

FLÁVIA CAMARGO TONI

## O PENSAMENTO MUSICAL DE MÁRIO DE ANDRADE

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof.a Dr.a Elza Maria Ajzenberg, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes.

SÃO PAULO

- 1990 -

ERRATA

P.	Linha	Onde se lê	leia-se
7	8	Cultura, mostra-se há	Cultura, mostra-se, há
14	10	sociais e nutria	sociais, nutria
35	9	é aquela onde	é aquele onde
54	20	ou verbetes propriamente	ou verbete propriamente
60	10	são enciclopédias	são enciclopédicas
71	17	executiva (...).	executiva (...)"
72	10	forma populares	formas populares
75	17	das belezas de	das belezas de
79	19	ante-projeto	anteprojeto
80	3	em 1922, trabalhado	em 1922, seja trabalhado
90	3	e nos de	e nas de
97	7	havia confusão	havia confusão
99	7	vocábulos arrolados	vocábulos arrolados
99	13	"mania etnofrânica"	"mania etnográfica"
118	9	Lis do Rego	Lins do Rego
151.	leg.	três fihcas	três fichas
159	26	divervem a respeito	divergem a respeito
172	22	onomatopêis e cantos	onomatopêias e cantos
173	2	no entando	no entanto
178	18	cinco nome	cinco nomes
186	14	por Guatavo	por Gustavo
187	24	até à segunda	até a segunda



FLÁVIA CAMARGO TONI

O PENSAMENTO MUSICAL DE MÁRIO DE ANDRADE

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa.Dra.Elza Maria Ajzenberg, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes.

São Paulo  
1990

F 1545





"O sábio que se pôs à prova nas necessidades da vida, melhor sabe dar generosamente que receber, tão grande é o tesouro de íntima segurança e independência dos desejos que em si possui."

(Epicuro)

Para a Cláudia



## O PENSAMENTO MUSICAL DE MÁRIO DE ANDRADE\*

### INTRODUÇÃO

#### CAPÍTULO I: TRAJETO MUSICAL

1.1	"Uma curiosidade em via de satisfação -----	2
1.2	Alma de professor -----	10
1.3	A formação teórica -----	19
1.4	Escutando o Brasil -----	25
1.5	<u>Na Pancada do Ganzã</u> -----	31

#### CAPÍTULO II: MÁRIO DE ANDRADE E A SÚMULA DO SABER

2.1	Obras de referência -----	50
2.1.1	Dicionário ou enciclopédia ? -----	52
2.1.2	Dicionários de música -----	56
2.2	Dicionários brasileiros de música -----	68
2.2.1	O dicionário mais antigo -----	70
2.2.2	Os dicionários do início do século -----	72
2.3	Mário de Andrade e a língua padrão -----	79
2.3.1	A <u>Gramatiquinha da fala brasileira</u> -----	80
2.3.2	A <u>Enciclopédia Brasileira</u> -----	83
2.3.2.1	Lexicologia e lexicografia na <u>Enciclopédia Brasileira</u> -----	85
2.4	Enciclopedismo -----	89

### CAPÍTULO III: O DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO

3.1	Uma obra maior -----	95
3.2	Os manuscritos -----	101
3.3	Fontes de pesquisa -----	103
3.3.1	A Bibliografia do <u>Dicionário Musical Bra -</u> <u>sileiro</u> -----	111

### CAPÍTULO IV: O DICIONARISTA

4.1	A nomenclatura -----	127
4.2	Texto e contexto -----	148
	CONCLUSÃO -----	176
	BIBLIOGRAFIA -----	189

\* Pesquisa financiada pela bolsa de pós-graduação para doutoramento do Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq), ago. 88-jul.89, març.-out.90.



## RESUMO

Em 1929 Mário de Andrade planejou, entre outros títulos, duas obras musicológicas de grande fôlego - Na Pancada do Ganzã e o Dicionário Musical Brasileiro - que permaneceram inéditas com a morte dele. Os dois títulos foram trabalhados intensamente, até 1935, unidos por uma bibliografia única. No vocabulário técnico o escritor pretendia colecionar as definições sobre nossa música.

A tese acompanha a gênese do Dicionário: a escolha de uma metodologia adequada, a eleição da bibliografia, a consulta às fontes e a montagem dos verbetes, procedimentos adotados pelo autor para a execução da tarefa. Determina o perfil lexicográfico da obra, interrogando os propósitos de um dicionário musical como outros publicados no Brasil, e os de uma obra de consulta com características próprias. Detém-se nos aspectos teóricos que contribuem mais amplamente para a compreensão do pensamento musical de Mário de Andrade.



## RESUMÉ

En 1929, Mário de Andrade (1893-1945) commençait un dictionnaire de musique qu'il ne réussirait jamais à conclure. Pendant six ans la recherche avançait rapidement, à fure et à mesure qu'il travaillait un autre titre - Na Pancada do Ganzá - une collection de danses, chants populaires et mélodies cueillées quand il est allé au Nord du pays.

Le Dicionário Musical Brasileiro utilisait la même bibliographie que la collection populaire et réunirait le plus grand nombre de définitions au sujet de la musique du Brésil.

La thèse accompagne la génèse du dictionnaire, le choix de la méthodologie et la distribution lexicographique de la matière. Révèle des aspects t oriques que favorisent la compr ension du pensament musical de Mário de Andrade.



## INTRODUÇÃO

Entre 1982 e 1989 estive à frente do projeto que culminou na edição do Dicionário Musical Brasileiro de Mário de Andrade. Esse projeto de execução de uma proposta do musicólogo não foi, contudo, descrito em alguns aspectos teóricos que pude observar no decorrer de um processo de reconstrução, pois, ampliariam em excesso a Introdução do livro. Sendo assim, discuti nesta tese essa parcela e aqueles dados que não cabiam também no corpo dos verbetes, dados essenciais para o melhor conhecimento da obra, no entanto. E, resgatando os procedimentos do autor, analisei as entradas ou palavras-chaves do vocabulário recenseado por ele, bem como a relação entre este repertório léxico e a bibliografia consultada.

Vale dizer que, às análises do conteúdo e do projeto, somei a observação da gênese do Dicionário, lidando com as etapas de sua elaboração bem como a medida de utilização das fontes levantadas pelo escritor.

No primeiro capítulo, situei o projeto de um dicionário no conjunto das pesquisas musicais do escritor naquele período fértil que vai de 1929 a 1935, interrompi-



do por sua dedicação diuturna à Chefia do Departamento de Cultura do Município de São Paulo. Interessou-me, sobretudo, a motivação para tal empresa que surge como amparo a outra, de igual porte: o cancionero Na Pancada do Ganzá. Para elas Mário de Andrade canaliza os dados que vai recolhendo em leituras, entrevistas e observações do cotidiano musical de nosso povo. Servem, portanto, como complementação de seu preparo etnográfico e de pesquisador de campo.

Foi necessário, sem dúvida, retroceder e re-  
visitar as bases de sua formação teórica, os estudos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, as viagens - ao Norte (1927), ao Nordeste (1928) - e os outros títulos surgidos contemporaneamente ao cancionero e ao vocabulário técnico.

Um dicionário pertence a um gênero literário bem definido e, para Mário de Andrade, bastante familiar, tanto à sua aptidão intelectual, quanto à sua carreira de escritor. Por isso, examinei as obras de referência de sua biblioteca, as especificamente musicais, usadas no cotidiano do jornalista e professor, comparando-as, lexicograficamente, com o Dicionário Musical Brasileiro. Os dois componentes principais de um léxico - entradas e verbetes - são explorados diferentemente pelos dicionaristas, privilegiando ora uma abrangência da nomenclatura, ora o conteúdo das



definições. Assim, no caso dos dicionários de música reunidos por nosso escritor, subverti a classificação adotada pela maioria dos lexicógrafos quanto à categorização de dicionários e dicionários-enciclopédicos. O novo padrão, valorizando o corpo dos verbetes, mostrou-se adequado à classificação de todos os títulos estudados, o Dicionário Musical Brasileiro, inclusive.

Mário de Andrade, além de possuir em sua casa vários títulos de obras de consulta, interessa-se pessoalmente pelo gênero, em dois momentos: ao planejar a Gramatiquinha da fala brasileira, em 1924, e ao elaborar o ante-projeto da Enciclopédia Brasileira, em 1939, a pedido do Instituto Nacional do Livro. Neles também é patente a preocupação que percorre boa parte dos trabalhos do autor, foco de minha análise no Dicionário, qual seja, a disseminação do saber entre todas as camadas da sociedade, de forma democrática. O povo, gerador de cultura própria, tem em Mário de Andrade aquele que recupera e dissemina esse saber. Ele escuta e dá voz a todos, acolhe e respeita todos os informes, confronta e divulga todos os fatos.

Tais premissas são verificáveis na nomenclatura e nas definições da obra, como propus no terceiro capítulo. Na correspondência com os amigos, Mário afirma os propósitos de sua pesquisa, o que se constata, ainda, no



arranjo dos originais. E a intenção do autor, bem como sua metodologia de trabalho, mantêm estreita relação com a natureza de suas fontes de pesquisa. Mário vale-se com maestria da literatura em voga, relê cronistas e viajantes, enriquece suas fichas com dados obtidos nos depoimentos de amigos, em letras de músicas, entrevistas e artigos de periódicos. Logo, amplia o perfil do repertório léxico de seu dicionário, registrando vocábulos das falas culta e popular.

O corpo do verbete, outro elemento distintivo da lexicografia, também é usado de forma peculiar por aquele que explora, à exaustão, cada palavra dicionarizada. Embora os textos de próprio punho datem de, no máximo, 1932, neles se percebe a determinação de serem trabalhados como pequenos ensaios ou monografias. Aqui reside, para mim, a afirmação do musicólogo Mário de Andrade: coligindo informes, comparando dados e questionando as fontes de pesquisa, mescla sua vivência de pesquisador da música brasileira, redefinindo temas e situando fatos cronologicamente na evolução desta arte.

Pelos parâmetros da lexicografia e, principalmente, pela estrutura do trabalho, concluo que este é um dicionário-enciclopédico; aliás, num jogo de palavras,



este livro de Mário de Andrade é um dicionário e enciclopédica é a sabedoria do escritor.

Tal tese, calcada na familiaridade que tenho hoje com os manuscritos do Dicionário Musical Brasileiro teve, indiretamente, a colaboração de jovens pesquisadores que participaram, em fases distintas, da edição do livro. Auxiliaram-me no levantamento bibliográfico das fichas colecionadas pelo autor, na pesquisa ortográfica, bem como na montagem de verbetes. E, sem a obra impressa, a pesquisa para esta tese seria extremamente penosa. Conteí, também, com a inspiração de Oneyda Alvarenga, a orientação de Telê Ancona Lopez, no Instituto de Estudos Brasileiros, além do acolhimento generoso e firme de Elza Maria Ajzenberg, na Escola de Comunicações e Artes. A todos, os meus agradecimentos.





Mário de Andrade em sua casa, à mesa de trabalho, escrevendo (1938, ca.).

O PENSAMENTO MUSICAL DE MÁRIO DE ANDRADE



## CAPÍTULO I: TRAJETO MUSICAL

### 1.1 "Uma curiosidade em via de satisfação"

Poucos autores estudaram a produção musical de Mário de Andrade como um todo. Dedicam-se, em geral, à abordagem de um período ou pinçam um só título do conjunto de obras e as análises privilegiam os trabalhos do escritor voltados para o compromisso político-ideológico dos artistas com o Estado; raros tratam do meu foco de interesse: são aqueles de cunho musicológico. A exceção coube, em parte, às edições de Danças Dramáticas do Brasil, Música de Feitiçaria do Brasil, As Melodias do Boi e Os cocos, coordenadas por Oneyda Alvarenga, nas quais a professora ordenou os textos resultantes das análises do escritor, seguidos de cantigas, bailados e notas de pesquisa referentes a cada assunto, inserindo, quando conveniente, algumas observações sobre a metodologia de seu mestre. Oneyda retomou e proporcionou a divulgação de Na Pancada do Ganzá, composta pelos quatro livros citados. A tarefa consumiu o tempo necessário para que ela pudesse estudar a bibliografia de apoio que ampara as análises do autor.

Não há também estudos a respeito do Dicionário Musical Brasileiro que, somado a Na Pancada do Ganzá, constituem os projetos de grande fôlego de Mário de Andrade. Neles, ambos de 1929, trabalha sistematicamente com a



copilação de dados, inaugurando a dedicação metódica ao folclore musical. Durante a sua vida de escritor vai se servir de parcelas dos estudos que empreende sobre nosso vocabulário musical ou sobre nossas danças e festejos, publicando-as em revistas especializadas e na imprensa cotidiana.

Em "Mário de Andrade: Introdução ao Pensamento Musical", Jorge Coli tenta organizar os fundamentos de uma estética musical, dispersos entre centenas de artigos de jornais e livros<sup>(1)</sup>. A título de esclarecer o leitor, Coli divide, no artigo, o pensamento musical de Mário de Andrade, grosso modo, em três fases: a) apelo à nacionalização da música brasileira, cujas idéias aparecem alinhavadas no Ensaio sobre Música Brasileira de 1928; b) conscientização da crise técnico-artística apelando para o dado artesanal como elemento moralizador, transparente em alguns artigos de 1935-38; c) apelo à consciência política dos compositores brasileiros, como se vê, destacadamente, no rodapé "Mundo Musical" da Folha da Manhã, entre 1943 e 1945. Oneyda Alvarenga, aliás, foi a primeira a se deter nos escritos de Mário desse último período, em "Sonora Política", de 1946<sup>(2)</sup>.

---

(1) V. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 12:111-136, 1972.

(2) V. Revista do Arquivo Municipal, 106:7-44, 1946.



A síntese apresentada por Jorge Coli ilustra, de um lado, as etapas que o escritor vivencia enquanto continua a alimentar os projetos de 1929 que o acompanham até a morte, em 1945. Por outro lado, note-se que, na categorização proposta pelo historiador não aparece o período 1929-1935. Como veremos, é principalmente durante esta pausa que Mário alimenta suas pesquisas folclóricas e o Dicioná-rio. É um tempo de intensa atividade musical: em 1928, quando é publicado o Ensaio sobre Música Brasileira, no anúncio das obras em preparo aparecem "As Melodias do Boi (folclore)" e "Compêndio de História da Música". Só este último vem à luz, no ano seguinte; já em 1930, na edição das Modinhas Imperiais, o autor avisa que está empenhado em mais três livros: "Na Pancada do Ganzã (folclore)", "A Música dos Brasis (música ameríndia)" e o Dicionário Musical Brasileiro.

