Nessa entrevista, fala de sua satisfação com a viagem que se desenvolveu entre passeios e trabalhos, e, com indignação, desabafa: *O nosso folclore musical como base de estudo vive em completo abandono até agora. É uma vergonha. A música popular brasileira é das mais ricas do mundo. O que já temos de registrado é uma ninharia em relação ao que possuímos.*

Em seguida, responde à seguinte pergunta: - *Porque principiou pelo Nordeste as suas pesquisas?*

Verdadeiramente eu não principiei pelo Nordeste. Já no meu Ensaio sobre Música Brasileira publiquei uma série de documentos musicais populares provenientes de todo o país. Mas é fato que o meu trabalho mais “d’après nature”, mais científico, foi o desta viagem pelo Nordeste. Escolhi-o porque me parecia a parte de musicalidade mais curiosa. A viagem confirmou a opinião. O nordestino é duma musicalidade prodigiosa. Vive cantando. Vive em música. Música duma riqueza, duma variedade tão desnordeante que confesso não poder dar ainda opinião crítica muito segura sobre as riquezas que recolhi. Sei apenas que são riquezas.

⁴Entrevista intitulada *A música popular do nordeste brasileiro*. In: *O Jornal*, s/nº. São Paulo, 1927. Recortes III, p. 20 (Arquivo Mário de Andrade. IEB/USP).

(...)Trouxe mais ou menos um pouco de tudo. Desafios, romances rapsódicos, rezas de feitiçaria, cantigas infantis, acalantos, “benditos”, de mendigos... E trago principalmente uma coleção vasta de “cocos” e danças dramáticas.

Sob o título *A Pancada do Ganzá*,⁵ Mário de Andrade tencionava publicar um extenso, valioso e documentado estudo sobre as várias manifestações da cultura popular brasileira (confessara em carta, de 11 de fevereiro de 1930, a Manuel Bandeira: *Estou sempre no meu trabalho danado pro Na pancada do ganzá que espero esteja pronto lá por dezembro do ano que vem. Mas é um trabalho, companheiro.* ⁶(...) Este sugestivo título deve ter sido inspirado não somente pela luz que lhe dera o coquista Chico Antonio (exímio tocador de ganzá), a quem Mário de Andrade considerava um exemplo do significado e abrangência da cultura do povo, mas também por um poema (anônimo ? seria do Chico Antonio?) intitulado exatamente *Na Pancada do Ganzá*, que descobriu nos Fundos Villa-Lobos:

(...) Mas agora nós se vinga
Na pancada do ganzá!
Cai a chuva na catinga
Ahi, Yayá!
Mas agora nós se vinga
Na pancada do ganzá!...
Cai a chuva na respinga
No brejo chega insopá

(...) Sapeca o ganzá, meu filho,
Sacureja esse ganzá
Enquanto os sapos no rio

⁵ Este sugestivo título, *Na Pancada do ganzá*, foi inspirado no instrumento ganzá, oferecido de presente ao Dr. Mário pelo cantador de côco Chico Antonio, do Rio Grande do Norte, figura que fascinou o escritor quando de suas andanças por Natal, em 1928, e à qual se refere do seguinte modo em seu **O Turista Aprendiz** (p.356): *nunca mais me esquecerei desse cantador sublime*. Outra fonte de inspiração para esse título é o próprio poema matuto *Na Pancada do Ganzá*, constante dos FVL, de autoria não identificada (Será do Chico Antonio?)

⁶ Cf. Marcos Antonio de MORAES (org.) Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: Edusp/IEB, 2000, p. 44.

ahi, Yayá!
sapeca o ganzá, meu fio,
Saculeja sse ganzá...

Além de tudo isso, Mário de Andrade deixou, ao lado de tantos inéditos, notas de pesquisa em fichas improvisadas, destacadas, de papel de bolso⁷. Esses originais compõem-se de notas e documentos recolhidos por Mário e outros, em pesquisas de campo e em obras. Pretendia fazer um trabalho sobre Poética Popular e dividi-lo em duas partes: I. Assuntos II. Poética Técnica.

Outro aspecto ressaltado, também relativo a essa poética, foi aquele que o escritor denominou “*descanso da imaginação*”, sobre o qual dissertou largamente. Peço licença para transcrevê-lo aqui:

