

A DISCOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DE SÃO PAULO

UM PROJETO MODERNISTA
PARA A MÚSICA NACIONAL

FERNANDA NUNES MOYA

**A DISCOTECA PÚBLICA
MUNICIPAL DE SÃO PAULO**

Conselho Editorial Acadêmico
Responsável pela publicação desta obra

Dr. Áureo Busetto (Coordenador)
Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado (Vice-Coodenador)
Prof. Dr. Milton Carlos Costa
Dr. Wilton Carlos Lima da Silva

FERNANDA NUNES MOYA

**A DISCOTECA PÚBLICA
MUNICIPAL
DE SÃO PAULO**

**UM PROJETO MODERNISTA
PARA A MÚSICA NACIONAL**

**CULTURA
ACADÊMICA**

Editora

© 2011 Editora UNESP

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

M899d

Moya, Fernanda Nunes

A Discoteca Pública Municipal de São Paulo : um projeto modernista para a música nacional / Fernanda Nunes Moya. – 1.ed. – São Paulo : Cultura Acadêmica, 2011. 188p.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7983-203-1

1. Andrade, Mario de, 1893-1945. 2. Alvarenga, Oneyda, 1911-1984. 3. Discoteca Pública Municipal de São Paulo. 4. Música popular – Brasil. 5. Folclore – Brasil. I. Título.

11-7978.

CDD: 782.421630981
CDU: 78.067.26(81)

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

AGRADECIMENTOS

Para não cometer a injustiça de esquecer alguém, agradeço de forma breve e citando poucos nomes: à minha família; aos meus amigos de Campinas e aos de graduação e pós-graduação, em especial meus colegas de orientação Manoel Dourado Bastos, Fausto Douglas Correia Júnior, Daisy de Camargo e Bruno Gustavo Muneratto, que muito contribuíram para a minha pesquisa; ao meu orientador, dr. Carlos Eduardo Jordão Machado, especialmente pela confiança e liberdade que me concedeu na feitura deste trabalho; a Reinaldo Cardenuto Filho pela acolhida na Galleria Olido, que estava sediando o colóquio O Legado do Departamento de Cultura em 2006, e por ter me presenteado com a caixa de 6 CDS com as 33 horas de músicas tradicionais gravadas na Missão de Pesquisas Folclóricas que o Sesc e o Centro Cultural São Paulo estavam lançando naquele evento; às professoras dr^a Célia Reis Camargo e dr^a Zélia Lopes da Silva, pelas valiosas contribuições na banca de qualificação; aos funcionários da UNESP/Assis e dos arquivos que frequentei durante a pesquisa; à Capes, pelo financiamento deste trabalho, e à Fapesp, que, ao me conceder Bolsa de Iniciação Científica no final da graduação, proporcionou o início de tudo. Agradeço também àqueles que se sentem intelectual ou afetivamente ligados à dissertação ou à sua autora.

SUMÁRIO

Apresentação 9

1 São Paulo no tempo de
Mário de Andrade 15

2 O modernismo e a música 71

3 Discoteca Pública Municipal de
São Paulo: um projeto modernista
para a música nacional 113

Considerações finais 165

Referências bibliográficas e fontes 169

APRESENTAÇÃO

Os modernistas brasileiros temiam os ruídos e sons oriundos da “cidade que sobe” (São Paulo, por exemplo).

Arnaldo Contier (1992, p.281)

A presente obra nasceu da minha dissertação de mestrado, de mesmo título, que é, por sua vez, um desdobramento do trabalho que eu e meu orientador, dr. Carlos Eduardo Jordão Machado, realizamos em minha Iniciação Científica *Para ouvir e falar: a Discoteca Pública Municipal de São Paulo (1935-1940)*. Durante esta, pudemos ampliar a bibliografia e, em conjunto, os problemas que o nosso objeto de estudo – a Discoteca Pública Municipal de São Paulo – apontam para o período de sua criação, a década de 1930.

Assim sendo, os objetivos deste trabalho são: analisar o papel desempenhado pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo no cenário cultural paulista da segunda metade da década de 1930, além de caracterizar as funções, que foram além das planejadas inicialmente por Mário de Andrade (1893-1945) e Oneyda Alvarenga (1911-1984), que a Discoteca teve dentro do Departamento de Cultura de São Paulo, bem como as atividades exercidas pela

mesma. Outra finalidade é observar se existiu e como aconteceu o diálogo entre a Discoteca Pública Municipal e a sociedade paulistana e observar, principalmente, como (e se) a instituição colaborou com a “execução” do projeto modernista (na música, encabeçado por Mário de Andrade) em voga nos anos 1920 e 1930.¹

Neste livro é ressaltada, também, a entrada dos intelectuais modernistas na máquina burocrática do Estado no momento em que a cultura começa a ser institucionalizada no Brasil, sobretudo em São Paulo; e, nesse sentido, a metropolização do município, as crescentes indústrias fonográfica e radiofônica e a “descaracterização cultural paulistana” – no sentido de não existir uma identidade clara ou uma cultura que caracterizasse a população paulista – devido às diferentes origens de sua população (nordestinos, ex-escravos e imigrantes) são apontados como fatores que contribuíram para a criação de, segundo Antônio Gilberto Ramos Nogueira (2005), um *laboratório de brasilidade* – a Discoteca Municipal.

Também é apontado de que forma, portanto, a visão “folclorista de cultura” e a busca da música “verdadeiramente nacional” traçaram inicialmente o destino da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Mas, para tanto, é necessário averiguar se, de fato, existiu uma “vocaç o folclórica” ou uma visão de cultura pautada pela “tradição” em sua criação, ou se tal vocaç o e visão permaneceram apenas nos escritos sobre música de Mário. Finalmente, esta obra procura apontar a Discoteca, nos moldes propostos pelo modernista paulista, como sendo um lugar para o “direito permanente à pesquisa est tica”, tal como apontou José Chasin (1990, p.11).

1. A “utopia do som nacional” descrita por Contier: a criação do conceito histórico nação + cultura, a partir de elementos folclóricos na música. Segundo Jorge Coli, o artista (compositor, no caso da música), deixando-se envolver pelos problemas de seu tempo, deveria criar o “espírito de povo”. Isso feito, não seria mais necessário querer ser nacional, o artista deixar-se-ia ser nacional apenas. Ver Jorge Coli (1990). Já Roberto Barbato Júnior, quando analisa o papel dos intelectuais no Departamento de Cultura e a tentativa de articulação entre estes e o povo, fala sobre “utopia nacional-popular”. Ver Barbato Júnior (2004).

No caso, portanto, a instituição aqui analisada seria tal espaço dentro dos estudos no campo da música.

Assim, no primeiro capítulo, é feita uma contextualização da cidade de São Paulo a partir de duas óticas: uma cultural, no que se refere à difusão da música entre a população pelas suas manifestações e também pelas indústrias radiofônica e fonográfica implantadas na cidade nesse período; e a outra, política, com a entrada dos intelectuais no aparelho do Estado e a institucionalização da cultura. A discussão torna-se necessária porque Mário de Andrade foi diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, entre 31 de maio de 1935 e 10 de maio de 1938, na gestão do prefeito Fábio Prado (1934-1938)² e foi na sua passagem pela administração municipal que projetos visando às manifestações artísticas populares e à divulgação destas ganharam vida na cidade; entre esses projetos inclui-se a Discoteca.

Num segundo momento, é analisada a crítica musical marioandradina e o ideário modernista nesse sentido, visto que a situação da cultura em São Paulo, sem dúvida, é uma das motivações que inspiram Mário nos seus escritos sobre música nacional. Embora as análises de Adorno sobre a “indústria cultural” só tenham sido conhecidas no Brasil décadas mais tarde, o autor de *Macunaíma* já ponderava os efeitos dela nas manifestações populares. Além disso, frisa Manoel Dourado Bastos, é a partir dos estudos do modernista paulista que a música popular passa a ser pensada não como “um elemento de entretenimento”, mas como manifestação artística que deveria revelar, histórica e esteticamente, a “brasilidade” do povo.³

2. Elizabeth Abdanur aponta que tal prefeito integrou a “dissidência” oligárquica fundadora do Partido Democrático, em 1926, em São Paulo, além de ter estreitas ligações com a família Mesquita – do jornal *O Estado de S. Paulo* – e com os “revolucionários paulistas” de 1932. Ver Elizabeth Abdanur (1992, p.2).

3. Segundo Manoel Dourado Bastos, compositores como João Gilberto e Tom Jobim vão buscar “soluções eminentemente *estéticas*” para a bossa nova (a justaposição do *cool jazz* a “padrões nacionais”) numa “experiência musical brasileira” que tem início em Mário de Andrade. Ver Manoel Dourado Bastos (2009, p.12-4).

A intenção não é estudar todas as obras sobre música do autor de forma exaustiva, mesmo porque muitos desses artigos estão “espalhados” em inúmeros periódicos de difícil acesso e a atividade de “resgatá-los” tornar-se-ia uma pesquisa à parte. Concordando com Jorge Coli (1990), uma catalogação ou edição crítica de todo esse material seria de muita valia.

Concluindo, o segundo capítulo dará suporte ao último e principal, que aponta a Discoteca Pública Municipal de São Paulo⁴ como tentativa de execução do projeto modernista no âmbito da música e como fundamentação da ideia de patrimônio não tangível que é a base, hoje, do conceito de patrimônio cultural imaterial. Vale lembrar que Mário de Andrade idealizou, junto com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898-1969), a pedido de Gustavo Capanema (1900-1985), ministro da Educação e Saúde entre 1934 e 1945, o anteprojeto que serviu de base para a criação, em 1937, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Essa preocupação com a organização de inventários relacionados às manifestações artísticas populares leva Mário, principalmente após o curso de Etnografia ministrado por Dina Lévi-Strauss (19??-1999), esposa de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), no Departamento de Cultura em 1936, a pensar o registro multimídia destas, caracterizando assim o papel da Discoteca dentro do estudo da cultura brasileira. Um exemplo são as manifestações populares que foram filmadas, gravadas e fotografadas pelos folcloristas enviados à chamada Missão de Pesquisas Folclóricas ao Norte e Nordeste do Brasil em 1938, financiada pelo Departamento de Cultura e organizada pela Discoteca Pública Municipal chefiada por Oneyda Alvarenga. Finalmente, após todas essas discussões, torna-se viável uma reflexão acerca da já citada “vocaçào” da Discoteca. Cabe ainda ressaltar que esta obra não pretende realizar uma história completa da Discoteca; portanto, ela compreenderá, principal-

4. Hoje a Discoteca Pública chama-se Discoteca Oneyda Alvarenga, em homenagem a sua primeira diretora e discotecária, e encontra-se dentro do Centro Cultural São Paulo, na rua Vergueiro.

mente, a primeira década de funcionamento da instituição, visto que esse é o período em que se desenrolam as questões que aqui são investigadas.

Apresentado em linhas gerais, devemos ressaltar a importância deste estudo dentro de nossa historiografia. Renato Ortiz, afirma que a história da música no Brasil ainda está muito restrita a enciclopédias e biografias. E, além disso,

Longe de constituir um campo de estudo bem delimitado, como acontece com outras especialidades nas Ciências Sociais, observa-se que a reflexão sobre a música popular brasileira encontra-se ainda restrita aos musicólogos e a um pequeno setor das faculdades de comunicação. Tanto a Sociologia, quanto a Antropologia e a História, até recentemente, manifestaram pouco interesse pela problemática em questão. (Ortiz, 2000, p.11)

José Geraldo Vinci de Moraes (2000, p.33) aponta que os estudos da música ainda estão mais próximos do universo da crítica realizada por jornalistas que das universidades e das investigações acadêmicas. De fato, ainda existe um “distanciamento” ou “descuido” da historiografia brasileira no que se refere ao estudo da música em suas diversas formas – ritmo, modo de execução, produção, recepção e acervo (neste último quesito, esta obra tenta dar a sua contribuição) – como manifestações (culturais e/ou artísticas) intimamente relacionadas às questões econômicas e sociais. Contudo, isso não é só um problema nacional: o músico alemão Hanns Eisler, citado por Arnaldo Contier no artigo “Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição”, afirma que os teóricos da música esquecem-se de que ela é feita “pelo homem para o homem”, desenvolvendo-se “no seio do conflito de classe” que é a fonte de toda a produtividade.⁵ Tal objeção também é apontada por Peter

5. O compositor alemão Hanns Eisler (1898-1962) defendeu a arte como engajamento político do artista durante a República de Weimar (Contier, 1992, p.259).

Burke (2000, p.236) no que se refere à “tradição clássica” da história cultural. Estudos realizados sobre esse aspecto, segundo o autor, deram (dão) pouca ênfase – quando não ignoram totalmente – a infraestrutura econômica, a estrutura política e social. Por fim, Raymond Williams (1992, p.14) faz um apontamento igualmente importante acerca do estudo da cultura afirmando que, embora esteja preocupada com as práticas e as produções culturais manifestas, a abordagem da sociologia cultural requer “novos tipos de análise social de instituições e formações especificamente culturais, e o estudo das relações concretas entre estas e os meios materiais de produção cultural, por um lado, e, por outro, as formas culturais concretas”.

Portanto, a tentativa aqui é formular uma contribuição nesse sentido, a partir da ótica de que a Discoteca Pública Municipal resulta de uma série de fatores que envolvem desde todos os anseios e expectativas que a geração de intelectuais da Semana de 1922 teve a respeito da cultura nacional – destacando, obviamente, a figura de Mário de Andrade no âmbito musical – até o papel que as indústrias fonográfica e radiofônica desempenhavam naquele período em São Paulo.

1

SÃO PAULO NO TEMPO DE MÁRIO DE ANDRADE

São Paulo não era uma cidade de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados.

Nicolau Sevcenko (1992, p.31)

Metropolização e música

Segundo Caio Prado Júnior (1998, p.41-68), dos fatores que levaram ao progresso de São Paulo, destaca-se a posição que a cidade ocupa no sistema econômico, político e social não apenas dentro do estado, mas também no Triângulo Mineiro, no norte do Paraná, no

sul de Mato Grosso e de Goiás. Em consequência de sua posição de centro geográfico e econômico, foram se concentrando nela, aos poucos, todas as funções de uma capital no sentido integral da palavra: centro político e administrativo, social e cultural. A localização de boa parte da indústria não pôde fugir da capital, devido à proximidade do porto de Santos (importante na exportação e importação) e ao traçado das ferrovias que passavam pelo município, pois as indústrias se fixaram ao longo delas, atraindo o povoamento que resultou nos bairros operários que, por sua vez, resultaram das fortes correntes migratórias, principalmente as estrangeiras, atraídas pelas oportunidades nas indústrias, contribuindo, sobretudo, para o acentuado crescimento demográfico de São Paulo.

A “fama” de grande cidade, no início do século XX, atraiu muitos caipiras,¹ ex-escravos e imigrantes europeus (só os italianos representavam quase 50% da população) que deixavam as zonas rurais para trabalhar como mão de obra nas indústrias e fábricas recém-inauguradas ou executando pequenos trabalhos como leiteiros, peixeiros, carvoeiros, vendedores ambulantes, etc. Jorge Americano (1962, p.20-1 e 49) afirma haver uma “consciência” de grande cidade na capital já em 1915, época em que se começa a falar em urbanismo, paisagismo e zoneamento devido ao estabelecimento da Companhia City, que adquiriu terras na avenida Paulista, no Vale do Pacaembu e no Alto da Lapa para posteriores loteamentos.

Sofrendo, portanto, um rápido processo de crescimento demográfico aliado à urbanização e metropolização, a capital paulista atinge a casa de um milhão de habitantes na virada dos anos 1920-

1. O termo é utilizado aqui de acordo com as seguintes especificações: “No uso popular, o termo *caipira* firmou-se como adjetivo pejorativo, indicando, sobretudo timidez, rudeza nos modos e ignorância, que supostamente caracterizariam as pessoas das regiões interioranas. Porém, nos trabalhos de historiadores, sociólogos, antropólogos e outros cientistas sociais, a palavra é utilizada para se referir à cultura tradicional paulista, cujo significado etimológico mais comumente aceito, originado nos idiomas da família linguística tupi-guarani, refere-se aos moradores das regiões do interior”. Ver Ikeda (2004, p.144).

-1930,² sinalizando uma sociedade de massas de diversas origens e apontando uma dificuldade em captar uma identidade clara e transparente tanto social quanto cultural dos paulistanos. Além de sofrer um rápido inchaço urbano financiado pelas indústrias, a cidade também enfrentava as organizações do movimento operário e as primeiras grandes greves de sua história.

O historiador Antônio Gilberto Ramos Nogueira destaca que a produção cultural anarquista refletia o seu meio e apontava para uma política cultural inédita no país materializada em jornais, peças teatrais e livros, “anunciando à cidade uma atmosfera cosmopolita marcada pela ambiência cultural dos modernistas e suas traduções da cidade, ainda que a experiência coletiva de seus habitantes esteja na tênue fronteira entre campo e cidade” (Nogueira, 2005, p.187). São Paulo, até pouco tempo, “era uma pequena cidade provinciana fechada no seu mundo ruralizado e religioso, recém-saída de um universo de relações senhoriais” (Moraes, 2000, p. 31) e, ainda no ano de 1934, bois, automóveis e bondes disputavam espaço nas principais vias do município, como ilustra Jorge Americano na crônica “A boiada”.³ Tal situação foi possível devido à acelerada urbanização improvisada seguindo o ritmo da especulação cafeeira entre os anos de 1890 e 1930. Além disso, afirma Maria Odila Leite da Silva, no prefácio de *Orfeu extático na metrópole*, o café fez surgir “identidades nacionais importadas ou mal inventadas no espaço ambíguo que separava a intelectualidade paulista das necessidades de sobrevivência dos imigrantes e ex-es-cravos mal assimilados na urbanização de São Paulo” (Silva, 1992, p.11). Nesse sentido, Maria Elisa Pereira ainda frisa que, na verdade, “os primeiros contatos maciços com os imigrantes trouxeram

2. Jorge Americano aponta para o ano de 1935 a marca de 1.600.000 habitantes.

3. Ver “A boiada. 1934”, em Americano (1962, p.210). Bois e bondes “disputando” espaço nas ruas da capital paulista também foram alvos das lentes fotográficas do sociólogo e antropólogo Claude Lévi-Strauss durante a sua estadia no Brasil entre 1936 e 1938.

aos paulistanos uma sensação mais de invasão de território do que de encontro de povos”. A autora aponta também que,

Em diversos textos, Mário de Andrade referiu-se aos imigrantes italianos com um misto de receio e desprezo: atribuía-lhes o exercício de más influências culturais, seja no ensino musical (o gosto exagerado pela ópera e pelo *bel canto*; a italianização dos sons do canto brasileiro), seja na contaminação da língua portuguesa pelas construções próprias da língua italiana. (Pereira, 2006, p.31)

Retomando, o rápido inchaço urbano desse período também fez com que a administração municipal passasse a segregar os trabalhadores urbanos das camadas mais pobres, sobretudo no início da remodelação do centro e da substituição de antigos casarões e cortiços por prédios modernos, situação que obrigava a prefeitura a expulsar seus moradores para regiões periféricas da cidade. Tal processo intensifica-se na década de 1930, quando são nomeados prefeitos dois engenheiros: Fábio da Silva Prado e Francisco Prestes Maia. O ritmo de construções imposto tanto pelo poder público como pelas iniciativas privadas tornou-se frenético e intenso, transformando a cidade em um verdadeiro canteiro de obras.

Essas pessoas carentes, afastadas das áreas mais urbanizadas e reprimidas pelo poder público por organizarem-se pedindo melhorias em suas condições de moradia e trabalho, “tentariam criar e recriar de modo formal ou informal uma rede de solidariedade que lhes possibilitasse a sobrevivência” (Moraes, 1997, p.30). A música, em muitos desses momentos, estava presente como tentativa de expressar as frustrações desses grupos, que também entoavam “seus refrãos sonoros e matreiros” durante o trabalho (muitos atuavam como ambulantes), ajudando a constituir uma “verdadeira polifonia de experiências culturais, executada em meio ao caótico processo de metropolização de São Paulo” (Saliba, 1997, p.16). Desse modo:

[...] nessa redefinição dos universos social e urbano, a cidade passa a vivenciar um cosmopolitismo repleto de contradições, emergindo

daí novas situações sociais, políticas e culturais, apontando uma relação entre aqueles que poderiam desfrutá-la e os que deveriam suportá-la. Os primeiros viviam nos belos bairros urbanizados e podiam usufruir de seus melhoramentos materiais e de toda a rede de produção e reprodução cultural, desde os agradáveis cafés e confeitarias do centro às óperas e peças teatrais de companhias estrangeiras. Os outros tentavam criar nos espaços urbanos modos informais de sobrevivência e, principalmente, de produção e reprodução de suas experiências culturais, geralmente criadas e recriadas nas ruas, quintais e festas populares. Nesses locais, negros libertos e ex-escravos, imigrantes italianos, portugueses, espanhóis, trabalhadores brancos vindos do interior da província carregados de uma cultura própria, iriam produzir imprevistos encontros e confrontos culturais e determinar imprevisíveis formas de experiência humana. [...] Seria justamente nas fusões e confrontos entre essas diversas experiências que a música popular iria se estabelecer e se reproduzir. De algum modo o processo de constituição da música popular em São Paulo refletiria todo esse quadro de instabilidade, oscilando entre os modos de criação e difusão vinculados ao universo rural e às formas de representação proporcionadas pelo mundo urbano. (Ibidem, p.33)

Ainda, tal processo de “modernização”, obviamente, acarretou tentativas de eliminação das culturas populares que lembravam aquela São Paulo rural de fins de século XIX. O ritmo de crescimento resultava numa lenta e gradual substituição da memória coletiva de hábitos e aparências do passado pelos novos costumes e aspectos identificados com a vida europeia. Dessa forma, além da expulsão dos grupos populares das áreas mais centrais de São Paulo, seria necessário negar e limitar suas realizações culturais, que já não se ajustavam mais aos novos padrões a serem estabelecidos na cidade.⁴

4. Questões parecidas são levantadas também por Jeffrey Needell em seu estudo sobre a urbanização carioca intitulado *Belle époque tropical*. A europeização da

Contudo, imigrantes pobres e ex-escravos conseguem, mesmo sendo reprimidos, especialmente por agentes da administração paulistana, manter suas tradições; mas vale ressaltar que os imigrantes tiveram maior sucesso nesse aspecto. Os italianos, por exemplo, tornaram as festas de São Vítor Mártir, São Genaro, Nossa Senhora de Casaluce e de Nossa Senhora de Achiropita (que ainda existe) parte das comemorações da cidade. Também surgiram organizações filantrópicas: os portugueses criaram a Beneficência Portuguesa e o Clube Ginástico Português; e existiam bandas musicais formadas somente por italianos ou por alemães. Os imigrantes italianos também fazem circular na cidade um número expressivo de jornais em sua língua, além de terem papel preponderante nos circos e também na organização dos trabalhadores urbanos.

Já os negros tiveram maior dificuldade em manter vivas suas tradições, pois o mercado de trabalho estava ocupado pelos brancos desde as indústrias até o pequeno comércio. Restavam-lhes apenas os empregos temporários ou as atividades recusadas pelos imigrantes, a marginalidade e as moradias mais precárias e indignas. Era nas ruas, trabalhando como vendedores ambulantes, que tinham a oportunidade de, no fim do dia, entoar cantos de trabalho ou improvisar batucadas e danças como faziam outrora nas lavouras e nas atividades mineradoras. Os negros ainda se reuniam em *irmandades* – instituições religiosas católicas sincréticas – para dançar, tocar seus instrumentos e cantar; mas estas viviam mudando de endereço por conta da pressão que sofriam (Saliba, 1997, p.54-61).

O bairro do Bexiga, ex-quilombo semirural de escravos fugidos, a partir de 1890 torna-se uma das principais regiões para o

sede do governo brasileiro, iniciada no século XIX, também segregou boa parte da população durante seu processo de urbanização, impondo um modo de vida europeizado na cidade a fim de transmitir “civilidade” tanto à elite local quanto aos seus visitantes estrangeiros ou vindos do interior do país. Ver Needell (1993).

estabelecimento dos imigrantes pobres. A partir de então, nesse local, as culturas africana e italiana passaram a ter um contato direto. É importante frisar esses “encontros culturais”, que passaram a ocorrer em São Paulo entre o final do século XIX e início do século XX, pois, quando falamos em cultura popular (em oposição à da elite), estamos nos referindo às várias culturas presentes entre os populares paulistanos: a cultura do caipira, do negro, do imigrante europeu e assim por diante. Nesse sentido, concordamos com uma das afirmações de Peter Burke que fundamentam o seu livro intitulado *Cultura popular na Idade Moderna*: a de que a expressão “cultura popular”, no singular, dá uma falsa impressão de homogeneidade e que, portanto, seria melhor usá-la no plural ou substituí-la por uma expressão como “a cultura das classes populares” (Burke, 1999, p.16). Assim, São Paulo, no período retratado, apresentando uma população tão variada em suas origens e com culturas que se influenciavam, ora como síntese, ora como negação, encaixa-se em tal teoria. Relações de assimilação e resistência, como as que ocorreram no bairro do Bexiga (que foi assumindo características “ítao-africanas”, onde misturavam-se os sons das serestas, choros, *tarantellas* e sambas, mas que apresentavam a hegemonia cultural, material e social dos imigrantes), ocorrerão em outras partes da cidade também. Contudo, Zélia Lopes da Silva sinaliza que nos anos 1930 essa inter-relação entre negros e brancos ainda era muito tênue. A comunidade negra, a exemplo dos imigrantes, também criou os seus espaços alternativos de convivência e de afirmação de sua identidade (Silva, 2008, p.74).

Podemos citar como um exemplo de resistência à assimilação cultural o Carnaval paulistano no início do século XX. Partindo do *entrudo* (brincadeira de origem ibérica), logo a festa foi “dividida” entre salões da “alta classe” em oposição à maneira dos populares e negros de comemorar o Carnaval.⁵ Durante muito tempo, o Carnaval ficou dividido entre “o grande Carnaval”, de caráter elitizado

5. Dos grupos negros surgiriam depois os cordões e, mais tarde, as primeiras escolas de samba.

e “moderno”, e “o pequeno Carnaval”, de caráter popular e “atrasado”, isto segundo o discurso dos mais abastados, que viam o pequeno Carnaval como um regresso à antiga São Paulo provinciana, dos sítios e escravos, imagem que queriam combater. Na verdade, essa é uma questão ainda mais profunda, que remete a uma visão maniqueísta da cultura, na qual o popular é tido como negativo e o erudito positivo, o rural como atrasado e o urbano moderno. Todavia, mesmo com a distinção entre os carnavais em São Paulo, a música de ambas as festividades era a de origem negra, principalmente por causa de seu ritmo e coreografia (Moraes, 1997, p.85).⁶

Cabe ainda lembrar o papel importantíssimo que teve o “samba rural” no município. Essa música, inicialmente, “embalava” os festejos do santo padroeiro da cidade de Bom Jesus de Pirapora, próxima a São Paulo. Sempre após os cultos religiosos, negros batucavam e dançavam a *umbigada*⁷ comandados pelo ritmo do bumbo. Tal festa ampliou-se, alcançando fama em todas as regiões de São Paulo, de forma que o número de peregrinos e visitantes à cidade nos dias festivos também cresceu. Gradativamente, a festa foi ganhando um aspecto profano de grande importância, que passou a concorrer com o próprio caráter religioso original. Graças aos festejos da cidade, afirma José Geraldo Vinci de Moraes, o samba paulista passou a ser conhecido como “samba do bumbo” ou “samba da Pirapora” até, pelo menos, a década de 1930, quando a repressão da Igreja católica fez com que essas festividades voltassem a ter caráter exclusivamente religioso, entrando assim em declínio (Moraes, 1997, p.90 e 93). Mário de Andrade, em visita a Pirapora em 1937, afirma que as festas, nesse período, já estão visivelmente em decadência, de acordo com a opinião geral dos seus frequentadores.⁸

6. Ver também Silva (2008).

7. Passo nas danças de roda de origem africana, como o coco, batuque, jongo, etc., no qual os dançarinos dão com o ventre entre si. Ver Marcondes (1998, p.793).

8. Ver Andrade, “O samba rural paulista”, em Andrade (1991a).

Sofrendo influências de Bom Jesus de Pirapora, os festejos religiosos em São Paulo também reuniam negros que, após os cultos, batucavam e cantavam. A festa de Santa Cruz foi uma das que mais se destacaram pela intensa participação dos negros com suas danças e sambas (Moraes, 1997, p.99). Eram nessas tradicionais festas típicas da provinciana cidade do século XIX que a música popular mantinha seu espaço de criação e difusão. No entanto, à medida que a cidade se urbanizava, as principais festas iam desaparecendo, pois as “referências religiosas e os parâmetros sociais do mundo rural em que se apoiavam gradativamente imergiam na estrutura urbana” (ibidem, p.70).

Ainda assim, o batuque de origem africana teve tempo suficiente para que “se misturasse” com a viola, “instrumento típico das modas caipiras e de acompanhamento de outras formas musicais e coreográficas que não fossem as batucadas negras” e não demorou também para o samba se incorporar às festividades religiosas dos imigrantes italianos; é claro que sempre no fim destas. Porém, foi nos cordões que o samba tornou-se “mais urbano” e nos cordões também um novo elemento surgiu e se incorporou: a participação dos tradicionais pequenos conjuntos de serenatas e choros, presentes em São Paulo desde o início do século XX (Moraes, 1997, p.105).

A organização dos cordões proporcionou aos negros maior liberdade na ocupação das ruas, que se tornaram espaço privilegiado de difusão da música, sobretudo na região de maior concentração deles na cidade, a Barra Funda. Os conjuntos de choro,⁹ que acompanhavam os cordões, tiveram uma relevância fundamental no samba paulistano até a década de 1930. Entre meados de 1920 e 1930, o período conhecido como *Era do Rádio*, esses grupos ficariam conhecidos como “regionais”.

9. Esses conjuntos, também fenômenos do início do século XX, eram compostos por violão, cavaquinho e instrumentos de sopro. Ver Moraes, 1997, p.110 e 140-7.

Também desenvolveram papel importante em São Paulo os grupos que tocavam serenatas/serestas que, nas duas primeiras décadas do século XX, adquirem um perfil menos amador. Diferentemente dos grupos de choro, as serestas contavam com grande número de imigrantes de diversas profissões relacionadas ao universo urbano (funcionários públicos, artesãos, pequenos comerciantes, etc.) e tocavam desde trechos de óperas italianas até valsas, quadrilhas, polcas, lundus e modinhas românticas.¹⁰ Desses grupos surgiram cantores de grande sucesso no período, como o italiano Roque Ricciardi (25/1/1884-5/1/1976), conhecido publicamente como Paraguaçu.¹¹ Tais repertórios de canções tão diversificadas deram às rádios paulistanas desse período um caráter peculiar se comparadas com as cariocas, nas quais predominavam os sambas.¹² Ainda sobre a integração entre os “seresteiros” e os “chorões”:

Os cantores destas modinhas sentimentais começaram a gravitar em torno dos conjuntos de choro, na época uma espécie de “orquestra de pobre”, que animavam as festas domésticas e de rua e onde se encontravam exímios instrumentistas. A partir de então as serestas perdem aquele caráter estrito de boêmios para constituir-se num espaço privilegiado de difusão de novos cantores e compositores, além de se tornar uma rica escola de formação [...].

Com o impulso urbano de São Paulo, esta atividade musical foi desaparecendo gradativamente, pois não se enquadrava mais no

10. As serestas contavam com violão, cavaquinhos, bandolins – geralmente tocados por barbeiros italianos e portugueses –, flautas e/ou clarinetes e, algumas vezes, violino. Ver Moraes (1997, p.131-7).

11. Severiano & Mello (1997). A grafia do “nome artístico” do cantor também aparece como Paraguassu em outras obras. Ricciardi foi o primeiro artista paulista a alcançar fama nacional sem precisar transferir-se para o Rio de Janeiro e também foi autor de *Método prático para violão sem mestre*, editado pelos irmãos Vitale em 1932, que continua sendo vendido até os dias de hoje.

12. Cabe comentar que, mesmo no Rio de Janeiro, até meados dos anos 1920, era preciso disfarçar os sambas sob o título de “tangos”, para poderem ser gravados. Ver Mariz (2000, p.113).

perfil urbano moderno em instituição na cidade, que começava a descartar a maioria das manifestações tradicionais que lembrassem traços provincianos enraizados ainda no século XIX. Contudo, nos primeiros anos deste século sua presença e permanência foram fundamentais, principalmente para os músicos em formação, que alternavam suas experiências de seresteiros com a animação de festas, acompanhando cantores em circos e cafés e tocando, sobretudo, nas “rodas de choro” em expansão pela cidade. (Moraes, 1997, p.137-8)

Também existiam na cidade bandas civis e militares vinculadas às instituições privadas e públicas. Mesmo com estrutura amadora, tais bandas tornaram-se lugares de profissionalização do músico. Surgiram aquelas cujos membros eram exclusivamente imigrantes portugueses e italianos. Jorge Americano (1962, p.145) aponta ainda a existência de uma banda composta por alemães. Também montaram suas bandas grupos anarquistas, para cobrir eventos de esquerda; clubes de baile; associações de trabalhadores, como as da Light e São Paulo Railway; e casas de cinema, para fazerem propaganda das fitas em exibição. Essas bandas estavam presentes em diversas festas populares e também políticas, constituindo a um só tempo “a polifonia dos sons executados nos espaços públicos da cidade”, tocando lundus, sambas, maxixes, valsas, polcas, quadrilhas, óperas e sinfonias. Seus repertórios refletiam a diversidade cultural paulistana “tornando-se autênticas intermediárias culturais entre as diversas experiências sociais e culturais” (Moraes, 1997, p.147-58).

Finalmente, nasceram nas ruas paulistanas, na década de 1930, canções conhecidas como *modinhas paulistanas*.¹³ Tais canções foram criadas sem nenhum compromisso estético, artístico e comercial por autores desconhecidos e eram difundidas informalmente pelas ruas e bairros paulistanos. Alguns estudiosos deno-

13. Denominação dada por Antônio de Alcântara Machado, que, entre as décadas de 1920 e 1930, recolheu diversas amostras de tais canções. Ver Machado (1935).

minaram tais canções como parte constitutiva do “folclore urbano”; já o sociólogo Florestan Fernandes afirma que São Paulo não chegou a possuir um folclore propriamente urbano, pois, além de possuir uma cultura com heranças forâneas, a cidade sofria com o empobrecimento e a seleção negativa de tal herança cultural.¹⁴ O sociólogo, segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda (2004, p.12), sublinha a existência de três funções gerais ligadas às manifestações folclóricas paulistanas: papel socializador, meio de controle social e meio de preservação de valores sociais. Essas funções permitiriam “disciplinar o processo de mudança em ritmo acelerado na cidade de São Paulo, preservando o patrimônio moral da sociedade”. Florestan Fernandes, nesse sentido, quando aponta que o crescimento industrial e as transformações da cultura resultam em um “processo de perda cultural contínuo verdadeiramente pernicioso para o que se poderia chamar de caráter nacional brasileiro” (ibidem, p.14), aproxima-se muito do ideal modernista de cultura e de resgate das tradições populares.

Prosseguindo no tema anterior, as “modinhas” – constituindo uma espécie de paródia – tinham como tema desde a dificuldade da realização do amor carnal até fatos impactantes que preenchiam as colunas policiais dos jornais paulistanos. Assim, eram verdadeiras narrativas trágicas compostas, geralmente, em cima de alguma melodia já conhecida. Em seu conjunto, tais canções constituem verdadeiros relatos sobre a vida e a visão que as camadas mais pobres tinham da cidade. Além disso, seu caráter narrativo envolvendo temas urbanos tornou-se uma das principais características da música paulistana (Moraes, 2000, p.146-99).¹⁵

14. Ver Fernandes, “Os estudos folclóricos em São Paulo”, em Fernandes (2003); e também Fernandes (2004). Grande parte dos estudos de Florestan sobre o folclore em São Paulo foram feitos a partir da segunda metade da década de 1940. Nesse período, o folclore já se encontrava em processo acelerado de desintegração. Sobre a organização dos estudos folclóricos no Brasil e o papel de Florestan nele, ver Cavalcanti & Vilhena (1990).

15. Em um apêndice, no fim da obra, Vinci de Moraes põe-se a analisar algumas dessas modinhas.

As “modinhas” são casos à parte dentro das expressões musicais dos populares em São Paulo; elas não foram combatidas com o mesmo afinco pelas elites e, mesmo com a expansão das indústrias fonográfica e radiofônica, “circularam” durante muito tempo no município. Mas, como já apontado, houve uma limitação gradativa que a urbanização e a repressão policial impuseram às manifestações culturais de caráter popular enraizadas em São Paulo durante todo o século XIX. É com esse “sentimento de perda” ou de “desaparecimento” que os intelectuais paulistanos vão lidar especialmente na década de 1930.