Dentre os títulos anunciados naquelas folhas-de-rosto e contra-capas há os dedicados ao magistério, pois, Mário era professor de Música. O Compêndio é um livro didático, sendo a primeira história da música em português, e ditada no Brasil, dirigido especialmente aos alunos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. As Modi-nhas e o Ensaio visam principalmente o resgate de canções e melodias brasileiras e têm, por isso, certa finalidade pedagógica, embora sejam dedicados aos compositores. A compilação e o resgate da música popular são ainda mais marcan-



tes nos outros títulos que, no anúncio citado, atendem pela classificação genérica de "folclore", aparentemente aceita pelo escritor.

Eis um ponto que tem sido discutido pelos estudiosos, uma vez que Mário negava a alcunha de "folclorista", justificando suas pesquisas nesta área unicamente como fruto de seu amor pela cultura do país.

A musicologia brasileira, mais do que qual quer campo do conhecimento sobre o qual Mário tenha se debruçado, beneficiou-se enormemente de suas pesquisas, sem que se conte, por ora, o ineditismo do Dicionário. São coletas minuciosas de melodias identificando variantes musicais e de texto, descrições de bailados, historiando as origens do entrecho e dos personagens, assim como comparações com outras danças e cantigas do mundo inteiro. Apesar da perfeição destes estudos - as Danças Dramáticas são um exemplo - o autor nega veementemente proceder de forma científica, caracterizando sua atividade pela serventia que possa ter ao país ou outros interessados da área musical.

Servindo ao próximo, o que, na prática, equivale à divulgação dos seus trabalhos, Mário diversifica sua curiosidade e seu interesse abrange cada vez maiores campos de pesquisa. Florestan Fernandes aponta para este alargamento de horizontes de nosso autor que, paulatinamente, passa do folclore musical ao infantil, ao do negro, ao mí-



tico e à escatologia popular, unindo as formas da música às da palavra poética. Segundo o sociólogo, Mário, nestes setores, opta por sugerir hipóteses e fornecer bibliografia vasta transmitindo suas experiências, ao invés de desenvolver as idéias e possibilidades sugeridas, prova de "uma atitude prudente que revela ao mesmo tempo compreensão exata da natureza e desenvolvimento dos estudos científicos".<sup>(3)</sup>

Já Antônio Cândido vê, naquele sentido de utilitarismo, um dos traços do "artífice cuidadoso e esmerado" que concebia a inteligência "como um nobre instrumento de revelar a beleza e servir o próximo."<sup>(4)</sup> Para alcançar este objetivo Mário respondia as cartas dos jovens poetas que procuravam seus conselhos, escutava e comentava as composições de artistas contemporâneos, ou, até mesmo, economizando, comprava quadros para auxiliar seus amigos.

Também é sabida a dedicação do intelectual à Chefia do Departamento de Cultura (1935-1938), testemunhada por Paulo Duarte<sup>(5)</sup> e Oneyda Alvarenga quando, nas palavras da musicóloga, Mário canalizou suas múltiplas atividades e inquietações "para uma obra de interesse coletivo à qual ele se entregou sem restrições".<sup>(6)</sup>

(3) FERNANDES, F. Mário de Andrade e o folclore brasileiro, Revista do Arquivo Municipal, 106:69-73, 1946.

(4) CÂNDIDO, A. Mário de Andrade. Revista do Arquivo Municipal, 106:70, 1946.

(5) DUARTE, P. Mário de Andrade por ele mesmo. 2 ed. São Paulo, Hucitec, SCCT, 1977.

(6) ALVARENGA, O. Sonora Política. Revista do Arquivo Municipal, 106:12, 1946.



Cabe agora conhecer duas declarações do escritor que são a tônica de sua visão pessoal do trabalho. Nelas está presente o sentimento de utilitarismo que o acompanha durante a vida; margeiam, pelas datas, a época de meu interesse. Na mais antiga, a de 1928, Mário está no Nordeste coletando material para a Pancada e, na seguinte, a de 1935, em vésperas de assumir a Chefia do Departamento de Cultura, mostra-se há seis anos, debruçado sobre tal coleta.

O primeiro depoimento pertence à série escrita para a coluna do Diário Nacional, O Turista Aprendiz, e é o mais famoso. O cronista, ao revelar uma incorreção em certa melodia publicada no Ensaio sobre Música Brasileira, parecendo justificar-se, desabafa:

"Já afirmei que não sou folclorista. O folclore é uma ciência, dizem... 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..."<sup>(7)</sup>

Nas reticências da segunda frase Mário dá a impressão de questionar a existência de uma ciência folcló

---

(7) ANDRADE, Mário de. O Turista Aprendiz. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, SCCT, 1976, p.232. A autocrítica do escritor vale para a grafia do ritmo em Prenda Minha. Não informa, contudo, qual a variante a pontada e o nome do informante.



rica e, aparentemente por causa disso, rejeita o apelido de folclorista. Logo em seguida define uma postura, sua afirmação estética: considera-se um elo de ligação entre o informante - de quem colhe os documentos - e os músicos - os compositores brasileiros, em especial. Aqui está o "artífice cuidadoso e esmerado" da definição de Antônio Cândido, embora nessa ocasião Mário não possa avaliar que de sua coleta, trabalhada ao longo de 16 anos, surgirão os melhores escritos sobre nossas manifestações musicais populares.

A bem dizer, o "espírito de pesquisa", presente desde o início de sua carreira, fôra se fortalecendo com a viagem de 1927, ao Norte, assunto que retomarei. E, segundo Telê Porto Ancona Lopez, é a partir daquela viagem que tal espírito cresce "em direção à necessidade, ainda não definida, de uma conceituação do fenômeno folclórico."<sup>(8)</sup> Na literatura, o pesquisador firma-se já na publicação do Lo-sango Cãqui (1924) quando, na "Advertência" que antecede os poemas, afirma estar buscando saídas para a Poesia, levando ao público as soluções encontradas, ainda que "possíveis e transitórias. São procuras. Consagram e perpetuam esta inquietação gostosa de procurar. Eis o que é, o que imagino será toda a minha obra: uma curiosidade em via de satisfa-

---

(8) ANCONA LOPEZ, T.Porto. Ramais e Caminhos. São Paulo, Duas Cidades, 1972, p.79.



ção." (9) No experimentalismo desses anos 20, Losango Cãqui reconhecia, em área erudita, a dignidade do fazer popular.

Eis o mote para que, em 1935, um repórter dedique um artigo ao incansável estudioso perguntando o motivo de tamanha dedicação:

" São apenas destinos a que me dei conscientemente, voluntariamente, conformação pragmática de minha vida ao meu país pela vontade de ser útil. Mas puro pragmatismo que não deixa de pôr na minha vida uma certa sombra de melancolia, de dor mesmo. Mas, como disse num verso de Losango Cãqui, e é minha maneira de encarar a vida - a própria dor é uma felicidade - e essa espécie de pedra do meu caminho não impede absolutamente que eu seja feliz. Individualistamente, está claro. Todo esse pragmatismo a que me dei foi a maneira de extirpar de minha personalidade o individualismo diletante. Sou útil dentro da minha esfera de intelectual." (10)

Seja por prudência científica ou por uma nobre concepção de inteligência, Mário reitera àquele jorna-

---

(9) ANDRADE, Mário de. "Losango Caqui", In: Poesias Completas. São Paulo, Martins (1966), p.67. (Obras Completas de Mário de Andrade, v.2).

(10) MAURO, Haroldo. Convidando uma geração a depor. Mário de Andrade faz confissões surpreendentes. O Jornal, (Rio de Janeiro) 5 maio 1935, s.p. Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros - USP.



lista que seu trabalho se configura em coleta, análise e interpretação do objeto popular e na entrega ao domínio público. Em outras palavras, como postula Charles Peirce, a sabedoria deve ser posta à serviço da ação. Mas, ao contrário do que se possa imaginar, Mário não conhece o pensador americano e a afirmação hedonista do utilitarismo, bem como a abnegação no afã de servir, são ecos de outros postulados filosóficos. São estes ecos os propulsores de sua dedicação à coleta folclórica sistemática, alimentando sua produção musical, mormente o projeto do Dicionário Musical Brasileiro.

## 1.2 Alma de professor

Em 1940 Mário de Andrade está morando no Rio de Janeiro e mantém intensa correspondência com Oneyda Alvarenga e amigos paulistanos. A musicóloga confidencia - lhe estar insatisfeita com o próprio preparo técnico e motivava assim uma resposta longuíssima, onde o mestre delineia uma autobiografia. Conta que resolveu estudar filosofia na Faculdade de São Bento, curso que abandona por não lhe interessarem os sistemas filosóficos, exceção feita a Montaigne, Platão e Aristóteles. Revela:

"Pra meu uso só quem me interessou foi Epicuro, de que sabia as doutrinas mas não li. E quando me caíram nas mãos os chineses, Confú



cio me caceteou, Lao-Tsé me deslumbrou. E o deslumbramento continuou pelo Zenismo e principalmente as doutrinas dos Mestres do Chá. Epicuro, Lao-Tsé e os Mestres do Chá formam a atitude transcendente da minha vida." (11)

Ao que tudo indica, o primeiro contato de Mário de Andrade com o taoismo foi através da leitura da Histoire de la philosophie orientale, de René Grousset (Paris, Librairie Nationale, 1923). No exemplar, rico quanto à marginália, as notas do leitor salientam nomes de pensadores da Índia, China e Japão; destacam também alguns trechos de interesse. Em seguida, ele se aprofunda no tema com a leitura de Giuseppe Tucci, a Storia della filosofia cinese antiga (Bologna, Nicola Zamichelli, 1922), a biografia feita por Agostinho Veloso da Silva, O sábio Confúcio (Vila Nova de Famalicão, "Minerva", s.d.), Le livre de la voie et de la vertu, de Lao-Tsé, e Les livres de Confucius, os dois traduzidos para o francês por Pierre Salet (Paris, Payot, 1923). Cronologicamente, a última obra lida é em 1932, o artigo da revista Le Mois, "La philosophie chinoise". (Paris, Maulde et Renou, 20:291-300). (12)

---

(11) ALVARENGA, O. e ANDRADE, Mário de. Cartas. Ed. organizada por Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades, 1983, p.271.

(12) Na biblioteca do escritor localizei, de Platão, Le banquet (3.ed. Paris, Payot, 1922), Fédon (Trad. de Ângelo Ribeiro. 2 ed. Porto, Renascença Portuguesa, 1920), Phedre (Paris, Payot, 1922) e Pensées choisies et traduites par M. Solorine (Paris, Payot, s.d.). De Aristóteles: L'etica nocomachea... (Bari, Laterza, 1913), Introduzione alla filosofia (Bari, Laterza, 1920) e La politique (Paris, Garnier, s.d.).



Mais do que a origem cosmológica dos sentimentos e dos seres, Mário busca entender o objeto da inteligência humana e da sabedoria filosófica, tanto para os taoístas quanto para os evolucionistas materialistas, seguidores de Confúcio. Porém, Lao-Tsé fascina-o pela premissa de que o aprendizado é decorrente da humildade e da contemplação, divergindo da teoria confuciana de que cada novo pensamento gera questões e, conseqüentemente, novas respostas. Giuseppe Tucci demonstra, em linhas gerais, as diferenças entre as duas filosofias reproduzindo um diálogo atribuído a Confúcio e seu Mestre, conforme relato de Sse-ma Ts'ien:

"Tendo ido Confúcio a Chou para ouvir o que Lao-Tsé pensava sobre os ritos, Lao-Tsé respondeu: 'Os homens dos quais você fala morreram há muito e hoje sô restaram palavras deles. Quando o sábio encontra tempo favorável se adianta, caso contrário vaga errante aqui e ali. Para mim, o grande mercador é aquele que, cheio de riqueza, parece pobre; o grande sábio, aquele que, por virtude, assemelha-se a um tolo. Deixe de lado os teus pensamentos vãos, teus inúmeros desejos, as tuas aparências externas e os teus propósitos licenciosos. São, todos, coisas que não te poderão ajudar. Sô isto é o que te posso dizer.'" (13)

---

(13) TUCCI, G. Storia della filosofia cinese antica. Bologna, Nicola Zamichelli, (1922), p.45. Traduzi.



De fato, para Confúcio, político e estudioso da dinastia Chu, o grande educador da nação era o governante, enquanto que para Lao-Tsé, o caminho da sabedoria só podia ser trilhado tendo-se em mente três virtudes: compaixão, simplicidade e humildade. Isto é o que Tchou Hi, nascido em 1130, continua a defender quando explica a lei que comanda a virtude dos cidadãos, a mesma que comanda também o curso dos planetas. O trecho, interpretação de Père Le Gall, está na obra de Grousset e foi destacado com um traço marginal a lápis por Mário de Andrade:

"Esta lei basta-se a si mesma, não depende de nenhum outro princípio. Existe porque é a razão, quer dizer, porque é o que é. Como não a vemos, a lei moral de Tchou Hi, aproxima-se curiosamente ao imperativo categórico. (...) O sábio, diz Tchou Hi, encontrará sua recompensa na alegria do dever cumprido."<sup>(14)</sup>

Segundo Grousset, o sábio, no taoísmo, suprime sua vida útil "e reduz seu pensamento a uma espécie de êxtase sintético e vazio que se assemelha muito à negação intelectual."<sup>(15)</sup> Sob este aspecto estaríamos distantes do utilitarismo abraçado por Mário de Andrade, porém, ainda como no taoísmo, nosso escritor sabe quando convém agir

---

(14) GROUSSET, R. Histoire de la philosophie orientale ... Paris, Nouvelle Librairie Internationale, 1923, p.350. Traduzi.

(15) IDEM, p.313.



ou abster-se, o "wei-wu-wei" de Lao-Tsé. É conhecida a dedicação do autor do Ensaio a seus discípulos e amigos, poetas e músicos, principalmente àqueles em vias de profissionalização, assemelhando-se muito à escola confuciana do Mestre que perambula pela China junto de seus seguidores.

É este um ponto de contacto com o pensador ateniense, Epicuro, outro daqueles que formam a "atitude transcendente" da vida de Mário de Andrade. O filósofo grego, mentor do "Jardim de Epicuro", escola que acolhia elementos de diversas camadas sociais e nutria intensa correspondência com seus ex-alunos e amigos, vê, na experiência sensível, a origem do conhecimento. Para ele, o sábio é aquele que alcança selecionar e dosar o prazer, suportando o mal, procurando o bem, e não temendo a morte nem Deus.