O processo mais evidente da poética improvisatória é proveniente da fadiga de criar. A bem dizer tudo converge para o descanso da imaginação e a preguiça contrasta tanto com a obrigação de criar improvisando que na verdade isso ultrapassa os domínios da simples observação crítica em nós e nos dá uma enérgica visão filosófica da vida humana, embora conhecida. Nós não vivemos para ou por viver, como os irracionais, nem apenas a nossa vida é um morrer continuado, senão que é apenas uma conquista constante da nossa morte. Nós não vivemos senão pra morrer, o homem que trabalha conquista com o quê descansar e a ambição da riqueza é apenas a aspiração da imobilidade e da morte. O cantador é a imagem mais violenta dessa aspiração ao descanso, e todos os processos primitivos de poesia nada mais são que morte, que imobilidade, que descanso em contraste com o fundo natural da poesia, a improvisação, que é a vida. O ritmo, a repartição em versetos e em versos medidos, as segmentações estróficas são outras tantas medidas que facilitam o descanso da imaginação criadora.. Por seu lado o lirismo puro, eminentemente vital, eminentemente improvisatório, busca todos os meios de morrer. Assim ele é raro dentro da poética popular, que se serve de todos os subterfúgios pra escapar deles: Por exemplo: os versos estratificados, as enumerações, as quadras tradicionais, o refrão são outros tantos processos em que o princípio da preguiça que rege a tendência humana obriga o homem a descansar. Outro processo ainda derivado da preguiça é a utilização, mesmo no improviso, de histórias, casos historiados, gradações históricas. E isso é tão mais curioso pra caracterizar a específica preguiça do nosso povo, pelo menos nordestinos que nos próprios cocos, da estrofe ao refrão (o refrão já é suficiente pois permite descansar o improviso – e assim é usado em geral).

⁷ Manuscritos Mário de Andrade. Arquivo Mário de Andrade – IEB/USP (MA-MMA-96 Poética Popular)

Mário, discorrendo sobre certos textos (Carlos Magno, Marcha de Bonaparte, Genoveva, O Conde Pierre, etc), afirma que as citações contínuas do país de França entre nós tem na expressão “Oropa, França e Baía” o seu ponto alto e *deve vir da continuada citação de França no romanceiro português que também aqui viveu e ainda vive*.

O lúcido pesquisador salienta a ligação da literatura de cordel brasileira com a portuguesa:

Um cronista português da 1ª metade do século XIX se refere à história da Imperatriz Porcina, como da literatura de cordel de então. Creio que temos um romance com essa história, o que prova que mesmo a literatura de cordel portuguesa servia de inspiração aos nossos tropeiros.

Nesse conjunto de anotações, umas apenas rabiscadas, outras mais desenvolvidas, está o pensamento de Mário de Andrade sobre a poética popular, incluindo aí também a letra posta em música, como é o caso da embolada:

O que há de mais interessante da embolada verdadeiramente popular é que a sua própria rigidez de arquitetura quer como forma estrófica, quer como ritmo, quer ainda como arabesco melódico, que a sua própria rigidez de forma, se impondo esquematicamente ao cantador, sendo logicamente inflexível, permite uma liberdade individual extraordinariamente rica e sutil. O cantador solista com a máxima inconsciência imprime a ela uma quantidade de variantes sonoras e rítmicas que variam ao infinito e conservam à embolada, apesar da sua rigidez exterior, um caráter improvisatório enorme, que evita e mesmo destrói por completo a fadiga e a monotonia. Não só quanto ao texto, mas musical. Um bom cantador popular de embolada é sem querer um artista riquíssimo.

O método de trabalho de Mário era variado: sempre com os lápis que trazia no bolso, anotava tudo em diários, no calor da hora, além de fazer anotações musicais do que ouvia. Depois, revia e analisava tudo detidamente, unindo elementos de observação ao vivo com a experiência de muitas leituras.

Mário sempre procurou ler autores que lhe pudessem dar respaldo para o estudo das múltiplas faces dos saberes e fazeres do povo: Pereira da Costa, Sílvio Romero, Melo Moraes Filho, Couto de Magalhães, Sant’Ana Neri, Gustavo Barroso, Rodrigues de Carvalho, Manoel Bonfim, Oliveira Viana, Gilberto Freyre, Barbosa Rodrigues, Artur Ramos, João do Rio. Tais autores, porém, estavam tão somente preocupados com a

divulgação do nosso folclore, sem se envolverem na elaboração de análise mais detalhada ou mesmo procurar compará-lo com o de outros povos (exceto Artur Ramos). Mário leu, também, autores estrangeiros, como, dentre outros, Teófilo Braga, Carolina Michaelis de Vasconcelos, Alberto Pimentel, Frazer (na tradução francesa, fez anotações marginais em *Le rameau d'or*), Theodor Koch-Grünberg (Vom Roroima zum Orinoco- viagem ao norte do Brasil e Venezuela em 1911-13), Lévi-Bruhl, Durkheim, Max Schmidt, Hornbostel, Francisco Marín Rodrigues.

Eduardo Escorel, no prefácio para *Vida do Cantador*⁸, mostra o grande apego de Mário à coisa popular:

Temos a nosso alcance todos os diferentes tratamentos dados pelo “apaixonado da coisa popular” à documentação recolhida junto ao povo do Nordeste. A anotação ligeira nas páginas do diário, as crônicas de viagem, a transfiguração ficcional e os registros etnográficos, ao lado da visão de si mesmo que Chico Antonio nos transmite, permitem conhecer tanto a fonte de inspiração popular quanto as diferentes versões dadas pelo criador erudito à sua criatura (1997, p. 269).