Da mesma forma, diversas festas populares que antes eram frequentadas por todos acabam se restringindo a um bairro ou a um grupo étnico. Apenas os concertos públicos de bandas – principalmente os que eram organizados por imigrantes ricos e instituições públicas ou privadas – e algumas festas religiosas mantiveram algum caráter coletivizante. Contudo, a exemplo do Carnaval, tais eventos passaram a ser demarcados a fim de dividir os segmentos sociais. As camadas populares participavam sempre a distância. Tal situação agravou-se ainda mais com o surgimento de lugares de entretenimento pagos, como os teatros,¹⁶ os cafés-concertos e os cinemas.¹⁷ Às margens do circuito elitizado de cultura que, obvia-

16. O Teatro Municipal de São Paulo, um dos primeiros, data de 1911. Mário de Andrade explica que o Teatro Municipal e o Conservatório de São Paulo foram criados no esplendor do café para que a elite paulistana cultuasse a sua pianolatria. Somente com a decadência dos cafeicultores e pela quase nula função da pianolatria paulista é que Teatro e Conservatório se readaptaram às exigências técnicas e econômicas do estado adquirindo funções mais “pedagógicas”. Tal caráter pedagógico (em prol da “cultura nacional”) poderá ser observado, mais tarde, tanto no Departamento de Cultura do município quanto na Discoteca. Ver Andrade (1991a, p.12-3).

17. “Os filmes eram exibidos somente à noite e, como ainda não havia avanço tecnológico que permitisse o entrelaçamento entre sons e imagens, a música acompanhante das fitas era realizada ao vivo por pequenos conjuntos instrumentais e/ou piano. Tal fato permitiu a abertura de um campo de trabalho mais amplo e sistemático para o músico paulistano. [...] Além dos conjuntos e pianistas que acompanhavam as fitas, os cinemas mais finos mantinham orquestras nas salas de espera, hábito que permaneceu em algumas salas até meados da década de

mente, não atendia toda a população, surge um “precário circuito de consumo cultural” na cidade (Saliba, 1997, p.13). Ruas e bares são apontados como núcleos de boêmios por reunir populares, e as manifestações artísticas que ocorriam em tais lugares passaram também a sofrer repressão por parte da administração municipal.

Os cafés-cantantes, os bares que acolhiam os boêmios das camadas populares – que já não podiam circular com tanta liberdade pelas ruas de São Paulo – e os circos, lugares de lazer dos mais pobres e “espaço fundamental para o amadurecimento de músicos e difusão da música popular”, foram um método da população de pouco poder aquisitivo de “recriar” formas similares do lazer da elite. Também surgiram os cinemas, que, ao tornar-se lazer barato, esvaziaram os outros modos de divertimento popular (Moraes, 1997, p.159-60).

Mas, enquanto o cinema ainda se estruturava como opção de lazer, São Paulo vê surgir diversos clubes e salas para concertos musicais, casas de artigos musicais (para suprir os músicos de partituras e instrumentos), escolas de música e a profissionalização dos músicos populares. Nicolau Sevckenko também descreve toda uma atmosfera favorável ao desenvolvimento de iniciativas para dotar a cidade de “infraestrutura de arte capaz de permitir uma rotatividade mais intensa e ampla dos artistas, obras e tendências, além de garantir a referência básica de substanciosos acervos permanentes”. O historiador afirma que o clamor por um museu de artes, uma galeria de artes do município, por escolas públicas de artes adquire uma intensidade que se assemelha à das campanhas por um estádio poliesportivo, já que a “educação artística” passa a ser vista como um imperativo equivalente à “educação física” (Sevckenko, 1992, p.95-7).

Numa cidade com um milhão de habitantes, as possibilidades de consumir cultura eram poucas, como já relatamos. Intelectuais e artistas reuniam-se nos salões aristocráticos, tendo-os como roteiro

1930, quando o cinema falado já estava consolidado.” Ver Moraes (1997, p.179).

obrigatório de suas atividades culturais. Não havia, portanto, um “campo cultural estruturado que permitisse a existência de projetos culturais mais autônomos ou mesmo independentes” (Rafaini, 2001, p.47). Somente com a administração do prefeito Fábio Prado, entre 1934 e 1938, é que tais iniciativas são popularizadas pelo poder público com o Departamento de Cultura, como veremos mais adiante. Zélia Lopes da Silva (2008) também aponta que foi na gestão do mesmo prefeito que o Carnaval de rua no município começa a ser mais bem organizado e institucionalizado.

Ainda, na virada dos anos 1920 para 1930, a indústria fonográfica ganhou destaque no lazer paulistano: discos e gramofones tornaram-se atrações nas reuniões sociais e nas casas de instrumentos musicais e logo substituiriam a circulação de partituras, meio como a música era divulgada entre a população e que requeria iniciação musical daqueles que queriam compreendê-la. No entanto, foi a indústria radiofônica a grande divulgadora dos cantores e artistas nacionais, tornando-se o principal local de concentração do músico popular profissional, assim como núcleo de divulgação de diversos gêneros musicais nacionais e estrangeiros. Evidentemente, isso foi feito a partir de seus interesses comerciais e, assim, a produção musical passou a orientar-se e adaptar-se cada vez mais aos meios de comunicação e ao gosto médio do ouvinte, que, por sua vez, também passou a ter o gosto moldado por essa indústria que, gradativamente, relacionava o conceito de “popular” com o mercado (Moraes, 2000, p.22-3).¹⁸

É interessante evocar, neste momento, o conceito de “popular” de Mário de Andrade. Para ele, seria popular a música “tradicionalmente nacional”, no sentido de autóctone, ou seja, natural do lugar que é habitado por quem a produz; que se origina na região

18. Manoel Dourado Bastos achou um termo interessante para definir essa indústria em Rafael Bastos: “sistema mundial produtor de mercadorias musicais”. Esse sistema, aponta Manoel, destitui a “música popular” de suas características sociais e estéticas que lhe são decisivas. Ver Bastos (2009, p.15). Ver, também, a abordagem feita por ele sobre a conceituação de música popular a partir de Richard Middleton.

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” (Andrade, 1962, p.167).

Em um dos seus artigos publicados pela coluna “Mundo musical” do jornal *Folha da Manhã* em 8 de fevereiro de 1945, Mário faz 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.

É certo que o povo urbanizado à medida que se civiliza, reage contra o costume folclórico conservado na cidade. É a mesma atitude das pessoas “direitas” e da repressão policial, que acham que não fica bem numa Capital de Estado, deixar que a gente “baixa” dance uma Marujada ou um samba rural. Nos Maracatus do Recife, sobram velhas antediluvianas e faltam neguinhas novas, porque me falou em 1929 o chefe do Maracatu do Leão Coroado, as moças só queriam saber de frevo agora. E a mesmíssima expli-

cação me deu um tocador de bumbo, de um grupo de samba rural que tinha o costume de vir dançar em São Paulo, nos carnavais, lá pros lados da Estação do Norte. Mas nisto não é mais a noção de moda que interfere, e sim a noção de bom-tom, de civilização e progresso.

No fenômeno americano do folclore, eu creio porém que devemos admitir a condição de transitoriedade do tradicional. [...] O documento folclórico, na sua prática, pode até durar apenas uns poucos de anos e desaparecer totalmente, esquecido da maioria dos cantadores. Mas isto não impede que ele guarde sempre, por sua natureza, a condição de sua transitoriedade. Ele continua sempre excluindo de si a noção da moda, e o seu elemento de transitoriedade no tempo. Ele foi esquecido, mas isto não implica que tenha passado. E se revivido pela memória dum cantador, ninguém reage folcloricamente contra ele. Ao passo que o documento popularesco, pelo seu semieruditismo, implica civilização, implica progresso, e com isso, a transitoriedade, a velhice, a moda. O documento folclórico, por prescindir do tempo, se torna eterno e sempre utilizável. O documento popularesco se gasta com o tempo e se torna inutilizável nos costumes.¹⁹

O alemão Theodor Wiesengrund Adorno também faz uma divisão da música entre aquelas tornadas produtos da mídia – a música popular que faz parte da “baixa cultura” (que corresponderia ao popularesco de Mário) – e a música séria/erudita que faz parte da “alta cultura” (que corresponderia à música artística de Mário: essa música seria o encontro da música erudita com o elemento folclórico de nossas tradições populares. Num primeiro momento ela seria nacional, depois de assimilada por nossos compositores, tornar-se-ia universal e desinteressada – Andrade, 1962, p.16). Segundo Adorno, na boa música séria, cada detalhe “contém virtualmente o todo e leva à exposição do todo, ao mesmo tempo em que é produzido a partir da concepção do todo” (Adorno, em Cohn,

19. Andrade, “Do meu diário”, em Jorge Coli (1998, p.178-9).

1986, p.119). Dessa forma, na música séria, cada detalhe é insubstituível; portanto, ela não é passível de padronização como acontece com a música popular, cujo detalhe não tem nenhuma influência sobre o todo, “que aparece como uma estrutura extrínseca” (o conceito de estandardização da música de Adorno) (ibidem). Essa música é produzida sempre no formato das que obtêm sucesso nas rádios, o *hit*. Por sua vez, o *hit* surge pela repetição incessante da canção, de forma que essa fórmula padronizada seja aceita e soe como natural, promovendo assim reflexos condicionados no ouvinte. Assim, ela se torna popular. Para essa ação, Adorno criou o conceito de *regressão da audição*, que seria a ideia de que o som degradado e a música “enlatada” do mundo moderno ajustam a percepção do ouvinte ao seu nível, acarretando uma deterioração da capacidade de escutar (Adorno, 1999, p.65-108). A humanidade, com os rádios e “fonógrafos automáticos onipresentes”, esquece a experiência da música (Adorno, 1989, p.27), pois, na era do cinema sonoro, do rádio e das formas musicais de propaganda, a música ficou “precisamente em sua irracionalidade, inteiramente sequestrada pela *ratio* comercial” (ibidem, p.15).

Sendo assim, é fácil entender a preocupação de Mário em subtrair o popularesco do popular na música de maneira simples: como já vimos, era grande o número de gêneros musicais executados pelos músicos e pela radiofonia de São Paulo. Os paulistanos escutavam samba, assim como música italiana, espanhola, tango argentino, marchinhas carnavalescas, serenatas e música sertaneja (caipira); dessa forma, à medida que a audição de tantas variedades musicais se popularizava, a música popular era entendida como aquela que acabava tendo sucesso entre a massa de ouvintes. Assim, uma canção de sucesso de qualquer gênero era tida como uma música popular, pois era escutada e conhecida pelo público das rádios. Da mesma forma, intérpretes como Carmen Miranda – que cantava acompanhada do Bando da Lua que possuía características das *jazz bands* norte-americanas –, Francisco Alves e Paraguaçu também eram tidos como cantores “populares” da nossa música. Soma-se a isso o fato de as nossas rádios terem sido estruturadas

seguindo o modelo norte-americano da radiofonia de caráter extrema e exclusivamente comercial, pois, assim, logo as emissoras teriam um grande aumento no faturamento proporcionado pelo crescimento de ouvintes e, conseqüentemente, da publicidade, permitindo a contratação e a manutenção, por meio de salários e cachês, de elenco fixo de cantores, instrumentistas e técnicos.

De acordo com os decretos ordenadores da radiodifusão nacional das décadas de 1920 e 1930, a principal função das rádios, de início, seria a veiculação de princípios exclusivamente educativos. Nesse período, até surgiram algumas “rádios educadoras”, como a Rádio Educadora Paulista, de 1923. Segundo Moraes (2000, p.49-69), “os princípios educativos na realidade estavam relacionados a um difuso projeto nacionalista e ‘civilizatório’, que necessariamente levaria ao progresso da nação. O rádio seria, então, o instrumento privilegiado para educar e ‘civilizar’ o povo brasileiro”. Contudo, com a entrada de tecnologia e capital norte-americanos, logo se consolidou uma política comercial na radiofonia brasileira.²⁰

Nessa época, era difícil o patrocínio de negros e “artistas” que Mário de Andrade costumava pesquisar. Os italianos, por exemplo, financiavam cantores líricos, também italianos, assim como faziam os portugueses. Até o final da década de 1930, os negros paulistanos, diferentemente dos cariocas, foram mantidos afastados do ambiente radiofônico. Moraes (2000, p.93) afirma que “o músico negro nesse período, na esmagadora maioria das vezes, era encarado no ambiente profissional apenas como um percussionista, em virtude de suas origens culturais e musicais ligadas às várias formas de ‘batuque’”. Eric Hobsbawm, ao traçar a história do jazz, diz que o músico negro norte-americano também fora exaltado por suas qualidades rítmicas e, ao descrever a inserção do pobre na indústria do entretenimento, acaba por fazer uma análise que vale para a situação vivida pelos artistas carentes em São Paulo:

20. Ver também Tota (2000).

O artista surge dos trabalhadores não qualificados, e tocar, para os pobres, tem uma posição social peculiar. No mundo do qual ele vem e onde ele trabalha, “entretenimento” (que significa qualquer talento pessoal ou dom vendido para o público ver, ouvir ou usufruir de alguma forma, do corpo e da alma) não é apenas uma forma de ganhar a vida, mas muito mais importante, uma maneira de se criar um caminho próprio dentro deste mundo, só comparável ao crime e à política, com a religião, do tipo vivido pelos próprios pobres para si mesmos [...]. (Hobsbawm, 2004, p.217-8)

Mesmo com uma inicial apropriação de composições populares pelas gravadoras e emissoras de rádio,²¹ o desdobramento imediato da profissionalização foi o impacto e a transformação nas produções e difusão de suas músicas, atingindo a esmagadora maioria dos artistas urbanos, independente do gênero. O samba paulistano, por exemplo, não conseguindo se adaptar, sucumbe diante da nova realidade urbana dos meios de comunicação de massa, além de sofrer a forte concorrência do samba carioca, que se ajustou perfeitamente ao rádio (Moraes, 2000, p.23). Segundo Saliba, o sucesso do samba carioca deu-se principalmente porque este foi vinculado à busca da “identidade nacional” promovida pelo Estado Novo, enquanto a música paulistana desaparecia do foco da cena cultural brasileira. Portanto, os músicos paulistas, principalmente os ligados ao rádio, transferem-se para o Rio de Janeiro, colaborando com a execução de tal processo (Saliba em Moraes, 1997, p.15).

Para muitos críticos da época, entre eles Mário de Andrade, tais mudanças foram extremamente perniciosas; os meios de comunicação, na realidade, teriam degradado a “verdadeira música na-

21. Márcia Tosta Dias (2000) e José Ramos Tinhorão (1981) afirmam que, no seu início, a indústria fonográfica brasileira apresentou forte vinculação com manifestações culturais locais. Mário de Andrade também prova isso no material que reuniu para o livro que, mais tarde, Oneyda Alvarenga editou: *Música de feitiçaria no Brasil*. Nessa obra, o autor modernista lista diversos discos referentes a esse tipo de música: “Guriatã de Coqueiro” (Odeon), “Quê Quere” (Victor), “Candomblé” (Parlophon), entre outros.

cional”, criando apenas o comércio musical. José Geraldo Vinci de Moraes explica que esse é um dos motivos que fazem, nesse período, surgir uma preocupação específica em relação à pesquisa e ao estudo da cultura popular rural, compreendida como conjunto das tradições culturais do povo mais pobre e simples que vivia no campo. Segundo ele, a ideia fundamental desses pesquisadores era salvar e preservar o que havia de mais “precioso” na cultura de um povo, num tempo em que o universo urbano começava a destruir e transformar as culturas rurais mais tradicionais. “A ação dos folcloristas foi determinante, colaborando para demarcar as fronteiras e criar a compreensão de uma suposta cultura popular pura, boa e original, contrastando com aquela emergente no meio urbano” (Moraes, 2000, p.234).

Essa ideia de preservação das manifestações distantes da urbanização, contudo, pode nos fazer cair na ideia do mito da pureza original das manifestações tidas como “autênticas” por esses pesquisadores. Geni Duarte e Emílio Gonzalez apontam que alguns historiadores, folcloristas e antropólogos buscaram recuperar danças, ritmos, rituais e músicas antigas, acreditando que estavam lidando com monumentos intocados de uma cultura ancestral que havia sido extinta por obra de uma suposta “deturpação cultural” – influências externas, abandono, readaptações, indústria cultural, etc. Esses pesquisadores partilharam, assim, de uma concepção de “fossilização e imobilização” da cultura, sem perceber que esta é extremamente dinâmica. Segundo Duarte e Gonzalez, “o passado não é único e nem permanece imóvel o tempo todo. Até mesmo aquela suposta cultura pura e intocada que esses estudiosos acreditavam um dia ter existido também precisou deturpar e transformar, ao seu modo, outras culturas que as antecederam” (Duarte & Gonzalez, 2007, p.46).

Para Manuela Carneiro da Cunha (apud Raffaini, 2001, p.107), “a cultura original de um grupo étnico, na diáspora ou situações de intenso contato, não se perde ou se funde simplesmente, mas adquire uma nova função, essencial e que se acresce às outras, enquanto se torna cultura de contraste”. Segundo Patrícia Raffaini,

parece ter sido isso o que aconteceu com os grupos imigrantes que viviam em São Paulo:

[...] indivíduos muito diferentes entre si reafirmavam a sua identidade por meio de alguns elementos de sua cultura original, contrapondo-se não só à população brasileira já residente há décadas na cidade, ou a grupos migrantes de outros estados, mas também a outros grupos estrangeiros. Essa identidade cultural, baseada em alguns elementos culturais originais, não estática, ao contrário, estava sempre em modificação, era constantemente reinventada, o que dificultava ainda mais a constituição de uma identidade única, cristalizada para toda a cidade, ou país, como queriam os intelectuais do Departamento de Cultura. Na realidade, a fusão e a mistura dos elementos culturais de vários grupos migrantes e imigrantes produziram nesse período uma outra cultura, totalmente nova e pluriforme, que era peculiar à cidade. (Raffaini (2001, p.107-8)²²

Para essa autora, Mário e os intelectuais ligados ao Departamento de Cultura de São Paulo buscavam nas formas tradicionais da cultura popular (distinguindo esta da influência estrangeira) uma identidade paulista e brasileira que colocaria o Brasil no caminho da modernidade. Assim, “procuraram conhecer a cidade e até mesmo o país” para organizar “todos os campos da atividade cultural” (ibidem, p.109). No âmbito musical, a instituição que cuidaria disso seria a Discoteca Pública Municipal, órgão criado dentro do Departamento de Cultura por Mário de Andrade.

Retomando, a fonografia e a radiofonia, sofisticando os processos de criação e também as relações culturais, aumentam a velocidade do consumo e das mudanças no cenário musical paulistano. Os estilos musicais passam a ser, segundo Márcia Tosta Dias, mundializados. Dessa forma, a autora afirma a atualidade do con-

22. A autora, baseando-se em Michel Foucault, entende o Departamento como agente de regulação social.

ceito de indústria cultural de Theodor W. Adorno. Explica a autora que, com essa indústria,

[...] as manifestações culturais, outrora produzidas socialmente em espaços qualitativamente diferenciados e portadores de subjetividade, perdem sua dimensão de especificidade ao serem submetidas à lógica da economia e da administração. O exercício do lúdico e do descanso é prejudicado e em seu lugar são propostos hábitos de consumo de produtos que, na verdade, são reproduções do processo de trabalho. (Dias, 2000, p.25-6)

As manifestações culturais vão sendo, aos poucos, envolvidas pela lógica da produção de mercadorias; portanto, aponta Adorno em “Résumé sobre indústria cultural”, as mercadorias culturais da indústria se orientam pelo princípio de sua valorização, e não pelo seu próprio conteúdo (Adorno, 2001, p.21). Música e canção tornam-se homogeneizadas, de forma a apresentarem um mesmo modelo, que sempre é retomado, como acontece também nos cinemas, afirma o pensador alemão. Tal modelo é sinônimo de retorno financeiro para essas indústrias, que acabam por disseminar, nos lugares onde estão presentes, esses produtos padronizados, que são responsáveis pela “mundialização cultural”.²³

Cabe apontar que essa mundialização da cultura só se tornou possível a partir da reprodução mecânica da cultura; ou, como quis Walter Benjamin, a partir da “reproduzibilidade técnica da obra de arte”. Embora foque a sua teoria mais na fotografia e no cinema, em alguns momentos, Benjamin descreve o efeito dessa reproduzibilidade na música:

[...] a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja

23. Ver também Ortiz (1994).

do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto. (Benjamin, 1987, p.168)

Benjamin aponta, portanto, uma finalidade prática e positiva do fonógrafo, que por muitos foi visto como objeto que ajudava a promover a deterioração da música: a de aproximar a obra de arte do espectador. Sobre isso, Mário de Andrade escreve, em 1930, que o fonógrafo “é essencialmente um instrumento de lar”, tendo a função específica de “transportar para dentro de casa toda a representação (não reprodução) da música universal”.²⁴ Mário afirma que a gravação mecânica produz uma *representação* de uma manifestação artística sonora, considerando que *reprodução* seria uma cópia idêntica e fiel à original, o que não é o caso, para ele, de uma gravação. Mesmo assim, o modernista destaca a importância de as casas de ensino musical possuírem um bom aparelho fonográfico e uma discoteca, afirmando a sua própria dificuldade em dar exemplos e citações nas suas lições de Estética e História da Música quando professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.²⁵

Já Benjamin ainda aponta que, como a reprodutibilidade técnica multiplica a reprodução, ela substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, “na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido” (Benjamin, 1987, p.168-9). O alemão, tal como Mário, descarta o termo *reprodução* como sendo cópia idêntica, mas considera que a “reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos”

24. Mário de Andrade, “Cinema sincronizado e fonografia”, em *Diário Nacional*, coluna “Quartas musicais” (São Paulo, 29/1/1930), apud Toni (2004, p.271-4).

25. Andrade, “Discos e fonógrafos”, em *Diário Nacional*, coluna “Quartas musicais” (São Paulo, 11/3/1928), apud Toni (2004, p.268).

(ibidem, p.167). Walter Benjamin conclui ainda que todo esse aparato técnico pode e deve ser utilizado para a criação e disseminação de conteúdo crítico. É nessa premissa que Mário de Andrade também acredita quando propõe a criação da Discoteca e também a gravação de manifestações artísticas populares.

Voltando ao caso da música em São Paulo para finalizar esta primeira seção, segundo Vinci de Moraes, os meios eletrônicos de reprodução e registro musical e as composições em forma de canções, estruturadas de modo a alcançar sucesso caindo no “gosto” do público, passam a ter novas direções, destinando-se a um público consumidor bem mais amplo. “Canção e rádio inauguram, então, um período em que suas histórias se confundem e se complementam; não se conservaria mais aquela *autenticidade e a brejeirice das canções folclóricas ou das modinhas regionais*” (Moraes, 1997, p.182).²⁶ As culturas populares em São Paulo foram profundamente alteradas nos seus círculos de difusão pelos meios de comunicação que visavam exclusivamente ao lucro com elas. Assim, as formas tradicionais de manifestação musical, como nas festas religiosas e nas serenatas, tenderam ao desaparecimento, pois o ambiente urbano lhes dificultava a sobrevivência (Moraes, 2000, p.24). O mesmo só não aconteceu com os cordões – que, com a valorização do samba “à moda carioca”, transformaram-se em agremiações carnavalescas (as hoje conhecidas escolas de samba) – e com as rodas de choro, pois seus músicos sempre eram requisitados nas rádios e gravadoras.

Eric Hobsbawm, na já citada *História social do jazz*, afirma que são comuns canções folclóricas (que fazem parte da cultura pré-industrial) desaparecerem em contato com as indústrias do entretenimento; ou então, quando não desaparecem, sobrevivem apenas “nos mais remotos redutos do interior, à espera dos gravadores entusiastas de canções folclóricas”. Contudo, aponta o autor, outros tipos de culturas e canções se mostram mais adaptáveis, conseguindo sobreviver “bravamente” em uma sociedade industrial-

26. Em itálico, o autor está citando Luís Tatit, *A canção*, 2.ed. São Paulo: Atual, 1987, p.1.

zada ou urbanizada (Hobsbawm, 2004, p.34). Isso explica o interesse de intelectuais, como Mário de Andrade, em “buscar” a música produzida longe dos centros urbanos após a consolidação da indústria cultural nas grandes cidades. Mas vale ressaltar que Mário acabou vendo na reprodução técnica da música uma solução para a preservação das manifestações artísticas populares. O modernista, de forma dialética, acaba buscando na própria fonografia um caminho para enfrentar o que parecia ser o fim das manifestações populares tradicionais, “usando contra a influência deletéria da industrialização da música o próprio fonógrafo, criando uma Discoteca” (Teixeira, 2003, p.280).

Nesse sentido, Maurício Carvalho Teixeira (2003, p.272) afirma que a fonografia e a radiofonia trouxeram um “impacto da industrialização da música nos meios letrados, durante a década de 20, buscando associar as transformações das manifestações populares com uma crescente defesa do folclore”; assim, o autor defende uma abordagem particular da literatura musical de Mário de Andrade. Tal abordagem é experimentada no segundo capítulo, quando é feita a análise de alguns escritos sobre música de Mário de Andrade. Sua crítica nesse período de mecanização da produção artística vai revelar bastante as bases da criação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Antes, porém, serão formuladas algumas considerações sobre a entrada de Mário no aparato político da cidade quando de sua nomeação para diretor do Departamento de Cultura do município. Será importante tal abordagem para se compreender o papel que Mário, como intelectual, desenvolveu quando da “rotinização” e “burocratização” da cultura paulistana e nacional.

Finalizando esta primeira seção, cabe dizer que a tentativa principal dele foi a de enfatizar a tese de que a interação entre culturas tão diferentes em uma cidade em grande ritmo de metropolização e não somente a indústria cultural (ou a do entretenimento, na preferência de Hobsbawm), como se costuma pensar, foram *em conjunto* responsáveis pelas mudanças ocorridas na música e nas manifestações populares em São Paulo que, para Mário de Andrade, foram degradantes e perniciosas. Sendo assim, esses fatores, *em conjunto*,

o levaram a pensar em um acervo que reunisse e divulgasse os ritmos que caracterizassem a verdadeira música nacional.

Metropolização e política

Apresentadas as transformações que ocorreram nas manifestações musicais paulistanas no início dos anos 1930, observemos agora o quão agitado foi esse período também no âmbito político: primeiramente, diversas reformas administrativas ocorreram, primando pela modernização da capital do Estado de São Paulo. Entre essas reformulações, no plano da cultura, em 1935 surge o Departamento de Cultura Municipal, que, como sabemos, terá a direção de Mário de Andrade e aponta o início das políticas culturais no Brasil.

Cabe lembrar que o Departamento de Cultura não foi a única iniciativa de caráter cultural do período em São Paulo: foram criadas, na época, a Escola Livre de Sociologia e Política, encabeçada por professores norte-americanos, e a USP, que contou com a vinda de uma Missão Universitária Francesa articulada pelo psicólogo e médico francês Georges Dumas, que trouxe para cá nomes como o historiador Fernand Braudel, o politólogo Paul-Arbousse Bastide, o geógrafo Pierre Monbeig, o casal Claude Lévi-Strauss (sociólogo e antropólogo) e Dina Lévi-Strauss (etnógrafa), e Roger Bastide (que substituiu Claude na USP em 1938).

Todas as instituições supracitadas participavam da tentativa de tornar a capital paulista um centro hegemônico cultural que fizesse frente à hegemonia política carioca. Para tanto, tornou-se necessário formar – com base na Sociologia, Antropologia e demais ciências humanas – uma elite de administradores, funcionários técnicos e professores do serviço público. Nesse contexto, a busca de uma identidade nacional pelos intelectuais paulistas em conjunto com a ideia de nacionalização das artes (em especial da música) proposta por Mário de Andrade a partir de elementos folclóricos tradicionais, inicialmente, agradou os dirigentes políticos paulistanos. Por-

tanto, o Departamento de Cultura será largamente apoiado pela elite paulistana, que clamava por uma urgente transformação nacional pela via educacional.²⁷

Além disso, segundo Vinci de Moraes, a cidade de São Paulo refletia, no início dos anos 1930, o “problemático cenário político nacional”: em curto espaço de tempo, a cidade enfrentou e suportou duas revoltas – a de outubro de 1930 e a de julho de 1932 – e uma importante eleição constituinte em 1934. O impacto sobre a vida política e administrativa foi visível e imediato: em apenas oito anos, São Paulo contou com 16 prefeitos, entre depostos, interinos e permanentes, enumera o autor. Apenas dois deles – Fábio Prado e Prestes Maia – permaneceram tempo suficiente no poder para implementar e concretizar políticas administrativas e urbanas para a cidade (Moraes, 2000, p.41).²⁸

Foi só na gestão de Fábio da Silva Prado, iniciada em 1934, que a cidade começou a viver relativa tranquilidade política. Dessa forma, tal prefeito pôde reestruturar 16 órgãos administrativos (diretorias, intendenções e procuradorias) em seis novos departamentos: da Fazenda, de Expediente e do Pessoal, Jurídico, de Higiene, de Obras e Serviços Municipais e, finalmente, o de Cultura, dirigido por Mário de Andrade.

Fábio Prado – indicado por Armando de Salles Oliveira, então interventor do Estado de São Paulo escolhido pelo presidente do Brasil, Getúlio Vargas – nomeia como chefe de seu gabinete Paulo Duarte, figura conhecida no Partido Democrático e um de seus fundadores. Este, por sua vez, escolheu seu colega Mário de Andrade para o cargo de diretor do Departamento de Cultura.

Segundo Paulo Duarte, em *Mário de Andrade, por ele mesmo*, o Departamento de Cultura já existia havia pelo menos um ano na sua cabeça e nas cabeças de Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, entre outros intelectuais modernistas. Ele

27. Ver Raffaini (2001, p.34), Sandroni (1988, p.75), Martins (1995, p.179-86), e também Abdanur (1992, p.16-28).

28. O historiador faz uma relação de todos os prefeitos do período.

conta que, em reuniões no seu apartamento na avenida São João, os quatro vislumbravam a criação de algum tipo de instituto de cultura em São Paulo. O Departamento era considerado, na ótica de Paulo Duarte, uma “organização brasileira de estudos de coisas brasileiras e de sonhos brasileiros” ou o germe para um grande “Instituto Brasileiro de Cultura” que poderia se concretizar caso Armando de Salles Oliveira se tornasse presidente da República – o que não aconteceu devido à instalação do Estado Novo (Duarte, 1971, p.50 e 53). Segundo Raffaini,

Esse projeto grandioso no qual primeiramente São Paulo e depois todo o Brasil seria transformado por meio da cultura, no qual caminhariam juntos progresso material e espiritual, pode ser compreendido como parte de uma ideia hegemônica, por meio da qual o Estado de São Paulo, depois da derrota na Revolução de 1932, conseguiria, na visão dos que planejavam o Departamento de Cultura e as recém-criadas faculdades, conquistar e transformar o resto do país através da cultura e da educação. Esses intelectuais aliados ao grupo que acabava de subir ao poder estadual com a nomeação de Armando Salles de Oliveira, vinculado ao Partido Democrático, acreditavam ser possível a volta ao poder federal do grupo paulista pela via cultural. (Raffaini, 2001, p.35)

Com a entrada de Paulo Duarte na administração municipal, a ideia de um instituto de cultura que primasse pelos ideais modernistas poderia se concretizar com financiamento público. Seria perfeito para esses intelectuais. Porém, segundo Paulo, Mário de Andrade relutou em aceitar um cargo político, pois, embora frequentador das reuniões do Partido Democrático, sua participação nele era discreta. Apesar de suas obras literárias e críticas jornalísticas acabarem possuindo um caráter político, Mário, até então, nunca tinha se envolvido em “ações” políticas. Além disso, sempre que possível, nessa época, o autor fazia questão de frisar o seu posicionamento apolítico: “Minha ação se confinou ao terreno da arte porque, conformado numa geração e num fim-de-século diletantes,

sou um sujeito visceralmente apolítico, incapaz de atitudes políticas, covarde diante de qualquer ação política” (Andrade, 1981a, p.37). Ainda assim, após a insistência de Paulo Duarte, que o leva para jantar na casa do prefeito Fábio Prado, Mário acaba cedendo aos pedidos incessantes do amigo e lhe escreve em uma carta, quase por premonição: “Você vai acabar com o meu sossego, m’ermão!” (Duarte, 1971, p.33).²⁹

Pela portaria nº 1.094, de 31 de maio de 1935, Fábio Prado, nos termos do artigo 7º do Ato 861, que no dia anterior fundara o Departamento de Cultura,³⁰ nomeou Mário de Andrade para exercer, em comissão, o cargo de diretor do Departamento de Cultura e de Recreação e o cargo de chefe da Divisão de Expansão Cultural daquele Departamento, recebendo o ordenado mensal de dois contos e quinhentos mil-réis.³¹

Paulo Duarte, Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes passam então a pensar o Departamento de Cultura; suas atribuições, subdivisões, etc. Assim, a instituição foi estruturada, já em funcionamento, pelo Ato Municipal nº 1.146, de 4 de julho de 1936, da seguinte forma:

- *Divisão de Expansão Cultural*, dirigida também por Mário de Andrade e subdividida em: *Seção de Teatros*, *Cinemas* e *Salas de Concerto*, chefiada por Paulo Magalhães; *Discoteca*

29. Devemos nos ater ao fato de que Paulo Duarte escreveu de forma apaixonada essas memórias, visto que foi um dos responsáveis pela criação do Departamento. Nesse relato literário, embasado pelas cartas que trocava com o autor de *Macunaíma*, Duarte chega a afirmar inclusive que a saída de Mário do Departamento foi responsável pela morte deste. Ver Duarte, “Departamento de Cultura, vida e morte de Mário de Andrade”, em Duarte (1985).

30. Ver Ato nº 861, de 30 de maio de 1935. Leis e Decretos da Prefeitura Municipal de São Paulo – 1935, em *Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo*, p.252.

31. Título da nomeação de Mário de Andrade como chefe da Divisão de Expansão Cultural. Série Correspondência Burocrática, Documentação do Departamento de Cultura, Arquivo Mário de Andrade – IEB/USP.

Pública Municipal, chefiada por Oneyda Alvarenga; *Rádio Escola*.

- *Divisão de Bibliotecas*, dirigida por Rubens Borba de Moraes.
- *Divisão de Educação e Recreio*, dirigida por Nicanor Miranda.
- *Divisão de Documentação Histórica e Social*, dirigida por Sérgio Milliet e Bruno Rudolfer.
- *Divisão de Turismo e Divertimentos Públicos*.³²

Ainda, foi criada uma Gráfica Municipal que, entre outros projetos, tornou-se responsável pela edição da já existente *Revista do Arquivo Municipal*, a qual, além de divulgar os feitos do Departamento de Cultura e as pesquisas realizadas pela Divisão de Documentação Histórica e Social, também era um espaço aberto para discussões entre a intelectualidade paulistana.

Carlos Sandroni sublinha que o “primeiro escalão” do Departamento era “amplamente dominado por figuras cujo a vida pública se iniciou na famosa Semana de 1922” – os frequentadores da casa de Paulo Duarte, principalmente. No entanto, aponta o autor que tais figuras já não eram mais “os escandalosos poetas vaiados no Teatro Municipal e chamados de loucos pela imprensa paulista em coro”. Suas reivindicações e postulados teriam se transformado, aos poucos, em padrões universalmente aceitos (Sandroni, 1988, p.70).

Antonio Candido explica que os anos da década de 1930 viveram uma atmosfera de fervor que gerou um movimento de unificação cultural que projetava na escala da nação fatos que ocorriam no âmbito das regiões. Ainda, para o autor, “a este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e ‘normatizar’ uma série de as-

32. Ato Municipal nº 1.146. Série Correspondência Burocrática, Documentação do Departamento de Cultura, Arquivo Mário de Andrade – IEB/USP. A Rádio Escola nunca entrou em funcionamento, sendo extinta oficialmente em 1938. Suas atribuições, desde o início, foram todas desenvolvidas pela Discoteca Pública Municipal. O planejado inicialmente era justamente o contrário, a Discoteca daria suporte às atividades desenvolvidas pela rádio educativa.

pirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças”, pois...

[...] os fermentos de transformação estavam claros nos anos 20, quando muitos deles se definiram e manifestaram. Mas como fenômenos isolados, parecendo arbitrários e sem necessidades reais, vistos pela maioria da opinião com desconfiança e mesmo ânimo agressivo. Depois de 1930 eles se tornaram até certo ponto “normais”, como fatos de cultura com os quais a sociedade aprende a conviver e, em muitos casos, passa a aceitar e apreciar. (Candido, 1989, p.181-2)

Depois de 1930, completa Candido, esboçou-se uma mentalidade mais democrática a respeito da cultura, que começou a ser vista como direito de todos, contrastando com a visão aristocrática que predominava no Brasil até então (ibidem, p.94). O autor fala de um processo histórico cultural de “rotinização” da cultura numa tentativa consciente de arrancá-la dos grupos privilegiados para transformá-la em fator de humanização da maioria, através de instituições planejadas (Candido, 1971, p.14).