Cabe retomar aquela carta a Oneyda Alvarenga, na qual em diversos momentos, Mário trata de sua paixão pelo conhecimento e pelo ensino e reitera que, como se sabe, tudo que o apaixona é revertido em matéria do interesse dos estudiosos. Demonstra como opera para conseguir tais efeitos, sendo útil através da palavra - "destruiria a minha pena no instante em que a percebesse gratuita, liberta da intenção de servir alguma causa ou alguém".<sup>(16)</sup> Sa

---

(16) ALVARENGA, O. e ANDRADE, Mário de. Op.cit, p.281.



be que "tem alma de professor". Exemplificando, conta como levou Villa-Lobos a escrever as Cirandas, peças onde o compositor demonstra hábil manejo do material folclórico, processo criador apreciadíssimo por ele. Assim, Mário preconiza que o conhecimento deve ter como objetivo imediato uma ação que, no caso dele, equivale à divulgação dos objetos que lhe são caros, motivo que o leva a admitir um tanto de pragmatismo. Ou seja, o saber requisita um diálogo democrático entre a apreensão do dado popular, sua análise e conseqüente transmissão aos que possam desfrutá-lo. Foi assim com o Ensaio, com as Modinhas Imperiais, o "Romance do Veludo", e o planejado para aqueles títulos de 1929.

Este ideal, vale dizer, a democratização do saber, é perseguido até o fim de sua vida, quando, na década de 40, envolve-se com o projeto do Instituto Nacional do Livro para a publicação da Enciclopédia Brasileira, gênero familiar ao autor de um Dicionário Musical Brasileiro. Os dois títulos ainda serão discutidos por mim, mas, aqui, é preciso salientar que Mário não foi motivado pelo iluminismo dos enciclopedistas do século XVIII. Há, sem dúvida, paralelos evidentes entre as propostas das enciclopédias da França e do Brasil, porém, as semelhanças são devidas à crença religiosa de nosso escritor, ou melhor, à sua atitude filosófica de aceitar, com humildade, o dever de disseminar o saber.

Embora fuja um pouco ao meu objeto, vale - me



deter ainda na formação religiosa de Mário de Andrade porque nela reside, em parte, sua orientação estética.

Telê Porto Ancona Lopez pesquisou profundamente a formação político-filosófica de Mário de Andrade, herança de uma família católica e conservadora, traço comum à burguesia paulista do início deste século. Quando jovem ele foi congregado mariano e, em 1916, ainda pede licença ao Vigário Geral do Arcebispado de São Paulo para ler Flaubert (Madame Bovary e Salambo), Balzac (Oeuvres), H. Heine (Reisebilder, Neue Gedichte), Maeterlinck (Oeuvres) e mesmo o Grand dictionnaire Larousse, todas elas reprovadas no Índice. (17)

A presença de A Tristeza Contemporânea, de Hypolite Fierens-Gevaert, exemplar datado, na página de rosto, "Mário Raul M. Andrade / 3-10-910", atesta a ênfase do jovem às leituras de cunho moralista. Neste livro do crítico de arte nascido na Bélgica, um "Estudo sobre as grandes correntes morais e intelectuais", as notas marginais salientam trechos em que o autor contesta o materialismo e acusa a ciência de afastar o homem de uma vida mais contemplativa. (18)

---

(17) ANCONA LOPEZ, T. Ramais e Caminhos, ed.cit., p.21 ; Nota (1).

(18) Tradução de João Corrêa d'Oliveira. Porto, Magalhães e Moniz Ltda., s.d.



O próprio Mário, aliás, confessou certa vez a forte ascendência desse ambiente familiar quando, em crônica, analisa o livro Rezas do Diabo, de Wenceslau de Queiroz, seu professor de Estética no Conservatório Dramático durante o ano de 1911. Os debates, na sala de aula, giravam em torno do Manual de Esthética de Mário Pilo<sup>(19)</sup>, considerado um "deus", e o aluno participava ativamente das discussões:

"Nisto chegou o momento de estudarmos o Belo. Ah, nesses bons tempos eu tinha de ardores católicos, e só esperava esse ponto para sustentar a existência de Deus, como a Beleza perfeita. Foi um Deus nos acuda."<sup>(20)</sup>

O amadurecimento, sem dúvida, temperou o moralismo exacerbado, cedendo espaço ao liberal republicano, mais tarde socialista, marxista,- trajetória identificada por Telê Porto Ancona Lopez.<sup>(21)</sup> Ainda segundo a autora, por volta de 1929 o escritor busca a conciliação entre o marxismo e o cristianismo e é um crítico do individualismo e

(19) PILO, M. Manual de Esthetica; trad. de Amadeu Silva e Albuquerque, Lisboa, Vva. Tavares Cardoso, 1904. (Exemplar com notas marginais de M.A.).

(20) ANDRADE, Mário de. Rezas do Diabo. Periódico não identificado, s.l., 5 fev. 1939, s.n., s.p. Arq. Mário de Andrade, IEB-USP.

(21) ANCONA LOPEZ, T. Op.cit., p.21-71.



gocêntrico. Esta amálgama dos princípios de Lao-Tsé, Epicuro, Marx e a formação cristã vivida no lar resulta num sentimento de profunda humildade que determina sua postura frente ao dado popular. Mais que isso: Mário é o observador generoso, o analista e divulgador das manifestações da quele povo que passa despercebido à elite intelectual e aos estudiosos que possam fazer uso de tais dados.

Para melhor cumprir seus propósitos Mário "deve proceder também como cientista, como alguém que focaliza, descreve e interpreta o folclore com espírito de sistema e objetividade", nas palavras de Florestan Fernandes.<sup>(22)</sup> A tarefa não é simples porque, à medida que o escritor entra em contato com os objetos de interesse, vai percebendo as lacunas de sua formação. No campo musical, especificamente, se dá conta que a instrução erudita do Conservatório não basta para que ele empreenda trabalhos de campo. Por isso, Na Pancada do Ganzã, ou melhor, a viagem de 1929 ao Nordeste, marca o início de suas leituras sobre musicologia comparada. Veremos isto posteriormente.

É necessário esclarecer que tais leituras alimentarão também um fichário, do qual nasce o Dicionário Musical Brasileiro, e que, neste aspecto, pode ser interpretado como a aplicação de seu aprendizado conceituando

---

(22) FERNANDES, F. "Publicações Póstumas de Mário de Andrade", In: O folclore em questão. São Paulo, Hucitec, 1978, p.173.



nossas manifestações folclóricas. Mário já possuía então uma sólida formação sistemática, adquirida no Conservatório Dramático.

### 1.3 Formação teórica

Para conhecer o preparo musical de Mário de Andrade é necessário buscar informações em sua biblioteca e arquivo, pois, há poucas fontes a respeito.

No Conservatório Dramático e Musical, onde estuda, o jovem só tem contato com professores da escola italiana. A instituição, fundada em 1906, é aberta a todos os interessados o que a faz heterogênea pela falta de critérios para a seleção. O próprio Mário, aliás, nunca viu nisso um defeito e saudará os 25 anos do estabelecimento qualificando-o, "por tudo quanto tem sido a sua prática de ação", como "um estabelecimento popular, destinado a generalizar a música no povo."<sup>(23)</sup> É nesta escola que se forma pianista e principia suas leituras sobre estética e história da música.

---

(23) ANDRADE, Mário de. Conservatório de São Paulo. Diário Nacional (São Paulo, 1931), s.d., s.n., s.p. Arq. Mário de Andrade, IEB-USP.



Oneyda Alvarenga, pesquisando no arquivo do Conservatório Dramático e conversando com amigos e familiares, descobriu que Mário de Andrade ingressa naquele estabelecimento a 20 de fevereiro de 1911, provavelmente no 3º ano do curso de instrumento.<sup>(24)</sup> Em pouco tempo passa a auxiliar os professores de teoria, solfejo e piano, como aluno colaborador, e em 1913 é o substituto da cadeira de História da Música, mesmo antes da obtenção do diploma. No seu prontuário consta que ele não cursa a matéria Português, por apresentar o certificado de habilitação, e que obtém nota 10 em Harmonia, História da Música e Estética Musical, 9 em Piano, na avaliação final de 3 de março de 1918.

Não é possível saber com certeza de quais autores recebe os ensinamentos teóricos e práticos porque o Estatuto do Conservatório determina que os métodos sejam "adotados livremente pelos professores em seus respectivos cursos."<sup>(25)</sup> Teoria, por exemplo, ele deveria estudar no livro oficial da escola, as Lições elementares de Samuel Arcanjo dos Santos, e estética, como ele mesmo informa, em Mário Pilo. Deste, Mário possui outras duas obras: Estética, lezione sull'arte e Estetica, lezione sul gusto. Quanto ao instrumento, sabe-se que, em 1914, na festa de encerramento do ano letivo, já é capaz de interpretar, ao piano,

---

(24) ALVARENGA, O. Mário de Andrade, um pouco. São Paulo, SCET: Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, p.59-61.

(25) CONSERVATÓRIO Dramático e Musical de São Paulo: Estatutos. São Paulo, Typ. H.Grobel, 1916, p.16.



(26)  
a Romanza da Carmosina, da ópera de João Gomes de Araújo.

As teorias e tratados de história são abundantes na biblioteca de Mário, algumas crivadas de notas marginais destacando os assuntos relativos à filosofia da arte. São ainda mais numerosas as peças de piano de sua coleção (27). Entre os títulos lidos constam os clássicos imprescindíveis ao estudo das formas musicais, como Salomon Jadassohn - Le forme nelle opere musicali -, André Gedalge - Traité de la fugue -, e da história, como Albert Lavignac - La musique et les musiciens -, Jules Combarieu - La musique, ses lois, son évolution -, todos em edições anteriores a 1912.

---

(26) CONSERVATÓRIO Dramático e Musical de São Paulo: Programa. "Festival para solemnizar o encerramento das aulas; 30 nov. 1914" (Série Documentação pessoal. Arq. Mário de Andrade, IEB-USP). No mesmo dia e programa participaram Dinorah de Carvalho, ao piano, com Arabesk de C. Debussy, e Francisco Mignone, Guilherme Mignone e Paschoal Cicconi, tocando um "Scherzo" para 3 flautas, de Kulhau.

(27) Francisco Mignone confirma a predileção do amigo pelas matérias filosóficas: após ter ouvido Mário de Andrade assobiar um trecho da Carmosina, ao final de uma sessão de cinema, conheceu-o pessoalmente numa aula de reforço sobre a Estética de Mário Pilo, aquela adotada por Wenceslau de Queiróz. (MIGNONE, F. Como conheci Mário de Andrade. Rev. Bras. de Música, 9:17-19, 1943.)



Nos anos seguintes ao ingresso no Conservatório, provavelmente quando começa a substituir o professor de História da Música, Mário passa a adquirir e ler tudo quanto é editado a este respeito. Dezenas de obras de Amintore Galli - Estetica della musica, 1900 -, Hugo Riemann - Elementos de Estética musical, 1914 -, Mariano Antonio Barrenechea - História estetica de la musica, 1918 -, a Adolfo Salazar - Las grandes estructuras de la musica-, 1940. As obras de referência, como dicionários e enciclopédias, somarão, até 1945, 23 títulos, o que será visto em outro capítulo.

Até o final da década de 20 Mário estuda metodicamente a música erudita e, ao que tudo indica, conhece as canções populares portuguesas, arranjadas para canto e piano, abundantes entre suas partituras. A iniciação ao estudo do folclore musical brasileiro data, provavelmente, dos anos 1922-25. Não é possível precisar a época com mais exatidão, nem me cabe o empenho, pois, a formação etnográfica de nosso escritor foi estudada por Telê Porto Ancona Lopez<sup>(28)</sup>. Além disso, meu foco de interesse recairá, futuramente, sobre os autores lidos na medida em que tenham sido aproveitados para os verbetes do Dicionário Musical Brasileiro.

---

(28) ANCONA LOPEZ, T. Ramais e Caminho, ed.cit., p.75-104.



Segundo Telê, contemporaneamente à época daqueles projetos, próxima à criação de Macunaíma, portanto, Mário já lera Sílvio Romero, Pereira da Costa, Melo Moraes Filho, Couto de Magalhães, Teófilo Braga, Tomás Pires, Sébillot, Leite de Vasconcelos, Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu, Lindolfo Gomes, Teschauer, Koch-Grünberg, Caminha e cronistas do século XVI. As sete últimas fontes, nomeadas por Cavalcanti Proença, estão presentes em Macunaíma.<sup>(29)</sup> Em Von Roraima zum Orinoco, de Koch-Grünberg, aliás, Mário de Andrade conhece não só as lendas ameríndias onde se encontra o herói nacional "sem nenhum caráter", mas os dados sobre a música indígena colhidos pelo antropólogo. Este é, sem dúvida, o primeiro relato de uma experiência musicológica com que Mário se depara.

Só no regresso da viagem ao Norte, o Macunaíma já escrito, é que nosso escritor experimentará, no papel, a análise de canções populares. A estréia se dá na Revista de Antropofagia, com o Romance do Veludo escutado, em Araraquara, durante a infância. Inicia o artigo avisando que não é folclorista, mas um indivíduo curioso que começa a examinar com "deficiente conhecimento", alguns documentos folclóricos<sup>(30)</sup>. Naquele momento, admite não conhe-

---

(29) IDEM. p.79.

(30) ANDRADE, Mário de. "Romance do Veludo". In: Música, doce música. 2.ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1976, p.67.



cer muito sobre nossas cantigas e, no texto, faz aproximações com o populário português, francês, espanhol, grego, citando apenas um autor brasileiro, Pereira da Costa. É nessa época também que publica o Ensaio sobre Música Brasileira, onde divulga parte dos temas que colecionara até então. Paralelamente, vai-se munindo de bibliografia para a viagem seguinte. Nela, confirmará a idéia de que não partiu despreparado, quando um repórter questionou porque motivo ele escolhera o Nordeste para iniciar as pesquisas:

"Verdadeiramente eu não principiei pelo Nordeste. Já no meu Ensaio sobre Música Brasileira publiquei uma série de documentos musicais populares provenientes de todo o país. Mas é fato que o meu trabalho mais 'd'après nature', mais científico, foi o desta viagem pelo Nordeste."<sup>(31)</sup>

Até 1935, ano em que assumirá o cargo de Diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, Mário estudará os trabalhos dos mais conceituados etnomusicólogos de seu tempo, como os de Raoul e Marguerite D'Harcourt, sobre os índios do Peru, Bolívia e Equador, de Roquete Pinto, entre os Parecis e os sertanejos de Cuiabá,

---

(31) A MÚSICA popular do Nordeste: Mário de Andrade de volta de uma viagem de estudos conta a "O Jornal" as suas impressões. O Jornal (Rio de Janeiro, 1929), s.l., s.d., s.n., s.p. Arq. Mário de Andrade, IEB-USP.



além do fundamental Ésquisse d'une méthode de folklore musical, de Constantin Brailoiu.<sup>(32)</sup> Durante este aprendizado, calcado mormente na Bibliografia usada para o Dicionário, passa a compreender o intrincado relacionamento entre a sociedade e a música feita por pessoas que a integram, como provam os trechos assinalados naquele autor rumeno.

#### 1.4 Escutando o Brasil

Entre maio de 1927 e fevereiro de 1929 Mário viaja, portanto, duas vezes, ao Norte e ao Nordeste, e, como adiantei, a segunda experiência lhe sugere planejar Na Pancada do Ganzã. Este projeto, pela sua relevância, será descrito posteriormente. A primeira viagem importa especialmente porque é quando germina, no escritor, a vontade de classificar o desconhecido, de anotar o "sui generis" e empreender um outro trabalho, "mais científico".