Toda obra é um conjunto de retalhos, um somatório de leituras e vivências, com articulações as mais variadas. No tocante a este assunto, Eneida de Souza se refere de modo lapidar: *O segredo do golpe do gato restringe-se a quem souber retirar do vasto repertório de saberes da cultura de toda a humanidade, o que ficou de resquício do baile, como os riscos no chão e as migalhas* (Souza, 1999, p. 39).

A interação da obra de Mário de Andrade com a cultura popular, o intercâmbio de textos que promoveu, fê-lo responsável pelo estabelecimento, em suas pesquisas e também suas obras, de um fecundo e criativo diálogo intertextual e intercultural, em que o já-dito se apresenta com roupagens novíssimas, e a cultura popular passa a dialogar com a *erudita* e vice-versa.

⁸ Mário de ANDRADE. *Vida do Cantador*. Ed. Crítica Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte: Villa Rica, 199.3

Nos FVL, esse movimento dialógico, interdiscursivo e intercultural da produção poética e artística de extração popular não só foi observado por Mário de Andrade, mas acentuado, realçado, valorizado, diria até fecundado por ele, pois Mário foi capaz de captar, graças a sua aguda sensibilidade, o que tal movimento tem de renovador, de inseminador e, sobretudo, de revelador de nossa identidade como povo e nação.

3. TEXTOS DOS FVL

Abertas, inicialmente as pastas 1, 2, 5, 6, 10, 15 e 17, de cor cinza, papel branco-quase-amarelo, comecei a leitura atenta dos textos. Ao deparar com dúvidas no tocante à clareza de leitura da marginalia, indaguei pelos originais, pois queria saber se, por acaso, haveria outras pastas. Confirmada a existência destas, procurei trabalhar diretamente com as pastas originais, todas elas guardadas em caixas de cor amarelo-gema e lacradas com fita marron. Se, nas pastas-cópia, havia uma confusão entre uma espécie de sumário e a ordenação dos textos, o mesmo não ocorria nas caixas com originais manuscritos (da própria pesquisa de campo) e também datiloscritos.

À medida que ia lendo os textos, fui observando e registrando as constantes marcações marginais de Mário e suas variadas formas de notação: lápis ou tinta, traços mais extensos, menos extensos, interrogações, exclamações, traços cruzados, remissão a autores ou poemas outros. Senti, a partir de então, o quanto era importante para o meu trabalho o comentário esclarecedor de Telê Ancona Lopez:

Enquanto lia uma obra, anotava as margens com intuítos vários. Com um traço à esquerda ou à direita, salientava trechos importantes a serem fixados no estudo do autor, dando quase sempre ao lado, em uma ou duas palavras, a indicação do assunto. Os trechos selecionados eram marcados na página de rosto do livro e, a seguir, passavam com sua numeração bibliográfica para fichários de assuntos.

(...) Para se compreender o método de trabalho de Mário de Andrade na construção de suas obras, é preciso levar em conta a Marginalia, ligando os elementos oferecidos por ele aos processos de composição que se observam nos originais e que foram confirmados pelo depoimento do próprio escritor. (Ancona Lopez, 1974, p.4).

Sem dúvida alguma, as observações e comentários marginais de Mário, desenvolvidos a partir de 1918, trazem subsídios valiosos quer para o encaminhamento

da leitura de/sobre sua obra, quer para a leitura dos textos sobre os quais se debruçou, incluindo aí o romancista e o cancionista populares.

Corpo documental instigante, os FVL trazem uma documentação muito rica e pouco explorada, revelando a multiplicidade de situações que tecem a trama do cotidiano, das sensibilidades e das paixões, como algo que entra pelos ouvidos e sai tentacularmente pela boca.

Bibliografia:

ALVARENGA, Oneyda . *Apêndice VI*. In: ANDRADE, Mário. **Os Côcos**. São Paulo: Duas Cidades, 1984.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

ANDRADE, Mário de *A música popular no Nordeste Brasileiro*. In: **O Jornal**. São Paulo, 1927.

ANDRADE, Mário de. **Anotações sobre Poética Popular** . Inédito. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

SCOREL, Eduardo. Prefácio. In: ANDRADE, Mário. **Os Côcos**. São Paulo, Duas Cidades:1984.

KRISTEVA, Julia. **Recherches pour une sémanalyse**. Paris: Seuil, 1969.

LOPEZ, Telê Ancona. **Macunaíma: a margem e o texto**. São Paulo: Hucitec, 1974.

MELLO E SOUZA, Gilda de . **O Tupi e o Alaúde**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

MORAES, Marcos Antônio de. **Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000.

SOUZA. Eneida Maria de. **A pedra mágica do discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 1999

TERRA, Ruth Brito Lemos. **A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos**. São Paulo, IEB/USP,