Já segundo João Luís Lafetá (2000), os modernistas, entre as décadas de 1920 e 1930, substituíram um *projeto estético* por um *projeto ideológico*; ou melhor, na década de 1930 ocorreu uma síntese dos dois projetos. Mário de Andrade, no Departamento de Cultura, faria uma fusão do projeto estético – ligado diretamente às modificações da linguagem artística – e do projeto ideológico – relacionado à consciência crítica e de participação social do artista e intelectual. Dessa forma, como aponta o sociólogo Roberto Barbato Júnior (2004, p.117), “parte das orientações modernistas, presentes nos anos 20, é modificada, cedendo lugar ao plano da gestão pública e do compromisso político”. Como escreveu o próprio Mário de Andrade (em Berriel, 1990, p.25): *Os movimentos espirituais precedem sempre as mudanças de ordem social*. Em tal período, portanto, os caminhos estéticos tornar-se-ão também caminhos éticos e políticos, afirma a crítica literária norte-americana Joan

Dassin (1978, p.102).³³ Antonio Candido, Lafeté e Dassin veem no Departamento – e nos anos 1930 – uma organização e tentativa de democratização cultural.

O historiador Antônio Gilberto Ramos Nogueira também concorda que os anos 1920-1930 foram um divisor de águas para a cultura nacional, num primeiro momento pela “gênese do Brasil moderno” e depois como uma “ação do Estado para as coisas da cultura, assim como da entrada dos modernistas na repartição”. Esse período significou, para o autor, “a possibilidade definitiva de modernidade, configurada em suas categorias: povo, nação e Estado Nacional” (Nogueira, 2005, p.185).

Nogueira ainda afirma que foi a decepção com a República que provocou nos homens letrados uma espécie de missão de reelaborar a cultura brasileira. Esses intelectuais, conhecedores da realidade (povo destituído do político e classes sociais em formação: burguesia e classes populares), viam nas instituições que surgiam a única possibilidade de se forjar (democraticamente ou não) um povo ou uma nação. Assim, houve a necessidade de se criarem entidades culturais capazes de formar uma nova consciência nacional. O autor considera então que 1922 foi o epicentro “da ruptura com a velha ordem, com o padrão bacharelesco vigente, e a origem da construção de uma proto-história da cultura brasileira” (ibidem, p.186). Veremos no capítulo subsequente a importância da Semana de Arte Moderna para a organização da cultura nacional; nele serão discutidas as premissas lançadas no evento acerca da cultura e da música e que estão presentes na obra literária de Mário de Andrade.

Ao contrário da opinião de Candido, Lafeté e Dassin, Patrícia Raffaini, quando analisa o papel desempenhado pelo Departamento de Cultura de São Paulo, afirma que os intelectuais que estavam à frente dele aproveitaram-se de um círculo de amigos para galgar cargos públicos e impor uma cultura que, no geral, não era tão democrática quanto previam seus discursos. A autora

33. A obra é resultado da tese de doutoramento de Dassin na área de Pensamento e Literatura Modernos na Universidade de Stanford, Califórnia.

afirma que o papel do Departamento e, principalmente, da seção de Divertimentos Públicos, era fazer a “fiscalização e a cobrança de impostos das mais diversas formas de entretenimento” (Raffaini, 2001, p.27):

[...] os lugares onde a população se reunia para desfrutar os momentos de lazer, e que também acabavam se constituindo como locais de encontro e de ligação entre os indivíduos, eram de certa forma desestimulados, devido aos pesados impostos cobrados. Cinemas; circos; parques de diversão; teatros de revista; sociedades de bailes, clubes esportivos, que serviam de pontos de referência, de contato nesta cidade caótica, locais onde a população podia se encontrar, espaços de sociabilidade resultantes da confluência de migrantes e imigrantes de todas as regiões, longe de serem valorizados, eram temidos e em parte desprezados pelos intelectuais que estavam à frente do Departamento. Esses intelectuais acreditavam que a população deveria utilizar melhor seu tempo livre e pretendiam transformar a estrutura urbana no sentido de direcionar a formação e o entretenimento dos habitantes da cidade. (Ibidem, p.33)

Segundo Raffaini, o ideal de cultura popular do Departamento foi definido sem que se fizesse uma consulta à população, principal alvo dessas políticas culturais. A esse fator soma-se o desejo por parte dos intelectuais de tornar São Paulo um centro pioneiro e hegemônico nos estudos sobre cultura nacional, fazendo frente sobretudo à hegemonia política carioca. Desse modo, afirma Sandroni, o papel do Departamento de Cultura era o de “[...] organizador do consenso, como instrumento da socialização das camadas populares em torno da burguesia industrial na capital paulista – em uma palavra como elemento de hegemonia” (Sandroni, 1988, p.16).

Os intelectuais do Partido Democrático viam na articulação com a classe política a possibilidade de “pôr em prática aquele espírito revolucionário na construção de uma identidade paulista e

nacional por meio da política cultural”. O Estado, portanto, tornar-se-ia uma instituição homogeneizante da cultura e os intelectuais, mediadores desse processo (ibidem, p.198). Assim, Antônio Nogueira aponta que, na missão de educar a sua gente, o Departamento desenvolve um caráter pedagógico, mas não necessariamente democrático, principalmente para atuar tanto na educação infantil quanto na diversão pública:

Nos dois casos a preocupação constante era moldar os filhos dos proletários da cidade (migrantes e imigrantes) de acordo com o “controle dos poderes públicos” para a constituição de uma sociedade moderna e civilizada. [...] A pluralidade de etnias e suas respectivas identidades, ameaçavam o projeto homogeneizador da elite dirigente, por isso era necessário resgatar e reinventar práticas culturais populares que estavam se perdendo nesse amálgama cultural da cidade. Somente a partir das festas e brinquedos tradicionais essa população poderia ser incorporada no projeto nacional dos intelectuais do Departamento. (Nogueira, 2005, p.214)

Contudo, os intelectuais envolvidos com o projeto de cultura do Departamento, de fato, acreditavam estar democratizando a cultura, primeiramente porque o projeto acarretaria a emancipação intelectual da população e, em segundo, porque a instituição traria o acesso e a educação de número cada vez maior de pessoas dentro desse projeto de molde nacionalista, incluindo também a educação da população imigrante. Citemos como exemplo o ato que regula um Serviço Municipal de Jogos e Recreio que, depois da estruturação do Departamento de Cultura, passou a ser a Divisão de Educação e Recreio chefiada por Nicanor Miranda:

[...] as praças de jogos para crianças, organizadas como meios de preservação social e educação sanitária, têm contribuído eficazmente em toda parte para a educação higiênica e social das crianças, proporcionando-lhes oportunidades e meios de recreação ao ar livre, estreitando o convívio de crianças de todas as classes sociais.

[...] os parques de recreio e de jogos inspirados nesse ideal de promover o bem-estar da infância que se desenvolve frequentemente em más condições higiênicas e morais, constituem, sobretudo em bairros pobres, um meio poderoso de derivar as crianças de focos de maus hábitos, vícios e criminalidade para ambientes saudáveis e atraentes, reservados aos seus divertimentos e exercícios, sob o controle dos poderes públicos.³⁴

Para entendermos melhor esse posicionamento dos intelectuais paulistas envolvidos com a administração pública, cabe fazer um breve comentário sobre a situação da pesquisa e da ciência em São Paulo antes da década de 1920 e 1930. Para tanto, utilizaremos o artigo “Sobre uma certa identidade paulista”, de Lília Moritz Schwarcz (2005). Segundo a autora, São Paulo, desde o final do século XIX, era como que uma “entidade política à procura de seu destino”; o predomínio econômico resultante da produção de café não encontrava respaldo na vida política e cultural. Na virada daquele século, as elites passaram a financiar instituições que procurariam colocar São Paulo numa posição de destaque dentro da história nacional. Surgiram então o Museu Paulista, em 1870, e o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), em 1894, que trataram logo de forjar uma identidade paulista: o bandeirante branco empreendedor. Pouco voltadas para a cultura brasileira como um todo – a inter-relação entre diversas matrizes étnicas que compunham o povo –, essas instituições afirmavam um ideal de branqueamento da população, vendo na miscigenação um elemento de “degeneração”. A ciência simbolizava, portanto, o avanço almejado pelas elites paulistas, “tão poderosas economicamente quanto carentes de símbolos de civilização” (ibidem, p.155-69). Tal ideal de civilização já foi comentado na primeira seção deste capítulo, quando apontamos que as autoridades municipais reprimiam manifestações populares nas ruas e incentivavam a

34. “Ato nº 767, de 9 de janeiro de 1935”, em *Revista do Arquivo Municipal*, v.IX, São Paulo, 1935.

imigração para fazer frente à presença do negro dentro das principais atividades produtivas da cidade. Em outro artigo intitulado “Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade”, Lilia Schwarcz afirma que somente na década de 1930 a mestiçagem – mais cultural que biológica – passou a ser valorizada dentro de um contexto nacional-popular. A autora ainda confirma a discussão já travada nesta segunda seção do capítulo:

É nesse contexto também, que uma série de intelectuais ligados ao poder público passam a pensar em políticas culturais que viriam ao encontro de “uma autêntica identidade brasileira”. Com esse objetivo é que são criadas ou reformadas diversas instituições de cultura que visavam “resgatar” (o que significou “inventar”, ou melhor, “selecionar e recriar”) costumes e festas, assim como um certo tipo de história. (Schwarcz, 1998, p.193)

A capital paulista, através de seus intelectuais – apoiados por um prefeito que acreditava que a “civilização paulista” tornar-se-ia o sustentáculo de uma “civilização nacional” (Prado, 1935, p.3-5)³⁵ –, pretendia alcançar a liderança cultural, reivindicando para si a direção da inteligência brasileira. Assim, o espírito bandeirante empreendedor continuou vivo dentro do grupo de intelectuais da Semana de Arte Moderna que passaria a organizar as instituições culturais. Contudo, dessa vez, acreditavam os modernistas, seria necessário excursionar por diversas regiões do país em busca das bases culturais que fundamentariam suas ideias e propostas sobre a cultura nacional, e esta era uma missão que, se não assumida pelos paulistas, talvez não fosse realizada. Paulo Duarte, Mário de Andrade e outros intelectuais envolvidos com o Departamento de Cultura endossam essa postura: “O Departamento de Cultura cresce e quer crescer, esculpido na forma do Brasil. [...] A

35. O prefeito evocou a “missão civilizatória de São Paulo” também em outros discursos. Ver Prado (1936a e 1936b).

grande cidade, até hoje ind Destinada em seus tão diferentes destinos, está por fim consciente da sua maravilhosa predestinação”.³⁶

É importante ressaltar que tal empreendedorismo dos intelectuais ligados ao Departamento de Cultura fez com que o seu diretor, Mário de Andrade, saísse do seu posicionamento assumidamente apolítico. O modernista, após sua experiência na direção do Departamento, fará, sempre que tiver oportunidade, como nesta “Oração de paraninfo do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo”, duras críticas às políticas culturais (não) existentes e aos intelectuais que nada fazem em prol da melhoria educacional e artística da população:

Chamado a um posto oficial, embora não político, me vi de chofre desanuviado dos sonhos em que sempre me embalei. Sempre conservara a ilusão de que era um homem útil, apenas porque escrevia no meu canto, livros de luta em prol da arte, da renovação das artes e da nacionalização do Brasil. Mas depois que baixei ao purgatório dum posto de comando, depois que me debati na espessa goma da burocracia, depois que lutei contra a angustiosa nuvem dos necessitados de emprego, depois que passaram pelas minhas mãos dinheiros que não eram meus e de mim derivaram proveitos ou prejuízos, veio se avolumando em mim um como que desprezo pelo que fora dantes.

[...] Agora, tendes à vossa frente um órfão. Não mais o filho da felicidade, a felicidade morreu, mas o apaixonado, o ganancioso compartilhador da precariedade humana. Não vou, senhores diplomandos, expor aos vossos olhares o panorama da minha existência atual. De resto, nem ela é feita apenas de tristeza. Há momentos de conquista, há triunfos admiráveis, alegrias dum fulgor sublime. Porém desapareceu aquele prazer de mim mesmo que eu tinha dantes. As alegrias, as soluções, os triunfos não satis-

36. Discurso de Mário de Andrade no programa radiofônico *Hora do Brasil*, em 25 de janeiro de 1936, publicado na *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, v.XIX, São Paulo, janeiro de 1936, p.272-4.

fazem mais, porque não se dirigem às exigências do meu ser, que eu domino, nem dele se originam; antes, nascem da coletividade, a ela se dirigem, a esta coletividade monstruosa, insaciável, imperativa, que eu não domino por ser dela apenas uma parte menoríssima. Um copo de leite dado a uma criança subnutrida, implica a fome de outras; uma biblioteca nova ilumina o rastejo dos analfabetos; uma orquestra mantida supõe músicos sem emprego, um coral dado ao povo desafina ao som gago dos que nem sequer sabem ouvir. É a ganância que domina e veio turvar tudo, a mesma ganância insofrida que faz a miséria dos acumuladores de riquezas. É a ganância, o desejo tempestuoso de fazer, de fazer mais, de fazer tudo, num retorno invencível da ingenuidade. Deixei de ser feliz, mas a inocência nasceu. (Andrade, 1991a, p.186-7)

Ao descrever aos formandos do Conservatório Musical de São Paulo uma realidade tão dura, frisa Paulo Sérgio Malheiros dos Santos, Mário de Andrade acaba situando a qualidade do ensino musical e a formação intelectual dos músicos em um conjunto de reflexões sociais e estéticas mais abrangentes, para além do âmbito puramente musical. De forma contundente e, às vezes, até irada, aponta Santos (2003, p.164), Mário retoma, com os alunos, pontos constantes de suas críticas musicais – o despreparo e a alienação cultural dos músicos, a virtuosidade circense, o exacerbado individualismo musical e o descaso das autoridades. Todas essas críticas serão constantemente repetidas nas obras musicais de Mário, principalmente as obras pós-departamento. É também na sua obra musical que Mário de Andrade levanta uma série de questões sobre a cultura nacional e também aponta caminhos possíveis para essas questões. O nosso objeto de estudo, a Discoteca Pública Municipal, seria a tentativa prática da criação – através da educação musical de compositores e ouvintes a partir da pesquisa de material folclórico e fonético que a instituição cuidou de recolher e preparar para consultas – de uma música verdadeiramente nacional, ideia exposta em obras do autor como *Aspectos da música brasileira*, *Ensaio sobre a música brasileira* e da ficção inacabada *O banquete*.

Mário de Andrade, assim, aproxima-se da ideia de Antonio Gramsci do intelectual atuando como organizador da cultura.³⁷ O modernista, em conjunto com os demais intelectuais do Departamento, lançava políticas culturais visando à construção de uma cultura brasileira autônoma. Além disso, para Telê Porto Ancona Lopez, as crônicas de Mário, principalmente as jornalísticas presentes no *Diário Nacional*, podem ser vistas como “tentativa do jornalismo integral de Gramsci na medida em que procuraram ultrapassar a satisfação das necessidades primeiras de informação e lazer de um público, levando-o à análise de sua realidade e ao conhecimento mais profundo de suas necessidades” (Lopez, 1976a, p.21).

Mário poderia ainda ser colocado como o intelectual que transita entre os “ideólogos” e os “especialistas” de Norberto Bobbio, visto que este afirma ser possível tal situação. Os intelectuais ideólogos, segundo o autor, fornecem princípios guias, pois toda a ação política ou social tem necessidade de ideias gerais sobre os objetivos a perseguir imbuídos de princípios, valores, ideais ou concepções de mundo. Já os intelectuais especialistas fornecem conhecimentos-meios ou conhecimentos técnicos indispensáveis para resolver problemas para cuja solução não basta a intuição do político puro, fazendo-se necessários conhecimentos específicos que só podem ser fornecidos por pessoas competentes nos diversos campos singulares do saber (Bobbio, 1997, p.73). Ambos diferenciam-se porque os ideólogos obedecem à ética da convicção e os experts à ética da responsabilidade. “O dever dos primeiros é o de serem fiéis a certos princípios, custe o que custar; o dever dos segundos é o de propor meios adequados ao fim e, portanto, de levar em conta as consequências que podem derivar dos meios propostos” (ibidem, p.97).

Como já apontado neste trabalho, os ideais e as concepções de cultura de Mário presentes em sua vasta literatura – o autor afirma

37. Ver Gramsci (1979). Cabe lembrar que Gramsci, contemporâneo de Mário de Andrade, àquela época era desconhecido no Brasil.

em “O movimento modernista” (Berriel, 1990, p.16), texto escrito na década de 1940, que, mais que verdadeira confiança, tinha fé verdadeira na estética renovadora que o modernismo representava –, além de seus conhecimentos técnicos (que sempre procurava aprimorar), foram extremamente necessários para empreender o Departamento de Cultura. Por exemplo: à guisa de enriquecer os trabalhos de pesquisa de material folclórico, o Departamento organizou um Curso de Etnografia e Folclore ministrado por Dina Lévi-Strauss, em 1936, que visava formar pesquisadores e fornecer subsídios para uma metodologia de coleta etnográfica.³⁸ Esses estudos etnográficos, que tinham a participação de Mário de Andrade e da discotecária Oneyda Alvarenga, orientaram o grupo enviado ao Norte e Nordeste na Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938. O conhecimento técnico para tal empreitada era necessário para, entre outras coisas, subsidiar a criação de uma música (ou de uma cultura) verdadeiramente nacional a partir do material coletado nessa expedição. Ou seja, a técnica serviria como meio para tornar válidas as concepções de cultura e música marioandradinas (que seriam os fins). José Augusto Avancini, em *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*, afirma que, para o diretor do Departamento de Cultura, “o intelectual pode e, em muitas circunstâncias, deve assumir uma verdade temporária a serviço de alguma ideologia ou de idealizações” (Avancini, 1998, p.49).

Complementando, segundo Roberto Barbato Júnior, são as inquietações de Mário de Andrade sobre o possível esquecimento das tradições populares que mostram em que medida a pesquisa etnográfica propiciaria o efetivo conhecimento do povo antes que o “progresso invasor” dilacerasse sua cultura; e é nessa ótica que podemos entender a criação da Discoteca Pública, “visto que sua organização atendia a propósitos vinculados às pesquisas folclóricas” (Barbato Júnior, 2004, p.182). São feitas considerações nesse

38. O curso tornou-se, em 1937, uma Sociedade de Etnografia e Folclore que foi extinta em 1938, quando Mário saiu do Departamento de Cultura.

sentido no terceiro capítulo, que fala, especificamente, sobre a Discoteca Pública Municipal de São Paulo.

O que é importante ressaltar neste momento é que, como diretor do Departamento de Cultura, Mário de Andrade tentou amparar a música no estado, elaborando um projeto em que os órgãos oficiais induzissem à criação artística. Ainda na mesma lógica, trabalhou para que, em sua gestão, fossem incrementadas as iniciativas de caráter científico que determinassem a existência de um acervo para estudos dos compositores, músicos e demais artistas brasileiros (Toni, 1981, p.11). Sob esse norte é que o Departamento organizou o I Congresso da Língua Nacional Cantada (1937), a Discoteca Pública e o seu laboratório de fonética, os estudos do compositor Camargo Guarnieri na Bahia, a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore, a Missão de Pesquisas Folclóricas, etc. O Departamento de Cultura de São Paulo – seguindo os programas traçados por Mário – “daria alicerces à vida cultural em nosso país, estudando analiticamente a diversidade nacional, dando instrumentos técnicos aos jovens intelectuais antes de confiar na autossuficiência de seu talento e incorporando o Brasil no fluxo da civilização contemporânea”, afirma Sandroni (1988, p.16). Tudo isso seria possível porque, nos anos 1930, as políticas culturais caminharam para uma “institucionalização das práticas culturais” (expressão utilizada por Nogueira, 2005).

Bobbio ainda aponta a falta de desprendimento às ideias utópicas dos intelectuais como um fator importante para o insucesso de alguns deles: “Creem flutuar sobre as ondas como os senhores da tempestade e são impelidos, sem que se deem conta, a uma ilha desabitada” (Bobbio, 1997, p.36). Confirmando essa afirmação, por diversas vezes Mário assumirá que falhou tanto como diretor do Departamento quanto como intelectual, como nessa carta para Paulo Duarte de abril de 1938:

[...] Sacrifiquei por completo três anos da minha vida [...] dirigindo o D. C. Digo por completo porque não consegui impor e normatizar o D. C. na vida paulistana. [...] a única que em minha cons-

ciência justificaria minha direção era ter justificado o D. C. e isso não consegui. Que bem me importa argumentar que o tempo era pouco, que as dificuldades eram muitas, que o meio era de nível baixo demais. Essas coisas explicam, mas não provam. Porque essas razões nós conhecíamos de antemão e foi contra elas e apesar delas que nos lançamos na aventura do D. C. Foi com a, não finalidade, mas necessidade de vencer e manter essas razões que fizemos o I. C. E. (Instituto de Cultura de São Paulo, que iria ser fundado) e o D. C. falhou nesse ponto, logicamente quem falhou fui eu. (Duarte, 1971, p.158-9)³⁹

Leitor de Julien Benda, Mário – cinco anos antes de assumir o Departamento – já expressava o que para ele deveria ser o papel do intelectual:

Uma das coisas mais difíceis de justificar com honradez nas horas mais íngrimes duma nacionalidade é a atitude desapaixonada dos que ficam ou pretendem ficar acima das volúpias trágicas do momento, só matutando e julgando, como se fossem puros espíritos. Não sei, mas essa atitude me parece fisicamente odiosa, me repugna. É quase impossível o sujeito provar que o não levaram a essa displicência vaidosa, uma porção de outras forças, oportunismo, temores, covardia, desleixo, diletantismo, além do brinquito livre de pensar. Aliás, confesso, que o “clerc”, o amador dos brinquedos livres, também me parece eminentemente odioso nos momentos decisivos duma pátria. Que um “clerc” neste outubro, ianque de origem, vivendo em Nova York, se bote imaginando livremente sobre a evolução social e a política da América do Norte, posso admitir. Reina paz na Varsóvia dele, a nacionalidade não perriga, pode pensar por pensar. Mas aqui não.⁴⁰

39. Ver também o discurso de Mário na formatura de uma turma do Conservatório já citado.

40. “Peneirando” (2 de novembro de 1930), em Andrade (1976c, p.267).

Sabemos que, ao se utilizar do termo *clerc*, Mário faz referência direta a um dos principais livros de Benda, *La trahison des cléracs*. O futuro diretor do Departamento de Cultura de São Paulo afirma que um intelectual pode “pensar por pensar” somente com a nação garantida, o que, definitivamente, não era o caso do Brasil naquele momento. Em abril de 1932, Mário novamente faz referência à obra francesa de 1927:

O famoso *Trahisson des cléracs* também fez alguma comoção nos meios intelectuais “modernos” do Brasil: mas se no mundo ele teve como esplêndido, inesperado e humano ofício tornar os traidores mais conscientes e decididos da sua traição, parece que entre nós serviu só pra que cada qual aceitasse a tese falada de Benda, e ficasse inda mais gratuito, mais trovador da “arte pela arte”, ou do pensamento pelo pensamento.

[...] Na realidade a situação para quem queira se tornar um intelectual legítimo, é terrível. Hoje, mais do que nunca, o intelectual ideal é o protótipo do fora-da-lei. O intelectual é o ser livre em busca da verdade. A verdade é a paixão dele. E de fato o ser humano socializado, as sociedades, as nações, nada tem que ver com a Verdade. Elas se explicam, ou melhor, se justificam, não pela Verdade, mas por um sem número de verdades locais, episódicas, temporárias, que, estas, são frutos de ideologias e de idealizações. O intelectual pode bem, e deverá sempre, se pôr a serviço duma dessas ideologias, duma dessas verdades temporárias. Mas por isso mesmo que é cultivado, e um ser livre, por mais que minta em proveito da verdade temporária que defende, nada no mundo impedirá de ver, de recolher e reconhecer a Verdade da miséria do mundo. Da miséria dos homens. O intelectual verdadeiro, por tudo isso, sempre há de ser um homem revoltado e um revolucionário, pessimista, cético e cínico: fora-da-lei.⁴¹

41. “Intelectual I” (10 de abril de 1932), em Andrade (1976c, p. 516). Ver também Benda (2007).

A análise de Mário em relação a sua gestão no Departamento de Cultura obedece tal raciocínio: ele falhou na execução de um projeto de cultura nacional, sendo assim, falhou na sua missão como intelectual. O Departamento perdia sentido no contexto das políticas culturais voltadas à formulação de um projeto de Nação baseado na estética modernista de junção do popular/tradicional com a linguagem erudita, assim como a Discoteca perderia, consequentemente, na formação de uma música verdadeiramente nacional. Essa era a “Verdade” para qual Mário trabalhou sem alcançar os resultados esperados e isto também explica a incredulidade do autor de *Macunaíma* no fim da vida em relação aos intelectuais envolvidos com a cultura no nosso país. Esse assunto é tratado mais adiante, quando é feita uma análise sobre o movimento modernista, que também vai ser alvo de críticas de Mário dentro da sua “autocrítica” realizada nos anos 1940.

Sérgio Miceli, em *Intelectuais à brasileira*, analisando a inserção social da elite cultural brasileira na primeira metade do século XX, afirma que, até a década de 1930, o recrutamento dos intelectuais pelo poder dependia fundamentalmente das redes de relações sociais e familiares destes. Como vimos, foi uma série de indicações que deu vida ao Departamento de Cultura: Fábio Prado que indica Paulo Duarte para chefe de gabinete, que indica Mário de Andrade para o Departamento de Cultura, que, por sua vez, indica, entre outros, Oneyda Alvarenga, sua ex-aluna no Conservatório Dramático e Musical, para a chefia da Discoteca Municipal. Só depois dos anos 1930, segundo Miceli, é que se exigiram dos intelectuais outros distintivos que comprovassem a sua competência. Contudo, o autor aponta que, exceção à sua época, Mário de Andrade, devido a sua condição social e econômica, sempre teve que trabalhar para dar suporte às suas atividades ligadas à cultura, situação que lhe permitiu tornar-se um “intelectual total nas condições da época” (Miceli, 2001, p.104).

Obviamente, não estamos colocando em xeque a capacidade dos demais intelectuais envolvidos com o Departamento, pois todos eles compartilhavam de um ideal de cultura em comum e

tentariam realizá-lo, à sua maneira, dentro do aparelho público; é esse motivo que, principalmente, os levou à nomeação. É claro que nos anos 1930, não muito diferente de hoje, dificilmente alguém conseguiria se manter apenas com o seu trabalho intelectual. Mário, repetidas vezes, anunciava: “Estou crivado de dívidas!”. Era muito comum que os intelectuais pagassem uma primeira pequena tiragem nas editoras de seus estudos inéditos para terem a oportunidade de os verem “circulando” e sendo debatidos. Assim, não se pode negar, o fator financeiro também pesou para que esses intelectuais assumissem cargos públicos.

Quando do convite a Oneyda Alvarenga, aluna que se destacou no Conservatório principalmente no curso de Estética, Mário, temendo que seu talento fosse desperdiçado – pois ela havia retornado à sua cidade natal, Varginha –, lhe oferece um cargo, em carta datada de 6 de maio de 1935:

[...] Se eu conseguisse para você aqui em S. Paulo um emprego público aí duns 700\$000 talvez, você aceitava? Imagine que o Prefeito mandou de sopetão me convidar pro cargo de Diretor da Divisão de Expansão Cultural, dum Departamento de Cultura e Recreação, que ele vai criar hoje ou amanhã. [...] eu terei talvez que nomear alguns cargos técnicos. Ora si eu tiver algum lugarzinho em que possa colocar você, logo me lembrei disso. Por enquanto juro a você que não sei e não lhe dou esperança alguma. Quero apenas saber se você aceitaria um lugar assim. Sei que o ordenado é pequeno e o trabalho bastante, principalmente no começo. Mas é S. Paulo. [...] É a cidade grande, de muitas possibilidades, onde você pode se desenvolver. [...] Está claro que procurarei um posto onde você possa aplicar as suas possibilidades já conhecidas. (Andrade & Alvarenga, 1983, p.104-5)

Em 6 de julho de 1935, Mário escreve-lhe novamente, apontando os cargos que já teria em vista:

No momento tenho dois cargos em vista pra você: um é o de catalogador, na seção de documentação histórica. É um bom lugarzinho: ler documentos antigos, catalogá-los e fichá-los conforme um sistema determinado pelo chefe da seção que é o Sérgio Milliet, meu amigo. [...] Ora o outro lugar que estou imaginando para você é o de discotecária da Discoteca. Aí o trabalho é mais penoso, mas também é mais vagarento. E carece apenas de ter alguma instrução intelectual e musical suficiente pra fazer catalogações e comentários aos discos, pra quando se iniciar a rádio-escola. Por isso ontem, ao pedir verba do Departamento, jáorcei uma Discoteca por 50 conto, isto é pagamento do seu pessoal, você e quando muito uma auxiliar, e primeiras compras de discos, fichários, etc. (Ibidem, p.119)

Oneyda também aponta uma conversa que teve com Mário nesse sentido, quando já diretora da Discoteca:

Acho que lá um dia estourou em mim um cansaço daquela Discoteca Municipal criada por ele e largada feito brasa nas minhas mãos, para realizá-la; daquela Discoteca que durante um ano não me consentira cuidar de mim e eu adivinhava que jamais consentiria, se eu não dissesse um basta naquela hora [...] Daí, certamente numa hora de maior desgosto, de desesperança maior para os meus poucos 24 anos, Mário entrou na minha sala para conversar não sei o quê. Daquela hora não guardei mais nada, senão um momento em que, por deslembrosos caminhos, me vejo pedindo a Mário para me deixar exercer as funções do meu título de escriturária, eu não aguentava mais aquela Discoteca absorvente e exaustiva. Pela primeira vez e única vez, o sr. Diretor me deu uma resposta dura, que memorizei textualmente, talvez porque ela fixou em definitivo o rumo tomado por minha vida: “Mas isso é uma defecção Oneyda! Eu não trouxe você pro Departamento de Cultura para você ser escriturária!”. (Ibidem, p.16)

Mário de Andrade, após ser nomeado diretor, também solicita a Fábio Prado o “rearranjo” de vários funcionários dentro da prefeitura para poder formar um quadro de funcionários mais qualificado dentro do Departamento de Cultura. Um exemplo é a transferência de Hilde Spilborghs – também formada pelo Conservatório – do Departamento do Expediente Pessoal para o Departamento de Cultura e Recreação, para trabalhar reajustada na Seção de Divertimentos Públicos.⁴²

Uma vez dentro da política, muitos intelectuais elaboraram estratégias para assegurar uma posição neutra e segura entre as correntes ideológicas em disputa pela hegemonia política e/ou cultural do país. Contudo, Mário de Andrade age de forma diferente. Quando da entrada de Francisco Prestes Maia na prefeitura de São Paulo em 1938, indicado pelo novo interventor federal do estado, Ademar de Barros, Mário já demonstrava sua incompatibilidade com o Estado Novo. A gestão do prefeito substituto centrara-se em um projeto de desenvolvimento urbano no qual a prioridade era a construção de grandes avenidas para o município – o chamado Plano de Avenidas iniciado por Fábio Prado. Por isso, os recursos financeiros para projetos culturais do Departamento passaram a ter pouca e até nula prioridade. Isso tornou-se “a gota d’água” para Mário, que pediu o seu afastamento da direção do Departamento de Cultura, sendo substituído por Francisco Pati. Mário de Andrade foi exonerado do cargo de diretor do Departamento de Cultura em 10 de maio de 1938. De acordo com a Portaria Municipal nº 2.240: “O Prefeito do Município resolve exonerar, a pedido, o sr. MÁRIO DE ANDRADE do cargo de Diretor do Departamento de Cultura. O prefeito (Francisco Prestes Maia)”.⁴³

42. Processo nº 49.118 e Processo nº 59.781 (ambos de 1935). Série Adm. Pessoal. Caixa 1 do arquivo Departamento de Cultura (1935-1938). Arquivo Washington Luis.

43. Doc. 9, Correspondência Burocrática – Documentação Departamento de Cultura 1935-1938, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP. Mário continuou ainda como chefe da Divisão de Expansão Cultural, mas foi por pouco tempo também.

Em entrevista concedida a Renato de Moraes, Francisco Coelho e Márcia dos Santos, Oneyda Alvarenga afirma que o prefeito Prestes Maia visitou a Discoteca uma única vez. Mudo quase o tempo todo e acompanhado de um funcionário da prefeitura, Maia, segundo Oneyda, fez apenas comentários referindo-se à mobília da Discoteca. O primeiro foi por causa de uma grande mesa destinada à leitura dos usuários da biblioteca da instituição: “Boa mesa para desenho, não? Por que você não manda buscar isso pro Departamento de Arte?”⁴⁴ O segundo comentário, o prefeito disparou na saída da Discoteca, quando estava na frente de um armário antigo vindo do Teatro Municipal: “Por que vocês não jogam fora essas bugigangas, hein?”. Após descrever a situação, Oneyda Alvarenga conclui aos entrevistadores: “Chega isso para saber a mentalidade bitolada de Prestes Maia”.⁴⁵

Na época do ocorrido, Oneyda escreve uma carta a Mário, que estava morando no Rio de Janeiro, relatando a visita do prefeito à Discoteca:

Tivemos ontem a visita do chefão. E dela resultou uma amargura tão funda, uma funda impressão de tempo perdido, que tive um verdadeiro ataque de desespero, diante do nosso pessoal.

[...] O homenzinho viu a casa. Só. Sobre tudo quanto quis mostrar, passou olhos aborrecidos e ia continuando a andar. O material folclórico é bugiganga que precisa ser retirada daqui. Vai tirar móveis da seção para levar para o gabinete dele. E sobre tudo isso, a atitude mais agressiva, a cara mais amarrada deste mundo. Mal

44. Pode ser que Oneyda tenha se confundido com o nome do departamento citado pelo prefeito, uma vez que, teoricamente, o departamento que cuidava da “Arte” era o de Cultura. É possível que, se de fato houve tal fala, o prefeito tenha se referido a algum departamento ligado à Arquitetura e Engenharia, pois, provavelmente, como engenheiro de profissão, se referiu a esse tipo de desenho quando elogiou a mobília.

45. Entrevista com Oneyda Alvarenga por Renato de Moraes, Francisco Carlos Coelho e Márcia F. dos Santos. Outubro de 1980. Fita e transcrição estão no acervo do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

resmungou duas palavras. Olha a gente como quem estivesse olhando um salteador de estrada. Fiquei, como resultado da visita, com uma nítida, uma aguda sensação de perigo. E com a convicção de que precisamos tratar de salvar isto aqui, principalmente o material folclórico, de qualquer jeito. Vigora ainda a sua ideia de trabalhar o espírito desta gente para uma venda de tudo ao Rio? Espero apenas sua opinião para começar a campanha. Pode ser que meu julgamento seja prematuro e que nada sobrevenha pior. Em todo o caso, as condições de trabalho continuam péssimas, o regime do papelório e da desconfiança não melhora. [...] O que me põe desesperada é que a gente ainda tem a burrice de amar, de sofrer e de tentar trabalhar. (Andrade & Alvarenga, 1983, p.140)

Oneyda explica, em nota, o “a venda de tudo ao Rio”: tratava-se de uma ideia de Mário, diante do descaso da nova prefeitura, de sugerir a Gustavo Capanema e ao Ministério da Educação a compra do acervo da Discoteca. Contudo, a transação não foi efetuada (*ibidem*, p. 141).

Ainda sobre o descaso “às coisas de cultura”, o Departamento de Cultura também recebeu a alcunha de “Rabecão” por outros funcionários públicos, intelectuais e políticos não ligados a ele. O apelido pejorativo de duplo sentido – rabecão, além de ser um instrumento musical, também era o nome popular de “carro que transporta cadáveres” (Duarte, 1971, p.131) – revela tanto a falta de conhecimento sobre o projeto de cultura que a instituição realizava como a falta de importância que tinham as políticas culturais dentro da nova administração municipal.

Vejam agora um folheto prestando contas à população das realizações do Departamento de Cultura em seu primeiro aniversário comemorado com um concerto no Teatro Municipal redigido pelo próprio Mário:

O Departamento Municipal de Cultura comemora hoje o aniversário de sua criação, feita pelo Ato nº 861, de 30 de maio de 1935.
Serviços do Departamento de Cultura:

Diretoria: Rua da Cantareira, 216. Fone – 2.3576. Recebe diariamente das 16:30 às 18 horas. Problemas de ordem cultural.

Divisão de Expansão Cultural – Chefia: Junto ao Gabinete da Diretoria – Curso de Etnografia.

Seção de Teatros e Cinemas – Teatro Municipal. Fone – 4.4185. Concessões relativas ao teatro Municipal. Cinema educativo. Orquestra sinfônica. Concertos Públicos.

Seção de Rádio Escola – Teatro Municipal. Fone – 4.1556. Irradiações em geral. Trio São Paulo. Quarteto Haydn. Coral Paulistano, Madrigal, Rádio Infantil.