A 13 de maio de 1927 Mário parte rumo ao Amazonas em companhia de Dona Olívia Guedes Penteado, a sobrinha dela, Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto, filha da pintora Tarsila, regressando a 15 de

---

(32) Sep. da Révue de Musicologie. Paris, nº 40, 1932.



agosto.<sup>(33)</sup> No diário que desenvolve deixa impressões sobre a cultura local, costumes curiosos, idéias a desenvolver literariamente, dados sobre a "etimologia popular", explicando o sentido das palavras ou definindo expressões regionais como, por exemplo, "cabroeira".<sup>(34)</sup> Percebe-se, a partir do primeiro contato com a população de Belém, cinco dias após o embarque no Rio de Janeiro, que o viajante está fascinado com tudo que o cerca, o novo vocabulário, inclusive. O sentimento, intensificado, dá origem a uma fábula curiosíssima, "A tribo dos Pacãas Novos", apresentada no dia 8 de junho.

O escritor imagina uma tribo que não emprega os fonemas usuais para se comunicar, e sim os dedos dos pés, porque o grupo inverteu o sentido social das funções vitais do homem achando escandaloso tudo aquilo que se relaciona com a boca, mesmo o ato de comer. Por conseguinte, "Pra eles o som e o dom da fala são imoralíssimos e da mais formidável sensualidade" e, "Quando sentem necessidade de fazer necessidade, fazem em toda parte e na frente de quem quer que seja (...)"<sup>(35)</sup> Com ironia, o cronista confessa seu amor pelo significado das palavras naquele momen

---

(33) As duas viagens de Mário de Andrade, ao Norte e ao Nordeste, seus diários e crônicas estão n' O Turista Aprendiz; estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades. SCCT, 1976.

(34) ANDRADE, Mário de. O Turista Aprendiz, 1976, p.85-86.

(35) IDEM, p.91.



to em que percebe que o vocabulário de um intelectual paulistano é insuficiente para se comunicar com o povo do resto do Brasil. Logo, para aqueles índios inventados, falar "é o máximo gesto sensual" e a corte que antecede no casamento o ato sexual é feita com uma "falação que não acaba mais". "Então se a recém-casada bota a boca numa fendinha do adobe e solta um assobio é que está consumado o matrimônio." A noção de virgindade entre os pacaás novos existe e é, obviamente, a orelha.

O tema se transforma nos dias 28 de junho, 19, 6, 16, 18 e 21 de julho. A tribo é rebatizada como "Índios Dô-mi-sol" e, agora, eles falam por meio de sons codificados, com abundância de escalas, arpejos e intervalos, ascendentes e descendentes, específicos para cada sentimento ou palavra. Mas os pacaás surgem no momento em que Mário de Andrade percebe que seu ouvido foi "desvirginado" por uma enxurrada de novos termos, ou com novos significados. O escritor, por aí, mostra que tem a certeza de não falar a mesma língua que o povo de sua terra. Embora tenha se preparado para a viagem, não deve ter imaginado a extensão de seu desconhecimento. Tal despreparo pode ser notado em algumas passagens do diário quando temos a impressão de que certas melodias colhidas chegam até ele ocasionalmente, em situações variadas, exceção feita ao boi-bumbá de Humaitá. Este bailado lhe foi apresentado entre suas duas passagens pela cidade: durante a segunda, pôde descrevê-lo



e anotar as melodias.<sup>(36)</sup>

Mário enfrentará as primeiras dificuldades para transcrever as cantigas que lhe interessam ao passar por Caiçara, à beira do rio Solimões, no dia 12 de junho. Lá estão dançando uma "ciranda" e, tendo esquecido a caderneta de notas, escreve duas melodias "numa caixa de cigarro". Estes apontamentos serão aproveitados em uma crônica para o Diário Nacional<sup>(37)</sup> e no texto "As Danças Dramáticas do Brasil", datado de 1934-1944, incluído, por Oneyda Alvarenga, na Introdução da obra homônima.<sup>(38)</sup> A lembrança é evocada quando aborda a transformação e incorporação de novos elementos ao rito do boi, reproduzindo a primeira das melodias anotadas improvisadamente, para explicar que o texto, longo, não fora colhido por causa da "circunstância excepcional" da coleta e da "dificuldade às vezes invencível de entender (sem grande prática) um texto popular cantado, e ainda mais sendo o texto entoado em coro."

---

(36) As melodias deste bumba-meu-boi foram inseridas por Oneyda Alvarenga no 3º vol. das Danças Dramáticas do Brasil (1982, p. 160-167, 169-170), no 1º (1982, p. 42-45) e em As melodias do boi e outras peças (1987, p.119-120, 137-139, 176-178, 202, 232 e 253).

(37) ANDRADE, Mário de. O Turista Aprendiz, ed.cit. p.97 e "Apêndice", p.335-336.

(38) IDEM. Danças Dramáticas do Brasil, ed. cit., v.1, p. 23-70.



É necessário salientar que aos 34 anos de idade, esse é o primeiro afastamento de São Paulo por tanto tempo. Mário leva consigo ecos da música escutada nas salas de concertos e estudada em seu gabinete. Isto é evidente na belíssima descrição da alvorada do dia 5 de julho, acompanhada no tombadilho do navio. A comparação com o Prelúdio orquestral da cena quatro do 3º ato do Schiavo, de Carlos Gomes, é inevitável. (39)

Como diz o poeta, "Tudo vem lento", na orquestra e no texto, e quando "O azul se define, cor de enfeite de Nossa Senhora", Mário escutou a primeira intervenção de trompete daquele prelúdio. A segunda, escutou ao escrever:

"Mas olha aquela nuvenzinha que está saindo do oriente, traz no rabo quase ainda por detrás das árvores, traz sim como um debrum de roxo vivo. Não é mais roxo, é escarlata. É escarlata e a nuvenzinha vibra no fundo manchada de rosa brilhante, de encarnado e algum ouro nas bordas, também."

O terceiro toque do trompete, antecedendo o fortíssimo da orquestra que anuncia a frota lusitana, deve

---

(39) ANDRADE, Mário de. O Turista Aprendiz, ed. cit., p. 137-138.



ter-se dado quando "O rio se escurenta em volta, cinza pura, a mancha vive sô, com os reflexos rodeando e o foco de ouro laranja em cima, sublime, de violenta grandeza."

O êxtase vivido naquela alvorada é lembrado meses depois, em 1929, no Compêndio de história da música, quando qualifica certa melodia do Schiavo como "(...) frase cheia de estranheza, duma verde, agreste malinconia(...)", explicando adiante:

"Faz pouco chamei de 'verde' uma frase do 'Escravo'... Em geral me desagradam essas observações críticas metafóricas mais parecendo lirismo que realidade... Mas 'verde' acho bem exato pra designar a melódica de muitos passos de Carlos Gomes, até no 'Salvador Rosa' (1874), até no fraquinho 'Condor' (1891). A frase dele muitas vezes possui uma ambiência florestal, ambiência de mato-virgem, selvagem." (40)

Regressando, em agosto de 1927, ordenará a bagagem musical trazida, dedicar-se-á à leitura e ao planejamento para a empreitada do ano seguinte, bem como reverá as cantigas colecionadas até então. As peças escutadas em São Paulo, durante a infância, aquelas conhecidas no Norte,

---

(40) ANDRADE, Mário de. Compêndio de história da música, ed. cit., p.162.



ou fornecidas por amigos de vários estados do Brasil - lundus, toadas, sambas, chulas - serão destinadas ao Ensaio sobre Música Brasileira que saiu em 1928. O boi-bumbá de Humaitá inspira um volume à parte, As Melodias do Boi, anunciado na contra-capá do livro editado em 1928, assim como os cocos coligidos merecem uma pesquisa individualizada: "A literatura dos cocos", datada de 18 de julho daquele mesmo ano. As cantigas que ilustrariam este trabalho sobre o improviso dos cantadores nordestinos, "coqueiros", são, na verdade, aproveitadas no Ensaio. Uma vez que o texto não foi destruído pelo autor, como era seu costume fazer com os trabalhos publicados, é provável que planejasse retomá-lo posteriormente<sup>(41)</sup>. Nas três monografias - das quais só o Ensaio foi publicado - estão presentes os temas que ocuparam nosso pesquisador na viagem de 1928.

### 1.5 Na Pancada do Ganzá

"Adeus sala! adeus cadera! / Adeus piano de tocá! / Adeus tinta de iscrevê / Adeus papê de assentá! / - Boi Tungão! ..."

(Chico Antonio, In: Andrade, Mário de. O Turista Aprendiz, 1976, p.279).

---

(41) ANDRADE, Mário de. "A literatura dos cocos", In: "Os cocos", preparo do texto, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. S.Paulo, Duas Cidades; Brasília, INL, 1984. p.345-368.



Entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929 Mário de Andrade trabalha em Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba, dividindo seu tempo entre a pesquisa musicológica de campo e o jornalismo. A bem dizer, a coleta musical nem sempre é feita de forma espontânea, pois, quando possível, o estudioso vale-se de um piano para repetir o que seus informantes vão cantando. Em carta a Sérgio Olindense, atesta o método e o ritmo intenso de trabalho:

"A viagem pelo Nordeste foi outro encantamento danado. Descobri que sou nordestino. Jamais o meu corpo se sentiu tão bem como no Nordeste e meu espírito lá vivendo povo como nunca, entrou num paraíso adorado que me deixou melhor que Deus. E trabalhei impossivelmente. Teve dias de sentar no piano com o cantador ao lado nem bem oito da manhã e só largava o trabalho às vinte-e-uma, às vinte-e-duas, tão fatigado que os amigos tinham pena de mim." (42)

O procedimento poupa-lhe tempo, mas, assim mesmo, daqueles 89 dias cuidadosamente relatados no diário, o apêndice "Notas de Viagem ao Nordeste" (43), somei 46 períodos dedicados à transcrição de cantigas e descrições de

---

(42) CASTELLO BRANCO, Carlos Heitor. Macunaíma e a viagem grandota. São Paulo, Quatro Artes Editora, 1970, p. 76. (Carta de S. Paulo, 31 maio, 1929).

(43) ANDRADE, Mário de. O Turista Aprendiz, ed. cit, p. 341 - 369.



bailados: Chegança, Pastoril, Congo, Maracatu, Cabocolinho, Bumba-meu-boi, Moçambique, Reisado, Catimbô e peças soltas de cocos, emboladas, macumba, cantos de trabalho, de ninar e fandango. A quantidade do material teria sido suficiente para fazer uma enciclopédia musical do Nordeste. Além disso, o pesquisador mantém uma coluna no Diário Nacional, "O Turista Aprendiz", que deve ser alimentada com crônicas regulares, enviadas das diversas regiões que visita.

A tarefa é imensa porque Mário não tinha preparo específico para tanto. Como foi visto, até aquele momento ele é, na esfera musical, um crítico de concertos das salas paulistas, um professor de Estética e História da Música e um pesquisador da parcela brasileira que se interessa bastante pelas nossas manifestações populares, registrando apenas suas constâncias e curiosidades.

Não me cabe aprofundar a descrição do material coletado para a Pancada, universo musical rico e atraente que absorve a atenção do musicólogo até 1935. Já expliquei que essa data limita a dedicação diuturna à pesquisa musicológica porque o assumir da Direção do Departamento de Cultura o afastará da análise dos dados coligidos e do fichamento de fontes para o Dicionário Musical Brasileiro. Este, surge quando o autor ordena aquele material, gênese que se atesta no Prefácio para o cancionário e nas centenas de notas que guardou. Tais fichas, bem como o esboço do texto,



foram publicadas por Oneyda Alvarenga na edição de Os Cocos<sup>(44)</sup> e testemunham a aplicação intensa do autor.

A Introdução da Pancada é escrita, provavelmente, em 1932, quando Mário de Andrade relata a motivação do trabalho: o amor pelos cantos e danças de nosso povo e a crença de que não se pode descuidar dos registros. A inspiração talvez tenha nascido na preocupação de Juan B. Ambrosetti, com a qual se identifica. Destaca-a:

"Quem quer que pretenda um conhecimento do povo brasileiro, um pouco mais íntimo que esse da sua história política e geográfica, sentirá imediato aquela precisão que Ambrosetti [Supersticiones y Leyendas, p.20], sentiu na Argentina, de recolher dados e noções capazes de evidenciar mais analiticamente a entidade nacional. Nesse trabalho é que, com este livro, pretendo colaborar."<sup>(45)</sup>

Mário identifica-se com o pesquisador argentino (1865-1917), membro de várias excursões de reconhecimento e coleta de informações ao interior daquele país, ho-

---

(44) ANDRADE, Mário de. Os Cocos, 1984, Apêndices V e VI.

(45) ANDRADE, Mário de. "Na pancada do ganzá", In: Os Cocos, 1984, p.387. O número 175, no trecho original, refere-se, na listagem bibliográfica do autor, a AMBROSETTI, J.Batista. Supersticiones y Leyendas. B.Aires, "La Cultura Argentina", 1917.



mem versado em biologia, paleontologia, arqueologia e antropologia. Segundo Salvador Debenedetti, prefaciador de Supersticiones y Leyendas, consta que, certa vez, analisando e descrevendo vasta documentação colhida no Alto Paraná, Ambrosetti concluiu que escrevia "sem pretensão alguma" , era um mero aficionado e só pretendia que suas viagens servissem, "ainda que parcialmente, para divulgar aquela região admirável." (p.19). Mas o trecho assinalado por nosso escritor, o da página seguinte, é aquela onde Debenedetti narra que após ter excursionado demoradamente pelo Pampa Central, Ambrosetti reiterou "uma declaração antiga: a necessidade de coletar dados e observações publicáveis a fim de contribuir ao melhor conhecimento do país."

A tônica do discurso do antropólogo, que se volta para a identidade nacional, é a mesma do autor do Ensaio, pois Mário reconhece, com a mesma humildade, seu trabalho de pesquisador. Aponta para o próprio empenho na Introdução da Pancada, confirmando que a triagem do material colecionado dirige suas leituras, embora não pretendesse "fazer obra de etnógrafo, nem mesmo de folclorista." Queria "assuntar, atocaiar com mais garantia a namorada chegando." E adiante, para referir-se aos que o auxiliavam durante o trabalho, retoma:

"Quando parti para o Nordeste em 1928, não tinha a mínima intenção de constuir uma viagem etnográfica. Pretendia, sim, recolher can



tos populares, e quantos pudesse, porém sem a mais mínima organização. Recolheria os que topasse em meu caminho. Mas o que realmente fazia esse caminho era a ventura de gozar o que já amava de longe, me apoiando nos amigos."<sup>(46)</sup>

Se a proposta, de início, é tímida, em São Paulo, ao esboçar a distribuição dos assuntos, Mário chega a planejar o livro em três volumes, embora se preocupe com a extensão da obra, como indicam algumas das "Notas para a organização e o apêndice de Na Pancada do Ganzá"<sup>(47)</sup>, que recolheu contribuições de fonte vária. Nelas está, aliás, a explicação do título que "é nome duma poesia sobre a seca", verso-feito encontrado em sua coletânea de textos populares, de autor ignorado. Com a volta da chuva, o cantador se regozija dizendo:

"Mas agora nós se vingá / Na pancada do ganzá! / Cai a chuva na catinga / Ahi Iaiã! / Mas agora nós se vingá / Na pancada do ganzá... (...):"

A explicação de "pancada" vem adiante:

"Sapeca o ganzá, meu filho, / Sacureja esse

---

(46) ANDRADE, Mário de. Os Cocos, ed.cit., p.389.

(47) IDEM, p.400-401, Notas 15-21.



ganzã / Encontro os sapos no rio / Abre a guê-  
la pra cantã." (48)

Chico Antonio, o tão valorizado coqueiro conhecido no Rio Grande do Norte, retomará o tema que Mário de Andrade registra n'Os Cocos. Em "Dois Tatus", por exemplo, o cantador finaliza a cantiga com:

"Ande ligêro, / Arrepare, o cavalêro, / Eu sô  
um bicho ligêro, / Na pancada do ganzã!"

Versos antes, o coqueiro conta como adquiriu seu primeiro instrumento:

"Corre, minino, / Na casa do funilêro, / Che -  
gue lá, pergunta a ele / Por quanto faiz um  
ganzã; / Ande ligêro, / Um ganzã é mil-e-qui -  
nhentos, / Corra lá rapidamente, / Um ganzã vá  
me comprã!" (49)

---

(48) IDEM, Nota 929. O número "59-VI,162", referido em código por Mário de Andrade corresponde, em seu Arquivo, à pasta número 6, p.162 dos Fundos Vila-Lobos (IEB-USP).

(49) ANDRADE, Mário de. Os Cocos, ed.cit., p.224. Vide também, os cocos número 59 e 119 do mesmo livro. Raimunda Batista, entrevistando o coqueiro, soube que a primeira cantoria da qual participou foi com Zê Fulô, improvisador experiente. Chico Antonio lembra:

"O menino não sabe nada. Mi o menino é muito repentista, e hoje vai cantã mais ele. Eu disse: mais eu num tenho ganzã. Ele disse: eu dou-te o dinheiro, tu vai na casa do frandileiro e manda fazê lá um ganzã. Sei que eu comprei uma latinha por mile e quinhento e escondi o ganzã na casa de Zê Coelho e comprei um bocado de chumbo mandei botã dentro e escondi lá." (Vida do Cantador; Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 1985, p.321). O trecho foi também reproduzido no verbete "Ganzã", do Dicionário Musical Brasileiro de Mário de Andrade.



Outra nota sobre a definição do termo decorre de Firmino Costa, à p. 168 do Vocabulário analógico, onde o verbete dá as acepções de "pancada": choque de objetos, golpe de instrumentos cortantes, queda de corpos e "ato de bater ou tocar". À margem, nosso escritor propõe a acepção brasileira: "Pancada golpe de instrumento de percussão (bras.?)", definição que ele curiosamente esqueceu de consignar no Dicionário Musical Brasileiro <sup>(50)</sup>.

É também entre as mesmas notas que ensaiam um "corpus" para a Pancada que se encontra a origem do Dicionário:

"Pancada

"Estrutura do Livro

"No princípio de cada capítulo por uma nomenclatura, espécie de dicionário explicando o sentido das palavras técnicas usadas no capítulo. Ex.:

"Poética Nordestina

"Nomenclatura

"Romance: Romance é um gênero de poesia em que se desenvolve intelectualmente um assunto qualquer - no geral um caso que pode ser lendário, tradicional, histórico ou fato acontecido nas camadas populares.

"Moda: Palavra vaga, ora significando uma poesia lírica, ora a melodia que acompanha essa poesia

etc. etc." (51)

(50) ANDRADE, Mário de. Os cocos, ed.cit., p.490, nota 932. O número 377 corresponde, no código adotado por Mário de Andrade, a COSTA, Firmino. Vocabulário analógico, São Paulo, Melhoramentos, 1933.

(51) IDEM, Nota 15, p.399.



A equação tem sentido: regressando do Nordeste, Mário de Andrade inicia os fichamentos necessários para destrinchar o material coletado e faz uma listagem onde arrola os títulos lidos, consignando a data: "Leituras iniciadas para Na Pancada do Ganzã/23 de agosto de 1929". Busca, nos livros, historiar os bailados e cantigas coligidas, encontrando informações que auxiliam a definição de fatos musicais não descritos nos vocabulários da língua, o que lhe sugere fornecer uma "nomenclatura" antes de cada tópico abordado na Pancada. Em pouco tempo o fichário cresce e o escritor não quer sobrecarregar a obra. Compreende que a ordenação feita e as fontes são suficientes para criar um novo empreendimento, o Dicionário Musical Brasileiro, o qual fica também datado: 2 de outubro de 1929. (52)

Mário trabalha rapidamente, deixa de lado outros planos e aproveita todo o tempo para os fichamentos necessários, como prova a carta a Manuel Bandeira, de 15 de julho de 1930:

"Abandonei por enquanto o projeto de escrever sobre você. Vou deixar pra só depois de conquistado o sossego, com a Pancada do Ganzã escrita na fazenda. Topei com 18 volumes da Revista Lusitana e percorri todos. Trouxe comigo 300 notas!!! já é trabalho hein!" (53)

(52) ANDRADE, Mário de. Dicionário Musical Brasileiro, ficha de cartolina ms.tinta.Manuscritos M.A.Arq.Mário de Andrade, IEB-USP.

(53) IDEM. Cartas a Manuel Bandeira. Ed.Organizada por Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, Simões, 1958,p.245.



Nos meses e nos anos seguintes, até 1932, ficha 335 livros e percebe, provavelmente, que a tarefa é inexeqüível a curto prazo: deve ler várias outras obras. Resolve diversificar o trabalho preparando os contos de Belazarte, os romances Café e João Bobo e o ensaio Seqüestro da Dona Ausente, confidenciando ao amigo poeta:

"Ainda não trabalhei diretamente pra esse opúsculo (Seqüestro da Dona Ausente), da mesma forma como ainda não trabalhei nem uma hora diretamente pro Dicionário. No entanto já tenho pra mais de mil palavras arroladas! ... Na verdade não estou atualmente trabalhando senão em dois livros, a Pancada do Ganzã que é técnico, e o Café, que é lirismo. Deste pretendo acabar este ano, se Deus quiser, a segunda parte (são cinco), e ao mesmo tempo terminar os estudos para escrever no ano que vem o Pancada que fica delicioso assim rabricô, Pancada, loucura, tolice, divinização." (54)

O trabalho continua e Mário se dá conta de que há questões não elucidadas nos livros que o deixam na obrigação de retornar ao Nordeste no final de 1935, "para pegar os vazios da Pancada do Ganzã." (55) A viagem, todavia, não se concretiza, pois vem o período de azáfama do Departamento de Cultura.

(54) IDEM, p.316 (carta de 22 abr.1933).

(55) IDEM. p.346. (carta de 9 jan.1935)



Com a Pancada do Ganzá, o autor experimenta a dedicação sistemática à sociologia da música ou, como se caracteriza hoje em dia, à etnomusicologia - ciência da música de tradição oral. O termo - etnomusicologia - proposto em 1950 pelo holandês Jaap Kunst, designa qualquer estudo musicológico que se valha de método comparativo. No caso de Mário de Andrade, porém, é preferível falar em sociologia da música porque o estudioso explora, enfaticamente, as funções sociais das manifestações populares, suas variantes e diferenciações nos agrupamentos rurais ou urbanos onde ocorrem, sem se deter no detalhamento das construções melódicas.

Na bagagem do Nordeste Mário não traz, entretanto, todos os elementos necessários para escorar suas análises. Como confessa a Manuel Bandeira, há falhas que vai identificando a partir de 1932 na leitura dos etnomusicólogos dedicados à produção da América do Sul. Dentre eles, como já acusei, está um verdadeiro manual para o pesquisador de campo, o Ésquisse d'une méthode de folklore musical, de C. Brailoiu.

Na Pancada do Ganzá e o Dicionário Musical Brasileiro apresentam outros pontos em comum, além dos já referidos: motivação de trabalho ou gênese e bibliografia. Ambos permanecem inéditos e alimentam, após 1938, ensaios e artigos jornalísticos. Mas, entre eles, há forte coesão metodológica em função da bibliografia que, alimentando o



fichário de verbetes, promove o alargar do conhecimento sobre a música do Brasil e engloba, paulatinamente, a variedade lexical do vocabulário técnico.

Mário continua seus projetos mesmo quando está à frente do Departamento de Cultura e, em 1937, propõe, curiosamente, uma revisão do que fizera até o momento. Como Chefe da Divisão de Expansão Cultural planeja a Missão de Pesquisas Folclóricas com a assessoria da Discoteca Pública. O roteiro, semelhante ao que seguira em 1929, será trilhado por Luís Saia, Martin Braunwieser, Antonio Ladeira e Benedito Pacheco que levam o equipamento sonhado por todo cientista musical: gravador, amplificador, agulhas, microfones com cabo e tripé, válvulas, 237 discos virgens para matricular, gerador, pré-amplificador, blocos e cadernetas, fones, pick-up para o gravador, 118 filmes para fotografias, 21 para cinematografia, câmera fotográfica com filtros e lentes, aparelho cinematográfico com lentes e pastas de couro para o transporte dos discos. Ao técnico musical, Braunwieser, caberá anotar os trechos que possibilitem dúvidas, bem como entrevistar os colaboradores quanto a detalhes da interpretação. Seu trabalho braçal será bem menor que o de Mário que, caso contrário, poderia ter se dedicado mais à elucidação de fatos que lhe escaparam.

Abro um parênteses para lembrar que, quando o grupo retorna da viagem, após seis meses de trabalho no Norte e Nordeste, o escritor já não é mais o Diretor do De



partamento de Cultura. No entanto, instruíra sua colaboradora, Oneyda Alvarenga, chefe da Discoteca, para proceder da mesma forma que ele com o material trazido. Os textos são transcritos, tudo é fichado caprichosamente ou passado a limpo, fotos, fonogramas, objetos, entrevistas e filmes.

Em oito anos de estudo, ou seja, de 1929 a 1937, o escritor adquire preparo inigualável no país, pois soma, à sua experiência de trabalho de campo, a leitura de centenas de livros em função da análise daquele cancionário.

Uma vez interrompida a dedicação diuturna à musicologia, preocupa-se com a continuidade da tarefa que tomara para si. Em 1936, no Curso de Folclore ministrado por Dina Lévi-Strauss, inicia o preparo metodológico de Luís Saia, o coordenador da Missão de Pesquisas Folclóricas. Devo salientar que este Curso foi o propulsor para que no ano seguinte fosse fundada a Sociedade de Etnografia e Folclore, da qual Mário é o principal mentor.

A perfeição da pesquisa empreendida pelos quatro viajantes do Departamento de Cultura sobrepuja, naturalmente, o trabalho solitário de Mário de Andrade e isto talvez explique seu desinteresse posterior pela publicação da Pancada. No entanto, não abandona os estudos sobre a música brasileira.



Assim, em 1939 saúda o livro de Gonçalves Fernandes, O folclore mágico do Nordeste. (Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1938) que aprecia, sobretudo, pela documentação farta e, em particular, pelo capítulo referente à medicina popular. Critica, porém, a falta de método científico, "cuja ausência sistemática em quase todos os nossos estudiosos de folclore torna tão frágeis, tão exasperadamente insuficientes as suas contribuições (...)". Acredita que, justamente no folclore, reside o maior amadorismo dos autores "que desejam a toda força publicar livro." Acusa:

"Quase toda a nossa documentação folclórica recolhida até agora, quando não é todo em todo aceitável, é deficitária, desprovida de elementos acessórios que a valorizem, é não selecionada. Um documento folclórico colhido da memória de um advogado tem o mesmo valor de outro colhido da boca de um vaqueiro; não se faz diferença entre o colaborador urbano e o rural, o alfabetizado e o analfabeto, nem data, nem idade, nem sexo, nem nada: o folclore é o paraíso da 'sensação' democrática; tudo é igual."<sup>(56)</sup>

O pesquisador experiente pode alertar sobre os problemas advindos da ausência de critérios para a coleta de cantigas:

---

(56) ANDRADE, Mário de. "Uma grande inocência", In: O empalhador de passarinho. 3a.ed., S.P., Martins; Brasília, INL, 1972, p.40.



"Dada, por exemplo, a extrema infixidez das nossas melodias populares, é de grande importância saber exatamente em que datas foram recolhidas as peças musicais, pra que se lhes possa estudar as variantes e especificar então as tendências e as constantes".<sup>(57)</sup>

Percebe-se, no trecho, que Mário evoluiu após a viagem de 1929, embora não tenha tido a oportunidade de empreender nova pesquisa musicológica para aumentar o cabedal de conhecimentos. A afirmação é comprovável no revers da posição de seus artigos sobre folclore musical escritos até os idos de 1930 e de sua metodologia de trabalho.

Até 1928, quando publica o Ensaio, o escritor considera confiável qualquer melodia oferecida e ignora a importância das variantes melódicas no estudo do cancioneiro do Brasil. Nesse livro, publica canções arquivadas a partir de 1922, o que contrasta com seu procedimento posterior. No Dicionário Musical Brasileiro acata informes de populares, amigos e anônimos, mas não insere nenhuma melodia que não tenha sido impressa em livro.

No "Lundu do Escravo", artigo que seguiu o "Romance do Veludo", não controla o objeto de estudo, apre

---

(57) IDEM, p.41.



sentando uma cantiga que resulta duma miscelânea de informações. (58)

Não quero dizer que ele ignorasse a verdade relativa deste tipo de documento e, sim, que era mais tolerante. A complacência, neste caso, não demonstra falta de critério científico, mas excesso de valorização do resgate de documentos não registrados. Mário parece não se conformar com a perda de cantos e melodias, irrecuperáveis porque não foram anotados a tempo. É o que afirma, em 1927, ao louvar as Canções Brasileiras harmonizadas por Luciano Gallet:

"No Brasil o estudo da música de folclore é duma ausência vergonhosa. O pior é que até documentação do passado falta por tal forma, que hoje é materialmente impossível a gente fazer um estudo de valor prático sobre o que foi a nossa música popular e como ela evoluiu. Sofremos sempre com uns viajantes que jamais não se preocuparam de música. Os documentos são pouquíssimos e em geral só tratam de índios. E o que é pior: pela disparidade que a gente nota entre eles, conclui logo que a maioria (si não forem todos) está inteiramente falseada." (59)

---

(58) IDEM. "Lundu do Escravo", In: Música, doce Música, p.74-80. 2.ed., S.P., Martins; Brasília, INL, 1976.