Discoteca Pública – Rua Cantareira, 216. Fone – 2.3289. Discos de música erudita e de interesse folclórico. Serviço de gravação de música folclórica nacional e de música erudita popular. Arquivo da Palavra. Arquivo de música popular brasileira registrada por meios não mecânicos. Museu de instrumentos populares nacionais.

Divisão de Bibliotecas – Rua Sete de Abril, 37. Fone – 4.5314 (chefe).

Biblioteca Infantil – Rua Major Sertório, 638. Fone – 4.3631.

Biblioteca Circulante – Sede – Rua Sete de Abril, 37. Fone – 4.5454.

Divisão de Educação e Recreio – Chefia – Rua Major Sertório, 622. Fone – 4.3631. Problemas relativos aos esportes em geral e educação infantil.

Seção de Parques Infantis – Funciona junto à chefia. Clubes infantis. Teatro, música coral infantil. Ginástica e esportes infantis. Educação sanitária. Serviço médico-dentário. Copo de Leite.

Parque Infantil Pedro II – Situado no Parque Pedro II.

Parque Infantil da Lapa – Largo da Lapa.

Parque Infantil do Ipiranga – Praça Nanu Jaffet.

Seção de Divertimentos Públicos – Teatro Municipal. Fone – 4.1244. Alvarás, licenças, isenções de impostos e demais problemas municipais relativos a divertimentos públicos em geral. Concertos públicos em geral. Concertos públicos ao ar livre. Festas tradicionais populares.

Divisão de Documentação Histórica e Social – Chefia – Rua da Cantareira, 216. Fone – 2.3256.

Revista do Arquivo – Junto à Chefia da Divisão. Publicação de pesquisas históricas, sociais e culturais realizadas pelo Departamento. Publicação de estudos científicos em geral. Publicação de obras de interesse cultural.

Subdivisão de Documentação Histórica – Rua da Cantareira, 216. Fone – 2.3256. Restauração, tradução, publicação e arquivamento de documentos históricos pertencentes à Municipalidade. Nomenclatura das ruas da Capital.

Subdivisão de Documentação Social – Rua da Cantareira, 216. Fone – 2.3289. Realização, estudo e publicação de pesquisas de ordem social dentro do município. Serviços de estatísticas municipais.

Seção de Tipografia e Encadernação – Rua Senador Queirós 79-A. Fone – 4.0938. Publicação de todos os documentos municipais. Encadernação dos documentos restaurados, dos livros das bibliotecas e demais volumes da Prefeitura.

CONCURSOS CRIADOS PELO DEPARTAMENTO:

I – Concurso duma obra sinfônica.

II – Concurso duma obra para quarteto de cordas.

III – Concurso duma suíte para banda.

IV – Concurso de peças coreográficas de Carnaval (já terminado).

V – Concurso dum livro popular, de interesse geral, sobre o Brasil.

VI – Concurso dum livro popular, de interesse geral, sobre São Paulo.

VII – Concurso dum livro de ficção para crianças.

VIII – Concurso dum drama.

IX – Concurso duma comédia.

X – Concurso dum estudo histórico sobre São Paulo (já terminado).

XI – Concurso duma biografia de qualquer Paulista ilustre (informação das divisões competentes). (Andrade, “Relatório dos doze primeiros meses de atividades do Departamento de Cultura”, em Toni, 1981)

Todas as divisões do Departamento, atividades e concursos por ele realizados estão de acordo com o ideal de política cultural que os modernistas haviam planejado. Tais iniciativas, em conjunto com a Missão de Pesquisas Folclóricas, traduziram-se, segundo Barbato Júnior (2004), numa “experiência nacional-popular”. Esses projetos, aponta ainda Aduato Novaes (1982, p.10), eram encarregados de construir a identidade cultural – que transforma a multiplicidade dos desejos das diversas culturas no único desejo de participar do sentimento nacional –, a unidade social e ao mesmo tempo a ideia de legitimidade. Mário defendia que seu projeto nacionalista, pela via cultural, pudesse resolver as mazelas sociais, uma vez que proporcionasse o verdadeiro conhecimento do nosso povo. Nas palavras de Maria Elisa Pereira (2006, p.46), o modernista paulista tentaria “modificar a cultura erudita, de reprodutora da tradição europeia, em transformadora da cultura popular brasileira e, por meio dessa modificação, desencadear uma série de reformas na sociedade”. Vendo que, com a entrada do novo prefeito, tal projeto seria inviabilizado, Mário resolve, portanto, afastar-se do cargo.

Antes da próxima etapa deste trabalho que fala sobre o ideário modernista e as concepções de Mário sobre música, seria interessante observar algumas considerações de Peter Bürger a respeito da arte como instituição: a princípio, o autor frisa que, na Sociologia da Literatura e da Arte, o conceito de “instituição da arte” é ocasionalmente empregado para designar formações sociais, tais como editores, livrarias, teatros, museus e a mediação entre o indivíduo e obras públicas. Contudo, esse tipo de Sociologia empírica de instâncias de mediação não ilumina a função social da arte e da sua transformação histórica. Portanto, Bürger utilizará o conceito que Theodor W. Adorno chama de “mecanismos estruturais de influência”. Dessa forma, é a condição institucional da produção e da recepção da obra de arte e a transformação de sua função social que são analisadas (Bürger, 1992, p.4-5, tradução minha):

Os efeitos da obra de arte [...] não são absolutos ou finais, dependem dos inúmeros mecanismos de divulgação, controle social e da própria estrutura social, no âmbito da qual o contexto de seu impacto pode ser constituída. Também são significativos o consciente e o inconsciente socialmente determinado, sobre o qual o impacto é exercido.⁴⁶

Sendo assim, é preciso considerar que normas estéticas, como é o caso do modernismo brasileiro,⁴⁷ afetam o material artístico do lado do produtor e do estabelecimento de atitudes de acolhimento por parte do destinatário, além de considerar a formação de uma influência institucionalizada de compreensão da arte com a reprodução e recepção de obras (Burger, 1992, p.6) – por exemplo, a Discoteca Pública Municipal quando grava canções folclóricas do Norte e Nordeste e as disponibiliza para compositores, músicos e demais interessados. Peter Bürger (1992, p.11) ainda aponta que a arte é institucionalizada para agir como guardiã da emancipação humana dentro de uma sociedade cujos processos não permitem a sua realização; podendo sofrer uma instrumentalização quando é utilizada para fins educativos, por exemplo.

Finalmente, numa abordagem econômica, a arte na sociedade burguesa é uma mercadoria e, como qualquer outra mercadoria, está sujeita à valorização de acordo com interesses ou capital, afirma o autor alemão, concordando com os dois níveis distintos da sujeição da arte ao capitalismo expostos por Gerhard Leithäuser (1992, p.11-2): *Receita formal*: produtor de arte com controle sobre as ferramentas artísticas e, portanto, também sobre o aspecto essencial da autonomia artística. *Receita atual/real*: o artista transformado em um trabalhador proletário dependente, quase totalmente desprovido de condições para a prática artística autônoma. No entender desta obra, e como pôde-se observar na pri-

46. Theodor W. Adorno, “Thesen zur Kunstsoziologie”, apud Peter Bürger (1992, p.3).

47. Essa comparação não é feita por Bürger.

meira seção deste capítulo, as indústrias fonográfica e radiofônica empreenderam no campo das manifestações musicais a situação descrita na ideia de *receita atual/real* de Leithäuser. Ainda, o artista que trabalha sob as condições da noção burguesa de arte está obrigado a esconder os vestígios do trabalho na arte objeto; que, por seu turno, deve manifestar-se como um produto da natureza. Schiller aponta que, dessa forma, há uma manifestação da autonomia e não do trabalho autônomo da arte; já Adorno afirma (numa livre tradução) que “*a autonomia da arte pode ser concebida apenas se o trabalho é encoberto*”.⁴⁸ Aqui, Peter Bürger aponta um problema dialético, pois a instituição funciona no âmbito do trabalho, assim como o trabalho funciona dentro da instituição. Para o autor, é o conceito de norma que estabelece a mediação entre essa instituição e o trabalho individual, porque as normas é que moldam o caráter estético da arte (Burger, 1992, p.17). Portanto, no Departamento de Cultura, as normas expressas na estética modernista é que caracterizarão os trabalhos no campo da música empreendidos pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo.

Outra categoria que nos permite compreender a relação entre trabalho individual e de instituição da arte, segundo Bürger, é a categoria de material artístico: o conceito de material leva em conta a sua própria emergência em determinado momento da evolução da arte na sociedade burguesa, ou seja, o momento histórico em que a vanguarda permite a liberação total de motivos e procedimentos. Assim, a recepção estética compreende a obra como evento, caracterizada pela unicidade e imprevisibilidade. A obra de arte apresentaria uma quebra de expectativas. Assim, o novo trabalho que interrompe o horizonte da expectativa do público constitui um novo horizonte de expectativas (ibidem, p.18-20). No Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922, que personifica essa renovação das expectativas artísticas – uma vez que causou grande impacto nos meios letrados e nos artistas parnasianos do período –, acaba,

48. Theodor W. Adorno, “Versuch über Wagner”, apud Peter Bürger (1992, p.16).

na década seguinte, fazendo parte dos programas artísticos empreendidos pelas repartições públicas onde os intelectuais modernistas se inseriram. Para entendermos melhor essa comparação, veremos agora (de forma um pouco genérica, pois o foco é a Discoteca) algumas premissas do modernismo nos escritos sobre música de Mário de Andrade. A discussão vai ser breve, visto que esse assunto mereceria grande destaque devido à sua importância.

2

O MODERNISMO E A MÚSICA

[...] “1922” transfigurou-se numa interpretação da História e da Estética como o índice propulsor da criação de um projeto hegemônico (Arte Culta/folclore) associado, sob alguns matizes, à força da tradição: neoclassicismo e neorromantismo. Evidentemente, os signos da brasilidade, durante as décadas seguintes – 30, 40, 50 e 60 –, foram se internalizando, de um lado, mediante a ideologização da música como matiz na construção do mito sobre a cultura brasileira e, de outro, transfiguraram-se numa tentativa utópica no sentido de concretizar, sob o ângulo de estruturas de significantes pelos compositores – herdeiros dessa tradição –, “sons puramente nacionais e esteticamente livres”.

Arnaldo Daraya Contier (1992, p.272)

Considerações sobre o modernismo

Já foi falado anteriormente neste trabalho que os anos 1920-1930 foram o período de idealização do modernismo brasileiro e que a Semana de Arte Moderna foi um grande marco nesse projeto

estético. O que faltou dizer, contudo, é no que consiste esse movimento artístico nacional, como ele surgiu e de que forma as premissas por ele lançadas foram “captadas” tanto pela música quanto pelas instituições de cultura.

Como referência para discutir o modernismo, é utilizado aqui o historiador Mário da Silva Brito, apontado como um dos principais estudiosos dessa vanguarda artística por vários autores que também fizeram discussões nesse sentido, entre eles Francisco Alambert. Já para a análise do modernismo na esfera musical, foi explorada a obra de José Miguel Wisnik, *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. Num segundo momento deste capítulo, será verificado como esse ideário modernista permeia a crítica musical mario-andradina. Mas, nesse caso, por ser esta uma literatura muito vasta, este trabalho irá se ater às ideias lançadas pelo autor que justificam a criação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo e as pesquisas em torno do cancionário tradicional/folclórico por ela empreitada.

Aponta Brito que a virada do século XIX para o século XX foi a mais conturbada de nosso país, por fatores como a insatisfação com as estruturas oligárquicas não desfeitas com o novo regime político (desde a implantação da República, em 1889, o voto de cabresto “confirmava” nas urnas o poder da oligarquia rural); a Campanha de Canudos e outras revoltas que revelaram “todas as cargas e sobrecargas do homem brasileiro abandonado e desgovernado” (Brito, 1971, p.26);¹ a política do “Encilhamento” de Campos Sales e Rui Barbosa que tentava organizar as finanças nacionais; o saneamento público “imposto” na capital do país com o médico Osvaldo Cruz tentando combater a febre amarela e o prefeito Pereira Passos a urbanizar o Rio de Janeiro sob o signo do progresso e da civilização, inspirando outras grandes cidades como São Paulo – que enriquecia com a produção cafeeira – a buscar uma “afirmação civilizada e civilizadora” (ibidem). O país ingressava no ciclo da

1. O autor ainda aponta que, com Canudos, surge a “pesquisa de campo”. O jornalista Euclides da Cunha revelaria, com a obra *Os sertões*, um retrato cru e realista de todas as mazelas e misérias que assolavam um largo trecho do país.

técnica, apoiado pelos imigrantes que trouxeram a máquina para nossa economia, além de contribuírem para a nossa organização industrial. A vida tornou-se mais ativa, mais vertiginosa, mais cosmopolita e menos conservadora numa época nova à espera também de uma arte nova, que exprimisse a saga desses novos tempos e do porvir. Assim, o “Modernismo cantaria, glorificaria e temeria o mundo mecânico, consequência dele que era” (ibidem, p.28). Apesar do vigor e do dinamismo econômico de São Paulo, segundo Alambert (2004, p.12-3), a “sociedade urbana estava ainda repleta de elementos patriarcais e conservadores francamente ativos, ligados à realidade agrária, ao mesmo tempo em que uma parcela da intelectualidade urbana recém-formada vivia num exercício de imitação dos padrões rotineiros das culturas francesa e inglesa”.

Veio da Europa, também, o impulso para o surgimento do movimento modernista brasileiro: o futurismo. Oswald de Andrade retornou da Europa, em 1912, trazendo consigo o *Manifesto futurista* do italiano Marinetti, que anunciava o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academismo e exaltando o culto às “palavras em liberdade” – versos livres e sem métrica propostos pelo francês Paul Fort (Brito, 1971). Não demorou para que os jovens que aderiram ao manifesto, entre eles Mário de Andrade, negassem o parnasianismo e o simbolismo presentes na literatura. Menotti del Picchia, em 1917, escreve *Juca Mulato*, que, para Mário de Andrade, foi o primeiro livro do movimento² e, segundo o historiador Mário Brito (1971, p.85), “a palavra *mulato*, aplicada em poema, ao herói da fábula cabocla, aberrava dentro do mundo marmóreo do parnasianismo e destoava da atmosfera aristocrática, alva ou, muitas vezes penumbrenta, do simbolismo”. O protagonista da obra de Menotti del Picchia era

[...] um poema filho da era agrária que se finda, do homem emocionalmente apegado à terra e que daí a pouco virá padecer as sedu-

2. Andrade, “O movimento modernista”, em Berriel (1990, p.19).

ções da cidade fabril. É o canto de despedida da era agrária, do Brasil essencialmente agrícola, e surge no momento em que a industrialização começa a comprometer os alicerces rurais do Estado. (Ibidem, p.141)

Na pintura, em 1913, o pintor russo Lasar Segall fez uma exposição inspirado no expressionismo alemão. Entretanto, foi uma exposição de Anita Malfatti em 1917 – que trouxe de sua estadia na Europa e nos Estados Unidos o expressionismo e o cubismo – a causadora de maior polêmica nos meios letrados. Sobre essa exposição, Monteiro Lobato escreve o artigo “Paranoia ou mistificação?”, fazendo uma crítica negativa ao o trabalho de Anita. Os jovens intelectuais simpatizantes do trabalho da pintora partiram em sua defesa. Tal choque público de ideias teria instituído o modernismo:

Em 1920 já é grande, em São Paulo, o consumo da palavra futurismo. E é também a ocasião em que começam a definir e a movimentar-se, como grupo, os opositores da estética consagrada. Num primeiro passo, pode-se dizer, a arregimentação do clã insubmisso é feita principalmente pelos seus adversários. Os modernos não se declaram dentro da escola de Marinetti, e há, mesmo, os que a combatem, mas todos são considerados futuristas pelos inimigos das novas tendências. Os modernos são encaixados à força – e até contra a vontade – dentro do futurismo. (Ibidem, p.161)

A palavra “futurismo”, portanto, passou a ser utilizada indiscriminadamente para agrupar os que se distanciavam da arte acadêmica de então, não implicando, necessariamente, a ideia de que todos fossem seguidores da estética italiana, e quando adotada por eles essa denominação, foi mais por motivos polêmicos do que por uma filiação à escola de Marinetti (ibidem, p.163-4 e 225).

Segundo Mário de Andrade, Marinetti “foi o maior de todos os mal entendidos que prejudicaram a evolução, principalmente aceitação normal do movimento modernista no Brasil. Isso aliás é a me-

lhora prova de que o modernismo se fez inteiro em São Paulo, antes de ser adotado noutras partes do país”. O autor paulista conclui isso após relatar o encontro que teve com o italiano em 1930: questionado sobre a “inclinação” fascista do futurismo na Itália, Mário afirma que Marinetti desconversou e “... principiou falando sobre Futurismo, as mesmas coisas que falava desde 1909. E falava feito uma máquina”.³

Ao lado de Anita Malfatti, Mário de Andrade afirma que Vitor Brecheret também foi muito importante para o início do movimento. Descoberto por Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, o escultor logo foi considerado um gênio pelos jovens modernistas. Mário ainda afirma que Brecheret foi o “gatilho que faria *Pauliceia desvaivada* estourar”.⁴ O autor dessa obra, considerada pelos seus contemporâneos e pelos estudiosos da atualidade a verdadeiramente inaugural do modernismo brasileiro, afirma que há muito tentava escrever um livro de poesias “modernas”, em verso livre sobre São Paulo. A inspiração só veio após ser criticado pela tia por ter comprado a escultura em bronze de Brecheret, *Cabeça de Cristo*: “Onde se viu Cristo de trancinha! Era feio! Medonho!”.⁵

Segundo Brito, Anita Malfatti triunfara pelo escândalo, sendo “a heroína sofrida que afrontava as opiniões dominantes e, por isso, ponderáveis”. Já Brecheret “conquistava simpatias, encontrava quem o elogiasse, mesmo na ala oposta. Era discutido, porém, apesar disso, na contagem final dos pontos, era vitorioso e, com sua vitória, triunfavam os inovadores paulistas” (Brito, 1971, p.115). A pintora e o escultor atraíram e reuniram os jovens escritores de São Paulo e, com isso, seus ideais plásticos modernistas passaram a ser pontificados nas rodas literárias, livrarias, salas de exposição, redações de jornais e revistas. O que, possivelmente, não perceberam esses jovens é que expressariam, em conjunto, uma crise da cultura e da política.

3. “Marinetti” (terça-feira, 11/2/1930), em Andrade (1976b, p.191-2).

4. “O movimento modernista”, em Carlos E. O. Berriel (1990, p.17).

5. *Ibidem*.

Dessa forma, com os versos de *Pauliceia desvairada* já escritos, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Cândido Mota Filho, Sérgio Milliet passariam o ano de 1921 a postos nos jornais discutindo, polemizando, sempre em defesa de novos postulados literários e artísticos (ibidem, p.172). Menotti, por exemplo, estabelece princípios para o modernismo no artigo publicado no *Correio Paulistano* (24/1/1921) intitulado “Na maré das reformas”. Segundo Mário Brito, são cinco as premissas básicas lançadas pelo autor modernista:

- a) O rompimento com o passado, ou seja, a repulsa às concepções românticas, parnasianas e realistas; b) a independência mental brasileira através do abandono das sugestões europeias, mormente as lusitanas e gaulesas; c) uma nova técnica para a representação da vida em vista de que os processos antigos ou conhecidos não apreendem mais os problemas contemporâneos; d) outra expressão verbal para a criação literária, que não é mais a mera transcrição naturalista mas recriação artística, transposição para o plano da arte de uma realidade vital; e) e, por fim, a reação ao “statu quo”, quer dizer, o combate em favor dos postulados que apresentava, objetivo da desejada reforma. (Ibidem, p.191)

Já Oswald de Andrade, no artigo “O meu poeta futurista”, publicado pelo *Jornal do Comércio* (edição de São Paulo) em 27 de maio de 1921, elogiaria os versos de *Pauliceia desvairada*, que tanto provocaram rumores por serem inteiramente surpreendentes e novos. Por causa do artigo de Oswald, Mário de Andrade passou a sofrer, em nome da literatura moderna, os mesmos vexames sofridos, poucos anos antes, por Anita Malfatti, em nome da pintura avançada (ibidem, p.227 e 231). Em resposta, Mário escreve um “Prefácio interessantíssimo” – considerado por Antonio Candido e outros estudiosos da literatura brasileira o primeiro manifesto estético modernista –, que passou a acompanhar as poesias de *Pauliceia desvairada*:

Está fundado o Desvairismo.

Este prefácio, apesar de interessante, inútil.

[...] antes de ler, já não aceitou.

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevo. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo.

[...] Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem.

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. Pensei que se discutiriam minhas ideias (que nem são minhas): discutiriam minhas intenções. Já agora não me calo. Tanto ridicularizariam meu silêncio como esta grita.

[...] O ridículo é muitas vezes subjetivo. Independe do maior ou menor alvo de quem sofre. Criamo-lo para vestir com ele quem fere nosso orgulho, ignorância, esterilidade. (Andrade, 1966, p.13-7)

Já em 1925, Mário lança “A escrava que não é Isaura” (discurso sobre algumas tendências da poesia modernista), que retoma e amplia as questões apresentadas no “Prefácio interessantíssimo”. Evocando o romance sobre a escrava de pele clara que recebeu educação europeia escrito por Bernardo Guimarães em 1875, a principal preocupação do jovem modernista vai ser diferenciar a retórica da eloquência; a primeira, cheia de regras, mas, nem sempre, de conteúdo, e, a segunda, livre e expressiva. O autor ainda

aponta as principais características, no seu entender, da poesia modernista: o respeito à liberdade do subconsciente e a integração do poeta com a vida do seu tempo (Andrade, 1960, p.224). Mário também disserta sobre a liberdade e a evolução na música: a denominada música pura, ou seja, aquela livre de texto, instrumental ou executada por instrumentos solistas (ibidem, p.257-8).

Telé Porto Ancona Lopez (1972, p.11) aponta que, a essa época, o jovem modernista “procura diretamente o universal, mas com o correr do tempo, movido pela consciência que tem das necessidades de independência artística, social e econômica de seu país, passa a visar à nacionalidade como etapa primeira da universalidade”. Assim, três anos depois, em 1928, Mário de Andrade publica uma obra inteira dedicada ao estudo da nossa música: *Ensaio sobre a música brasileira*. Além de lançar as bases do seu nacionalismo musical, nela também reclama pelo fato de seus trabalhos não serem entendidos com exatidão porque eram vistos como artísticos. O autor afirma não ser um artista e que, portanto, a sua obra desde *Pauliceia desvairada* é interessada e de ação (social) (Andrade, 1962, p.73). Data desse ano também a ficção *Macunaíma*, a obra “mais característica do movimento”, segundo Antônio Candido (2000, p.111). Nessa “rapsódia”, Mário de Andrade alia tanto as diferentes formas de nossa linguagem quanto o conteúdo nacionalista à estética proposta pelo modernismo.

Vale ressaltar que, além de alguns “pontos de contato” com Marinetti, Mário foi muito influenciado pela revista de arte francesa *L'Esprit Nouveau* (1920-1925). Segundo Maria Helena Grembecki, “o ponto de referência da revista era o ‘espírito construtivo’, a visão de uma arte objetiva, depurada, ligada funcionalmente à vida moderna, devendo a meditação sobre ela basear-se na convergência das diversas artes, da filosofia, das ciências” (Grembecki, 1969, p.6).⁶ A ideia principal da revista era educar o público em relação à estética experimental que propunha, os artistas deveriam

6. Publicado a partir da tese de mestrado da autora em Letras.

fornecer dados sobre as suas intenções de forma objetiva. Mário buscava essa síntese nas artes, tanto na literatura quanto na música e como diretor do Departamento de Cultura. O caráter científico da revista de arte possivelmente influenciou o autor a empreender seus estudos de forma pedagógica.

Retornando ao ponto anterior, os modernistas, àquela altura, percebiam um descompasso entre a opulência material e a cultura, fato ignorado pelos letrados de maior influência até aquele momento. A prosperidade financeira apoiava a ideia recorrente entre as elites brasileiras de que a civilidade nacional estava intrínseca ao culto das artes clássicas europeias. Como pudemos observar no primeiro capítulo, a prosperidade material era utilizada para reprimir as manifestações populares tradicionais – que às elites lembravam o atraso, o rudimentar – em prol de um aparelhamento urbano. Dessa forma, o modernismo passou a se distanciar do futurismo italiano, tecnocrata, que valorizava, por exemplo, os ruídos urbanos nas composições musicais, e o implemento dos recursos tecnológicos e do capitalismo moderno nas atividades rurais. Para os brasileiros, a industrialização foi apontada como degenerante da cultura, pois acreditavam que no tradicional rural encontrar-se-iam as raízes para uma arte verdadeiramente nacional. Aos poucos, os inovadores intelectuais que se envolveram nas discussões modernistas deixaram de ser tão cosmopolitas, para se aplicarem aos estudos da gente e da terra brasileiras. Assim, foi na dicotomia entre erudito e popular que surgiram as bases para o movimento modernista e, com Mário de Andrade assumindo o lugar de pensador e crítico da música no Brasil, o movimento derivou em modernismo nacionalista, que se firmou como corrente estética hegemônica até meados dos anos 1940 (Travassos, 2000).

As ideias vindas do exterior, juntamente com as discussões travadas e os artigos presentes nos jornais e revistas, serviram para amadurecer as ideias dos jovens intelectuais sobre a nova arte. O que faltava, portanto, era “experimentar”; colocar em prática a estética moderna. Daí para a concretização da Semana de Arte Moderna de 1922 foi um passo. Contudo, como alertou Mário de

Andrade: “A Semana marca uma data, isso é inegável. Mas o certo é que a pré-consciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no... sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas”.⁷ Telê Porto Ancona Lopez (1972, p.77) ressalta que, embora em 1922 já houvesse um clima de aceitação e valorização da música e da poesia popular pelos modernistas, o interesse pelo folclore apenas se esboçava.

Outro fato que não podemos negar sobre a Semana de Arte Moderna é de que o ano de 1922 foi escolhido “a dedo” pelos modernistas; afinal, ele marcaria as comemorações do centenário da independência do Brasil. Mas, mais do que cívica, a data expressaria, no ideal dos intelectuais envolvidos com o projeto, também a independência da inteligência brasileira. Afinal, aqui, o modernismo teve um caráter duplo:

Por um lado era modernizante – para superar o passado “clássico” (a cultura dos colonizadores ou ocupantes) –, tendo os olhos no capitalismo avançado e no socialismo; por outro lado era “primitivista” e “popular”, porque pensava as forças culturais que existiam e foram oprimidas pela colonização e seus desdobramentos. (Alambert, 2006, p.10-1)

Contudo, José Miguel Wisnik (1997, p.64) aponta que a *Semana de Arte Moderna* “não chega a ser propriamente a realização acabada da modernidade” porque houve certo “desequilíbrio” entre o que se alardeou e o que foi apresentado no evento modernista. Wisnik aponta três níveis de atividades que ocorreram na Semana: o acontecimento, a proposta estética e, finalmente, a produção artística. Existia, segundo ele, uma “defasagem entre as ideias e as obras” e, na música, “a absorção de informações sobre a atualidade europeia [era], evidentemente, muito mais rápida que o

7. Andrade, “O movimento modernista”, em Carlos E. O. Berriel (1990, p.16).

amadurecimento técnico propriamente dito no nível da criação” (ibidem, p.66). Assim,

[...] se coube à música tentar oferecer, como as outras artes, uma amostra daquilo que de mais arrojado se fazia no Brasil em seu campo, àquela altura, ela desempenha, como arte durativa por excelência, a função específica de preencher o todo do espetáculo, de fazer continuar o show, ocupando grande parte dos festivais. Além disso, colaborou para atrair o público: se Graça Aranha poderia ser naquele momento uma figura respeitável e razoavelmente conhecida, muito provavelmente Guiomar Novaes e Ernani Braga atraíram mais espectadores do que ele, já que se constituíam no fenômeno tipicamente de público que é o *virtuose*. Os pianistas participantes da Semana chamavam sobre si a atenção e, independentemente de modernismo ou não, eram polos de atração. Serviram, portanto, para mediar, em grande parte, o público e as cúpulas organizadoras do movimento. (Ibidem, p.67)

Durante a Semana, foram apresentadas composições de Villa-Lobos, Debussy, Blanchet, Vallon, Polenc e Satie – este último foi representado por sua paródia à “Marcha fúnebre” de Chopin, causando grande polêmica no evento. Essa peça foi uma das que mais representaram a atitude de ruptura com o passado (sua essência já era crítica ao romantismo do mestre satirizado) em conjunto com as críticas de Oswald de Andrade às obras de Carlos Gomes (operísticas). Tanto a sátira a Chopin quanto as críticas ao compositor campineiro resultaram em discussões acaloradas na imprensa. A própria colaboradora da Semana, Guiomar Novaes, manifestou-se publicamente contrária à execução de Satie no evento. Com exceção de Villa-Lobos, que em conjunto com Luciano Gallet era “o compositor brasileiro com uma bagagem maior tendente à modernização àquela altura”, apenas Debussy, aponta Wisnik, tinha grande importância e representatividade para o advento da música moderna (ibidem, p.70-2).

Ainda, as vinte peças de Villa-Lobos apresentadas na Semana de Arte Moderna foram executadas na órbita da música de câmara,

já que não se mobilizou nenhum “aparato sinfônico”, afirma José Miguel. Assim, o que existiu no evento foi uma divisão dos músicos participantes em cameristas e virtuosos. Essa divisão, segundo o autor,

[...] remete à crítica das condições de produção musical, que vai ser posteriormente desenvolvida em *Klaxon*, e que é uma das obsessões da obra de Mário de Andrade. O problema é agudo no ponto em que a produção musical depende fundamentalmente das condições de reprodução de que a música dispunha, principalmente se pensarmos que o intérprete está muito próximo da criação, e de suas decisões no momento da execução depende em grande parte o sentido da obra. A técnica composicional e a técnica interpretativa constituem igualmente conquistas culturais que estão na base do avanço da música. Dessa maneira, os intérpretes disponíveis constituíam, no momento da eclosão do movimento modernista, um problema importante como o das próprias obras compostas. É nesse sentido que se configuraria uma certa incompatibilidade, formulada nos artigos de *Klaxon*, entre o preconceito pianístico e a difusão da música moderna no Brasil.

A questão do intérprete ressoa, pois, no interior dos festivais da Semana de Arte Moderna, onde se tem, de um lado, virtuosos consagrados, e de outro a amostragem de um tipo de atividade musical camerística relativamente estranha ao meio paulistano. Ao ressaltar a qualidade do grupo [camerístico] de Paulina d’Ambrósio, e ao criticar a “pianolatria”, os modernistas estariam revendo em *Klaxon* a própria divisão de atitudes manifesta na Semana, optando por acentuar o interesse pedagógico e renovador da música de câmara. (Ibidem, p.77)⁸

Após a Semana de Arte Moderna, manifestou-se, através dos jornais, o desejo de ouvir os músicos do evento de arte moderna em

8. *Klaxon* foi uma importante revista de orientação modernista criada em maio de 1922. O periódico teve vida curta, sendo extinto em janeiro de 1923.

melhores condições de escuta. Organizou-se, então, um concerto sinfônico dedicado às obras de Villa-Lobos, três recitais de Ernani Braga e um concerto, com orquestra, de Guiomar Novaes. Tais apresentações, ressalta José Miguel Wisnik, pouco tiveram a ver com o movimento modernista:

Como se vê, há em nossa espécie de desdobramento da Semana uma sensível queda do grau de controvérsia que provoca, fazendo emergir, agora de maneira mais saliente, os traços românticos do pianismo e do descritivismo que estavam latentes nas amostras contraditórias da Semana. Guiomar Novaes e Ernani Braga mostram, imediatamente após os festivais, que sua ligação com o movimento havia sido de certa maneira, um episódio; e Villa-Lobos apresenta peças sinfônicas mais antigas, nas quais, se despontam algumas inovações, prevalecem muito mais os trechos “admiráveis, sonoros, cantantes” permeados de intenções programáticas.

Passada a primeira onda, sua esteira diluída deixa ver claramente que a renovação musical no Brasil seria tarefa mais demorada e difícil, a depender não só da disposição criativa dos compositores, mas da evolução dos comportamentos interpretativos, da reprodução por parte dos executantes, e de recepção por parte do público.

Mas pouco tempo depois, em maio, o primeiro número de *Klaxon* já demonstra a disposição de passar em revista as condições em que a música se produz no Brasil, criticando duramente o descritivismo romântico (em suma, a disposição programática da escuta), e a preferência pianolátrica, que fazia do virtuosismo romântico o apanágio do pequeno mundo das salas de concertos. (Ibidem, p.93)

Wisnik ainda completa:

Convém reter, portanto, a ideia de que o modernismo musical, passando da área de ação da polêmica jornalística e quase teatral da

Semana para o ensaio e a crítica das revistas, desliza da combatividade acirrada e taxativa para uma combatividade empenhada na promoção educativa. A ênfase é colocada nesse momento não tanto sobre a criação, sobre as direções da composição, mas sobre os intérpretes e sobre o repertório, sobre as possibilidades de escolha por parte do público. Evidentemente, impõe-se o fato, já dado a perceber pelas contradições da Semana, que a expansão de uma nova música no Brasil esbarra nas condições insuficientes em que ela é produzida, no gosto viciado pelo repertório e pela interpretação romântica, e na falta de intérpretes bastante compreensíveis para integrar e impor a música moderna de maneira convincente. Nesse ponto, o critério didático aparece não só em função do despreparo do público para receber a arte que surgia, mas da ausência do veículo adequado à elocução das novas obras: a falta de pianistas libertos do prejuízo sentimentalista na interpretação, com uma compreensão equilibrada da execução pianística, adequada às peças modernas; a falta de conjuntos de câmara, de músicos preparados nos demais instrumentos; falta de conjuntos orquestrais. Assim, o modernismo vai se opor, na música, aos vícios tardios do romantismo: o sentimentalismo que impregna a concepção interpretativa da obra nos pianistas, o culto do piano e do “virtuose”, a preferência pela escuta programática, tendente a converter as estruturas sonoras em quadros, paisagens, “sentimentos”, estórias. (Ibidem, p.102-3)

Foi a partir desse momento, portanto, e sobretudo nas obras de Mário de Andrade já em meados de 1924 – com destaque para *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928 –, que o caráter “interessado” e pedagógico da arte brasileira passa a ser mais discutido. Para José Miguel, tais discussões resultaram na “passagem que se efetuou bem rapidamente no interior do Modernismo musical, da ênfase sobre a renovação da linguagem e da afirmação polêmica do ‘moderno’, para a ênfase sobre o papel pedagógico do artista e da subordinação de sua atividade às necessidades sociais de um meio mais precário”. Para o autor, foi Mário de Andrade que “centra-

lizou todas as linhas do desenvolvimento dessa didática de inspiração modernista” (ibidem, p.104).

Assim, aponta José Chasin (1990, p.11), tanto Mário de Andrade quanto o modernismo brasileiro, após a experiência da Semana de 1922 empenharam-se na fusão de três princípios que considerariam fundamentais para o desenvolvimento das artes no Brasil: “o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira, e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. Nesse sentido, as instituições culturais, para de fato colaborarem com a cultura brasileira, deveriam ter essas premissas como princípios norteadores de suas atividades. A tentativa da Discoteca Pública Municipal foi segui-las.

Os escritos sobre música de Mário de Andrade: apontamentos para uma instituição musical modernista

Mário de Andrade, nos seus escritos sobre música, em diversas oportunidades, frisa a motivação que o faz escrevê-los: “Me interesso 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...”.⁹ Nesse “desabafo” em forma de artigo publicado

9. A ciência da qual Mário está falando é o Folclore. “O turista aprendiz: viagem etnográfica”, em Andrade (1983c, p.232). 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 “Romance do Veludo”, em Andrade (1976a, p.67). Oneyda Alvarenga também explica: “Pelo que se sabe, Mário de Andrade na

pela primeira vez no jornal *Diário Nacional*, órgão do Partido Democrático, Mário de Andrade, por ocasião de viagens ao Norte e Nordeste do Brasil entre 1927 e 1929, expõe o que viria a ser a sua luta e a de Oneyda Alvarenga à frente da Discoteca Pública Municipal de São Paulo: 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 que aqui são analisadas.

Essas primeiras viagens de Mário de Andrade de cunho “etnográfico” – a Minas Gerais em 1924 e ao Norte e Nordeste em 1927, 1928 e 1929 – representam, no contexto do modernismo, segundo afirma Antônio Gilberto Ramos Nogueira (2005, p.65), “a síntese do pensamento brasileiro na construção de uma cultura nacional”. 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

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, “Explicações”, em Andrade, 1984b, 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 (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”.

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:

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)

Um exemplo europeu desse cenário apresentado na citação anterior é o compositor e musicólogo Béla Bartók,¹⁰ que desenvolveu

10. Béla Bartók nasceu na Hungria em 25 de março de 1881. Pianista e compositor, ainda jovem dedicou-se à coleta, transcrição, análise e publicação de diversas músicas folclóricas de origem húngara, romena, eslovaca, iugoslava, ucraniana, árabe e turca. Além de inspirarem composições suas, entre elas *O mandarim*

na música húngara o que Mário de Andrade almejava para a composição nacional. Elizabeth Travassos explica a similaridade dos estudos de ambos os autores:

As “tradições populares” e toda uma gama de novas ideias associadas desempenharam um papel nos atritos entre artistas e academias (ou instituições equivalentes, destinadas à transmissão de modelos artísticos) e motivaram formulações em prol da renovação das artes. Coletores de canções como Mário de Andrade e Bartók valeram-se das ideias de “tradição”, “povo”, “primitivo” e “natural” em suas contestações da supremacia artístico-cultural dos centros de civilização (Paris, Europa, Viena, Ocidente) e do prestígio de suas pontas de lança locais, as academias de letras, as de belas artes e as escolas de música oficiais. Essas agências promoviam, segundo eles, uma arte comprometida com o passado e imposta de fora para dentro, inadequada, portanto, à época em que viveram e às necessidades culturais particulares de seus povos. Por isso deixaram temporariamente as escolas de música onde lecionavam e saíram em viagens de pesquisa. Iam ao encontro de uma hipotética, desprezada ou simplesmente desconhecida tradição nacional, onde esperavam encontrar elementos para modernizar as artes. (Travassos, 1997, p.11-2)

Ainda, afirma a autora, Mário e Bartók “concordaram” também quando não sentiram necessidade de definir categorias como raça, etnia, nação: a ideia de comunidades linguístico-culturais era forte nos dois, ambos conceberam as nações como grupos dotados de língua, literatura, música e índole próprias; por isso, também, condenaram o nacionalismo extremado nas artes (ibidem, p.119). Citemos um exemplo disso dado por Mário em *Ensaio sobre a música brasileira*:

milagroso (ou *miraculoso* como aparece em algumas traduções), essas canções renderam-lhe trabalho para a vida toda. Muitos desses trabalhos, em forma de artigos, encontram-se reunidos em Bartók (1979).

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)

Prosseguindo, para Mário, a unidade nacional e a identidade brasileira dar-se-iam pela via cultural, por isso em nenhum momento, em suas obras, sentiu a necessidade de explicar os conceitos “povo” e “nação”. Sendo assim, tanto o brasileiro quanto o húngaro demonstraram 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 e Bartók – anos de estudos e diversas publicações sobre música.

Já foi apontado, em nota, que a principal obra resultante do trabalho de Béla Bartók é o livro *Escritos sobre música*. Nessa reunião de artigos de Bartók há escritos que vão desde a definição do que é música mecanizada e a sua influência na música “viva” – o pesquisador húngaro faz uma comparação com a influência da indústria sobre o artesanato –, até uma discussão sobre o método de transcrição das canções coletadas – que 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, no caso do Brasil, por exemplo. Nesse sentido, para ambos os autores, que consideravam que fatores externos poderiam influenciar na execução das músicas – lugar onde a música é executada, a idade de quem a executa –, o registro sonoro mecânico foi considerado uma saída.

Finalmente, tal qual Mário de Andrade, Béla Bartók ainda se preocupou em dar uma definição sobre o que é a música popular. Essa definição é mais um ponto de contato entre os dois: segundo Bartók, não sendo a música popular de um país homogênea, ela es-

taria dividida em dois gêneros, que seriam a música culta popular, executada na cidade, e a música popular campesina, executada nas aldeias. O que difere essa divisão da de Mário – que já foi exposta na primeira seção do capítulo – é que, para o autor brasileiro, a música culta seria a música erudita, ou, então, o resultado da adição do folclórico nessa música; ao passo que, para o húngaro, a popular está relacionada com música culta da cidade porque seus autores, em sua maioria, são burgueses que assim a denominam. Ainda, enquanto para Mário de Andrade a música popular está diretamente relacionada tanto com a pianotria das elites paulistas enriquecidas com o café, quanto com o aumento das indústrias radiofônica e fonográfica nas cidades, ou seja, a mercantilização da música, para Béla Bartók ela está relacionada com a tradição oral nas cidades em contraposição à tradição oral campesina, que seria a fonte original da música húngara. Tanto Bartók quanto Mário acreditam que a verdadeira música de um povo encontra-se no campo.

Além de Bartók, como já vimos, muitos eram os pesquisadores preocupados em “preservar” ou “salvar” as manifestações folclóricas europeias. Paulo Duarte, discursando na Assembleia Legislativa de São Paulo em 6 de outubro de 1937, justificando uma Missão de Pesquisas Folclóricas organizada pelo Departamento de Cultura, aponta o apelo lançado pelo Congresso Internacional das Artes Populares de Praga que recomendava aos diversos governos proceder ao registro fonográfico das melodias populares de seus respectivos países (Duarte, 1937, p.235-54). A motivação para tal empreitada era bem parecida com a de Mário aqui no país: o “poder destrutivo” do progresso. Se a Revolução Industrial e o sistema fabril tardaram a chegar ao Brasil, na Europa eles 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 exemplo de Bartók é mais conhecido pelo fato de muitas de suas pesquisas terem sido publicadas e também por ele ter se utilizado desse material popular em suas composições. Numa crítica ao

trabalho do compositor brasileiro Luciano Gallet, Mário, em 1927, aponta as qualidades do húngaro como músico:

Carece lembrar que o refinamento não exclui simplicidade. Béla Bartók harmoniza refinadíssimamente e no entanto dentro duma simplicidade perfeitamente equilibrada com a própria essência das canções populares que transporta para ordem artística. As harmonizações dele são moderníssimas e, no entanto, perfeitas, a meu ver.¹¹

Em todo o material produzido por Mário de Andrade utilizados neste livro, esse foi o único comentário encontrado do modernista brasileiro a respeito da obra do húngaro. No entanto, nesse pequeno fragmento podemos observar que, para Mário, Bartók realiza plenamente – e com êxito – o que ensejava o modernismo brasileiro para a composição nacional: o bom uso do popular no erudito.

Prosseguindo a nossa discussão, segundo Mário de Andrade, em “A música e a canção populares no Brasil”, existe uma interpenetração entre o rural e o urbano no nosso país; diversas cidades brasileiras, apesar de todo o seu progresso mecânico, são de espírito essencialmente rural. Em grandes cidades como o Rio de Janeiro, Recife ou Belém ainda encontravam-se núcleos legítimos de música popular em que “a influência deletéria do urbanismo não penetra”. Dessa forma, explica Mário, o estudioso das manifestações populares não deve desprezar a música urbana, pois, embora existam músicas de caráter especificamente urbano, como o choro e a modinha, cabe a esse estudioso “discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, ou influenciado pelas modas internacionais”.¹²

11. Andrade, “Luciano Gallet: ‘canções brasileiras’ (1927)”, em Andrade (1976a, p.174).

12. Andrade, “A música e a canção populares no Brasil”, em Andrade (1962, p.166-7). Esse texto foi escrito em 1936, já a primeira parte do livro, que tem o

Jorge Coli (1990, p.43) 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. Nessa obra, Mário faz uma série de apontamentos que considera relevantes para o estudo científico da música brasileira: de início, o autor aponta que os compositores modernos apelaram para o exotismo que “divertia” a crítica e o público europeu. Villa-Lobos, por exemplo, inclui-se entre os músicos que se utilizaram do “coeficiente-guassu”, “vatapá”, “jacaré”, “vítória-régia” e “sensações fortes” em suas composições (Andrade, 1962, p.13-4).¹³ Tal orientação era respaldada nos “conselhos europeus” de que a música nacional deveria utilizar-se de elementos indígenas, pois estes seriam legitimamente brasileiros. Mário conclui essa crítica da busca do nacional no índio afirmando que, segundo esse raciocínio, inexistia uma arte europeia, uma vez que todos os povos da Europa eram produtos de migrações pré-históricas (ibidem, p.15-6).¹⁴ Dessa forma, a música brasileira, conclui o autor de *Pauliceia*, 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 mú-

mesmo nome da obra, é de 1928. Foi Oneyda Alvarenga que, na década de 1950, organizou esse volume tal como hoje o conhecemos.

13. Vatapá também é o prato que na obra de ficção de 1944 de Mário de Andrade *O banquete* (1989, p.159), numa alegoria gastronômica, representa a música brasileira: “[...] cheiro vigoroso, capitoso embora de visual monótono e feioso”.
14. 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 Andrade (1989b, p.132). Vasco Mariz, ao traçar uma história da música no Brasil, afirma que, no fim das contas, o elemento ameríndio teve interferência quase nula na nossa música se comparada à influência dos negros, que, com sua rítmica, “imprimiam acentuada lascívia à nossa dança e nela introduziram um caráter dramático ou fetichista”. Ver Mariz (2000, p.25).

sica popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (Andrade, 1962, p.16).

Mário de Andrade ainda afirma que aquele era um período de nacionalização das artes brasileiras: a arte nacional (ou a música artística) deveria, portanto, ter um caráter social que 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 diferenciaria das músicas estranhas a elas a partir de um “imperativo étnico pelo qual são facilmente reconhecidos por nós” (ibidem, p.20 e 24).

Nesse sentido, o autor aponta 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 estranhas): 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 (ibidem, p.25). Da mesma forma, Mário defende que os instrumentos estrangeiros também podem 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. (Ibidem, p.55)

Assim, o modernista aponta 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, Mário 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” (ibidem, p.26-8). Por isso, conclui 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 europeia. Não faz música brasileira não. (Ibidem, p.29)

Com esse apelo ao folclore para a nacionalização da música artística brasileira, Mário aponta 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 ele 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. (Ibidem, p.70)

O compositor, para o autor de *Macunaíma*, era a “peça chave” para a transformação da nossa música, principalmente se ele não fosse genial. Segundo Mário, são 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 o modernista paulista, 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 a Oneyda Alvarenga,¹⁵ Mário de Andrade afirma 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.¹⁶ Além de explicar o desenvolvimento lógico pelo qual passou a música brasileira – relacionada primeiramente com Deus, em seguida com o amor e, por último, à nacionalidade –, Mário faz 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

15. 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.

16. Andrade, “Evolução social da música no Brasil”, em Andrade (1991a, p.13).

pode ser observado, em seguida, 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 ideia de nacionalização da música (ibidem, p.12-3).

Francisco Mignone (1897-1986), colega e aluno de Mário de Andrade, em geral com o pseudônimo de Chico Bororó, nas décadas de 1920 e 1930, já apresentava composições nas quais elementos folclóricos estavam presentes. Um exemplo é a valsa “Coca”, de 1930. Esse compositor e regente também contribuiu para os trabalhos da Discoteca permitindo que essa instituição gravasse suas obras como exemplo da música erudita paulista. Mignone, em 1938, também chega a compor canções baseadas nos poemas da discotecária Oneyda Alvarenga e de Carlos Drummond de Andrade. Na década seguinte, teve seu bailado *Iara*, “cuja história se inspirava na tragédia das secas” (Mariz, 2000, p.234), proibida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo Vargas. Vasco Mariz considera o compositor como “talvez o músico mais completo que possuímos” (ibidem, p.230) e conclui:

Sua amizade profunda e estreita cooperação intelectual com Mário de Andrade resultaram em uma série de poemas sinfônicos e bailados que representam a melhor expressão musical erudita de contribuição africana. Não deixa de ser surpreendente que um filho de italianos, de formação nitidamente italiana, de preparo técnico-musical ítalo-francês, de um melodismo essencialmente mediterrâneo, tenha podido captar tão eficazmente as constâncias folclóricas negras, aculturadas no Brasil. (Ibidem, p.230)

Mozart Camargo Guarnieri (1909-1993), por sua vez, teve muitas de suas composições inspiradas na obra de Mário de Andrade, que conheceu pessoalmente em 1928: *Lembrança de losango cáqui*, *Toada do pai do mato*, *Sai Auê* – com texto de *Macunaíma* – e a ópera *Pedro Malazarte*. Guarnieri dirigiu o Coral Paulistano,

criado pelo Departamento de Cultura e, segundo Mariz (ibidem, p. 247), pôde se beneficiar divulgando a sua obra e obtendo diversos prêmios locais. Contudo, aponta o autor,

[...] não foi Mário quem levou Camargo para a música brasileira, tal como ocorreu com Mignone. Foi o jovem Guarnieri quem lhe submeteu modestamente as duas obras [*Dança brasileira* e a *Canção brasileira*, de 1928] e o *papa do modernismo* no Brasil se entusiasmou e o adotou. (Ibidem, p.246)

Guarnieri também colaborou no registro de canções folclóricas por meios mecânicos viajando para a Bahia em maio de 1937 com essa finalidade. O material, cedido ao Departamento de Cultura e à Discoteca Municipal, além de importante para o estudo da música, colaborou com a organização das Missões de Pesquisas Folclóricas de 1938. Sobre Camargo Guarnieri, Vasco Mariz considera que, “se grande parte de nossos autores nacionalistas prefere agradar pelo exotismo, Guarnieri mantém-se num plano elevado de brasilidade depurada, íntima e não-exibicionista, pouco acessível ao grande público no primeiro ‘contato’” (ibidem, p.246). Finalmente, compara os dois compositores:

Aqui cabe um paralelo com Mignone, também paulista, mas urbano, ao passo que Camargo nasceu na zona rural, onde na sua juventude as tradições folclóricas continuavam ainda bem presentes. Ambos filhos de italianos, Mignone não pôde fugir ao meio ambiente fortemente italianizado da capital paulista. Poder-se-ia acrescentar também que Camargo nasceu dez anos mais tarde e só começou a escrever música com regularidade em 1928, muito depois da Semana de Arte Moderna. Mignone ficou imprensado entre duas gerações e nunca conseguiu libertar-se totalmente das tradições europeias; Guarnieri, também descendente de italianos, já se iniciou como compositor automaticamente brasileiro. De suas quase duzentas canções, não há um só sobre texto estrangeiro. (Ibidem)

Mário de Andrade, através de Félix de Cima, personagem de sua obra inacabada de ficção *O banquete*, aponta 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, 1989b, p.123).

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*,¹⁷ Mário de Andrade frisa, 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.¹⁸

Tal música livremente estética e simplesmente nacional, baseada na internalização do “popular” (folclore) no “nacional” (mú-

17. 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, esse texto foi unido a “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 (1976a).

18. Andrade, “Evolução da música no Brasil”, em Andrade (1991a, p.26).

sica erudita ou artística), é apontada por Arnaldo Contier como sendo utópica. Primeiramente, Contier aponta que Renato Almeida, num manifesto-programa escrito, em 1926, em defesa da criação de uma arte culta moderna,¹⁹ demonstra que o “não-afloramento da brasilidade musical modernista” ocorre “em função do ‘divórcio’ ou do ‘abismo’ existentes entre o intelectual (compositor) e a natureza ou o ‘universo rural’, como símbolos de uma ‘verdade’ estética autóctone”. Dessa forma, a questão central na preservação da tradição popular, no âmbito da modernidade, “incidia numa mediação a ser estabelecida entre o imaginário do homem natural ligado a rituais folclóricos” e a sua “transfiguração por meio de recursos técnico-estéticos nas obras do homem cultural, ou compositor erudito, considerado como o único agente social capaz de deglutir antropofagicamente as falas populares num discurso sonoro nacionalista”. Assim, segundo Contier (1992, p.274-7), tornava-se imprescindível que Mário de Andrade criasse o conceito “nação + cultura” como algo já consolidado na realidade social com a finalidade de “acabar” com o atraso cultural e musical que caracterizava a década de 1920.²⁰

Arnaldo Contier explica que, na tentativa de superar essa fase do *atraso*, Mário propôs uma nova periodização nos seus escritos sobre música, entre eles, *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) e *Aspectos da música brasileira* (1937), a ser concretizada pelos compositores envolvidos pelos ideais de “progresso” e “aperfeiçoamento” nos campos da pesquisa folclórica e técnico-estética na procura da descoberta do som nacional (utopia):

- 1) tese nacional: primeiros contatos do compositor com os temas folclóricos. Suas obras deveriam espelhar o aproveitamento [...] de cantos populares (arranjos de melodias, por exemplo), ou incorporar alguns trechos rítmicos ou estruturas melódicas, ou ainda enxertar fragmentos do populário, alternando-os com

19. Segundo Contier, esse manifesto encontra-se em Almeida (1926).

20. Em linhas gerais, esse raciocínio também é apresentado em Contier (1988).

segmentos de inspiração ou invenção próprias (Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez);

- 2) fase do sentimento nacional: busca de estruturas significantes específicas da linguagem popular, para escrever uma peça musical, inspirada nas grafias exatas e rigorosas de estruturas rítmicas do maxixe, por exemplo;
- 3) fase da inconsciência nacional; neste momento, o compositor deve deglutir, antropofagicamente, o “popular” (folclore + tradição) numa peça de coloração nitidamente “nacional”, como símbolo da Arte Culta + nação “homogênea” (representativa de uma coletividade ou da alma do povo);
- 4) fase cultural: o artista – após muitos anos voltados para estudos da folc-música e dos critérios de composição compatíveis com a brasilidade e modernidade – começa a escrever obras autônomas, independentes e esteticamente livres. Nesta fase, o compositor desvencilha-se do contexto histórico, concretizando, na prática, a utopia do som nacional. Neste momento, a obra torna-se, em sua essência, “universal” e compatível com o ideal clássico a respeito do “gênio sem pátria” (Bach ou Mozart, por exemplo), recuperando-se a função social do artista nos círculos da nobreza europeia do Ancien Regime...

Para Mário de Andrade, na década de 1930, somente Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone conseguiram atingir o terceiro período, ou fase do inconsciente coletivo. Em 1940-41, declarou a ausência total de compositores comprometidos com a utopia nacional da música... (Contier, 1992, p.279-80)

Apoiando-se principalmente em Augusto de Campos, que relaciona a “utopia do som nacional” e a bossa nova, Manoel Bastos (2009, p.77-8) afirma que esse movimento musical de vanguarda foi “uma realização possível” das pretensões de Mário de Andrade para a nossa música: na bossa nova, “a mediação nacional já não se apresenta mais como exótico, deslocado, menor, desgraçadamente obrigatório, folclórico, apologeticamente raso – em Tom

Jobim e João Gilberto, a própria mediação nacional é alçada à modernidade”.²¹ Bastos completa:

Isto posto, se o projeto de Mário de Andrade era dotar o Brasil de um sistema musical “artístico” que alçasse o material nacional ao patamar moderno, não é exagero afirmar que a bossa nova completou o projeto do poeta e crítico modernista, com o devido sinal trocado. Além de que, também a bossa nova se organizou a partir da ideia de aproveitamento moderno de matizes musicais “populares”, no seu espaço próprio de atuação. Ou seja, na medida em que Tom Jobim e João Gilberto almejavam a modernidade musical *dentro do universo fonográfico* (uma espécie de horizonte musical supostamente inevitável do nosso tempo), a bossa nova nada mais era do que a elaboração e estilização do *samba* diante dos parâmetros modernos e das novas técnicas de gravação. Com isso, o projeto de Mário de Andrade se realizava no seio mesmo da indústria fonográfica contra a qual ele se prevenia. (Ibidem, p.78)

Feita essa importante observação, voltemos à obra de Mário. Na ficção inacabada, já citada algumas vezes neste trabalho, *O banquete*, do início da década de 1940,²² o modernista, de forma alegórica, a partir de metáforas gastronômicas (para driblar o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo²³ – que nessa ficção tinha o seu equivalente: Gelo – Grupo Escolar da Liberdade e da Opinião), retoma muitas das questões que apontou como sendo problemáticas na música nacional em diversos es-

21. A obra a que Manoel faz referência é Campos (1986).

22. 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.

23. Mário de Andrade e outros modernistas, como Tarsila Amaral e Oswald de Andrade, foram fichados pelo DIP e pelo Deops. Um resumo das fichas de cada um pode ser encontrado em Andreucci & Oliveira (2002).

critos. A obra gira em torno do almoço de domingo oferecido por Sarah Light a Siomara Ponga, Félix de Cima, Janjão e Pastor Fido; a reunião acaba tornando-se um debate sobre música. 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 Light,²⁴ 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, 1989, p.20). Durante o almoço, que organizou para angariar recursos e proteção 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 de *virtuoses* 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 impecáveis, Siomara, a personagem de origem espanhola de *O banquete*, reconhece que se deixou influenciar pelos interesses comerciais e do público para atender à 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 impoção, enfim, todo um ‘belcanto’ novo e nacional, que valorizasse essa fonética ignorada dos belcantos europeus” (Andrade, 1989b, p.51). Siomara conhecia as regras de pronúncia propostas pelo Departamento de

24. Pereira (2006, p.184, nota 24) 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”.

Cultura de São Paulo,²⁵ 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, 1989b, p.51-2). Coli e Dantas apontam na cantora uma impressão de frieza, “de um desperdício estéril”. Acadêmica, ela contrasta com Janjão, “o sincero criador” (Coli & Dantas, 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 estes não falassem mal de seu país, e de Mentira, em particular. Por isso, ficou conhecido como um político protetor das artes (Andrade, 1989b, p.47-9). Félix de Cima “defende as instituições que

25. Em 1937 acontece 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, apresenta 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”. Esses 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 organizado por foneticistas. Ver Duarte (1971). Também: Catálogo de Exposição – *Mário de Andrade no Departamento de Cultura: imaginação e rigor*. Centro Cultural São Paulo de 31/5 a 17/8/2003, p.13. Disponível para consulta na Biblioteca do IEB-USP. Andrade (1991a) e também: “Congresso Nacional de Língua Cantada”, em Andrade (1992, p.19-22). Ainda existe o raríssimo *Anais do Congresso da Língua Nacional Cantada* (Departamento de Cultura de São Paulo, 1937) e Pereira (2006).

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, 1989, p.22-3). 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” (ibidem, 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, 1989b, p.57). Negro e lusitano, “de sangue brasílico”, escreve 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 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.

Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais

temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós. [...] 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.

[...] Não me imagino político de ação. Mas nós estamos vivendo uma idade política do homem, e a isso eu tinha que servir. [...] Também não me desejaria escrevendo páginas explosivas, brigando a pau por ideologias e ganhando os louros fáceis de um xilindró. Tudo isso não sou eu nem é pra mim. Mas estou convencido de que deveríamos ter nos transformado de especulativos em especuladores. [...] desejei ser fecundo e joguei lealmente com todas as minhas cartas à vista, alcanço agora esta consciência de que fomos bastante inatuais. Vaidade, tudo vaidade...

[...] Abandonei, traição consciente, a ficção em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente não sou. Mas é que eu decidira impregnar tudo quanto fazia de um valor utilitário, um valor prático de vida, que fosse alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina.

Mais eis que chego a este paradoxo irrespirável: tendo deformado toda a minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável! E é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado.

[...] 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 uni-

versalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem.²⁶

Janjão, apontam Coli e Dantas, não crê na construção de “uma arte que interessasse as 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, 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, 1989b, p.123-4). 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 [...]. (Ibidem, p. 132-3)

[...] 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 têm como princípio pragmático de sua criação, fazer música de pesquisa brasileira. A invenção livre só virá mais tarde, quando a

26. Andrade, “O movimento modernista”, em Carlos Eduardo O. Berriel (1990, p.36-8).

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. O que que eles conhecem realmente? Conhecem muito samba carioca, não há dúvida; conhecem muito a cantiga infantil, que, franqueza, já deviam deixar de lado, porque Villa-Lobos a saqueou por completo, e é certo que admiravelmente. Conhecem ainda um bocado de folclore musical nordestino, que justamente como o samba carioca é muito perigoso, porque é característico por demais e com uma base muito vermelha de negrismo. E é quase só. E conhecem um bocado a música urbana, principalmente a modinha e a valsa. Ora, o folclore não é isso. É cem vezes mais complexo e variado que isso. Mas infelizmente os compositores brasileiros o ignoram; e quando muito um ou outro se resolve explorar os elementos musicais da sua região. Como fez muito bem Camargo Guarnieri com a toada e a moda caipira de São Paulo. É certo que nas peças para canto e para piano, a composição brasileira já apresentava alguma variedade, por causa da colaboração da modinha, da valsa e da toada, mas já está se tornando insuportável, fatigantíssimo, viciado [...]. (Ibidem, p.151)

Através de Janjão, Mário aponta a sua revolta contra o tratamento dado às instituições de cultura e às pesquisas de folclore. Como vimos anteriormente, o modernista afasta-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 música 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 está 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! (Ibidem, p.152)

Finalmente, a última personagem desse almoço é Pastor Fido, um rapaz de 20 anos que cursa o quinto 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, 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, 1989b, 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 dava (ibidem, p.159-62).²⁷

27. 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 docu-

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 estado-novista?

José Miguel Wisnik (1982, p.137) 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”. 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 (1983, p.99) acusa que grande parte da inteligência brasileira se vendeu “aos donos da vida” (subentenda-se a ditadura de Vargas). Nessa oportunidade, o autor defende 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

mento 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, “A música no Brasil (1931)”, em Andrade, 1976a, 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 [...]” (Andrade, “Ernesto Nazaré”, em Andrade, 1976a, p.128).

coisas terríveis. É o caso dos escritores apolíticos, que são servos inconscientes do fascismo, do capitalismo, do quinta-colunismo.

Se a sociedade está em perigo, conclui-se que o escritor tem a obrigação indeclinável 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. (Ibidem, p.103-4)

A arte interessada produzida por Mário, relacionada à sua concepção de arte popular, encontra-se principalmente no campo das pesquisas musicais. As coletas que realizou na década de 1920 e, em conjunto, as feitas pela Discoteca Pública, através das missões de pesquisas folclóricas, em 1938, fomentaram muitas dessas 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, esses livros eram importantes para divulgar a música folclórica de lugares distantes. O intuito do funcionamento da Discoteca, assim como as suas obras, portanto, era a educação dos compositores nacionais e, assim sendo, era 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, 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” (ibidem, p.134).

Antes da finalização desta seção, 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 marioandradas. O autor por diversas vezes apontou a relação entre o inconsciente humano e a música “primitiva”. Em *Música de feitiçaria do Brasil*, Mário chega a relatar um “estado de entorpecimento” num ritual (no 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 relaciona aos ritmos executados no terreiro. Mário, portanto, passa a estudar também a relação entre ritmo, repetição e hipnotismo, assim como o poder psicológico da música sobre as mais variadas culturas. Tais reflexões fomentam 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 vária espécie e vários graus [...]” (Andrade, 1956, p.39). Esse 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”.

Para concluir, portanto, quando assume a direção do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário de Andrade tentou ser coerente com o seu pensamento daquela época, o seu discurso e suas ações, tentando realizar o programa que propusera nos seus livros e artigos jornalísticos para o meio cultural e musical paulista e nacional. Dessa forma, frisa Paulo Sérgio Malheiros dos Santos (2004, p.188), “a parte musical do Departamento Cultural recebeu, evidentemente, uma atenção toda especial”, principalmente com a Discoteca Pública Municipal de São Paulo.

3

DISCOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DE SÃO PAULO: UM PROJETO MODERNISTA PARA A MÚSICA NACIONAL

Mário de Andrade conduziu suas pesquisas etnográficas acompanhando o desenvolvimento tecnológico, e analisando como esta tecnologia influenciava a música do século XX, seja popular, étnica ou moderna.

Isto levou, por exemplo, à idealização e criação de uma discoteca pública em São Paulo e a uma missão de pesquisas folclóricas que buscava músicas autênticas para serem gravadas e armazenadas nesta discoteca.

Maurício de Carvalho Teixeira
(2003, p.281)

A “vocalção folclórica” da recém-criada Discoteca Pública Municipal de São Paulo e a fundamentação de um patrimônio imaterial

Mário de Andrade, 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. Vejamos:

[...] 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. [...] E o que é pior, pelo que me informou um músico de valor que os escutou, se alguns desses discos foram traduzidos em caligrafia musical e impressos, quem fez esse trabalho não tinha senão relativa responsabilidade e a tradução é muito falseada e não corresponde em nada às músicas dos fonogramas.¹

Outros motivos para a formação de arquivos sonoros também são apontados pelo autor:

[...] 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,

1. Andrade, "O fonógrafo", texto publicado inicialmente no jornal *Diário Nacional*, coluna "Arte" (São Paulo, 24/2/1928), em Toni (2004, p.263-4).

acho que a utilização das vitrolas modernas está se tornando uma precisão imperiosa.²

Elogiando ainda a direção de Edgar Roquette Pinto (1884-1954)³ no Museu Nacional, Mário destaca o colecionamento de material etnográfico voltado para a educação daquela instituição:

Duas coisas principais me entusiasmaram: o desenvolvimento das coleções e estudos etnográficos e a conversão do Museu num verdadeiro órgão de ensino popular e não de estudos para sábios gratuitos.

A maneira com que é recebida no Museu qualquer pessoa que deseje estudar seriamente; as facilidades que lhe são dadas; o material organizado para aulas práticas; a sala de conferências e lições coletivas, com sua sóbria e linda decoração marajoara; a franquia das páginas das publicações do Museu a quantos tenham o que dizer em matéria científica, especialmente brasileira: o Museu Nacional hoje está ensinando de verdade e obrigando a gente a estudar. Toda a gratuidade aristocrática e inerte, que faz parte odiosa e desumana dos museus, desapareceu da Quinta da Boa Vista.

[...] Os estudos sobre os tipos antropológicos brasileiros, a secção de etnografia popular criada por Roquette Pinto dão ao Museu uma significação etnográfica especialíssima.⁴

-
2. Andrade, “Discos e fonógrafos”, *Diário Nacional*, coluna “Arte” (São Paulo, 11/3/1928), em Toni (2004, p.268).
 3. Fundador da primeira emissora de rádio brasileira em 1923; a Rádio Sociedade Rio de Janeiro.
 4. “Roquette Pinto (Domingo, 13/7/1930)”, em Andrade (1976c, p.223). Fausto Douglas Correa Júnior (2007, p.24) aponta que Roquette Pinto planejou também uma filмотeca no Museu Nacional voltada para filmes de história ambiental. O diretor da instituição tinha uma grande preocupação em utilizar meios audiovisuais de forma pedagógica. Posteriormente, com o advento do Estado Novo, é criado o Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince), com a direção de Roquette Pinto. Ver Oliveira (2008, p.105).

Em todas as citações supramencionadas, Mário de Andrade defende a ideia e a importância de se criar um arquivo de discos público que estivesse vinculado às pesquisas musicais. Flávia Camargo Toni (2004, p.10) 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”.⁵ Portanto, após ser nomeado funcionário da prefeitura da capital paulista, o modernista põe em prática o seu projeto e a Discoteca Municipal de São Paulo é criada pelo prefeito Fábio da Silva Prado através do artigo 30 do Ato nº 861, de 30 de maio de 1935.⁶ Nomeada diretora da Discoteca, coube à jovem Oneyda Paoliello de Alvarenga, que assume oficialmente a 4 de setembro de 1935, colocá-la para funcionar à disposição dos seus eventuais consulentes.

Inicialmente, o objetivo da Discoteca – que estaria subordinada a uma rádio-escola, a qual, como vimos, acabou nunca funcionando – era colecionar discos de música nacional erudita, música popular nacional de interesse folclórico, assim como músicas eruditas e populares estrangeiras também de interesse folclórico. Vejamos:

Esta Diretoria pede vênias para expor um dos trabalhos a iniciar-se este ano do Departamento de Cultura e Recreação, a Discoteca Pública Municipal.

5. A discoteca particular do escritor, com 544 discos, está sob tutela do IEB/USP.

6. Ato nº 861, de 30 de maio de 1935, “Leis e decretos da Prefeitura Municipal de São Paulo-1935”, em *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, pela Lei nº 3662, torna-se seção dessa Divisão. “Leis e decretos da Prefeitura Municipal de São Paulo-1935”, em *Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo*, p.107.

Pelo Ato nº 861, a Discoteca é uma das subseções da Rádio-Escola. Esta, não poderá ser fundada imediatamente, como esta Diretoria já expôs ao sr. Prefeito, pela complexidade excepcional de sua organização e pelo dispêndio financeiro que isso acarretaria. As suas manifestações, por agora, só podem ser episódicas, como as irradiações que fará durante a próxima temporada lírica. Mas, se a Rádio-Escola não pode ser criada já, é de toda conveniência fundar-se imediatamente a Discoteca. As irradiações musicais vivem grandemente do emprego do disco, e é pois necessário que comecemos desde logo a colecionar discos escolhidos, de forma a possuímos, quando a Rádio-Escola principiar a sua atividade, um acervo discotecário numeroso, para que possa atender às exigências imediatas de irradiação. Acresce ainda que a orientação da Rádio-Escola sendo necessariamente cultural, as irradiações musicais que fizer, naturalmente sistematizadas e prefixadas, não poderão de forma alguma sujeitar-se às indecisões do acaso e do que houver no mercado paulista na ocasião. Ainda por cima, o Ato nº 861 reza muito sabiamente que os discos serão “acompanhados de breves comentários preliminares explicativos e de caráter cultural”. Ora, isso exige tempo e vagar, para que sejam feitas com precisão, a análise dos discos, das formas musicais que apresentam, (e determinados) seus caracteres históricos e estéticos, e suas peculiaridades de execução.

Por todas estas razões, esta Diretoria vem propor ao sr. Prefeito, se digne a autorizar a verba necessária para a fundação da Discoteca Pública, bem como aprovar o seu organismo. Esta diretoria ousa sugerir ao sr. Prefeito a seguinte organização e orçamento, tirado este do crédito aberto para o Departamento de Cultura e Recreação, pelo Ato nº 885 de 6/7/1935.

DA DISCOTECA PÚBLICA

Art. – A Discoteca Pública Municipal é diretamente subordinada à Rádio-Escola, de que é subdivisão.

Art. – Incumbe à Subdivisão da Discoteca:

- a) possuir uma coleção possivelmente completa de discos da música erudita nacional;
- b) colecionar, o mais utilmente possível, os discos de música popular, nacional, de interesse essencialmente folclórico;
- c) colecionar o mais completamente possível, os discos musicais da composição estrangeira erudita;
- d) colecionar, o mais utilmente possível, os discos de música popular estrangeira, de interesse cientificamente folclórico;
- e) colecionar o mais completamente possível, os discos tanto nacionais como estrangeiros, de caráter científico, documentário ou didático;
- f) sistematizar, classificar, ilustrar de comentários explicativos as suas coleções de discos;
- g) fazer transmissões episódicas ou sistemáticas dos discos, das suas coleções, pela Rádio-Escola, acompanhando-os, quando necessário, de comentários explicativos, tanto orais como instrumentais;
- h) funcionar para consultas particulares, tendo para isso, nas dependências da Rádio-Escola ou do Departamento, cabines em número correspondente à afluência de público;
- i) organizar, promover, incentivar iniciativas culturais, especialmente de caráter histórico ou folclórico, referentes à Música, e que se baseiem na exemplificação por intermédio do disco;
- j) incentivar, aconselhar, orientar na medida do possível, os produtores de discos, quanto ao caráter essencialmente folclórico do disco popular nacional;
- k) conseguir benefícios fiscais municipais, ou estaduais e nacionais, por intermédio dos órgãos competentes, aos produtores de discos de arte musical brasileira erudita ou estritamente folclórica;
- l) conseguir benefícios fiscais aos cinemas que nos entreatos e quaisquer intervalos de suas exibições, só executarem discos de arte erudita, de autores nomeados nos livros didáticos de História da Música, tanto nacionais como estrangeiros;

- m) manter ou instituir um serviço especial de gravação, que constituirá no Museu da Palavra, com discos de interesse cívico ou didático; documentário para estudos de fonética, fixação da voz de quaisquer homens ilustres do Brasil, serviço que fixará também narrações, cantigas, músicas de dança, solos e conjuntos instrumentais folclóricos nacionais, bem como a composição erudita paulista;
- n) criar uma coleção de partituras sinfônicas, que facilitem o estudo e análise dos discos orquestrais da Discoteca, bem como forneçam material de execução à Orquestra Municipal;
- o) manter um serviço de duplicatas e permutas, tanto com as instituições congêneres nacionais e estrangeiras, como com produtores e revendedores, para os discos de gravação da Discoteca, e renovamento das coleções;
- p) colaborar diretamente com os produtores nacionais, no sentido de designar quais os discos que possam ficar como exemplares específicos da música folclórica nacional, para que deles sejam eternamente conservadas as matrizes;
- q) instituir um arquivo de matrizes dos discos nacionais tanto de arte erudita como folclórica;
- r) provocar por meio de gravações e difusão, a ressurreição de peças folclóricas tradicionais do Brasil, que as exigências e circunstâncias do progresso puseram em desuso;
- s) criar um museu de instrumentos populares do Brasil.

Art. – Será, inicialmente, o seguinte pessoal da Discoteca Pública Municipal:

1 Discotecário, percebendo o ordenado de 800\$000 mensais.

1 4ª escriturário.

1 contínuo.

1 servente.

§ único – Todos estes funcionários estão diretamente subordinados ao Chefe da Seção, nos termos do § único do art. 4º do Ato nº 861 de 30/5/1935.