(59) IDEM, p. 171.



Cabe lembrar que naquele momento o autor ainda não conhece qualquer trabalho sobre musicologia comparada e vê, na informação literária, a grande fonte de dados para a pesquisa musical. Está selecionando material para Modinhas Imperiais e, ao preparar o "Prefácio", localiza dados que se destinam ao verbete "fado". Analisa-os em artigo da mesma época, 1930, onde defende que as duas formas de cantiga surgiram no Brasil. Ao escrever "Origens do fado", só conhece três livros que tratam da canção mais popularizada em Portugal que entre nós, nomeando as obras de Alberto Pimentel, Pinto de Carvalho e Ribeiro Fortes. Mário já adquirira vivência de pesquisador e critica estes autores pela postura perante a investigação sobre o nascimento do fado:

"Alberto Pimentel, buscando as origens do fado, vai folhear os dicionários, pra ver quando a palavra aparece registrada neles, já significando canção. Ora essa não é a maneira de procurar manifestações populares, porque os dicionaristas são mais discretos no registrar popularismos, tantas vezes efêmeros, que os folhetinistas crônicas da vida cotidiana. Pimentel só encontra o termo, na sua acepção musical, no Lacerda de 1874, que diz: 'Fado, cantiga e dança popular, muito característica e pouco decente: o de Lisboa, o de Coimbra).' " (60)

---

(60) IDEM, p. 96.



É neste 1930 que redige um lembrete, guardado entre as notas esparsas para o Dicionário, alerta destinado a um dos dois temas sobre os quais se inclinava:

"Ou no vocábulo modinha ou no vocábulo fado dizer. Estas intrincadas questões da musicologia luso-brasileira pode-se dizer que não se resolverão nunca. Faltam documentos específicos determinantes. E falta estudiosos pesquisadores de verdade, pacientíssimos e ... endinheirados, que possam catar os documentos, ou ir atrás destes onde estes estiverem. E do muito que se tem escrito sobre modinha, lundum, fado, o que se percebe é que toda essa escritura não passa dum chasse-croisez de citações, todos citam uns aos outros e todos citam os passos fatais de Tolentino, Beckford, Link e mais uns poucos. E se estas citações ainda vêm neste Dicionário é mesmo pra que tenham o túmulo que melhor lhes convenha.<sup>(61)</sup>

Há outros exemplos, na produção jornalística de nosso escritor, que demonstram o aproveitamento de matéria da Pancada e do Dicionário, mormente na redação de crô

---

(61) ANDRADE, Mário de. Ficha de cartolina manuscrita, envelope "Dicionário Musical Brasileiro", In: Dicionário Musical Brasileiro. Manuscritos M.A. (Arq. Mário de Andrade, IFB-USP).



nicas e artigos. Focalizarei, adiante, o caso do verbete "berimbau". Aqui, cabe lembrar que o cancionero do Nordeste é o núcleo gerador da dedicação sistemática às leituras e que o vocabulário técnico é um repositório de dados voltado para a definição dos fatos musicais. No terceiro capítulo também tratarei da relação entre a bibliografia selecionada e a variedade lexical do Dicionário.



## CAPÍTULO II: MÁRIO DE ANDRADE E A SÚMULA DO SABER

## 2.1 Obras de referência

Em "Dois mundos", crônica sobre o livro homônimo de Aurélio Buarque de Holanda, Graciliano Ramos elogia a sintaxe perfeita e a riqueza do vocabulário do autor:

"Certamente Aurélio Buarque de Holanda Ferreira utiliza muita observação e muita imaginação. Mas utiliza também o dicionário, o que talvez lhe proporcione remosques de espírito superiores e emancipados. O dicionário, em certos meios, é tão desconsiderado como os palavrões obscenos que a crítica pudibunda repele. Contudo não poderíamos trabalhar sem ele, como não poderíamos trabalhar sem couro ou tijolos se fôssemos sapateiros ou pedreiros." (1)

Graciliano, dono, aliás, de vasto vocabulário, narra, em Infância, o momento da alfabetização da criança e faz, do romance autobiográfico, uma ode à descoberta dos sons que constroem as palavras e a magia de conhecer os significados delas. Mas, em "Dois mundos", ele

---

(1) RAMOS, G. Linhas Tortas. 4 ed. Rio de Janeiro, Record, 1976, p.272.



não pode prever que elogia a obra daquele que anos mais tarde tornar-se-á sinônimo de "dicionário": Aurélio. Ali, esse fonema vem definido: "conjunto de vocábulo de uma língua ou de termos próprios duma ciência ou arte dispostos alfabeticamente, e com o respectivo significado, ou a sua versão em outra língua." (2)

Trata-se de definição bastante maleável, pois, nela se enquadra qualquer reunião de vocábulos ordenados segundo um critério lógico, com seus respectivos tópicos elucidativos, os verbetes. Dicionarizar um ramo do saber, como os vocabulários técnicos ou específicos, é tarefa de sempenhada por aqueles que se preocupam em valorizar a cultura de um povo ou os que atuam profissionalmente no campo da lexicografia.

Como instrumento de trabalho, no sentido empregado por Graciliano Ramos, um dicionário é arma indispensável aos que se remetem, em seus cotidianos, a qualquer aspecto do saber humano. Há, porém, grande distância entre o empregar e o confeccionar um dicionário.

Obra de referência ou de consulta é toda aquela dedicada a um conhecimento genérico dos fatos, onde

---

(2) FERREIRA, A. Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975, p.473.



o leitor toma contato com aspectos básicos de uma determinada disciplina ou história da civilização, como os dicionários, enciclopédias, bibliografias, guias, atlas, índices e congêneres. A coleção de termos arrolados em cada tipo é determinada pelo autor da obra, mas, o tratamento dos tópicos é regulado por uma metodologia rígida, diferenciando, por exemplo, um guia de um atlas. No entanto, estes limites nem sempre são nítidos, como os que especificam um dicionário e uma enciclopédia.

### 2.1.1 Dicionário ou enciclopédia?

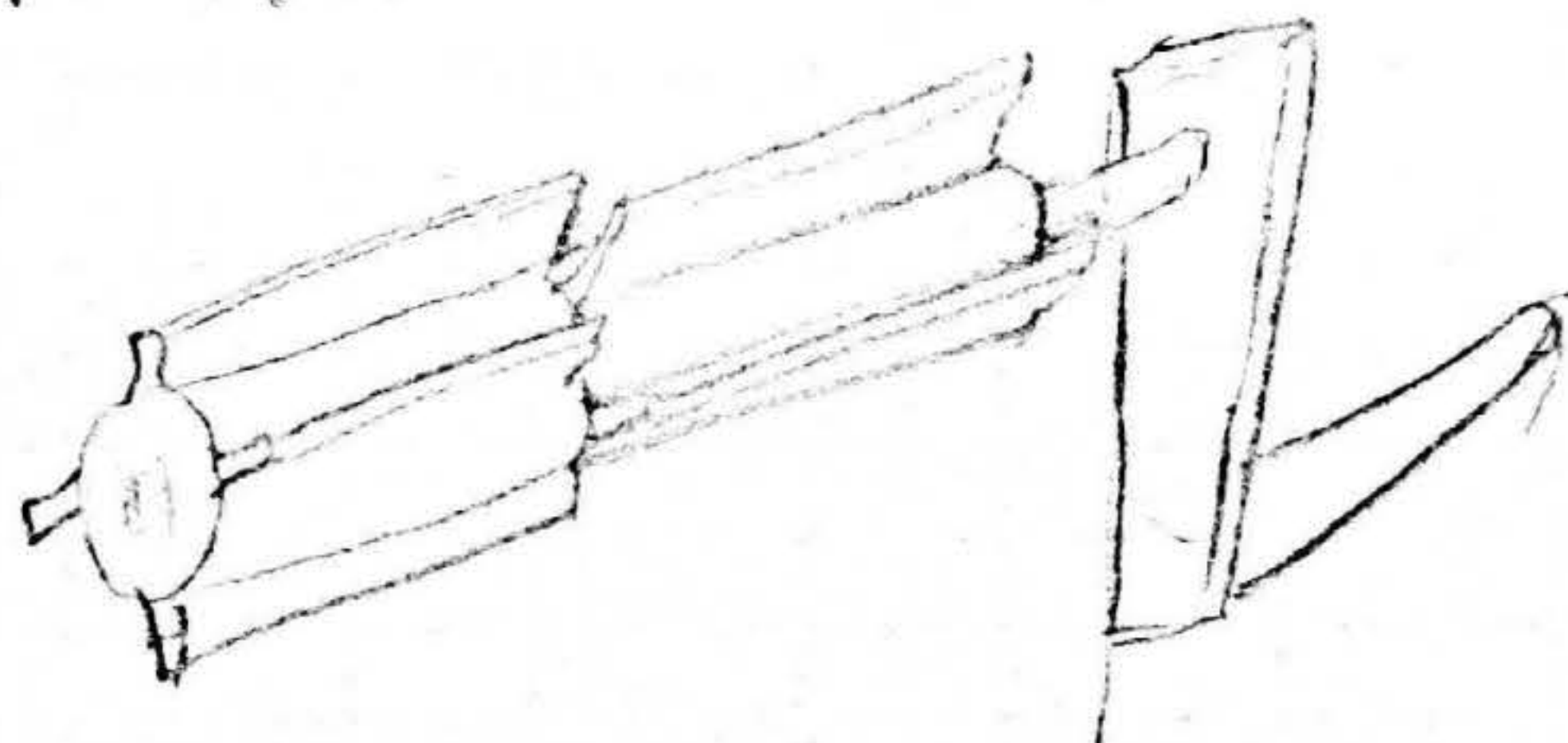
Grosso modo, um dicionário é uma seleção arbitrária de termos descritos e/ou definidos através de uma perífrase metalingüística, contendo substantivos, adjetivos, verbos, alguns advérbios e palavras instrumentais, como artigos, preposições, conjunções e pronomes. Podem ser lingüísticos, enciclopédicos, gerais e especiais dependendo das informações que comportem a respeito dos signos, das coisas definidas ou a somatória de ambos. Cabe declarar que coisa/coisas são termos tomados por Josete Rey-debove<sup>(3)</sup> e por mim no sentido genérico e abrangente do latim Res (coi

---

(3) REY-DEBOVE, J. Léxico e dicionário, Alfa, 28 (supl.) : 64, 1984.



Matraca da igreja de Imbu



É de grande tamanho, mais alta que indivíduo meão.

"Matraca da igreja do Imbu". Desenho de Mário de Andrade, a lápis, em folha de caderneta de bolso, destinado ao verbete "matraca". Nota M.A.: "É de grande tamanho. Mais alta que indivíduo meão."



sa, objeto, ser, fato, acontecimento), também usado pela linguagem filosófica. Assim, um dicionário lingüístico, como o etimológico, traz informações sobre os signos. O enciclopédico, como um de eletricidade, além de definir, traz informações sobre o que define e os dicionários da língua, oferecem as definições dos fonemas além de informações sobre eles próprios. O último tipo é subdivisível em gerais e especiais, conforme abranjam os signos de uma língua ou as coisas de uma civilização. A tipologia apresentada, da autora francesa, considera a enciclopédia um dicionário geral, com nomenclatura essencialmente nominal, pois, só abrange substantivos.

Hã, em resumo, dois componentes principais que distinguem um dicionário de uma enciclopédia: a nomenclatura ou conjunto das entradas ordenadas alfabeticamente e o conteúdo das respectivas definições. Mas, se a noção de substantivo - palavra de significação plena que caracteriza as entradas de uma enciclopédia - é bastante clara, o mesmo não se pode dizer em relação ao conteúdo apresentado no definiens ou verbetes propriamente dito. Aqui reside o eixo ou estrutura básica de uma enciclopédia, tanto quanto a eleição da nomenclatura repertoriada.

Maria Tereza Biderman fornece os elementos de um verbete de formato típico que entende como: palavra - entrada na forma canônica. Sua categorização léxico-gramatical se faz acompanhar de uma paráfrase do significado e



das várias acepções, no caso das palavras polissêmicas, podendo haver a exemplificação de construções e/ou usos das instrumentais. Coloca, ainda, outras informações gramaticais, de pronúncia e outras a critério do lexicógrafo<sup>(4)</sup>. A autora cita, como técnica de definição lexicográfica, a indicada por Maria Molíner no Diccionario de uso del español:

"Uma definição é uma relação estabelecida entre três termos: termo definido (T), termo genérico (G), que é o conceito de conteúdo mais amplo em que aquele está compreendido, e termo diferenciador (D), que limita a extensão do termo G para que convenha exatamente a T. As relações entre eles, quanto à extensão, são:  $G \supset T$ ;  $G \supset D$ ;  $D = T$ . A maior extensão de G com respeito a T, significa que todos os indivíduos abarcados pelo conceito T estão incluídos no conceito G e que este compreende também outros; a maior extensão de G com respeito a D, estabelece que D é aplicável como predicado somente a uma parte dos indivíduos compreendidos em G; do mesmo modo, a igualdade da extensão entre T e D propõe que D é aplicável como predicado a todos os indivíduos abarcados pelo conceito T e, dentro do gênero G, somente a eles."<sup>(5)</sup>

---

(4) BIDERMAN, M. O dicionário padrão da língua. Alfa, 28 (supl.):31,1984.

(5) IDEM, p.32.



O exemplo fornecido por Molíner esclarece a teoria das proporções entre a parte descritiva (G) e ostensiva (D) da definição:

"(T) Cravo: (G) instrumento musical, (D) de teclado e cordas, diferente do piano e mais antigo, semelhante, contudo, a ele."

Assim, pelo menos para ela, o caráter enciclopédico de um verbete não reside na descrição ou na imagem do próprio referente, mas na parte a que chamarei de "extra" léxica. No caso do Dicionário de Mário de Andrade esta parte é a especificamente musicológica e documental, como demonstrarei mais tarde; é ela também que o qualifica como brasileiro. Vale adiantar ainda que, segundo os critérios propostos pela lexicografia, conforme foi aventado, o dicionário do musicólogo em questão é, na verdade, um dicionário enciclopédico, pois, mescla os dois padrões apresentados.

### 2.1.2 Dicionários de música

O primeiro dicionário terminológico de música da época moderna, foi o de Sébastien de Brossard, escrito em 1703, superado só em 1767 pelo de Jean Jaques Rousseau. Em 1732 surge o de J. Walther que incorpora dados biográficos de compositores, sendo o pioneiro neste gênero híbrido. De lá para cá, inúmeros dicionários têm sido edi-



tados, sendo raros aqueles dedicados às manifestações de um só país ou de uma faixa da produção musical. As obras gerais, além de facilitarem a tarefa dos lexicógrafos, porque ampliam os critérios de dicionarização, atendem a um número maior de usuários.