Para os trabalhos iniciais, pensa esta Diretoria que serão suficientes o Discotecário, o quarto escriturário e o servente. Tanto

este para limpeza da sala, de discos, de fonógrafos, etc. como o quarto escriturário para escrituração da Discoteca e seus fichários, podem ser tirados por esta Diretoria do próprio quadro do Departamento, não acarretando por enquanto nenhuma despesa.

Faz-se pois necessária apenas a nomeação do Discotecário, que deverá ser um técnico, de certa cultura literária, capaz de estudar os discos, analisá-los musicalmente, estética e historicamente e escrever-lhes os comentários para o uso da Rádio-Escola. Esta Diretoria já está consultando vários músicos e brevemente caso seja aprovada a proposta, voltará à presença do Sr. Prefeito com indicação de um técnico capaz.

Pensa pois esta Diretoria que com 15:000\$000 (quinze contos de réis) de verba, tirados das diferentes verbas de pessoal, expediente e material de instalação, do crédito já aberto pelo Ato nº 885, e mais 25:000\$000 (vinte e cinco contos de réis), tirados do mesmo crédito, para a compra inicial de discos, poder-se-á fundar este novo e utilíssimo serviço. Vinte e cinco contos para a compra inicial de discos é apenas um mínimo imprescindível, pois que estando os discos de música clássica ao preço atual de 30\$000 (trinta mil réis) cada um, com os descontos que esta diretoria obtiver, poder-se-á quando muito reunir um acervo inicial de uns mil discos.

Sem mais, confiante no alto espírito de iniciativa do sr. Prefeito, esta Diretoria ousa esperar que seja aprovada esta sua proposta, e autorizasse o dispêndio de 40:000\$000 (quarenta contos de réis) para que possa iniciar um beneficiamento novo à cultura dos Paulistas, prática já usada em muitos países, e que infelizmente o Brasil ainda desconhece. Saudações. Mário de Andrade. Diretor do Departamento de Cultura e de Recreação.⁷

7. Processo nº 56.869/35, de 19 de julho de 1935. "Exposição de um dos trabalhos do Departamento de Cultura: a Discoteca Pública Municipal" apud *Catálogo*: Mário de Andrade. Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (São Paulo: Centro Cultural São Paulo), p.5-9.

Lograda a aprovação de Fábio Prado para a criação da Discoteca Pública Municipal, Mário de Andrade, que já havia sinalizado a Oneyda Alvarenga através de correspondência a possibilidade de emprego, envia um outro comunicado ao gabinete do prefeito apontando o nome de sua ex-aluna para o cargo de discotecária:

Tendo sido aprovado o projeto da Discoteca Pública que esta Diretoria submeteu ao critério de Vossa Excelência, conforme ficou dito nessa proposta, faz-se mister a nomeação de um especialista que tenha o título de Discotecário, e perceba seus ordenados pela Seção de Rádio-Escola, da Divisão de Expansão Cultural. Tendo procurado quem pudesse corresponder realmente ao serviço, reunindo em conjunto cultura musical e dotes de expressão literária, como o cargo requer, esta Diretoria vem propor ao sr. Prefeito a nomeação da professora Oneyda Paoliello de Alvarenga. Esta professora é formada com distinção e louvor pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde teve tese premiada nos cursos de História da Música. Possui um livro “A linguagem musical” que é o estudo mais profundo que já se fez sobre esse assunto, em língua portuguesa. É atualmente colaboradora da Revista Brasileira de Música, bem como o seu renome já começa a ultrapassar as fronteiras, pois que a escritora acaba de receber convite para colaborar no “Boletim Americano de Música” da Universidade de Montevideu. Dona Oneyda Paoliello de Alvarenga tem se especializado em discoteconomia e está pois em ótimas condições para exercer o cargo. Esta Diretoria ousa esperar do alto critério do sr. Prefeito, seja aceita esta sua proposta para que se possa iniciar imediatamente a Discoteca Pública. Saudações. Mário de Andrade. Diretor do Departamento de Cultura e Recreação.⁸

8. Processo nº 61.640/35, de 13 de agosto de 1935. “Indicação de Oneyda Alvarenga para o cargo da Discoteca” apud *Catálogo*: Mário de Andrade. Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, p.10.

Com tudo certo para o seu funcionamento, rapidamente a Discoteca se organiza e logo também começam os trabalhos no âmbito da pesquisa musical. Uma das primeiras atividades realizadas pela instituição para enriquecer o seu acervo foi o registro de música erudita paulista, iniciada com a gravação de obras de Francisco Mignone, e o registro do folclore musical brasileiro, iniciado em maio de 1937, com a ida de Camargo Guarnieri para a Bahia, culminando com a Missão de Pesquisas Folclóricas, de fevereiro a julho de 1938.

Organizou-se, ainda, um “Arquivo da Palavra” que, como já vimos em outro momento, fundamentou o Congresso da Língua Nacional Cantada em 1937. Esse arquivo possuía dois ramos: o registro das vozes de homens ilustres do Brasil e os registros destinados a estudos de fonética. O primeiro gravou breves discursos – com duração entre dois e três minutos – em discos de acetato de 78 rpm e 10 polegadas de nomes como o do jornalista Rubens do Amaral, Lasar Segall, do pianista Souza Lima, Camargo Guarnieri e da atriz Dulcina de Moraes. Todos os convidados redigiram o próprio texto que gravaram com temática sobre os seus ofícios (Alvarenga, 1942, p.9). Já os registros destinados a estudos de fonética contaram com a colaboração de Manuel Bandeira, poeta, escritor e amigo de Mário de Andrade, que elaborou um texto padrão, com frases que não tinham continuidade lógica para dificultar a memorização dos colaboradores, a ser lido por brasileiros de diversas procedências para comparação de pronúncias:

Ceará, capital Fortaleza. Rio Grande do Norte, capital Natal.

Ele esqueceu que a luz dos planetas é imóvel.

Que família!

Trás-ante-ontem adquiri um bilhete de loteria inteiro. Perdi.

O advogado da companhia já deu o parecer.

Quem foi que disse que eu era de Pernambuco? Eu não sou pernambucano não!

O juiz teimou.

Véspera de Santo Antônio tomei o bonde de barcas próximo do Quartel General. Ao subir no estribo, esbarrei numa mulher vesga. No alto daquele morro tem um pau d'arco pequenininho. Acompanhe sempre o menino: o príncipe ruim. O livro em que vêm apontados por sua ordem os dias dos meses com os nomes dos santos, as luas, os jejuns, se chama folhinha. Por quanto o senhor vende o tordilho? Quem desdenha quer comprar. O que é que ele contou? Não sei não. A pesca é uma das indústrias mais rendosas. Nesta questão estou de corpo e alma com o meu compadre. Tio Pio viu que a água do rio subiu muito. O excelente animal nasceu a 8 de março de 1882. Não afrouxe: feche a Assembleia. A porteira apodreceu muito. Enquanto se mantiver o ensino empregado, o colégio formará homens amáveis e às vezes admiráveis. Virgem Maria, que garoa! Nós já falamos no Rádio. Tivemos êxito absoluto. O Camondongo se escondeu. Esqueci-me de tapar as 14 caixas de paina. Ludgero começou uma lavoura de feijão. Jayme gosta de manteiga, ameixa, beiju e tapioca. Eu me escondi no primeiro andar. Não continue.⁹

As gravações foram realizadas no Pará, em Pernambuco, no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Minas Gerais, que foram denominadas “as sete regiões fonéticas do Brasil”. Álvaro Carlini (1994, p.49-50) ainda aponta que duplas de pessoas eram selecionadas – ambas alfabetizadas, contudo uma sendo culta e outra inculta – também para recitarem de cor o “Pai Nosso” e a “Ave Maria”.

9. “Pronúncias regionais do Brasil”, em *Anais do I Congresso da Língua Nacional Cantada*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937, p.179-86.

O Congresso da Língua Nacional Cantada que ocorreu entre os dias 7 e 14 de julho de 1937 com a organização do Departamento de Cultura e da Discoteca Municipal e com participação de Armando de Salles Oliveira, Fábio Prado, Júlio de Mesquita Filho, Manuel Bandeira, Cecília Meirelles, Guilherme de Almeida, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Souza Lima, Dina e Claude Lévi-Strauss, entre outros nomes ligados à fonética ou à música, por sua vez, fomentaria a elaboração e a fixação de uma fala brasileira a ser praticada pelos cantores nacionais, além da constituição de uma música erudita nos moldes nacionalistas. Assim, o evento tinha como premissa tornar a música nacional não só pelo ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma, mas também pelo canto.¹⁰

Segundo Maria Elisa Pereira (2006, p.15-6), o evento foi um “divisor de águas da delicada relação entre teoria e prática” vivenciada por Mário de Andrade, pois, além de firmar uma língua padrão para o nosso canto, desejava que esta “se constituísse também um fator de identidade e unidade nacional”, destacando a função social do canto, assim como o papel e a responsabilidade social dos cantores. Mário esperava dos cantores “preocupações mais éticas que estéticas” e “militância em prol do que entendiam serem as necessidades mais urgentes da nação” (ibidem, p.19), e esperava tal postura dos demais artistas, intelectuais e políticos, como já pudemos observar em outras passagens desta obra. Em “Os compositores e a língua nacional”, texto presente nos *Anais do Congresso da Língua Nacional Cantada* que depois é publicada, na íntegra, em *Aspectos da música brasileira* e em “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, que também está nos *Anais* e que depois se tornou parte de *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade, além de analisar diversos cantores a partir de gravações fonográficas, reitera o papel social e combativo do cantor.

10. Ver *Anais do Congresso da Língua Nacional Cantada*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

No Congresso, após a apresentação de diversos pesquisadores que temiam a “contaminação” da fala brasileira pelos sotaques estrangeiros e após a leitura do *Anteprojeto da língua-padrão* (que era subdividido em “I – A língua-padrão” e “II – Normas para a boa pronúncia da língua-padrão no canto erudito”) de Mário, do trabalho enviado pela Discoteca intitulado *Pronúncias regionais do Brasil* e do realizado pela Sociedade de Etnografia e Folclore sob o nome de *Mapas folclóricos de variações linguísticas*, a pronúncia regional aprovada, com ressalvas, para o canto nacional foi a carioca. Mário explica a escolha:

Criar-se uma pronúncia artificial feita de um amontoado de fonemas de várias regiões, era criar um esperanto, ou melhor, um volapuque absurdo, porque ninguém jamais nunca não teve notícia de que uma língua artificial se vulgarizasse; se “humanizasse” é que devo dizer.¹¹

Os participantes do I Congresso da Língua Nacional Cantada também puderam assistir, ainda durante o evento, a uma apresentação no Parque Infantil D. Pedro II do bailado da *marujada* realizada pelas crianças frequentadoras dos parques. Eis um relato dos congressistas:

[...] no Nordeste o bailado persiste ainda bem vivo, de feição nitidamente popular e mesmo folclórica, dotado de peças musicais anônimas, e de movimentação coreográfica e dramática tradicional, exclusivamente organizada por pessoas do povo. Na intenção de reviver as nossas danças dramáticas populares, o Departamento de Cultura iniciou esse trabalho pela adaptação da *Chegança de marujos*, às crianças de seus parques infantis. Usamos para isso a documentação folclórica fornecida pela bibliografia na-

11. *Anais do Congresso da Língua Nacional Cantada*, p.28.

cional e especialmente pelos arquivos ainda inéditos da nossa Discoteca Pública.¹²

Finalmente, além de propor normas para a pronúncia da língua utilizada no canto, no teatro e na declamação, os participantes do Congresso deliberaram ainda sobre várias iniciativas que deveriam ser tomadas pelo governo federal referentes à educação musical e afins:

O Congresso da Língua Nacional Cantada, Seção de Musicologia concita o Governo da República à criação duma Alta Escola de Arte Dramática que tenha incluso um Curso de Fonética da Língua-
-Padrão para aprendizado dos estudantes de teatro, declamação e canto.

O Congresso da Língua Nacional Cantada em plenário, resolve exprimir um voto ardente para que os Governos da República e Estaduais criem nos institutos oficiais de cultura, gabinetes de fonética experimental.

A Seção de Musicologia, sendo o canto útil à saúde aprova por unanimidade, uma moção para que o canto seja sistematizado em todas as escolas do país; que os professores de canto erudito e orfeônico, demais educadores e cantores de música brasileira, deem toda a sua atenção a que o canto erudito nacional se conforme com exatidão ao timbre e aos acentos em que se faz a nossa música popular e a que já se fizeram com tanto lustre os nossos compositores eruditos; que a música erudita aproveite os bailados populares do Brasil tendo em vista a sua propagação e tradicionalização em todas as classes.

12. *Anais do I Congresso da Língua Nacional Cantada*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938, p.729. Visto que ainda não tinha ocorrido a Missão de Pesquisas Folclóricas, provavelmente o material utilizado tenha sido aquele coletado por Mário de Andrade nas viagens que realizou ao Nordeste em 1928 e 1929 que foram doadas à Discoteca. Esse material permaneceu “inédito” até os anos 1940, quando Oneyda Alvarenga os organizou em conjunto com o material da Missão de 1938.

A Seção, afirmando por unanimidade que “o canto coral socializa o homem” concita os Poderes Públicos, e associações nacionais de qualquer espécie a desenvolver no Brasil o canto coral.

O Plenário aprova a decisão de se realizar dentro de cinco anos, em 1942, o Segundo Congresso da Língua Nacional Cantada, a fim de que se verifiquem os resultados obtidos pela aplicação das normas estabelecidas no Projeto da Língua-Padrão aprovado por este Congresso de S. Paulo, e modificados os pontos que a prática ou o tempo tiverem tornado merecedores de revisão.

O Plenário formula um apelo a todas as casas de edição musical estabelecidas no Brasil, no sentido de se fazerem traduzir para o vernáculo peças de repertório clássico de canto. (Pereira, 2006, p.47-8)

Infelizmente para os organizadores do Congresso, uma segunda edição do evento não foi organizada, tampouco foram atendidas as solicitações apresentadas no evento. Maria Elisa Pereira aponta ainda que as normas aprovadas pelo Congresso da Língua Nacional Cantada não foram tão divulgadas na época e “nem totalmente aceita(s) pelos que as conheceram” (ibidem, p.133). Poucos também foram os regentes e cantores de coro que as utilizaram e as estudaram. A autora aponta uma série de hipóteses para o insucesso das *Normas*:

A primeira baseia-se na dificuldade de impressão e distribuição do texto das *Normas*, nos últimos anos da década de trinta, para todo o território nacional. Além de fazerem parte dos anais e de terem sido reproduzidas na *Revista Brasileira de Música* (dois suportes de pequena circulação), elas apareceram posteriormente, e de maneira parcial, em dicionários e enciclopédias musicais. [...]

A segunda diz respeito à compreensão e ao formato do texto. O modelo de apresentação do conteúdo não instruía com facilidade o leitor, pois muitas vezes a comissão confundiu *grafia* com *som*. A ausência de uma transcrição fonética obrigou-a a uma série de aproximações; escrevendo para as pessoas brasileiras de seu tempo,

a comissão talvez acreditasse que todas, a princípio, deveriam saber como soariam os exemplos grafados, mas isso não era verdade à época, como continua não sendo hoje. [...]

A terceira hipótese refere-se à instituição, como língua-padrão, da pronúncia carioca da então Capital Federal. Essa forma, naquele tempo e hoje em dia, é considerada pelos cantores como possuidora de particularidades consideradas prejudiciais ao canto lírico. No texto das *Normas* foram explicitadas e adotadas as restrições, entre outras, às emissões *chiadas* ou *guturais* (aspiradas) do Rio de Janeiro. A pronúncia carioca, expurgada de suas particularidades, deixava assim de ser regional, e passava a ser, mesmo sem Mário de Andrade querer, técnica. [...]

Uma quarta possibilidade aponta para certo pragmatismo dos intérpretes. Preocupados em realizar bem seu ofício, empenharam-se mais com o *como* (as regras das *Normas*) do que com o *porquê* (os embasamentos teóricos e ideológicos). Os cantores que, porventura, procuraram seguir as *Normas*, não o teriam feito enquanto uma ação política, aspecto básico para Mário, mas enquanto uma realização estética.

Em último lugar, mas não menos importante: nesse evento foi aprovada uma moção para que houvesse uma segunda reunião em 1942, tendo em vista um balanço dos resultados alcançados, mas isso não pôde acontecer. O Congresso e suas *Normas* eram uma lembrança muito recente da oposição paulista ao governo getulista, que logo após o Estado Novo esvaziou todas as iniciativas do Departamento de Cultura. Alguns dos políticos que apoiaram esse órgão foram presos, exilados, ou tiveram impedimentos em suas carreiras. (Ibidem, p.133-5)

Além dos serviços de gravação supracitados e do Congresso da Língua Nacional Cantada, Flávia Camargo Toni aponta que o atendimento ao público passou a crescer diariamente, motivando a compra de muitos discos e partituras e a organização de audições comentadas com textos elaborados pela chefe da Discoteca, Oneyda Alvarenga, escritos sob a orientação de Mário de Andrade.

O acervo da instituição também não se limitava mais a fonogramas, pois várias pessoas haviam doado instrumentos musicais e objetos ligados à encenação de danças dramáticas para que se fizesse um museu (Toni, 1981, p.23). Esse acervo de instrumentos dentro da Discoteca foi vastamente enriquecido quando da Missão de Pesquisas Folclóricas: muito material apreendido pela polícia no Norte e Nordeste à época da viagem do grupo de pesquisadores do Departamento de Cultura foi doado pelas autoridades, pois manifestações como a macumba e a capoeira eram proibidas por lei naquele tempo.

Sem dúvida, a Missão de Pesquisas Folclóricas foi uma das mais importantes atividades desenvolvidas pela Discoteca em conjunto com o Departamento de Cultura. Quatro folcloristas – Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedito Pacheco e Antônio Ladeira¹³ – foram contratados para viajar até o Norte e Nordeste brasileiro em incursões com finalidade de registro dos cantos populares dessas regiões. Para tanto, os pesquisadores utilizaram-se de recursos como fotografia, gravações sonoras e filmagens, método inédito, no Brasil, até então.¹⁴ Os registros das manifestações culturais e religiosas pesquisadas somaram um total de 20 cadernetas de campo,

13. “Luís Saia era o técnico geral, estudante de Engenharia, havia cursado as aulas de Etnografia e Folclore ministradas por Dina Lévi-Strauss no Departamento de Cultura em 1936. Era também sócio-fundador e colaborador da Sociedade de Etnografia e Folclore onde apresentou uma comunicação sobre arquitetura popular. Na *Missão*, era ele quem decidia sobre os objetos a serem coletados e a filmagem dos bailados. Martin Braunwieser era o músico que resolvia sobre o interesse em gravar ou grafar as peças. Era também quem dispunha e movimentava os microfones durante as gravações. Benedito Pacheco foi contratado como técnico de gravação por conhecer bem o aparelho ‘Presto Recorder’ que a Discoteca Pública comprou para os trabalhos de campo. Antônio Ladeira foi chamado para auxiliar o técnico de gravação; sua função, de início, era de ajudar no transporte das bagagens, em especial o material fonográfico que era volumoso e pesado”, em Toni (1981, p.27-9).

14. Na verdade, Roquette Pinto foi pioneiro no uso de gravação de discos em estudos folclóricos, utilizando o método quando registrou em Rondônia cantos indígenas. O que diferencia seu trabalho da Missão de Pesquisas Folclóricas é que esta utilizou-se de outros recursos simultâneos à gravação de discos. Mais

168 discos 78 rpm, 1.066 fotos e 775 objetos, material que ficou acondicionado na Discoteca e rendeu vinte anos de trabalho, estudo e organização a Oneyda Alvarenga (Toni, 1981, p.44). Foi a partir desse material que a discotecária realizou muitos de seus estudos; o principal deles é o que originou a obra *Música popular brasileira*, em 1945.

Esse livro, que tem como base a análise “à Mario de Andrade” do material conseguido pelas Missões – pois Oneyda, assim como o seu mestre, entendia como música popular brasileira aquela de origem na tradição popular –, também foi utilizado pela autora para alertar o descaso com os estudos folclóricos e musicais após essa iniciativa única do Departamento e da Discoteca: “Se não me foi possível tornar este livro uma síntese melhor da nossa vida musical popular a culpa é menos minha do que do estado em que se encontram os nossos estudos do folclore” (Alvarenga, 1960, p.11). O mesmo apelo já havia sido feito por Paulo Duarte, em discurso na Assembleia Legislativa a 6 de outubro de 1937, quando afirmou que, com a Missão, a Discoteca atendia o apelo lançado pelo Congresso Internacional das Artes Populares, reunido em Praga, no ano de 1928, sob o patrocínio do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, que recomendara aos diversos governos proceder ao registro fonográfico das melodias populares de seus respectivos países:

[...] A maioria dos cantos e melodias populares estão prestes a desaparecer. Sua conservação é de uma grande importância para a ciência e para a Arte. O Congresso recomendou o seu registro fonográfico no mais curto prazo possível. As notações, por mais perfeitas que sejam, não substituirão o registro fonográfico.

[...] a Discoteca principiará ainda no corrente ano uma viagem de cinco meses ao Nordeste, a zona musical mais importante do

sobre esse trabalho de Roquette Pinto pode ser encontrado em Mário de Andrade, no artigo “O fonógrafo”.

país, a fim de colher material para seu fim etnográfico [...] (Duarte, 1937, p.235-54)

Luís Saia, chefe da expedição e porta-voz autorizado do Departamento de Cultura, em entrevista de divulgação da viagem concedida ao *Diário Carioca*, também aponta a motivação que levou à organização de tal empreitada:

[...] O objetivo principal da Missão é a pesquisa do folclore musical. Para esse fim a Missão está devidamente equipada. Disponemos de um aparelho de gravação dos mais aperfeiçoados e modernos, e de uma máquina cinematográfica para a filmagem de danças, etc. Contudo, o nosso campo de ação não se restringe ao folclore musical. Estende-se, também, a colheita de material relativo a costumes, arquitetura, enfim, a todas as modalidades da técnica popular. [...] Vamos trabalhar intensamente, certos de que estamos servindo à causa da cultura nacional. [...]¹⁵

A metodologia utilizada na Missão ao Norte e Nordeste teve suas bases estabelecidas tanto pela vivência de Mário de Andrade em coletas musicais anteriores, a “Viagem de descoberta do Brasil”, de 1924, às Minas Gerais, e as “Viagens Etnográficas”, de 1927 e 1928-1929, ao Norte e Nordeste do país,¹⁶ como também pelas aulas do curso de Etnografia e Folclore promovido pelo Departamento de Cultura de São Paulo e ministrado por Dina Lévi-Strauss.

15. “Uma grande obra em favor da Cultura Nacional”, em *Diário Carioca*, 8/2/1938. Disponível na Hemeroteca da Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural São Paulo. Álvaro Carlini aponta que essa entrevista não foi realizada pessoalmente. Luís Saia forneceu informações a Antônio Bento de Araújo Lima que, por sua vez, tratou de redigi-las para o jornal. Ver Carlini (1993, p.29).

16. Telê Porto aponta que, na verdade, Mário inicia a coleta de “documentos populares” já em 1921. São pregões, parlendas, paródias cantadas, cantigas de roda recolhidas em São Paulo e região. Ver Lopez (1976b, p.15).

A primeira viagem para coleta de material folclórico feita pelo futuro diretor do Departamento de Cultura, a “Viagem de Descoberta do Brasil”,¹⁷ aconteceu em 1924. Mário fazia parte de uma caravana de modernistas de São Paulo que também era composta por René Thiollier e d. Olívia Guedes Penteadó – dois mecenas do modernismo paulista –, Blaise Cendrars,¹⁸ Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Oswald de Andrade Filho (Nonê), Paulo Prado e Godofredo da Silva Telles. Segundo Telê Porto Ancona Lopez, nessa viagem pelo interior mineiro, Mário de Andrade fez a sua primeira grande meditação sobre o Brasil, além de começar a celebrar sua comunhão com a arte do povo (Lopez, em Andrade, 1993b, p.109). Ainda, segundo a autora:

A “viagem de descoberta do Brasil” provoca um amadurecimento no projeto nacionalista de nossos modernistas, fazendo com que a ênfase, que de início recaía com mais força sobre o dado estético, possa ir progressivamente, abrangendo e sulcando o projeto ideológico. (Lopez, 1976b, p.16)

Em Minas Gerais, cabe ressaltar, Mário tem contato com o barroco, que chama muito a sua atenção por tomar uma feição diferente da europeia, mesmo tendo sua riqueza artística desenvolvida devido à civilização colonial (Avancini, 1998, p.115-6 e 124). O barroco colonial e as obras de Aleijadinho, segundo Avancini, remetem Mário à arte gótica e o aproximam novamente da cultura alemã, que começou a estudar em 1918-1919 (ibidem, p.143):

A relação de Mário com o expressionismo data desde seu contato com a obra de Anita Malfatti, em fins de 1917, e de seus estudos da cultura e língua alemã, provavelmente logo após a exposição-

17. Denominação dada à viagem pelo próprio Mário de Andrade em suas memórias.

18. Poeta francês “empenhado na conceituação estética do primitivismo”, segundo Telê, que estava visitando o país em 1924 (Lopez (1976b, p.16).

-estopim do modernismo. Mário buscou na cultura alemã uma compensação para a esmagadora presença francesa em nossas letras e artes e ao seu exagerado cosmopolitismo, deformador de uma cultura ainda não de todo firmada e com características definidas. Seus amplos estudos de história da arte e, em particular, das artes alemãs o habilitaram a compreender em profundidade o sentido do expressionismo, suas raízes na cultura alemã desde o gótico e as variadas conotações do seu conceito. Usou basicamente dois sentidos que se generalizaram com o tempo: o do expressionismo como um movimento datado e com características precisas remetidas a um conjunto particular de obras e um segundo mais amplo, que via o expressionismo como uma constante da cultura alemã e europeia, a repetir-se ciclicamente, ou melhor, alternadamente com a constante clássica. (Ibidem, p.144)¹⁹

José Augusto Avancini ainda afirma que Mário fez uso do expressionismo alemão para “encontrar uma explicação para os fenômenos culturais brasileiros, de maneira a dar-lhes legitimidade dentro do complexo cultural ocidental, retirando-lhes o caráter de excrescência exótica e alçando-os a um nível compatível com as demais contribuições” (ibidem, p.145). O autor explica também que o expressionismo que Mário admirou e recomendou foi aquele “mitigado nas suas *exuberâncias deformativas*, nunca perdendo o contato com o real” (ibidem, p.156) e que, assim, “atingisse o indivíduo de maneira mais direta, apelando principalmente aos sentidos e à intuição” (ibidem, p.147). Para o autor de *Pauliceia desvairada*, aponta Avancini, o folclore e o barroco mineiro conteriam os elementos populares que formariam as principais características da psicologia brasileira (ibidem, p.103).

Retomando as viagens feitas por Mário de Andrade no final dos anos 1920, Telê Lopez afirma que, já em 1927, ele estaria muito empenhado em definir-se dentro do “nacionalismo crítico”. Desejoso de conhecer o Brasil e o povo brasileiro através da cultura po-

19. Sobre o expressionismo alemão, ver Machado (1998).

pular, Mário elege então o Norte e o Nordeste “como regiões privilegiadas que deveria visitar em viagens de estudo e pesquisa [...]” (Lopez, 1976a, p.17).

Entre maio e agosto de 1927, Mário deteve-se na região da Amazônia. Na ocasião, estudou as festas populares do meio do ano e escreveu um diário de viagem, *O turista aprendiz: viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega*. O diário é preparado para edição em 1943, mas, com a morte de Mário, permanece inédito até 1976, quando é reorganizado por Telê Porto Ancona Lopez.

Nessa viagem de “reconhecimento” ao Norte, acompanhado de d. Olívia Guedes Penteadó, Margarida Guedes Nogueira (sobrinha de Olívia) e Dulce do Amaral Pinto (filha de Tarsila Amaral), Mário “cruza fronteiras, apreende outros modos de pensar, de entender o homem em sua relação com o universo, modos esses, contudo, discriminados pelo juízo da sociedade industrial” (em Andrade, 1993a, p.111). Na Amazônia, aponta Telê Lopez (1972, p.51), o paulista descobre que o homem poderia “viver sem contradições com a sua geografia, liberto de uma civilização importada”. A região também “lhe reforça a certeza da legitimidade da preguiça enquanto ócio criador, que vinha bebendo desde suas leituras de juventude dos clássicos gregos, de Virgílio e Horácio” (ibidem). Mário conhece lendas das Guianas e Venezuela e surpreende-se com o deus malandro *Makunaíma*, que viria a ser, pouco tempo depois, protagonista de sua rapsódia (Lopez, em Andrade, 1993a, p.111). Retornando à região sul do Amazonas, o modernista e suas companheiras de viagem se encontram com Oswald de Andrade e Tarsila Amaral, recém-chegados da Europa. O grupo navega até Iquitos (Peru) e, pela Madeira-Mamoré, atingem a Bolívia: “Os dois únicos países estrangeiros onde Mário pisaria” (ibidem, p.113).

No final de novembro de 1928, dirige-se ao Nordeste para a segunda viagem etnográfica, como cronista correspondente do *Diário Nacional*, permanecendo em viagem até março de 1929. Atende ao convite de colegas de Pernambuco, Alagoas, Rio Grande

do Norte – onde é hospedado pelo amigo de correspondência que, até então, não conhecia pessoalmente, Câmara Cascudo – e Paraíba. Dessa vez, Mário de Andrade participa ativamente das manifestações populares que estava pesquisando; frequenta terreiros, cultos populares e festanças; compara diferentes músicas executadas para evocar um mesmo deus ou entidade. Em Natal, conhece o coqueiro Chico Antônio – que depois será lembrado em muitos de seus escritos como um músico popular excepcional – e também chega a ter o corpo fechado por um pai de santo na sua iniciação ao catimbó. Nessa viagem, aponta Telê Lopez (1972, p.54), Mário toma consciência de que “apenas a cultura política não lhe bastaria para analisar o Brasil e o povo brasileiro. Concentra-se a partir de então no estudo da obra de sociólogos e historiadores nacionais como Gilberto Freyre, Oliveira Viana, Manuel Bonfim”.

Grande parte da documentação recolhida nas viagens ao Norte e Nordeste permaneceu inédita durante muito tempo, pois Mário pretendia divulgá-las numa grande obra de cultura e música popular intitulada *Na pancada do ganzá*. Contudo, o modernista faleceu sem concretizar o projeto, que, depois, foi organizado em vários volumes, quando da edição das *Obras Completas de Mário de Andrade* pela Livraria Martins, por Oneyda Alvarenga – que recebe o material a pedido do testamento de Mário. São as obras: *Música de feitiçaria do Brasil*, *Danças dramáticas do Brasil*, *Melodias de boi e outras peças* e *Os cocos*.

Já o curso de Etnografia e Folclore ministrado por Dina Lévi-Strauss no Departamento de Cultura visava formar pesquisadores e fornecer subsídios para uma metodologia de coleta etnográfica. A francesa orientou seus alunos para o uso da imagem (fotografia e cinema) como suporte e recurso metodológico na pesquisa etnográfica. A utilização da imagem fundamentaria a materialização de um patrimônio imaterial: tradições, gestos, músicas, danças, sons e falas podendo ser capturados, vistos e entendidos sobrepondo-se à subjetividade dos testemunhos dos viajantes. Para Antônio Gilberto Ramos Nogueira (2005), essas são as diretrizes que fundamentaram a Discoteca como laboratório de brasilidade, espaço de

preservação de um patrimônio não tangível “inventado” por Mário de Andrade. Cabe uma rápida ressalva aqui: nas viagens ao Norte e Nordeste empreendidas pelo escritor paulista, a fotografia também foi utilizada na “recolha” etnográfica: Telê Porto Ancona Lopez (1976b, p.16) aponta cerca de quinhentas fotos produzidas por Mário.

Retomando, no curso de Etnografia e Folclore, o ideal, para a professora francesa, seria ter sempre à disposição um aparelho cinematográfico; somente na ausência deste valeria a fotografia. Não sendo possível filmar ou fotografar, o desenho seria o último recurso passível de utilização. A imagem – tanto na coleta e classificação da cultura material (cerâmica, habitação, instrumentos musicais, armas e outros utensílios) quanto da cultura não material (danças, dramas, rituais) – tem a tarefa de registrar os executantes nas diversas fases da *performance*. Aliado ao enfoque dado à imagem como suporte da metodologia, o programa também concentrou alguns módulos na sistematização da coleta musical conformando como método o registro mecânico (fonógrafo e filme sonoro) e o registro não mecânico (anotação direta). Nesse tipo de registro, é fundamental, para Dina Lévi-Strauss, que o pesquisador seja músico (Nogueira, 2005, p.268-72).

Após o curso, em abril de 1937, é fundada a Sociedade de Etnografia e Folclore; sua primeira diretoria era composta por Mário de Andrade, presidente; Dina Lévi-Strauss, primeira secretária; Lavínia Costa Vilela, segunda secretária, e Mário Wagner da Cunha, tesoureiro. Contava com os sócios-fundadores Fábio Prado, Paulo Duarte, Oneyda Alvarenga, Luís Saia, José Bento F. Ferraz, Sérgio Milliet, Nicanor Miranda, Ernani da Silva Bruno, Bruno Rudolfer, Rubens Borba de Moraes, Claude Lévi-Strauss, Paul-Arbousse Bastide, Pierre Monbeig, Roger Bastide, Samuel Lowrie, etc. (ibidem, p.274-5). Os membros da Sociedade de Etnografia e Folclore realizaram diversas investigações científicas que resultaram em monografias apresentadas num boletim (que contou apenas com sete números) criado pelos membros. Nessa publicação, existia também uma seção fixa sobre metodologia de pesquisa, es-

crita por Dina Lévi-Strauss e ainda o resumo de todas as comunicações e palestras feitas nas reuniões mensais da Sociedade que, mesmo sendo o primeiro marco no esforço de conjugar as atividades de folcloristas e etnógrafos brasileiros, teve curta duração, sendo extinta em 1938, coincidindo com a saída de Mário da direção do Departamento de Cultura.

Vale lembrar ainda que, antes mesmo da Missão de Pesquisas Folclóricas, as premissas do curso de Etnografia e Folclore já estavam sendo colocadas à prova, como aponta Antônio Nogueira:

Colocando o Estado e os recursos públicos no fomento de seu inventário, Mário dotou a Discoteca, entre 1936 e 1937, de aparelho fonográfico (Presto Recorder), fotográfico (Rolleiflex) e cinematográfico (Kodak). Os primeiros registros feitos com os novos suportes foram: Festa do Divino Espírito Santo de Moji das Cruzes – (Congada, Moçambique, Cavallhada); Itaquaquetuba-SP (dança de Santa Cruz); Varginha-MG (Congada, Embolada, Cana-verde, Cateretê, Folia de Reis) e Mato Grosso (organização social, usos e costumes dos índios cadivéus e bororos). Este último resultado da viagem etnográfica realizada pelo casal Lévi-Strauss e subvencionada pelo Departamento por mediação de Mário de Andrade junto ao prefeito Fábio Prado. (Nogueira, 2005, p.273)

Ainda sobre a excursão do casal Lévi-Strauss ao Mato Grosso, Mário de Andrade assim solicita os recursos necessários a Fábio Prado em 7 de novembro de 1935:

O professor Lévi-Strauss, da Universidade de São Paulo, e sua esposa, que também é notável etnógrafa, ex-assistente do professor Rivet no Museu Etnográfico do Trocadero, vão realizar uma excursão ao Estado de Mato Grosso, a fim de estudar costumes dos nossos índios, bem como localizar, se possível, algumas tribos desaparecidas há vinte anos.

O professor Lévi-Strauss está disposto a realizar esta excursão, como delegado do Departamento de Cultura, sem receber nenhuma remuneração por isso.

Seria entretanto interessante obter dados mais positivos para o nosso arquivo etnográfico e o professor Lévi-Strauss prontificou-se a tirar uma película cinematográfica, caso o Departamento de Cultura, que ficaria proprietário dessa película, corresse com as despesas desse trabalho.

Trata-se realmente duma obra de alto interesse, para a qual esta Diretoria vem solicitar o apoio do sr. Prefeito. O professor Lévi-Strauss prontifica-se a dar resultado dos seus estudos para ser publicado em primeira mão pela Revista do Arquivo. Prontifica-se mais a ceder uma cópia da coleção de fotografias que tirar durante a sua viagem. E finalmente a tirar o filme etnográfico da viagem, que ficará de posse do Departamento de Cultura.