Como crítico de música e professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Mário de Andrade possui em sua biblioteca vários dicionários e tratados teóricos que possibilitam o acesso imediato a expressões de uso corrente. No Fichário Analítico, onde relaciona por assunto todos os temas encontráveis em seus livros, enumera, em Música, Generalidades, os dicionários que possui, exceção feita ao de Percy Scholes, editado em 1943, e talvez por isso ausente da listagem. Dentre eles separamos os quatro de autores brasileiros ou editados no Brasil para confrontá-los com o do nosso escritor. Os demais serão analisados na tentativa de determinar os perfis, se podem ser tomados como dicionários, enciclopédias ou dicionários-enciclopédicos, as três categorias nas quais, no meu entender, enquadram-se os títulos em questão.

Em "Dictionnaire", verbete da Encyclopédie de la Musique dirigida por François Michel<sup>(6)</sup>, o autor classi-

---

(6) Paris. Fasquelle, (1958), 3 vols.



fica os dicionários de música como sendo terminológicos, biográficos e enciclopédicos. Estes últimos que mesclam a linguagem musical a dados sobre compositores, podem ser gerais ou especiais. Assim, um dicionário de instrumentos musicais populares do Brasil é terminológico e especial; ao acolher os nomes dos autores que escreveram para estes instrumentos, torna-se enciclopédico especial; no caso de só abranger artistas brasileiros, passa a biográfico especial. Em resumo, os dicionários especiais são aqueles que focalizam uma parcela definida da produção musical, mesmo que para isto tenham que associar nomes próprios e termos musicais.

Michel afirma que desde o século XIX a fórmula para dicionários mais empregada é a enciclopédica e alerta para o fato de vários deles terem sido erroneamente chamados de enciclopédias, embora não conceitue o gênero. Aqui notei uma incoerência porque ele classifica The Oxford Companion<sup>(7)</sup>, que traz biografias de compositores e cerca de 7000 termos musicais do mundo todo, populares e eruditos, como um dicionário terminológico, quando o próprio autor, Percy A. Scholes, considera como "enciclopédia em um volume".

Cabe aprofundar a questão, uma vez que futuramente vou analisar o modelo de verbete idealizado por Mário de Andrade.

---

(7) SCHOLES, Percy A. 2a.ed., 1943.



Josette Rey-Debove, uma das redatoras dos dicionários da série francesa Le Robert, define três tipos, levando em conta "a informação sobre os signos ou sobre as coisas"<sup>(8)</sup>: o lingüístico, a obra enciclopédica, ("que só dá informações sobre as coisas, incluindo a definição"); e o da língua ("que dá informações sobre os signos, incluindo a definição"). Subdivide-os em gerais, se tratam "de todos os signos duma língua dada ou de todas as coisas duma civilização", e especiais, se descrevem "um setor de uma ou da outra". Assim, um dicionário etimológico é geral, e um de sinônimos é especial. Preocupa-se em definir a enciclopédia:

"A enciclopédia é também um dicionário geral, mas que nos fala do conjunto das coisas duma civilização e que dá a definição delas (seu projeto de ser 'universal' é limitado pela língua empregada e pelo sistema cultural que lhe está ligado).

Sua nomenclatura é essencialmente nominal e inclui especificamente nomes próprios e ilustrações com legenda nominal. Não apresenta as classes das palavras, informação aliás inútil, uma vez que só existem substantivos"<sup>(9)</sup>.

---

(8) REY-DEBOVE, J. Op.cit., p.64.

(9) IDEM. Ibidem.



Josette Rey-Debove concorda que os limites entre um dicionário geral e uma enciclopédia são muito tênues e que o dicionário enciclopédico é uma perfeita junção dos dois modelos, já que as propostas do primeiro, "a descrição do léxico total", e a do segundo, "a descrição de tudo o que existe para uma civilização dada", são inalcançáveis.<sup>(10)</sup>

Uriel Weinreich atenta para outra solução quando apresenta a forma de definição e a proporção entre as partes descritiva e ostensiva.<sup>(11)</sup> Segundo ele, são enciclopédias as definições excessivamente específicas, ou, como adiantei, aquelas que trazem a parte extra-léxica muito desenvolvida.

Para a análise dos títulos da biblioteca de Mário de Andrade, pautei-me principalmente pela proposição do pesquisador americano para o perfil dos verbetes, e na de Rey-Debove, para a abrangência dos assuntos. Chamei de dicionário, ou dicionários verdadeiros, aqueles que são uniformes no tratamento dos temas, quer sejam terminológicos ou biográficos, gerais ou especiais, mas nunca mesclando termos e nomes próprios. À mistura das duas categorias com a complementação de indicações bibliográficas ao final dos verbetes, apelidei enciclopédias.

---

(10) IDEM. Ibidem.

(11) WEINREICH, U. Definição lexicográfica em semântica descritiva, Alfa, 28(supl.) : 108, 1984.



Restringi o conceito de dicionário-enciclopédico privilegiando, para a definição deste perfil, o tratamento de cada verbete e a uniformidade do assunto. A forma das entradas é, em geral, bastante livre, fugindo à objetividade que caracteriza as definições de um dicionário. Há várias informações complementares, de caráter histórico ou outro, e o redator participa suas impressões a respeito da matéria. Logo, contrariando as normas lexicográficas, classifiquei como enciclopédico o definiens, ou texto do verbete, em detrimento do caráter do definiendum, ou palavra-entrada. Ou seja, todo léxico que misture autores e termos da linguagem musical tratei como enciclopédia. Retomarei este ponto ao confrontar os dicionários editados no Brasil com o de Mário de Andrade.

No acervo de nosso escritor há oito dicionários: cinco terminológicos e três biográficos. O Essai de terminologie musicale de René Vannes (Than. Sté d'edn. "Alsacia", 1925) e o Italienische Musikterminologie in Deutscher Ubertragung de Luigi Biagioni (Koln.P.J.Tonger, 1929) dedicam-se especialmente à versão de termos musicais de vários idiomas para o francês, como o de Vannes, ou do italiano para o alemão: são em tudo semelhantes ao de Ferreira da Silva, editado no Brasil, que analisarei mais adiante. Menores do que estes, mas com a concisão dos verbetes de um dicionário-verdadeiro, são os de Eric Berg, glossário apenso ao Índice onomástico da Fundamental of Musical Art (New York. The Caxton Institute, v.20, 1928), e o de



François Joseph Fétis, traduzido por José Ernesto d'Almeida, que o musicólogo incluiu na terceira edição de A Música ao Alcance de Todos (Porto. Cruz Coutinho, 1858). Embora pequeno e com os verbetes redigidos da mesma forma que os anteriores, o de Aldo, Dictionnaire Musico-Humoristique (Paris. E.Gérard et Cie., 1870), deve ser destacado dos anteriores. Aldo é provavelmente o pseudônimo de Alexis Azevedo que define humoristicamente termos musicais como "Acordes: - Casamentos de sons./ Mais acordes dissonantes que consonantes./ Que analogia!" (p.6), ou "Berceuse: - A barcarola dos bebês." (p.9).

Os dicionários biográficos são de Carlos Schmidl (Dizionario Universale dei Musicisti. Milano, Sonzogno, 2 vols., 1926), geral, e dois especiais: o de David Ewen, dedicado a 200 compositores seus contemporâneos, com fotografias bem como relação de obras (Composers of today. 2.ed. New York, Wilson Company, 1936), e o de Alberto De Angelis, voltado para os compositores italianos, oferecendo também a lista das composições de cada um (Dizionario dei Musicisti. Roma, Casa Editrice "Ausonia", 1918).

Nas enciclopédias figuram as obras de referência mais conceituadas entre os músicos, as de Hugo Riemann, Albert Lavignac e Percy Scholes, presentes na bibliografia selecionada por Mário de Andrade para Na Pancada do Ganzá. Do autor francês é a consagrada Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire (Paris, Delagrave, 1913/?, 11 vols.), coleção que o notabilizou, mesmo tendo



sido ele um dos editores e não o único autor. De Riemann há o Musiklexicon (Berlin, Max Hesses, 2 vols., 1929) e uma versão francesa, aumentada e revista por Georges Humbert, a partir de uma impressão anterior àquela de 1929 (Dictionnaire de Musique. 2 ed. Paris, Perrin et Cie, 1913); de Percy Scholes é o já referido The Oxford Companion to Music, editado nos Estados Unidos (2.ed. N.York, Oxford University Press, 1943). A Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music, de W. Willson Cobbett (London, Oxford University Press, 2 vols., 1929) que ganhou notoriedade como fonte de consulta imprescindível para a música de câmara, também aparece entre as fontes de Mário.

Dentre as enciclopédias menores, há o Dizionario di musica de Della Corte e Gatti (3.ed. Torino, Paravia, 1930), com enfoque particular para a música italiana, e o curioso A Dictionary of Modern Music and Musicians, de responsabilidade de Hugh Allen (London, M. Dent & Sons Ltd., 1924). No rol dos colaboradores desta enciclopédia abrangendo a música composta depois de 1880, estão nomes como Béla Bartock, Vaughan Williams e Granville Bantock que redigiram, entre outros, o verbete "Harmonia". Pelo Brasil, respondem J. Armstrong Read e Oscar Guanabara, mas, num levantamento feito nas entradas das letras A e B - pois todos os textos são assinados - não encontrei nenhum vocábulo fornecido por eles. Não há "Brazil", e em "Brazilian ópera" vem a remissiva: "See Gómez, A.C.; Mignone, Francesco." Estes dois verbetes, além de sumários, vêm assinados



por Frederik H. Martens (F.H.M.), de Nova York. Hugh Allen alcança nomes de intérpretes do mundo todo, como os pianistas argentinos destacados por Mário de Andrade na página de rosto, e depois assinalados nas páginas citadas, e formas musicais populares, como a "Vidalita"<sup>(12)</sup>. No entanto, não há nem mesmo a consignação da "Modinha" brasileira. A excelência deste dicionário é devida a alguns dos colaboradores e à abundância de bibliografia por eles fornecida. Nosso escritor tudo lê; indica, em notas marginais, os intérpretes e compositores que mais lhe interessam, e relaciona centenas de "livros a encomendar" e "Músicas a encomendar". Pela abundância de notas marginais, calculo que esta tenha sido a enciclopédia mais consultada pelo autor do Ensaio sobre Música Brasileira.

Do Grove's Dictionary of Music and Musicians há duas edições: a de 1914, em cinco volumes, e a de 1936, terceira impressão, com seis. O trabalho de Grove, conhecido dos músicos práticos e teóricos, embora seja um dicionário pelo título, é uma enciclopédia pela ambição de resgatar todas as formas universais e particulares, além de compositores e intérpretes de grande ou pequena projeção. A tarefa, aliás, é muito bem cumprida.

---

(12) Notas M.A. a lápis: "Arg. pg. 126 - pg. 50 - 8 - 1 - 470 - 471 - 14 - 17 - 24 - 26 - 31 - 40".



À categoria dos dicionários-enciclopédicos pertencem quatro títulos editados na França, cujos verbetes têm em comum o fato de serem redigidos de forma bastante pessoal, como ensaios ou artigos reunidos num volume, além de trazerem várias informações acessórias. O Dictionnaire de musique, de Jean Jacques Rousseau, mesclando definições enxutas a longas análises, é bem fiel à intenção do autor. No Prefácio, após alertar que o livro não tem forma de dicionário porque nele reuniu artigos escritos para a Encyclopédie devidamente revistos, justifica o trabalho:

"Os músicos lêem pouco, e, no entanto, eu conheço poucas artes onde a leitura e a reflexão sejam mais necessárias. Eu pensei que uma obra com a forma desta aqui seria precisamente aquilo que lhes convém, e que para se tornar a eles tão proveitosa quanto possível, seria necessário dizer menos o que eles sabem do que aquilo que eles teriam necessidade de aprender."<sup>(13)</sup>

Rousseau não dicionariza instrumentos musicais, pois, deveria lhes garantir um volume à parte; em compensação, coleciona termos da língua francesa que, graças ao uso, consagraram-se como terminologia musical. E,

---

(13) Paris, Veuve Duchesne, 1768. Traduzi.



apesar de lamentar a falta de tempo para redigir os verbetes encomendados por Diderot, assim como para a revisão e incorporação de novas entradas do Dictionnaire, suas definições de "temperamento", "acento", "cadência", "acompanhamento" e "modo" valem ainda hoje como textos clássicos.

Só no século XX aparece título capaz de superar, em qualidade, o trabalho do pensador francês. A autora dele, Marie Bobillier, usando o pseudônimo de Michel Brenet, escreve, na década de 20, o Dictionnaire pratique et historique de la musique, obra póstuma cuja Introdução está inacabada (Paris, Lib.Armand Colin, 1926). Neste caso, como no anterior, não há entradas para nomes de compositores, mas vocábulos da linguagem musical cotidiana, vinculados à teoria, à interpretação e à história da música, referendados por documentação anexa como bibliografia e títulos de peças. Anotações marginais a lápis por Mário de Andrade indicam que o livro foi bastante requisitado. (14)

Os outros dicionários-enciclopédicos são especiais porque abrangem temas circunscritos pelos autores. Maurice Emmanuel, musicólogo conceituado, é o responsável pelo "Léxico dos termos", capítulo do L'initiation à la Musique, dedicado aos amantes de música e do rádio. (Paris,

---

(14) Notas M.A. a lápis: "João XXII (Veja motetto)"; "Berceuses de França pg. 38", "Dansas 41 e 42".



Éditions du Tambourinaire, 1935). Os verbetes, concisos, restringem-se aos vocábulos mais empregados pela música universal, mas reportam-se várias vezes a outros capítulos do livro ou à audição de obras: recorrem à documentação extra-lexica, portanto. Já o Dictionnaire de la musique appliqué à l'amour, de Albert Lasalle (Paris, A.Lacroix, 1868), obra diletante também feita para os aficionados, é curioso pela concepção dos verbetes e seus conteúdos. Na página de rosto Mário anota: "V.explicação deste Dicionário p.79", porque é ali que o autor coloca o propósito do livro. O deslocamento da matéria é justificado por Lasalle pelo fato dos leitores geralmente ignorarem os prefácios e introduções. Depois de longo trecho dedicado a este assunto, declara: "O objetivo perseguido é, de fato, mostrar que, em muitos casos, a música e o amor colocam em jogo as mesmas fibras de nosso ser sensível, e que entre esta arte e este sentimento existe uma relação direta, absoluta, quase constante". Assim, em "tenor", por exemplo, ressalta o papel do amante que cabe aos protagonistas dos libretos de óperas, afirmando que isto se deve ao fato da tessitura do cantor ser próxima ao "calor do sangue, esta impetuosidade nervosa que determina a veemência dos sentimentos." A subjetividade percorre todas as definições que por vezes tornam-se humorísticas, como "Dissonância: (sensação desagradável ao extremo, até dolorosa... Ex.: dó-ré-mi-fá-sol que se toca simultaneamente). Inferno!". Obviamente, a "dissonância" do acorde de sétima de dominante é o purgatório, e o acorde perfeito na posição fundamental, consonância, é o paraíso.