Para esta última realização faz-se necessário uma subvenção de 4:000\$000 (quatro contos de réis). Esta Diretoria solicita do sr. Prefeito se digne permitir ao Departamento de Cultura dar ao professor Lévi-Strauss e senhora as credenciais necessárias, bem como conceder a quantia de quatro contos de réis para a realização do filme acima designado. Saudações cordeais, Mário de Andrade. Diretor do Departamento de Cultura e de Recreação.²⁰

Outra atividade comprobatória da parceria entre a Sociedade de Etnografia e Folclore e o Departamento é a participação de Camargo Guarnieri no II Congresso Afrobrasileiro, em Salvador (janeiro de 1937). Tendo como objetivo ampliar o acervo musical da Discoteca, o compositor permaneceu durante todo o mês na Bahia colhendo, por meio de registros não mecânicos, as manifestações

20. Processo nº 78.480/35, de 7 de novembro de 1935. “Propondo a contratação do Prof. Lévi-Strauss para a realização de viagem ao Mato Grosso para registrar os índios Bororo”, em *Catálogo*: Mário de Andrade. Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, p.18. Claude Lévi-Strauss registra suas experiências em São Paulo e Mato Grosso na obra *Tristes trópicos*.

populares sugeridas por Mário: música de feitiçaria e coco. De lá chegaram mais de quatrocentas melodias afro-brasileiras e cem fotografias que complementavam a documentação musical, posteriormente organizadas por Oneyda Alvarenga e publicadas no volume I da coleção do *Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal: melodias registradas por meios não mecânicos* (Nogueira, 2005, p.281-2).

Baseando-se no curso de Etnografia e Folclore, Oneyda Alvarenga orientou o grupo enviado à Missão de Pesquisas Folclóricas normalizando fichas em que seriam anotados os dados obtidos pelos pesquisadores. Eram três tipos de fichas: fichas de campanha, de local e de repertório. A exemplificação para preenchimento fora feita a partir de uma melodia colhida em 1935, na cidade de Varginha, pela própria discotecária. A ficha de campanha, a mais completa das três, trazia os seguintes tópicos a serem preenchidos pelo folclorista: 1) lugar e data da colheita; 2) título da melodia; 3) classificação – gênero; 4) nome do informante; 5) seu local de nascimento; 6) sexo, cor e idade; 7) grau de instrução; 8) posição social; 9) origem dos ascendentes até os avós. Solicitava ao pesquisador fazer as seguintes perguntas: “Onde, quando, como e de quem aprendeu o documento”. No rodapé da página deveriam ser completados os dados auxiliares para o processamento da Discoteca: fotos, filmes, fichas de repertório, localização e número do dado documento. A ficha de repertório tinha a parte superior pentagramada para anotação da melodia, ali deveria constar o número do fonograma a que se referia a ficha de campanha. Da ficha de local Oneyda não forneceu exemplo prático, mas explicou que o pesquisador devia registrar todas as informações sobre a localidade em que registravam cada documento, como características geográficas, culturais e históricas (Toni, 1981, p.26).²¹ Já o roteiro da viagem e elaboração de cartas de recomendação, “com o intuito de facilitar a pesquisa e a coleta musical”, foram encabeçados por Mário. O di-

21. Exemplos dessas fichas podem ser encontrados no Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

retor do Departamento redigia cartas de apresentação “gerais” para serem apresentadas em qualquer ocasião, sem destinatário definido, e também cartas endereçadas às pessoas que acreditava que dariam grande contribuição às coletas da Missão. Exemplo da primeira situação:

O dr. Luís Saia, sócio da Sociedade de Etnografia e Folclore, “pesquisador social” da Divisão de Documentação Histórica e Social, do Departamento de Cultura, de São Paulo, bem como o prof. Martin Brauwieser, regente do Coral Popular e assistente técnico de musicologia folclórica, da Discoteca Pública, de São Paulo, são os chefes da Missão de Pesquisas Folclóricas, enviada ao norte do Brasil pelo Departamento de Cultura.

Toda a documentação recolhida pela Missão, será publicada para estudo e uso nacional. O Departamento de Cultura solicita de quantos brasileiros este documento lerem, a assistência, o conselho, a acolhida jamais recusada pela generosidade nacional, certo de que será por todos reconhecida a benemerência do trabalho que se propôs e que esta Missão realiza. Mário de Andrade. Diretor.²²

Exemplo de carta de recomendação com destinatário certo:

Ilmo. Sr. Dr. Gonçalves Fernandes. Pernambuco. Tenho o prazer de apresentar ao ilustre autor dos “Xangôs do Nordeste”, o dr. Luís Saia, chefe da Missão de Pesquisas Folclóricas, enviada ao norte do Brasil pelo Departamento de Cultura de São Paulo. Esta Missão está especialmente encarregada de gravar em discos matrizes os cantos populares do país. Solicito de V. S. a generosidade de sua assistência e conselho à Missão, para que possa ela gravar os cânticos de xangôs e demais cerimônias afrobrasileiras de Pernambuco, de que V. S. é tão profundo conhecedor. Na certeza de uma

22. “Carta de apresentação do Departamento de Cultura. São Paulo, 24/1/1938”, apud *Catálogo*: Mário de Andrade. Diretor do Departamento de Cultura. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, p.21.

boa acolhida a esta solicitação do Departamento de Cultura apresento a V. S. os meus mais sinceros agradecimentos e cordeais saudações. Mário de Andrade. Diretor.²³

Oneyda Alvarenga, além de organizar as fichas “de recolha”, também monitorava a Missão a distância, cuidava do pagamento dos pesquisadores bem como do envio de material solicitado por estes. Recebia e organizava os objetos enviados pelo grupo e as notas que comprovavam os gastos dos sessenta contos de réis concedidos ao Departamento de Cultura pela prefeitura. Finalmente, comunicava-se através de cartas e telegramas, principalmente com Luís Saia, chefe dos pesquisadores. A propósito, foi em um desses telegramas que Oneyda Alvarenga interrompe a Missão, que estava a caminho da ilha do Marajó, informando a saída de Mário da direção do Departamento de Cultura em 1938. A discotecária avisa o ocorrido e repassa ainda um último pedido de Mário: que os pesquisadores “fingissem” não saber de seu afastamento do Departamento de Cultura e continuassem as pesquisas até quando o dinheiro que eles tinham em posse permitisse.

A Missão de Pesquisas Folclóricas foi o primeiro e último grande evento de coleta de material para pesquisa organizado pela Discoteca Pública Municipal. Depois disso, a instituição registrou apenas algumas danças tradicionais em Carapicuíba (SP), em novembro de 1938, e uma congada em Atibaia (SP), em 1943. Oneyda Alvarenga, a partir de então, dedica-se exclusivamente à ordenação e divulgação do material da Missão e de todo o resto do acervo da Discoteca, além de atender os frequentadores dela. Mário de Andrade, no Rio de Janeiro, não se desliga totalmente das atividades exercidas por Oneyda, mantendo-se informado através de correspondência e, sempre que possível, fazendo doações esporádicas de discos e livros à Discoteca.

23. “Carta de apresentação do Departamento de Cultura a Gonçalves Fernandes. São Paulo, 24/1/1938”, em *idem*.

Podemos observar, portanto, que as principais atividades realizadas pela Discoteca Municipal, nos primeiros anos de sua atuação dentro do Departamento de Cultura, estavam relacionadas, principalmente, à coleta e organização de material etnográfico. Existiu, portanto, uma “vocaç o” folclórica nas atividades iniciais dessa instituição que logo “abraçou” a necessidade de registro das manifestações populares tradicionais consideradas “em extinção” por intelectuais como Mário de Andrade. Florestan Fernandes (2003, p.93), nesse sentido, aponta que o Departamento de Cultura e a Sociedade de Etnografia e Folclore foram responsáveis pelo surgimento de “condições mais propícias aos estudos folclóricos baseados em pesquisa empírica sistemática”, através de “propósitos bem definidos de investigação”. Fernandes também afirma, ao analisar o material folclórico impresso e divulgado pela Discoteca Municipal – *Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal: melodias registradas por meios não mecânicos e Catálogo ilustrado do Museu Folclórico* –, que tanto o Departamento quanto a Discoteca colaboraram para a ambição de muitos em “converter o folclore em ciência positiva aut noma [...] através de contribuições de natureza descritiva” em detrimento da “análise folclórica propriamente dita, de caráter histórico ou comparativo” (ibidem, p.94-5).

Além de dar vida, com os seus arquivos sonoros, às teorias do diretor do Departamento de Cultura e contribuir para a consolidação dos estudos e da ciência folclórica no país, o acervo da Discoteca Municipal foi além, fundamentando a ideia marioandradina de que cultura popular e folclore também tivessem *status* de patrimônio a ser preservado. A ideia de patrimônio “não tangível” que é a base hoje do conceito de patrimônio cultural imaterial – Decreto n  3.551 do Iphan, de 4 de agosto de 2000²⁴ –, na verdade, já era

24. Decreto que “institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o programa nacional do patrimônio imaterial e dá outras providências”. O registro dos bens imateriais deverão ser feitos, aponta o decreto, em um dos seguintes livros criados pelo Iphan: “*Livro de Registro dos Saberes*, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; *Livro de Registro das*

pensado por Mário na década de 1930;²⁵ um exemplo é o “tombamento” recente das baianas do acarajé na Bahia ou da capoeira. Nessa época, como já observamos anteriormente, o autor de *Pauliceia desvairada* deparava-se com um dilema da modernidade: ao mesmo tempo em que as manifestações populares corriam o risco de desaparecer com a crescente industrialização do país, o avanço tecnológico da época proporcionava meios de capturá-las em discos, fotografias e filmes. Isso porque

Mário acreditava que o verdadeiro patrimônio de um povo não estava materializado naquelas coisas que podem receber as eternas placas patrimoniais de cobre, mas nestas menos nobres que se esvaem com a voz: coisas perecíveis, relacionais, efêmeras e, por isso mesmo, vivas. Não só os materiais, mas também as técnicas corporais, feitas em artesanatos, danças, músicas. (Miranda, 2006, p.21)

Portanto, pode-se dizer que a Discoteca, baseando-se nas orientações da professora Dina Lévi-Strauss de registrar as manifestações da cultura popular em diversos formatos – áudio, vídeo, material fotográfico e escrito e coleta de objetos –, e também na experiência de Roquette Pinto no Museu Nacional e nas viagens etnográficas de Mário de Andrade no final dos anos 1920, tornou-se, na verdade, um arquivo “multimeios” sobre cultura popular: as manifestações musicais gravadas durante as Missões de Pesquisas Folclóricas também foram filmadas e armazenadas na Discoteca, assim como desenhos e fotografias produzidas pelos folcloristas en-

Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; *Livro de Registro das Formas de Expressão*, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; e *Livro de Registro dos Lugares*, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas”. Ver Decreto nº 3.551/2000. Disponível na página virtual do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e do Ministério da Cultura.

25. Esse também é o mote da obra de Antônio Gilberto Ramos Nogueira (2005).

viados ao Norte e Nordeste em 1938. Materiais similares de outros eventos também foram acondicionados na Discoteca, pois, somente com a conjugação de diversas formas de registro, a instituição daria conta de salvaguardar a “brasilidade” e a “vivacidade” das manifestações populares.

Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde do governo Vargas, solicita, em 1936, um anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) a Mário de Andrade. Mário e Manuel Bandeira, nessa oportunidade, indicam o nome de Rodrigo Mello Franco de Andrade ao ministro para organizar e assumir a direção do SPHAN (Oliveira, 2008), p.119). Ao redigir o anteprojeto dessa instituição, aponta Flávia Camargo Toni, talvez Mário de Andrade tenha pensado em dividir o trabalho de pesquisa das manifestações artísticas com um órgão ministerial. Nesse anteprojeto, o autor propõe que as músicas que nosso povo cantava e dançava fossem elevadas à categoria de um bem da cultura imaterial, uma vez que planejava, além da gravação e da filmagem, o registro em livros de tombo. Idealmente, o modernista imaginava que as mesmas regiões fossem mapeadas a cada cinco anos para que no futuro se detectassem, comparativamente, as mudanças operadas no cantar dos povos brasileiros. Não tendo aprovação do anteprojeto, Mário de Andrade então transfere para a Discoteca a incumbência de mapear a música do Brasil, não apenas a de São Paulo (Toni, 2006, p.76-7).

Somente com a sua saída do Departamento de Cultura, em 1938, é que Mário foi contratado por Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do SPHAN. Já na capital carioca, o paulista também conseguiu trabalho na Universidade do Rio de Janeiro, pertencente ao Distrito Federal. Nessa instituição, foi diretor do Instituto de Artes e catedrático de Filosofia e História da Arte (Pereira, 2006, p.144). Contudo, em cartas escritas a Paulo Duarte, Mário afirma trabalhar em ambos os empregos a contragosto, “pela renda fixa que proporcionavam e para ocupar sua cabeça em assuntos que o fizessem esquecer o DC e tudo o que ele significou” (ibidem,

p.148).²⁶ Sua estadia na capital federal é curta; Mário retorna a São Paulo em 1941, ainda como funcionário do SPHAN. Até 1945, ano de seu falecimento, Mário de Andrade retoma as aulas no Conservatório Dramático e Musical, contribui para a revista *Clima*,²⁷ profere a conferência *O movimento modernista*, termina *O café* – uma ópera de crítica social ambientada durante a crise cafeeira (Andrade, 1966, p.319-75) –, começa a organizar sua obra para edição completa pela Martins, contribui com a coluna “Mundo musical” do jornal *Folha de S. Paulo* – onde apresenta a série *O banquete* – e realiza um trabalho sobre o padre Jesuíno de Monte Carmelo, pintor que atuou em São Paulo e Itu entre os séculos XVIII e XIX. Esses trabalhos ajudaram Mário a conseguir o montante financeiro necessário para que, em 1944, adquirisse o sítio Santo Antônio, em São Roque, interior de São Paulo, e o doasse ao Serviço do Patrimônio Histórico.

Voltemos ao anteprojeto redigido por Mário de Andrade, em 1936, para o SPHAN. Num primeiro momento, o órgão ministerial a ser criado foi batizado pelo autor por Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (Span). Nesse documento, entendia-se por patrimônio artístico nacional “todas as obras de arte pura ou aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil” (Andrade, 1981b, p.39), desde que inscritas em um dos quatro livros de tombamento, a saber: *Livro do tombo arqueológico e etnográfico*, para o registro da arte arqueológica, ameríndia e popular – objetos, monumentos, paisagens,²⁸ folclore (aqui incluem-se manifestações relacionadas à música); *Livro de tombo histórico*, para a arte histórica – tanto na-

26. Ver também Paulo Duarte (1971, p.160-5).

27. Ver Pontes (1998).

28. Mário já exhibe também nesse anteprojeto a ideia de “paisagem cultural”, que somente com a recente Portaria do IPHAN nº 127, de 30 de abril de 2009, recebe a chancela de patrimônio nacional. Disponível na página virtual do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e do Ministério da Cultura.

cional ou estrangeira que comemora o Brasil ou sua evolução social; *Livro de tomo das belas-artes/Galeria Nacional de Belas-Artes*, para a arte erudita nacional e estrangeira; e *Livro de tomo das artes aplicadas/Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial*, para o registro das artes aplicadas nacionais e estrangeiras – móveis, murais, joalheria, etc. (Andrade, 1981b, p.40-3). Além disso, o projeto incumbe o Span da organização de quatro museus nacionais que deveriam organizar exposições regionais e federais das obras tombadas, além de se articularem aos museus regionais fornecendo-lhes *documentação fotográfica, discos e filmes* e subvenções federais (ibidem, p.48). Cabia ao Span, na concepção de Mário de Andrade, a produção de material pedagógico a respeito de nossos patrimônios, através da aquisição e instalação de serviços de filmagem, fotografia e de fonografia e também da criação de uma “Revista Nacional de Artes” (ibidem, p.49-50), além do exame da diversidade artística do país a partir da elaboração de monografias que, em conjunto, futuramente, comporiam uma “síntese da cultura nacional” (Oliveira, 2008, p.118). A proposta de Mário para o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional teve como modelo de atuação e organização, portanto, o Departamento de Cultura de São Paulo e a Discoteca Pública Municipal, que são fundados um ano antes do anteprojecto.

Somente após a reformulação do projeto feita por Rodrigo Mello Franco de Andrade é que foi fundado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional pelo Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que concentrava os esforços do serviço *soamente* no tombamento (e seus efeitos) dos patrimônios.²⁹ Joaquim Arruda Falcão afirma que esse decreto-lei não acompanhou o projeto marioandradino em toda sua ousadia e riqueza:

Mário de Andrade, ao especificar que seriam dignas de proteção tanto as artes eruditas quanto as ameríndias e populares, ilustrou

29. Decreto-Lei nº 25/1937, “que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional”. Disponível também na página do IPHAN e do Ministério da Cultura.

cada um desses tipos com inúmeros exemplos de sua cultura aberta. Exemplos que iam desde obras premiadas em escolas oficiais de Belas-Artes, até instrumentos de pesca indígenas ou agrupamentos de mocambos no Recife, por exemplo. Já o Decreto-lei apenas mencionou as categorias de arte que mereceriam proteção, deixando a tarefa de explicitar cada uma dessas categorias para um futuro regulamento (artigo 4º § 2º), que nunca foi expedido. Mário propôs preservar os bens móveis e imóveis, e mais os usos, hábitos, fazeres, lendas, folclore, música e até as superstições populares [elementos que constituem o *Patrimônio Imaterial* de um povo]. O Decreto-lei restringiu-se às coisas, isto é, bens móveis e imóveis. (Falcão, 1984, p.28)

Falcão afirma que, ainda que ideologicamente pareça mais nacional e igualitária, a proposta de Mário de Andrade foi “historicamente prematura”, ou até “idealista”, porque

Não teria sido sustentada por nenhuma força social no âmbito nacional politicamente organizada. Daí inclusive a inexistência de outras teorias (ideologias culturais) sustentando uma política de preservação socialmente mais abrangente e heterogênea. [...] os escassos recursos federais [...] foram captados por uma elite cultural que no Estado e no mercado cultural pretenderam transformar a experiência cultural da nova elite urbano-industrial (experiência que não rompia com a experiência cultural da oligarquia rural, ao contrário, cristalizava-a pelo tombamento) em experiência nacional. (Ibidem, p.29)

Essa teoria apontada por Falcão para o fracasso da proposta de Mário de Andrade para o projeto regulador dos patrimônios nacionais, de fato, encaixa-se na realidade que estaria por vir no SPHAN: Rodrigo Mello Franco de Andrade organiza uma equipe majoritariamente de técnicos e engenheiros (membros da nova elite urbano-industrial) que, a partir dos anos 1940, divulgam estudos que apontavam o barroco como autêntica tradição brasileira. Assim,

durante a diretoria de Rodrigo, os tombamentos concentraram-se majoritariamente na arte e na arquitetura barroca (Oliveira, 2008, p.120-1). Somente na década de 1980, com Aloísio Magalhães à frente da Secretaria da Cultura do MEC, afirma Mário Brockmann Machado, é que houve um “esforço realizado de recuperação do conceito mais amplo de patrimônio originalmente formulado por Mário de Andrade” (Machado, 1984, p.13).

O não comprometimento e ainda a não compreensão das elites políticas, também fizeram o projeto cultural de Mário de Andrade vir à deriva em São Paulo. Na capital paulista, Mário pautou-se, principalmente, por políticas culturais voltadas ao seu projeto de nacionalização da música; contudo, nos anos seguintes à sua saída da direção do Departamento de Cultura,

O nacionalismo musical deixou de ser a tendência principal e passou a ser uma das possibilidades de fazer música no Brasil. Mário de Andrade, sempre identificado com o *Ensaio sobre a música brasileira* e suas teses, passou a representar não mais o descobridor do Brasil e de sua “verdadeira” música, mas defensor de um tempo que acabara. (Pereira, 2006, p.135)

Finalizando, a Discoteca Municipal, em seus primórdios, não pode ser considerada meramente um órgão de preservação, arquivo ou museu, mesmo porque a instituição não possuía o “bem” que fundamentaria sua criação: a música que Mário queria preservar não era um material tangível, a não ser que fosse registrada. A esse fator, soma-se outro: o próprio patrimônio musical brasileiro ainda não era algo definido naquele momento e é o próprio diretor do Departamento de Cultura que passa a fazê-lo a partir de seus estudos musicais e pesquisas, como vimos. Mário de Andrade e a Discoteca Pública Municipal de São Paulo seriam mediadores, portanto, de uma música popular que ainda estava por ser feita. Sendo assim, a instituição musical do Departamento de Cultura configurou-se, a princípio, como um órgão essencialmente dedicado à pesquisa.

A batalha de Oneyda Alvarenga para o “direito permanente à pesquisa estética” musical

Paulo Duarte descreveu o período pós-direção de Mário no Departamento de “marasmo absoluto”. O autor aponta que, graças ao heroísmo de sua diretora, a Discoteca ficou apenas “paralisada, mumificada” (subentende-se que ela corria o risco de ser sufocada até a sua extinção se não fosse por Oneyda). Duarte ainda aponta que, em meados da década de 1940, a Discoteca foi transferida para a rua Florêncio de Abreu, número 157³⁰ tendo apenas duas cabines de audição para consultas públicas e sem salas para audições coletivas. Segundo o autor,

Era perene a sua luta para a obtenção de funcionários técnicos, que deviam ser diplomados pelo Conservatório de Música e de Estética Musical. Mas para a mentalidade administrativa atual, essa gente deve ser equiparada a meros escriturários burocráticos! (Duarte, 1971, p.69)³¹

Oneyda Alvarenga, a partir de estatísticas sobre o movimento de consulta na Discoteca no início dos anos 1940, parece querer justificar a importância da instituição e também a necessidade de investimentos financeiros a partir do fluxo de usuários, já que a gestão de Prestes Maia na prefeitura direcionava pouca verba e atenção aos órgãos de cultura, em prol de uma cidade “modernizada”. A pesquisadora mineira também reclama o quanto atrapalhavam as mudanças de endereço que a instituição sofria:

30. Esse é o segundo endereço da Discoteca. Anteriormente, desde a sua fundação, ela funcionava num pavilhão do Mercado Municipal, junto com a Diretoria do Departamento de Cultura, à rua Cantareira.

31. Depois desse endereço, ainda em 1938, a Discoteca é instalada na praça Ramos de Azevedo, nº 4, e, na primeira metade dos anos 1940, ela funcionou num espaço dentro do Teatro Municipal.

Várias vezes me tem ocorrido a ideia de reunir em trabalho impresso dados sobre a organização e as atividades da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Entretanto, sempre me parecia muito cedo para se tirar conclusões dos resultados de um serviço de cultura que constituía uma novidade no Brasil e que, além do mais sempre teve uma vida acidentada e instável, sofrendo o seu funcionamento interrupções constantes causadas por mudanças frequentes de sede. (Alvarenga, 1942, p.7)

Contudo, a discotecária persistiu no ideal de instituição musical planejado por Mário de Andrade, mesmo que de forma mais modesta que a sonhada por eles:

Ela [a Discoteca] tem servido para ensinar compositores, proporcionando-lhes não só o melhor conhecimento do nosso povo através de seus costumes e tradições, mas também uma fonte que lhes permita, pelo estudo da nossa música popular, orientar e fixar a sua arte dentro da realidade nacional. Mas ela também tem funcionado no sentido oposto, ao reeducar o gosto dos ouvintes que, inicialmente vinham à Discoteca. (Ibidem)

Dessa forma, o tradicional conceito de discoteca – coleção, arquivo de discos –, que foi, de fato, o fundamento para a criação da Discoteca Pública Municipal, visto que esta seria subordinada à Rádio Escola – a qual, como já vimos, nunca entrou em funcionamento –, na verdade, simplifica e diminui o caráter inovador da instituição. Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga almejavam transformar a instituição em algo maior que um “acervo sonoro”. Portanto, essa originalidade da Discoteca, além do seu caráter científico, pedagógico e experimental, é que enriqueceu o seu papel dentro do Departamento de Cultura de São Paulo e no estudo da música, de forma geral.

Para Elizabeth Abdanur (1992, p.73), a Discoteca Pública Municipal de São Paulo aliava o conceito de *arquivo* – que tem a finalidade basicamente instrumental – e o conceito de *museu* – que tem,

por sua vez, uma finalidade *educativa*, possuindo uma dinâmica de divulgação do seu acervo. A Discoteca, portanto, seria uma instituição mediadora – nos moldes do modernismo nacionalista – entre a música e o compositor (a Discoteca a serviço da criação de uma música nacional esteticamente universal e livre) e entre a música e o ouvinte/consulente (a Discoteca, a partir dos *Concertos públicos de discos* comentados por Oneyda Alvarenga, agindo como “educadora de ouvidos”, criando público para a música que estaria por ser feita). Sobre esse segundo aspecto e ainda justificando as gravações realizadas pela Discoteca:

As casas gravadoras seguem naturalmente seus interesses comerciais e nada fazem no domínio da música erudita, de artisticamente recomendável, e no domínio da música popular. Nem se pode esperar que esse programa de trabalho das casas gravadoras seja melhorado enquanto o público mesmo não começar a exigir coisa melhor. E como o nosso povo ainda sem educação musical provavelmente levará bom tempo a mudar de gosto, é natural que não se possa confiar às casas gravadoras o destino exclusivo da nossa música registrada. (Azevedo, 1936, p.293)

Oneyda Alvarenga, embora inicialmente sob influência de Mário de Andrade, logo passou a desenvolver um trabalho mais autônomo dentro da Discoteca. A discotecária cuidava pessoalmente das compras de discos nacionais e estrangeiros, na tentativa de “formar uma coleção de discos, a mais completa possível, sejam eles de música erudita ou popular, de folclore ou de valor científico, documentário ou didático”.³²

Oneyda também publicava com frequência na *Revista do Arquivo Municipal*; tanto artigos sobre música e folclore, como “Catequês do Sul de Minas” – trabalho que, na verdade, foi apresentado pela primeira vez na conclusão do seu curso no Conservatório Dra-

32. Documento nº 20. Hemeroteca da Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural São Paulo.

mático e Musical de São Paulo e que trata dos cateretês (ou catiras) e das contradanças presentes nas áreas rurais e urbanas de Varginha (Alvarenga, 1936) – e “Comentários a alguns cantos e danças do Brasil” – observações que constituíram uma série de estudos realizados para uma coletânea de cantos populares brasileiros destinada a crianças (Alvarenga, 1941) –, quanto relatórios sobre as atividades desenvolvidas na Discoteca. Tais textos extrapolam o seu caráter meramente técnico e soam como um grito de sua diretora pela importância da instituição. Em “A Discoteca Pública Municipal”, de 1942, Oneyda Alvarenga faz um inventário de todos os serviços prestados pela Discoteca até então:

Organização dos Serviços

1º Registros sonoros:

- a) de folclore musical brasileiro;
- b) de música erudita da escola de São Paulo;
- c) Arquivo da Palavra (vozes de homens ilustres do Brasil e gravações para estudos folclóricos).

2º Museu etnográfico-folclórico, principalmente destinado a instrumentos musicais populares brasileiros, complemento indispensável dos registros de folclore musical.

3º Arquivo de documentos musicais folclóricos grafados à mão.

4º Filмотeca em conexão com os registros de folclore musical brasileiro.

5º Coleção de discos para consultas públicas.

6º Biblioteca musical pública de partituras e livros técnicos.

7º Arquivo de matrizes.

8º Concertos públicos de discos. (Alvarenga, 1942, p.8)

A musicóloga, nesse mesmo artigo, aponta a importância da documentação folclórica reunida pela Discoteca que incita “não só um melhor conhecimento do nosso povo através de seus costumes e tradições, como *fornecer aos nossos compositores uma fonte que lhes permita, pelo estudo de nossa música popular, orientar e fixar a sua arte dentro da realidade nacional*” (ibidem, p.15; grifo nosso). Nesse

sentido, a discotecária aponta, com grande satisfação, a obtenção de cópias existentes no Staatliches Museum für Völkerkunde (Berlim) de cilindros fonográficos contendo música e linguagem dos ameríndios brasileiros gravadas pelo etnógrafo alemão Koch Gruenberg quando da Missão Rondon (existentes também no Museu Nacional do Rio de Janeiro). Oneyda também aponta a troca de material entre a Discoteca e a Divisão de Música da Biblioteca do Congresso de Washington – com o intercâmbio, afirma a discotecária, poderão ser feitos estudos comparativos sobre a influência negra na música popular dos dois países –, e o interesse do professor universitário norte-americano dr. Lourenzo Turner nos discos de música de feitiçaria afro-brasileira (ibidem, p.16).

Sobre o arquivo de matrizes da Discoteca, Oneyda afirma que ele destinava-se “à proteção das matrizes dos discos de música popular brasileira feitos pelas casas comerciais”. A diretora da Discoteca explica que, depois de esgotado o “interesse econômico de um disco, as casas gravadoras inutilizam-lhe as matrizes, perdendo-se assim registros verdadeiramente interessantes para estudos musicais e folclóricos”; por essa razão, a Discoteca “dirigiu um apelo às casas gravadoras pedindo-lhes confiar à sua guarda” comprometendo-se a entregá-las às gravadoras para a tiragem de novos discos sempre que solicitarem. Segundo aponta Oneyda, só a RCA Victor atendeu ao pedido da instituição, cedendo 37 matrizes (ibidem).

Ainda nesse levantamento sobre os trabalhos da Discoteca Pública Municipal, Oneyda enumera a quantidade de material de todos os acervos, explica os modelos das fichas de empréstimo, de organização do material e de matrícula, e registro de consulentes, além de apresentar estatísticas da frequência de ouvintes – estudantes de Direito, Medicina, Engenharia e do ginásio, além dos comerciários, são os maiores frequentadores. À primeira vista, o dado é curioso, visto que Mário planejou a instituição para “fornecer documentação pra músico” para o seu projeto de nacionalização da música; mas, após a saída de Mário de Andrade do Departamento de Cultura e um “declínio” das possibilidades de execução de seu projeto nacionalista nas artes, sobressaiu na Discoteca a sua carac-

terística segunda: a preparação dos ouvidos. Oneyda Alvarenga também tem a sua explicação para a estatística:

Realmente, para o julgamento do caso é preciso partir da suposição de que os músicos, pelas exigências da sua profissão, possuem já uma cultura musical formada e os seus caminhos traçados. É pois muito mais importante para a Discoteca a ação junto dos não musicistas, favorecendo o acesso do povo a um nível mais alto de cultura musical, útil não só por si mesmo, como por formar um ambiente propício ao trabalho criador dos músicos e à compreensão deste trabalho. E nada melhor que tal ação se exerça particularmente sobre os estudantes, gente moça, como tal maleável e mais apta que nenhuma outra a concorrer para a formação de um bom gosto artístico generalizado. A constatação de que os moços constituem a grande maioria dos frequentadores da Discoteca representa um dos mais agradáveis resultados que as estatísticas fornecem. (Ibidem, p.62)

Oneyda Alvarenga conclui, portanto, como satisfatórias as atividades da Discoteca até aquele ano; em primeira instância, porque o movimento de consulta só fez aumentar nesse período e esse crescimento de consulentes, segundo a discotecária, prova “não só que a Discoteca veio corresponder a uma necessidade cultural coletiva, mas que o público recebe menos do que pede, pois que a Discoteca não dispõe de instalações suficientes para atender todos os que a procuram” (ibidem, p.88); em segunda instância, porque a Discoteca é procurada por pessoal de diversas profissões e idades, demonstrando sua larga influência: “É mais agradável ainda constatar que esta influência se exerce principalmente sobre a juventude das escolas que, não tendo ainda o gosto formado, e muitas vezes desvirtuado dos indivíduos amadurecidos, poderá ser encaminhada de um modo útil à cultura nacional” (ibidem). Finalmente, Oneyda conclui que, embora lentamente, o gosto do público progrediu através do período analisado. Contudo, aponta a autora que esse problema a Discoteca só conseguirá resolver com a colaboração das

escolas, dos críticos, das rádios e dos organizadores de audições. Nesse sentido, também, Oneyda afirma que, além das audições comentadas de discos – que são mensais e a diretora contabilizou cinquenta que ocorreram até a redação desse artigo –, foram afixados na Discoteca “cartazes orientadores na sala de espera e nas cabines” (ibidem). Exemplos:

Para o aumento da sua cultura, a música de câmara e a música sinfônica têm mais importância que a ópera.

A música moderna merece sua atenção. Se lhe parecer agressiva nas primeiras audições, o hábito de ouvi-la fará desaparecer essa impressão. Embora a discografia represente ainda insuficientemente a música contemporânea, o fichário de séculos, na divisão destinada a século XIX-XX e século XX, apresentar-lhe-á alguns compositores modernos.

A literatura musical para instrumentos de corda-e-tecla não compreende só as obras para piano. Conhece o virginal e o clavicímalo (cravo), instrumentos que tiveram voga enorme do século XVI ao século XVIII? Na coleção da Discoteca estão representados com peças de Couperin, D. Scarletti, Rameau, Daquin, etc.

Se gosta de música vocal, não se limite a ópera do século XIX. Por que não ouve os Lieder (canções) de Schubert, Schumann, Robert Franz, Brahms e Hugo Wolff? Por que não ouve a música vocal religiosa, Missas, Motetes, Corais, Oratórios, Cantatas, Paixões, etc.? Para ela, Palestrina, Orlando de Lassus, Victória, J. S. Bach, por exemplo, concorreram com obras-primas de valor universal.

Lembre-se que a História da Música não está circunscrita ao século XIX. Na medida do que a Discoteca pode oferecer presentemente ao seu desejo de cultura, procure conhecer as criações das outras épocas. (Ibidem, p.89-90)

Mesmo com as sugestões dos cartazes, Oneyda aponta a falta de um funcionário músico na sala de consultas para guiar os ouvintes através de sugestões (ibidem, p.90). A musicóloga conclui, ainda, que com a criação da Discoteca houve um “crescente interesse pelo disco como elemento de difusão de cultura musical” (ibidem). Instituíram-se em São Paulo diversas organizações e grupos, enumera Oneyda, que colaboraram com a Discoteca. Entre eles:

[...] Ginásio Osvaldo Cruz, Centro de Estudos Interamericanos, Sociedade Bach, Sociedade Israelita de São Paulo, Centro Acadêmico Osvaldo Cruz (da Faculdade de Medicina), redação da revista *Clima*, Escola Livre de Sociologia e Política (em que os concertos dados foram organizados e comentados pela Discoteca), Grêmio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (informações para a organização de programas de concertos), Escola Normal Padre Anchieta, Grêmio de Cultura Inglesa, Associação Cristã de Moços.

A Associação Acadêmica de Arte da Faculdade de Direito, pretendendo iniciar em breve uma série de concertos de discos, pediu nosso auxílio para a sua organização. (Ibidem)

Finalmente, a diretora da Discoteca Municipal afirma que, desde a sua criação, a Discoteca funcionou como um “órgão consultivo”, no qual diversos pesquisadores e instituições de cultura vieram procurar referências sobre música. A autora enumera algumas solicitações:

Sociedade de Educação Musical de Praga, Tchecoslováquia: relatório completo sobre os serviços da Discoteca, a fim de servir à organização de uma instituição idêntica em Praga; informações amplas sobre o ensino de música no Brasil.

Dr. Hugo Ravenna, Argentina: solicitação de informações detalhadas sobre os serviços da Discoteca, a fim de ser organizado um serviço igual em Buenos Aires.

Discoteca Pública do Distrito Federal: solicitação de informações detalhadas sobre a organização da Discoteca, a fim de servirem de orientação aos seus trabalhos.

Rádio Cruzeiro do Sul de São Paulo: modelos de envelopes para discos e fichas para a organização de uma discoteca fornecidos ao Sr. Arnaldo Lopes.

Departamento de Cultura de Santos (São Paulo): dados fornecidos à Sr^a Fileta Presgrave Amaral sobre os serviços da Discoteca, para servirem à organização de uma discoteca pública em Santos.

Departamento de Propaganda Nacional (Portugal): informações sobre os serviços da Discoteca, a fim de servirem à criação de uma organização idêntica, bem como dados sobre as atividades musicais em São Paulo, fornecidas ao Sr. Gastão de Bettencourt.

Serviço Oficial de Difusão Rádio Elétrica e Instituto Interamericano de Musicologia de Montevideú, Uruguai: informações sobre a Discoteca fornecidas ao Prof. Francisco Curt Lange, diretor do Instituto.

Dr. Ricardo Cávero-Egusquiza, do Ministério das Relações Exteriores do Peru: dados sobre a organização da Discoteca.

Standart Oil C^o São Paulo: instruções fornecidas ao Sr. Paulo M. Barreto para a organização de uma Discoteca.

Rádio Bandeirante, São Paulo: informação sobre a organização de uma discoteca fornecidas à Sr^a Yvone Sampaio Cancrath.

Dr. Ademar Vidal, procurador geral da República no Estado da Paraíba: informações sobre a organização da Discoteca, a fim de servirem à criação de serviço idêntico no estado da Paraíba.

Sr^a Ana Cândida Gomide: informações sobre a organização da Discoteca.

Prof. Paul Vanorden Shaw: informações sobre a organização da Discoteca, solicitadas, por seu intermédio, dos Estados Unidos.

Prefeitura de Rio Claro (São Paulo): informações sobre a organização da Discoteca, para servirem à criação de serviço semelhante.

Srs. Robert Moore e Luis Marden, Revista de Geografia U. S. A.: informações sobre os serviços da Discoteca.

Sr^a Maria V. de Muller, da Diretoria de Arte e Cultura Popular, Ministério da Instrução Pública, Departamento de Cultura, Montevideu, Uruguai: dados sobre o bailado popular "Pastoris".

Sr. Basilio Itiberê, da Universidade do Distrito Federal (extinta): informações sobre os aparelhos portáteis de gravação para servirem à pesquisa folclórica.

Dr. Ralph Steele Boggs, da Universidade de North Caroline, U. S. A.: dados sobre a organização da Discoteca, cópia da lei que criou a "Discoteca di Stato" de Roma, Itália; lista de discos de música popular brasileira.

Dr^a Edith F. Helman, do Simmons College, Boston-Mass., U. S. A.: listas de discos de música popular brasileira.

Prof. Marshall Bartholomew, Yale Glee Club, da Universidade de Yale, U. S. A. e presidente da Associação Internacional de Coros Universitários: listas de discos de música popular brasileira.

Dr. Harold Spivacke, Chefe da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso, Washington, U. S. A.: lista de discos de música popular brasileira.

Dr. Robert C. Smith, subdiretor da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, Washington, U. S. A.: Informações sobre música popular paulista, acompanhadas de listas de discos.

Dr. Carleton Sprague Smith, Chefe da Divisão de Música da Biblioteca Pública de Nova York, U. S. A.: listas de discos de música popular brasileira.

Sr^a Lenore Stone, Artesia-Califórnia, U. S. A.: listas de peças vocais para crianças, baseadas no folclore brasileiro.

Sr. Evans Clark, do Comitê de Coordenação das Relações Culturais e Comerciais entre as Repúblicas Americanas, U. S. A.: quadro do movimento de consultas públicas da Discoteca; listas de discos de música popular brasileira; comentários sobre formas e gêneros da música popular brasileira.

Sr^a Mona G. Tyer, Trinidad-Colorado, U. S. A.: informações bibliográficas sobre cantos populares infantis brasileiros, a fim de servirem à preparação de tese de professorado.

Memphis State College, Memphis-Tennessee, U. S. A.: informações bibliográficas e fonográficas sobre música popular brasileira.

Sr^a Mary K. Seeley, Glen Ridge Public Schools – Department of Pratical Arts, Glen Ridge, Nova Jersey, U. S. A.: informações bibliográficas sobre música popular brasileira.

Prof. Donald Pierson, da Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo: listas de discos de música popular brasileira.

Sr^a Carol H. Foster, ex-consulesa dos Estados Unidos em São Paulo: lista de discos de música popular brasileira, acompanhada de comentários sobre suas formas e gêneros; dados biográficos do compositor Villa-Lobos.

União Cultural Brasil-Estados Unidos: relação de compositores paulistas.

Sr. Miguel Izzo, professor de música: comentários sobre algumas formas e gêneros da música popular brasileira, publicados no seu livro sobre teoria da música.

Sr. Rossini Tavares de Lima, professor de música: informações sobre discos de música erudita brasileira.

Sr. Renato de Almeida, musicólogo: biografias de compositores paulistas; cópias de temas de música popular brasileira pertencentes à coleção da Discoteca, informações sobre o entrecho do bailado “Maracatu de Chico Rei” de Francisco Mignone.

Sr^a Renata Paumann Dargo, professora de dança da Escola de Educação Física de São Paulo: cópias de temas de Praiá, dança indígena de Pernambuco, pertencentes à coleção da Discoteca, bem como informações sobre essa dança e outras populares, a fim de servirem ao seu aproveitamento na referida escola.

Divisão de Educação e Recreio, do Departamento de Cultura: informações sobre a dança dos “Praiás” e sobre “Cateretês” a fim de servirem ao seu aproveitamento nos Parques Infantis de São Paulo.

Sr. Ayres de Andrade, crítico musical e funcionário do DIP: informações sobre organização de fichários e modelo de fichas folclóricas, a fim de servirem às pesquisas de folclore do Departamento de Imprensa e Propaganda.

Sr^a Maria Aparecida Duarte, do Departamento de Educação do Estado de São Paulo: relação de discos para iniciação musical da infância. (Ibidem, p.91-3)

Joan Dassin (1978, p.111) aponta que a Discoteca Pública Municipal de São Paulo serviu de modelo para a organização de outras discotecas: no exterior, Mendoza e Roterdã; e, no Brasil, a de Brasília, Belo Horizonte, Curitiba, Salvador, Goiânia e São José dos Campos.³³

Em “O movimento de consultas da Discoteca Pública Municipal durante 1941 e 1942”, Oneyda traça diversas estatísticas muito esclarecedoras a respeito da Discoteca. A primeira delas, diz respeito à diminuição de consulentes atendidos e discos executados devido às reformas nos aparelhos sonoros (Alvarenga, 1943, p.54). Durante toda a década de 1940, a discotecária vai ser alvo de pesadas críticas – de frequentadores e da imprensa – devido às inúmeras interrupções dos trabalhos da Discoteca, pelas constantes mudanças de endereço e pelas manutenções de seus equipamentos. Com recursos cada vez mais escassos, poucas melhorias podiam ser feitas na instituição; as compras de materiais e a contratação de mão de obra ficavam comprometidas e a sua estrutura, com pouca capacidade, não podia ser ampliada. A não melhoria da instituição gerava críticas que, por sua vez, traziam dúvidas para a gestão municipal de se investir mais recursos num serviço que recebia julgamento tão negativo.

Oneyda, também a partir das estatísticas, traça novamente o perfil dos frequentadores: em sua maioria, jovens estudantes entre 8 e 29 anos. Dessa vez, a discotecária também apresenta a origem/naturalidade do público: em sua maioria, formada por brasileiros. No entanto, as estatísticas sobre os estrangeiros que frequentam a instituição chamam muito a atenção; pois elas revelam o cosmopolitismo da cidade de São Paulo. Na média de 20% de frequentadores

33. Joan Dassin aponta que conseguiu essas informações em um documento cedido pela Diretora da Discoteca Carmem Martins Helal em 1972-1973 intitulado *Breve histórico da Discoteca Pública Municipal de São Paulo*.

estrangeiros entre os anos de 1941 e 1942, constituem a maioria os alemães, seguidos dos italianos. A frequência de pessoas da França e de outros países da Europa ocidental, junto com países latino-americanos, também é considerável. Ainda figuram nas estatísticas, estadunidenses, libaneses, sírios, palestinos e israelenses (ibidem, p.56). Em relação aos fonogramas consultados, a expectativa de Oneyda é frustrada pelas estatísticas, pois a maioria das obras solicitadas pelos frequentadores, conforme ela própria aponta, é de ópera; obras que a discotecária considera “de gosto duvidoso”. Já na música instrumental/clássica, os compositores mais consultados nos últimos dois anos foram: Beethoven, Bach, Chopin, Verdi, Mozart, Brahms, Wagner, Tchaikovski, Debussy, Carlos Gomes, Schubert, Liszt, Puccini, Ravel, Rossini, Schumann e Hendel (ibidem, p.58).

Num primeiro momento, essas estatísticas podem nos parecer reveladoras da substituição do caráter pedagógico da Discoteca dentro do projeto de nacionalismo musical; de uma perda do sentido de espaço para “experimentação” musical. Em parte isso aconteceu. O nacionalismo musical de fato foi sendo deixado de lado, mas, sendo os discos bens muito caros naquele período, a Discoteca era o meio mais viável de as pessoas de origem humilde se iniciarem nos estudos de música. Nessas pessoas, portanto, reincidia o caráter pedagógico e de experimentação da Discoteca: os cartazes educativos espalhados pela Discoteca, as conferências e concertos planejados por Oneyda (1938) e um curso gratuito de análise musical organizado já sob a égide de Francisco Pati no Departamento (Andrade & Alvarenga, 1983, p.155)³⁴ são exemplos disso. Ainda, e principalmente, essas estatísticas também sinalizam o fato de

34. Em carta a Mário, de 29 de novembro de 1938, Oneyda assim escreve: “Sobre o Diretor tenho uma novidade que fará você cair de costas: ele me propôs organizarmos um curso gratuito de análise musical (harmônica e formal), confiado ao [Professor Fúrio] Franceschini. (Claro que o esclarecimento da coisa desejada foi feito por mim...) Desconfio bem que nesse mato tem coelho, mas a ideia me pareceu boa e apoiei-a imediatamente. O curso terá dois anos, com duas aulas semanais, devendo iniciar-se em março de 1939. Lhe mando o programa do 1º ano, feito pelo Franceschini, para que você dê sua opinião. Gostei dele”.

que, a partir dos anos 1940, a Discoteca passou a ter como atividade principal o serviço de consulta de discos.

A verdade, portanto, é que a Discoteca Pública Municipal gozou de grande sucesso em todas as suas linhas de atuação apenas nos seus anos iniciais de funcionamento, quando o Departamento de Cultura estava sob comando de Mário de Andrade. Com a saída deste e com o passar do tempo, por mais que Oneyda tentasse dar ênfase à parte de cultura popular da Discoteca, tais iniciativas chamavam mais a atenção ao seu trabalho como folclorista do que propriamente ao acervo da instituição: Oneyda Alvarenga foi membro fundador da Academia Nacional de Música, criada por Villa-Lobos; membro do Conselho Nacional de Folclore, do Ministério da Educação e Cultura; foi membro do Comitê Executivo da Association Internationale des Bibliothèques Musicales (Paris), como representante da América Latina e das discotecas em geral, lugar de que pediu demissão em 1952, ao mesmo tempo em que recusava o posto de chefe da seção das discotecas, pelas dificuldades encontradas para bem servir àquela organização internacional; foi membro correspondente do International Folk Music Council (Londres). Pertenceu a diversas sociedades nacionais de música e folclore, de vida efêmera, tendo sido um dos fundadores, em 1937, da extinta Sociedade de Etnografia e Folclore, criada por Mário de Andrade – o primeiro marco no esforço de conjugar as atividades de folcloristas e etnógrafos brasileiros. Em 1945, Oneyda também conquistou o Prêmio Fábio Prado para ensaios com seu livro *Música popular brasileira*, escrito por encomenda do Fondo de Cultura Económica (México), que o editou em 1947, e que foi traduzido para o italiano em 1953 (edição de Sperling & Krupfer, Milão). A edição brasileira foi feita pela Livraria da Globo em 1950 e 1960, e, da Secretaria Geral de Educação e Cultura da Prefeitura do antigo Distrito Federal (Rio de Janeiro) recebeu, em 1958, a Medalha Sylvio Romero por relevantes serviços prestados ao folclore nacional.³⁵

35. Adaptado de nota da editora com os dados biográficos da autora, em Alvarenga (1974, p.7-9).

Além dos trabalhos relacionados à Discoteca e ao folclore, Oneyda Alvarenga também foi responsável, após a morte de Mário de Andrade, pelas edições de *Danças dramáticas do Brasil*, *Música de feitiçaria do Brasil*, *As melodias do boi e outras peças* e *Os cocos*, trabalhos do autor que ainda permaneciam inéditos. Deve-se a Oneyda Alvarenga o conhecimento que se tem hoje da dimensão da coleta e análises de música popular feitas por Mário de Andrade. Até o seu falecimento, em 23 de fevereiro de 1984, sua ex-aluna e amiga trabalhou na edição dos estudos de música popular, tarefa que lhe foi confiada pelo próprio escritor quando pressentiu que não teria tempo de terminá-la (Toni, 1990, p.2). Oneyda Alvarenga assim escreveu nas “Explicações” que redigiu para o livro *Os cocos* (Andrade, 1984b, p.7-8):

Em 1944, planejadas as *Obras completas*, essa divinização assustadora da morte o levou a me falar várias vezes em seu intuito de rever e prosseguir, antes de mais nada, sua obra literária, que pessoalmente o interessava mais. Quanto ao material folclórico que colhera, já não tinha nem tempo paciência e não teria vida bastante para trabalhá-lo: ficava para mim, eu o estudaria depois que morresse.

Como soube mais tarde, antes de me dar esse encargo pessoal e direto, Mário de Andrade já transferira diretamente a mim, quando em 22 de março de 1944 recomendava em carta-testamento, escrita às vésperas de uma pequena operação:

“Os objetos de valor etnográfico ou folclórico, como Xangô, Exu de ferro, ex-votos em madeira, etc. serão para o museuzinho da Discoteca Pública. Também se pedirá à Oneyda Alvarenga que escolha para as coleções da Discoteca todos os discos de valor de estudo, folclóricas, nacionais e estrangeiros, que lhe interessarem”. E num adendo, posto no envelope, estava: “As melodias folclóricas recolhidas por mim, toda a coleção será doada à Discoteca Pública”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Com minhas colheitas e estudos mais ou
menos amadorísticos, só tive em mira
conhecer com intimidade a minha gente
e proporcionar a poetas e músicos,
documentação popular mais farta onde
se inspirassem.*

Mário de Andrade
(1991a, p.112)

*Isso foi num tempo antediluviano em
que se falava na existência dum
Departamento de Cultura que teve a
estupidez de ser cultural nesta Loanda.*

Mário de Andrade¹

O objetivo geral deste trabalho foi traçar caminhos que explicassem a criação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo a partir da moderna visão de cultura do seu idealizador Mário de Andrade; por isso foram analisadas as contribuições estéticas da Semana de 1922, o nascimento da fonografia e da radiofonia em São Paulo, o cotidiano paulistano e o papel do intelectual: em todos esses “itens” foram revelados motivos para que Mário criasse o

1. Em carta a Paulo Duarte datada de 5 de julho de 1940, em Duarte (1985, p.134).

órgão dirigido por Oneyda Alvarenga. Contudo, é principalmente nos escritos sobre música do modernista – em que se reúnem a influência de todos os fatores supracitados – que vão se desenhando e articulando claramente a necessidade de um instituto musical capaz de promover a educação de compositores e ouvintes. Surgindo para atender às demandas propostas nessas críticas musicais de Mário de Andrade, a Discoteca constitui-se, inicialmente, como um espaço de experimentação estética em prol da nacionalização da música feita no Brasil. Unindo pesquisa e acervo direcionados à educação musical, ela age, portanto, como espaço de “direito permanente à pesquisa estética” no âmbito da música; e é essa característica que norteia os trabalhos da Discoteca nos seus primeiros cinco anos de funcionamento, antes do arrocho imposto pela prefeitura estado-novista. Ainda, a Discoteca Pública Municipal, procurando atender aos requisitos de lugar de estudo de música nos formatos propostos por Mário, constituiu-se também como centro de referência, nacional e internacional, de pesquisa folclórica e etnográfica. Finalmente, e não menos importante, essa condição da Discoteca levou ao entendimento das manifestações folclóricas como sendo patrimônios vivos que deveríamos preservar. Infelizmente, quando teve a oportunidade de criar um órgão federal para salvaguardar as tradições populares, Mário (mais uma vez) foi incompreendido e, portanto, coube à Discoteca também mais essa função. Em suma, a originalidade e criatividade da seção do Departamento chefiada por Oneyda Alvarenga devem-se à genialidade de Mário de Andrade e, conseqüentemente, ao esforço de sua discípula de dar funcionalidade às ideias do mestre.

Assim, Mário de Andrade, no nosso entender e concordando com Sérgio Miceli, foi um raro caso de intelectual completo: fomentou toda uma proposta de cultura e educação e procurou meios de executá-la, transformando o Departamento de Cultura – inicialmente agrupamento de outros setores municipais feito na reforma administrativa de Fábio Prado – em algo que viesse ao encontro do que achava serem as necessidades culturais reais da sociedade. É por isso que, ao deixar a diretoria do Departamento, setores como a

Discoteca Pública estagnaram-se. O “espírito” do Departamento era o projeto marioandrado: “Quando digo Departamento de Cultura, quero dizer Mário de Andrade”, afirma Luís Saia em entrevista ao *Jornal do Commercio* de Recife, durante a Missão de Pesquisas Folclóricas (apud Sandroni, 1988, p.69). O Departamento de Cultura atuava, portanto, na institucionalização da cultura paulista a partir da ideologia lançada por Mário de Andrade. A Discoteca, conseqüentemente, significava isso também, mas seu campo de atuação limitava-se à esfera musical; o que não é pouca coisa, pois Mário formula o seu ideal de cultura a partir, sobretudo, das análises de manifestações musicais.

Devemos ressaltar ainda que o projeto nacionalista defendido por Mário não é o mesmo dos regimes nazifascistas, extremamente patriótico e xenófobo, e nem aquele 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 vinculado ao ministério no Rio de Janeiro, o autor de *Macunaíma* aproxima-se muito mais do pensamento comunista 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 Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) –, adequou o seu conteúdo a políticas de estado como o “trabalhismo”.²

2. Sobre este assunto ver Napolitano (2007) e, também, Ciscati (1998).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES

- ABBUD, Marísia Costa. *Mário de Andrade e as manifestações artísticas em São Paulo*. São Paulo, 1979. Dissertação (mestrado) – ECA – USP.
- ABDANUR, Elizabeth Franca. *Os “ilustrados” e a política cultural em São Paulo: o Departamento de Cultura na gestão de Mário de Andrade (1935-1938)*. Campinas, 1992. Tese (mestrado) – IFCH – Unicamp.
- ABREU, Marta. *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Ideias para a sociologia da música. In: *Adorno*. São Paulo: Abril, 1983. (Coleção Os Pensadores).
- _____. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- _____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. Sobre música popular. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Adorno*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).
- _____. Résumé sobre indústria cultural. *Revista Memória e Vida Social: História e Cultura Política (São Paulo: UNESP/Assis)*, v.1, maio 2001.

- ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Scipione, 1994.
- _____. Prefácio. O canto de Mário de Andrade. In: PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- ALMEIDA, Renato. *A história da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.
- ALVARENGA, Oneyda. Cateretês do sul de Minas. *Revista do Arquivo Municipal (São Paulo: Departamento de Cultura)*, v.XXX, 1936.
- _____. Comentários a alguns cantos e danças do Brasil. *Revista do Arquivo Municipal (São Paulo: Departamento de Cultura)*, v.LXXX, São Paulo, 1941.
- _____. A Discoteca Pública Municipal. *Revista do Arquivo Municipal (São Paulo: Departamento de Cultura)*, v.LXXXVII, 1942.
- _____. O movimento de consultas da Discoteca Pública Municipal durante 1941 e 1942. *Revista do Arquivo Municipal (São Paulo: Departamento de Cultura)*, v.XCII, 1943.
- _____. *Melodias registradas por meios não-mecânicos*. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1946.
- _____. *Tambor-de-mina e tambor-de-crioulo: registros sonoros do folclore musical brasileiro*. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1948a.
- _____. *Xangô: registros sonoros do folclore musical brasileiro*. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1948b.
- _____. *Catimbó: registros sonoros do folclore musical brasileiro*. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1949.
- _____. *Babassuê: registros sonoros do folclore musical brasileiro*. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1950a.
- _____. *Catálogo ilustrado do Museu Folclórico: registros sonoros do folclore musical brasileiro*. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1950b.
- _____. *Chegança de marujos: registros sonoros do folclore musical brasileiro*. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1955.
- _____. *Música popular brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1960.
- _____. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

- ALVES, Henrique Lima. *Mário de Andrade*. São Paulo: Ibrasa; Brasília: INL, 1983.
- AMERICANO, Jorge. *São Paulo nesse tempo*. São Paulo: Melhoramentos, 1962.
- Anais do Congresso da Língua Nacional Cantada*. Departamento de Cultura de São Paulo, 1937.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Compêndio de história da música*. São Paulo: L. G. Miranda Editor, 1936.
- _____. *Namoros com a medicina*. São Paulo: Martins, 1956.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Manoel Bandeira*. Rio de Janeiro: Simões, 1958.
- _____. *Danças dramáticas do Brasil*. Org., introd. e notas Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins, 1959.
- _____. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1960.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Martins, 1963a.
- _____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963b.
- _____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963c.
- _____. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1966.
- _____. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1967.
- _____. *Dicionário musical brasileiro*. Coord. Oneyda Alvarenga (1982-1984) e Flávia Camargo Toni (1984-1989). São Paulo: IEB/Edusp, 1968.
- _____. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972a.
- _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972b.
- _____. *Música, doce música*. 2.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976a.
- _____. *Os filhos da Candinha*. São Paulo: Martins; Brasília: INL/MEC, 1976b.
- _____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabel. texto, introd. e notas Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976c.

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1978.
- _____. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980a.
- _____. *Os contos de Belasarte*. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980b.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981a.
- _____. *Cartas de trabalho, correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade. 1936-1945*. Brasília: MEC/SPHAN, 1981b.
- _____. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1982a.
- _____. *Mário de Andrade*. Sel. textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico exercidos por João Luiz Lafetá. São Paulo: Abril Educação, 1982b.
- _____. *Contos novos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983a.
- _____. *Entrevistas e depoimentos*. Org. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983b.
- _____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1983c.
- _____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984a.
- _____. *Os cocos*. Prepar., introd. e notas Oneyda Alvarenga. São Paulo/Brasília: Duas Cidades/INL, 1984b.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, Neto. 1924-1936*. Org. Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Macunaíma*. Ed. crítica coord. Telê Porto Ancona Lopes. Paris/Brasília: Coleção Arquivos, 1988.
- _____. *As melodias de boi e outras peças*. Prepar., introd. e notas Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades/MinC/Pró-memória/INL, 1989a.
- _____. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989b.
- _____. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Villa Rica, 1991a.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo*. Introd. e notas Veríssimo de Mello. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Villa Rica, 1991b.

- ANDRADE, Mário de. *Será o Benedito!* Crônicas do suplemento em rotogravura de *O Estado de São Paulo*. São Paulo: Educ/Giordano/Ag. Estado, 1992.
- _____. *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: IEB, 1993a.
- _____. *Música e jornalismo: Diário de S. Paulo*, ago. 1927-set. 1932. Pesq., estabel. texto, introd. e notas Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993b.
- _____. *Vida do cantador*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993c.
- _____. *Introdução à estética musical*. Estabel. texto, introd. e notas Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- _____. *Missão de Pesquisas Folclóricas: música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*. Caixa de 6 CDs com as 33 horas de músicas gravadas na Missão de Pesquisas Folclóricas. São Paulo: Sesc/Centro Cultural São Paulo, 2006.
- _____, ALVARENGA, Oneyda. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- ANDRADE, Oswald. *Do pau-brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes, OLIVEIRA, Valéria Garcia de. *Cultura amordaçada: intelectuais e música sob a vigilância do Deops. Módulo VI – Comunistas*. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 2002.
- ANTELO, Raul. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- ARAUJO, Samuel, PAZ, Gaspar, CAMBRIA, Vincenzo. *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2008.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Apresentação: alvoroço de um primeiro amor. In: FERNANDES, Florestan. *Folclore e dança social na cidade de São Paulo*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ARTUNDO, Patrícia. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004.

- AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Rio Grande do Sul: Ed. da UFRGS, 1998.
- AVILA, Afonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1975.
- AZEVEDO, Antônio Vicente. Pela cultura. *Revista do Arquivo Municipal (São Paulo)*, v.XXVIII, 1936.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARBATO JR., Roberto. *Missionários de uma utopia nacional popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004.
- BARTÓK, Béla. *Escritos sobre música popular*. México: Siglo Veintiuno, 1987.
- BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (1964-1985)*. Assis, 2009. Tese (doutorado em História) – FCL – UNESP.
- BENDA, Julien. *A traição dos intelectuais*. São Paulo: Ed. Peixoto Neto, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.). *Mário de Andrade, hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. (Cadernos Ensaio 4).
- BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- BOMENY, Helena. *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.
- BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRINGTON, Silvia Ilg. *Pentimentos modernistas: as cores do Brasil na correspondência entre Luis da Câmara Cascudo e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, 2000. Dissertação (mestrado em História) – PUC.

- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BÜRGER, Peter. The institution of art as a category of the Sociology of Literature. In: BÜRGER, Peter; BÜRGER, Christa (Org.). *The institutions of art*. Estados Unidos: University of Nebraska Press, 1992.
- _____. Sobre o problema da autonomia da arte na sociedade burguesa. In: BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- _____. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CAMARGO, Suzana. *Macunaíma, ruptura e tradição*. São Paulo: Massao Ohno/João Farkas, 1977.
- CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22: entre vaia e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CANDIDO, Antonio. Mário de Andrade. *Revista do Arquivo Municipal (São Paulo: Departamento de Cultura)*, v.CVI, 1946.
- _____. Prefácio”, in: DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971.
- _____. A Revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000.
- _____. *Brigada Ligeira e outros estudos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.
- CAPELATO, Maria Helena. *O movimento de 1932: a causa paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e maracá: o catimbó da missão (1938)*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993.

- CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. São Paulo, 1994. Tese (mestrado) – FFLCH – USP.
- _____. *A viagem na viagem: maestro Martin Brauwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) – diário e correspondências à família*. São Paulo, 2000. Tese (doutorado) – FFLCH – USP.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9.ed. São Paulo: Global, 2000.
- CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.19, n.54, fev. 2004.
- _____, VILHENA, Luís Rodolfo P. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, v.3, n.5, 1990.
- CERTEAU, Michel. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHASIN, José. Manifesto editorial. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.). *Mário de Andrade, hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. (Cadernos Ensaio 4).
- CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CHERÑAUSKY, Anália. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. Campinas, 2003. Dissertação (mestrado em História) – IFCH – Unicamp.
- CISCATI, Márcia Regina. *Malandros da terra do trabalho: fragmentos e memórias da malandragem e da boemia na cidade de São Paulo (1930/1950)*. Assis, 1998. Tese (mestrado) – FCL – UNESP.
- COLI, Jorge. Mário de Andrade: introdução ao pensamento musical. *Revista IEB (São Paulo)*, n.12, 1972.

- COLI, Jorge. Mário de Andrade e a música. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.). *Mário de Andrade, hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. (Cadernos Ensaio 4).
- _____. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense: 1993.
- _____. *Música final*: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.
- _____, DANTAS, Luiz Carlos da Silva. Prefácio. In: ANDRADE, Mário. *O banquete*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo*. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30. São Paulo, 1988. Tese (livre-docência) – FFLCH – USP.
- _____. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *Cinematecas e cineclubes*: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira. Assis, 2007. Dissertação (mestrado em História) – FCL – UNESP.
- CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato*: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945). São Paulo: Annablume, 2004.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecoss da folia*: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- DUARTE, Geni; GONZALEZ, Emílio. Pensando a América Latina: música popular, política e ensino de História. In: CERRI, Luiz Fernando (Org.). *Ensino de História e Educação*: olhares em convergência. Paraná: UEPG, 2007.
- DUARTE, Paulo. Contra o vandalismo e o extermínio. *Revista do Arquivo Municipal (São Paulo: Departamento de Cultura)*, ano IV, v.XXXVII, 1937.

- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971.
- _____. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FAORO, Raimundo. *Os donos do poder*. Porto Alegre: Globo, 1985.
- FALCÃO, Joaquim Arruda. Política cultural e democracia: a preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. In: MICELI, Sérgio, MACHADO, Mário Brockmann (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. In: *A Etnologia e a Sociologia no Brasil*. São Paulo: Anhembi, 1958; e *Revista do Arquivo Municipal (São Paulo, Departamento de Cultura)*, v.CVI, 1946.
- _____. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Minc-IPHAN, 2005.
- GIANI, Luiz Antônio Afonso. *As trombetas anunciam o paraíso: recepção do realismo socialista na música brasileira, 1945-1958*. Assis, 1999. Tese (doutorado) – UNESP.
- GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. São Paulo, 2006. Dissertação (mestrado) – FFLCH/USP.
- GONÇALVES, Lisbeth. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992.
- GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*. São Paulo: IEB/USP, 1969.
- _____. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

- GUARNIERI, Mozart Camargo. *O tempo e a música*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.
- GUEDES, Tarcila. *O lado doutor e o gavião penacho: movimento modernista e patrimônio cultural no Brasil – o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: Annablume, 2000.
- GURGUEIRA, Fernando. *A integração nacional pelas ondas: o rádio no Estado Novo*. São Paulo, 1995. Dissertação (mestrado) – USP.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- _____. *A era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- _____, RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- HORTA, Luís Paulo. *Dicionário de música Zahar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação*. São Paulo: 1900-1930. São Paulo, 1988. Dissertação (mestrado) – ECA – USP.
- _____. *Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica*. In: *Terra Paulista: manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo*. São Paulo: Cenpec/Imprensa Oficial, 2004.
- IANNI, Otávio. *A ideia do Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- INOJOSA, Joaquim. *Os Andrades e outros aspectos do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- IONTA, Marilda (Org.). *As cores da amizade: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.
- JAMESON, Fredric. *Adorno ou tropos históricos*. In: *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.

- JAMESON, Fredric. *O pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- _____. *Villa Lobos e o modernismo na música*. São Paulo: Movimento, 1986.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- Leis e Decretos da Prefeitura Municipal de São Paulo – 1935. In: *Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo*.
- LEITHAÜSER, Gerhard. Kunstwerk und Warenform. In: BÜRGER, Peter, BÜRGER, Christa (Org.). *The institutions of art*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- _____. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec, 1974.
- _____. (Org.). *Mário de Andrade. Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976a.
- _____. Viagens etnográficas de Mário de Andrade. In: Andrade, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976b.
- _____. *Sou trezentos, sou trezentos e cinquenta: uma “autobiografia” de Mário de Andrade*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1992.
- _____. *Marioandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- LORENZO, Helena Carvalho de, COSTA, Wilma Peres da (Org.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. Lira paulistana. *Revista do Arquivo Municipal (São Paulo: Departamento de Cultura)*, v.XVII, 1935.

- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- _____. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.
- MACHADO, Mário Brockmann. Notas sobre política cultural no Brasil. In: MICELI, Sérgio, MACHADO, Mário Brockmann (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora/Itaú Cultural, 1998.
- MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correia de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Pró Memória/INL, 1983.
- _____. *A canção brasileira: erudita, folclórica, popular*. Brasília: INL, Nova Fronteira, 1995.
- _____. *Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.
- _____. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARTINS, José de Souza. O professor Florestan Fernandes e nós. *Tempo Social* (São Paulo: USP), 7(1/2), p.179-86, out. 1995.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.
- MAZZEU, Renato Brazil. *Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira*. Campinas, 2002. Dissertação (mestrado em Sociologia) – IFCH – Unicamp.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____, MACHADO, Mário Brockmann (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- MIGNONE, Francisco. *Música*. Rio de Janeiro: Bloch/Fename, 1980. (Coleção Biblioteca Educação é Cultura).
- MILLIET, Sérgio. O poeta Mário de Andrade. *Revista do Arquivo Municipal* (São Paulo: Departamento de Cultura), v.CVI, 1946.
- MIRANDA, Danilo dos Santos. “As missões e o progresso”. In: ANDRADE, Mário de: *Missão de Pesquisas Folclóricas: música tradi-*

- cional do Norte e Nordeste (1938). São Paulo: Sesc/Centro Cultural São Paulo, 2006.
- MORAES, Eduardo Jardim. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo (final do século XIX ao início do XX)*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Ed. Bial, 1997.
- _____. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- _____. *Conversas com historiadores brasileiros*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- _____. *Música popular na cidade de São Paulo no início do século XX*. In: *São Paulo, uma longa história*. Coord. Ana Maria de Almeida. São Paulo: Ciec, 2004. (Série Nossa História).
- MORAES, Rubens Borba de. *Lembranças de Mário de Andrade, 7 cartas*. São Paulo, 1979.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1991.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1995.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- _____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2005.
- NOVAES, Adauto. Apresentação. In: SQUEFF, Enio, WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Elite intelectual e debate político nos anos 30*. Rio de Janeiro: FGV, 1980.

- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. As raízes da ordem: os intelectuais, a cultura e o Estado. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL. *A Revolução de 30*. Realizado pelo CPDOC/FGV. Brasília: Ed. da UNB, 1983.
- _____. *Cultura é patrimônio*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.
- OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. *Os colonizadores do futuro: cultura, Estado e Departamento de Cultura do Município de São Paulo (1935-1938)*. São Paulo, 1995. Tese (mestrado) – PUC-SP.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Românticos e folcloristas; cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.
- _____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Prefácio. In: DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- PÉCAULT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PEIXE, César Guerra. *Estudos de folclore e música popular urbana*. Org., introd. e notas Samuel Araújo. Minas Gerais: Ed. da UFMG, 2007.
- PELOSO, Silvano. A “preguiça mãe da fantasia”: Macunaíma e a tradição popular. In: *O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro*. São Paulo: Ática, 1996.
- PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- PICCHI, Achille Guido. *Mário metaprofessor de Andrade*. São Paulo, 2000. Dissertação (mestrado em Educação) – USP.
- PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PRADO, Fábio. Avenida Nove de Julho. *Revista do Arquivo Municipal (São Paulo: Departamento de Cultura)*, v.XIV, 1935.

- PRADO, Fábio. Discurso do sr. prefeito de São Paulo, junto do monumento da fundação da cidade. *Revista do Arquivo Municipal (São Paulo: Departamento de Cultura)*, v.XIV, 1936a.
- _____. Palavras do dr. Fábio Prado no microfone da Rádio São Paulo. *Revista do Arquivo Municipal (São Paulo: Departamento de Cultura)*, v.XIX, 1936b.
- PRADO, Maria Lígia, CAPELLATO, Maria Helena (Org.). *Cidades e cultura urbana na Primeira República*. São Paulo: Atual, 1984.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *A cidade de São Paulo: geografia e história*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- RAFFAINI, Patrícia Tavares. *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- _____. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1935 a 1946.
- RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-Françoise. *Para uma História Cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.
- RIVERA, Márcia Quintero. *Repertório de identidades: música e representações nacionais em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920-1940)*. São Paulo, 2002. Tese (doutorado em História Social) – USP.
- RUBIM, Antônio Albino. *Políticas culturais no Brasil*. Bahia: EDUFBA, 2007.
- SABINO, Fernando. *Mário de Andrade: cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- SALIBA, Elias Thomé. Prefácio. In: MORAES, José Geraldo Vinci de. *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo (final do século XIX ao início do XX)*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Ed. Bial, 1997.
- _____. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira; da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANDRONI, Carlos. *Mário de Andrade contra Macunaíma*. São Paulo: Vértice; Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988.
- SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004.

- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: NOVAES, Fernando. *História da vida privada no Brasil*. v.4 – Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. Sobre uma certa identidade paulista. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida (Org.). *São Paulo, uma viagem no tempo*. São Paulo: Ciec, 2005.
- SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. São Paulo: FGV/Paz e Terra, 2000.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. v.3 – República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. v.I: 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- SILVA, Marcos (Org.). *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SILVA, Maria Odila Leite. Prefácio. In: SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, Zélia Lopes da. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo: metamorfoses de uma festa (1923-1938)*. São Paulo: Ed. UNESP; Londrina: Eduel, 2008.
- SIMSON, Olga von. *Carnaval em branco & negro: carnaval popular paulistano. 1914-1988*. São Paulo: Edusp, 2007.
- SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: REMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996.
- SOARES, Astreia. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular brasileira*. São Paulo: Annablume, 2002.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

- SQUEFF, Enio, WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. São Paulo, 2002. Tese (mestrado) – FFLCH – USP.
- _____. O avesso do folclore: musicalidade urbana e pensamento musical nos anos 20. *Teresa. Revista de Literatura Brasileira da USP* (São Paulo: Ed. 34), n.4/5, 2003.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: de índios, negros e mestiços*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- _____. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- TONI, Flávia Camargo. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1981.
- _____. *O pensamento musical de Mário de Andrade*. São Paulo, 1990. Tese (doutorado) – ECA – USP.
- _____. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Senac SP, 2004. (Acompanha CD coletânea).
- _____. Discoteca Oneyda Alvarenga. Acervo de partituras e livros de música. In: *A Pinacoteca do Município de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 2005. (Coleção de Arte da Cidade).
- _____. “Missão: as pesquisas folclóricas”. In: ANDRADE, Mário de. *Missão de Pesquisas Folclóricas: música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*. São Paulo: Sesc/Centro Cultural São Paulo, 2006.
- TOTA, Antônio Pedro. *Samba da legitimidade*. São Paulo, 1983. Dissertação (mestrado) – FFLCH – USP.
- _____. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.
- _____. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.
- VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Edusp, 2001.
- VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Ed. FGV/Funarte, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. 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.
- _____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1999.

Fontes

- ARQUIVO MULTIMEIOS. Centro Cultural São Paulo.
- ARQUIVO MUNICIPAL WASHINGTON LUÍS. *Processos administrativos do Departamento de Cultura (1935-1938) e Revista do Arquivo Municipal de São Paulo (1935-1946)*.
- ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) – USP.
- CATÁLOGO *Cantos populares do Brasil*. A Missão de Mário de Andrade. Centro Cultural São Paulo (exposição permanente a partir de 4/12/2004).
- CATÁLOGO *Mário de Andrade*. Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. Centro Cultural São Paulo.
- CATÁLOGO *Mário de Andrade no Departamento de Cultura: imaginação e rigor*. Centro Cultural São Paulo (31/5 a 17/8/2003).
- DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA. Centro Cultural São Paulo.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23, 7 x 42,10 paicas

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

2011

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Tulio Kawata

ISBN 978-85-7983-203-1



9 788579 832031

CULTURA
ACADÊMICA 
Editora