Como no dicionário de Rousseau, as definições, em forma de ensaios, são impressas ocupando todo o espelho da página, fugindo à norma de apresentação gráfica em duas colunas. Embora não seja o caso de me aprofundar na questão, vale registrar que, no confronto de várias obras do mesmo gênero, o simples folhear de um dicionário como aquele transmite uma sensação de parentesco com os outros livros, nem sempre comum ao usuário de uma obra de referência, caso em que se enquadram ainda as enciclopédias.<sup>(15)</sup>

## 2.2 Dicionários brasileiros de música

Quando Mário de Andrade planeja seu dicionário musical tem, como uma das justificativas para o projeto, o fato de considerar uma "estupidez" as obras do gênero escritas em nosso idioma. A confissão - como veremos a diante - será feita a Alceu Amoroso Lima<sup>(16)</sup>, em 1931, valendo para os livros de Rafael Coelho Machado, Isaac Newton e Ferreira da Silva, pois, só em 1941 aparece outro vocabulário em português, o de Savino de Benedictis. Nenhum

---

(15) Para a edição do Dicionário Musical Brasileiro de Mário de Andrade pautei-me no modelo de Albert Lasalle, ocupando todo o espelho da página. Constatei, posteriormente, que o de Rousseau segue o mesmo padrão.

(16) FERNANDES, L. (ed.) Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros. 1968, p.27.



deles consta nos fichamentos da Pancada ou do Dicionário e as notas marginais do pesquisador, naqueles volumes, são raras e pouco críticas. Isto talvez se deva ao fato dos trabalhos serem realmente pobres em informações e insuficientes quanto à qualidade dos verbetes. Com exceção de Ferreira da Silva, que delimita muito bem sua proposta, nos outros escritores há falta de dados sobre as manifestações musicais brasileiras.

Num país onde a literatura de música é paupérrima, é bom lembrar que a situação era ainda pior no final do século passado e início do atual. Os musicólogos não dispunham de preparo sólido para avaliar a importância de nossas formas populares, descritas principalmente pelos folcloristas. Apesar disso, os vocabulários de Newton, Machado e Benedictis consignam termos da música de baile da época, e todos obedecem o padrão de dicionários verdadeiros, conforme a tipologia por mim adotada: os verbetes são concisos e se atêm à terminologia musical. Mas não posso confrontá-los lexicograficamente porque o corpo dos verbetes (definiens) depende das bibliografias usadas pelos redatores: nenhum deles fornece as fontes consultadas para a música do Brasil, sendo ainda vagos em relação às da música universal.

É no repertório léxico, ou seja, no elenco das entradas que surge um dado confrontável entre aquelas obras e o Dicionário Musical Brasileiro, porque os perfis



seguem um padrão acadêmico de dicionarização de termos. Como nos dicionários europeus, os termos da música ocidental são arrolados em ordem alfabética e, quando necessário, insere-se o vocábulo brasileiro. Aqui apontarei o que diferencia o trabalho de Mário de Andrade dos demais e, adiante, este perfil é indissociável do fato de nosso escritor planejar um dicionário para o povo brasileiro, povo que participa efetivamente no rol dos verbetes levantados durante 16 anos de pesquisa.

Logo, a apresentação dos dicionários de música editados no Brasil deve levar em conta os vocábulos populares consignados por seus autores.

### 2.2.1 O dicionário mais antigo

Em 1842 é editado o Diccionario musical de Rafael Coelho Machado, o primeiro impresso no Brasil. O autor, um músico português nascido em 1814, radicado, aos 21 anos de idade, no Rio de Janeiro, era organista, professor de piano, canto, matérias teóricas, tradutor de vários métodos e dono de uma editora. A Rafael e Cia. dedicava-se principalmente à edição de música brasileira e portuguesa, cantos de salão com acompanhamento de piano.



Aquele Diccionario, permanecendo durante muitos anos como a única fonte de referência musical em português, mereceu outras edições, mas, é a terceira, sem data, aumentada com a colaboração de Rafael Machado Filho e editada por Garnier a que me interessa.

O volume tem 1626 verbetes distribuídos em 23 letras, porque não há registros com K, W e Y. Na introdução, Coelho Machado informa ter consultado Solano, Reicha, J.J. Rousseau, Baillot, H. Beton, Chlandi, Fétis e Herz, sem citar, contudo, os títulos.<sup>(17)</sup> Esclarece que o dicionário dele é voltado principalmente para os vocábulos usados na "escrituração", ou seja, aqueles que servem para "indicar ao executor a intenção do autor, sem lhe deixar a menor dúvida, já nas alterações do movimento e caráter da composição, já na expressão e diferentes graus da intensidade do som, etc, sobretudo a extensão da parte especulativa e mesmo da executiva (...). (p.IV; grifos de Coelho Machado).

Os verbetes de "escrituração", sinalizados, pela edição, com uma cruzeta, englobam as palavras usadas para indicar a expressão musical: de andamento, com seus

---

(17) Na biblioteca de Mário de Andrade localizamos as obras de dois autores, Jean Jacques Rousseau (Dictionnaire de musique. Paris, Veuve Duchesne, 1768) e François Joseph Fétis (A música ao alcance de todos; trad. de José Ernesto d'Almeida. 3.ed.Porto, Cruz Coutinho, 1858), descritas anteriormente.



diminutivos, superlativos e advérbios, de caráter, dinâmica e de acentuação e articulação. Coelho Machado sustenta a tradição oitocentista que adotou o idioma italiano empregado universalmente nas partituras e traduz "allegretto", "vivacissimo"; "assai", "amabile", "smorzando", "rinforzando", entre outras. Traduz até os artigos, como "+ Nel ou Nell, art.m., em o; piano nel basso, piano em o baixo", sem, contudo, comentar esses empregos.

A parte relativa à música brasileira ou a forma populares é paupérrima. O primeiro verbete é "Catere<sub>tê</sub>, dança de negros", e os demais: "chácara", "chula", "fandango", "guaracha", "modinha", "quadrilha", "repentista", "tirana", "toada", e "xácara". Os dois exemplos seguintes ilustram como os demais casos foram definidos:

"Repentista, adj., o que executa à primeira vista".

"Toada", s.f., música confusa, sons ruidosos que nada dizem".

### 2.2.2 Os dicionários do início do século

Em 1904, passados 62 anos da edição da Garnier, é publicado o Diccionario musical de Isaac Newton (Maceiô, Typ.Commercial), autor desconhecido que, talvez se esconda sob pseudônimo, decalcado no cientista inglês.



A bibliografia atual informa apenas que o dicionarista nasceu em Alagoas. No subtítulo, longo, o consulente é alertado para o teor do livro que traz:

"Todas as abreviaturas, expressões, frases, vocábulos, sua tecnologia a par da nomenclatura dos instrumentos musicais desde sua mais remota antiguidade; e mais ainda a teoria, prática, etimologia e sinonímia, em geral; seguidos de uma ligeira e rudimentar explanação histórica na maioria de seus respectivos artigos".

Consultando o verbete "tecnologia Musical" é que o leitor sabe que na obra há também a "arte de escrever e ler as combinações dos signos", ou seja, os sinais chamados de "escrituração" por Coelho Machado. Este, aliás, é o único trabalho em português consultado por Newton que, na Introdução, não nomeia os estrangeiros que lhe servem de apoio.

O Diccionário musical tem 3728 verbetes ordenados nas 26 letras do alfabeto e, no final, uma tabela de classificação dos instrumentos da orquestra. Há 58 vocábulos definindo instrumentos e formas populares brasileiras: "aboiar", "adufe", "adufeiro", "apito", "arromba", "atabaque", "à viola" (sic), "aviolado", "bahiano", "bateria", "búzio", "cãozinho", "caracaxá", "cateretê", "cavaquinho", "caxambu", "charanga", "chegança ou marujada", "chica",



"choradinho", "chula", "coco", "colcheia", "embolada", "fandango", "filhota", "folia", "gaita", "gandu", "ganzã", "jongo", "landu ou lundu", "machuca", "maracã", "maracatu", "marujada", "maxixe", "membê" (sic), "mineiro pau", "moda", "modinha", "mulungu", "pinho", "quilombo", "quimbete", "reisdado", "repentista", "sairê", "samba", "saramba", "sarambeque", "sarambi", "tambaque", "toada", "toeira", "torê", "tirana", "uapi", "uatapu", "vuvu", "xácara". Os demais verbetes definem vocábulos empregados nas indicações de andamento, caráter, dinâmica, acentuação, descrevem instrumentos e conceituam formas e gêneros da música universal.

Se, em relação ao dicionário de Machado, Newton acresce vários títulos brasileiros à própria obra, o sentido pejorativo e preconceituoso das definições invalida seu empenho. Veja-se, por exemplo, "bahiano":

"nome de uma música alegre, atraente e chula, ao som da qual se exhibe a plebe em seus regozijos, dançando de modo buliçoso com meneios e requebros extravagantemente subordinados à monotonia de um compasso tripudiado e singular. É uma imitação do landu ou lundu brasileiro, e pensamos ter sua origem no estado da Bahia, donde lhe veio o nome".

Poderia citar outras definições de vocábulos musicais brasileiros, mas, a de "ouvido" caracteriza bem a leviandade do escritor:



"Esta palavra, na linguagem musical, só é em pregada em estilo figurado. Ter Ouvido, é o mesmo que ter este órgão sensível, fino e exato, que sabe apreciar os primores da música.

"Não ter ouvido é não conhecer afinação ou desentonação dos sons, quando se toca ou canta.

"O sentido do ouvido é, tem sido e será sempre o único legislador, em matéria de música; falamos do ouvido musical e cultivado, e não do físico puramente; pois deste ao musical, há uma notável diferença.

"Os homens do campo e os selvagens têm, em geral, um ouvido mui fino; porém não musical. Um ouvido fino e bem educado, é um juiz que decide, sem apelação, das belezas de todas as formas harmônicas. Ele é o que tem ditado, em todos os tempos, as leis musicais, e o que tem inventado as sucessivas melhoras, que se tem introduzido na música, afirmando incontestavelmente, que tudo o que convém e agrada, é bom, e tudo que desagrade, é mau."

Nem mesmo "modinha", uma canção de salão, escapa às críticas: "(...) POesia lírica posta em música; pequenas composições que andam em voga, e que qualquer curioso as pode criar e compor".

Dezessete anos depois da edição de Newton, em 1921, é publicado o Vocabulário musical de J. B. Ferreira



da Silva (Rio de Janeiro, Sampaio Araujo e Cia): "Contendo, por ordem alfabética, cerca de doze mil palavras e frases alemãs, árabes, espanholas, francesas, gregas, hebraicas, italianas e latinas, empregadas na literatura musical e vertidas para a linguagem portuguesa no seu significado especial". Sobre o autor, sabe-se somente o veiculado na página de rosto, ou seja, que ele era diplomado pelo Conservatório de Música de Leipzig.

Ferreira da Silva informa, no "Introito", que colhera os 12.000 termos apresentados em partituras e livros de música, concluindo: "Na verdade, esta obra representa um tímido ensaio de nacionalização da tecnologia musical que, bem a meu pesar, não será, decerto, isento de falhas." O autor é fiel ao título e ao projeto restringindo-se à tradução das indicações de caráter, dinâmica, andamento, acentuação e articulação, privilegiando o idioma alemão.

Pela nota fiscal da Casa I. Chiarato e Comp. sabe-se que Mário de Andrade adquire o volume a 19 de dezembro de 1930. Ao ler o trabalho introduz, nas letras U e V, cinco termos em alemão, em notas marginais manuscritas a tinta preta. Entre "Überaus - (al.). Excessivamente" e "Über der Wellen - (al.) Sobre as ondas" (p.188) inclui :

"Überblasen = Ação de falsear um instrumento de sopro, obtendo harmônicos superiores; em português se poderia dizer Falsetear, pois é uma legítima obtenção de Falsete".



À margem da página 194, entre "Verstärkung - (al.) Reforçamento" e "Verve - (f.) Espírito, animação, energia, acrescenta:

"Verstimmen = Desafinar.

"Verstimmt = Desafinado, falso.

"Verstimmtheit = Dissonância, Discordância, Desafinação.

"Verstimmung = Dissonância, Discordância, Desafinação."

O Vocabulário Musical é em tudo semelhante aos de René Vannes e Luigi Biagioni, examinados no capítulo anterior, o francês editado em 1925 e o italiano, em 1929.

O último dicionário a ser descrito é o de Savino de Benedictis que, mesmo tendo sido publicado em 1941, em vida de Mário de Andrade, não está incorporado à listagem bibliográfica dele. É, de fato, uma obra pequena; a Terminologia musical traz o subtítulo de "Vademecum indispensável a todos os estudantes de música" (S. Paulo, Ricordi), tem 644 vocábulos considerados como os mais usados, que o autor acredita estarem definidos de forma a orientar o aluno "quanto ao verdadeiro significado das expressões técnicas." (p.3)

Savino nasce na Itália, em 1883, e depois de completar seus estudos em Torino muda-se para o Brasil. Contratado pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, leciona harmonia, contraponto e fuga, entre 1910 e



1928. É autor de obras didáticas voltadas para o ensino do canto coral e da harmonia e foi, provavelmente, um dos professores de Mário de Andrade.

Na Terminologia Musical de Benedictis há alguns vocábulo brasileiros: "bateria", "cabocolinhos", "cateretê", "chocalho", "corta-jaca", "chula", "embolada", "fandango", "gaita", "lundu", "macumba", "maracatu", "maxixe", "modinha", "samba" e "toada". As descrições são vagas como esta de "cateretê": "Dança coreográfica popular brasileira de origem indígena, em movimento binário moderato", que merece de Mário de Andrade uma interrogação irônica à margem e grifo em "Dança coreográfica". Outra anotação desse leitor especial é o traço sublinhando a palavra-entrada "sar<sub>u</sub>rusofano", "Instrumento de sopro em metal com palheta dupla, espécie de Contrafagote contrabaixo."

O que há de mais louvável no livro do professor italiano é o fato de trazer um apêndice dedicado à organologia ameríndia, considerando, entretanto, que são "instrumentos primitivos". Relaciona: "membi-chuê", "toré", "carrisso", "chobû", "ica-paura", "uatoló", "boré", "uai", "cajuju", "vatapi", "maracá", "bapo" e "xuaté" e diferencia, por exemplo, "membi-tarará" - "Espécie de buzina" - de "inúbia" - "Outra espécie de buzina".

Mário de Andrade domina com perfeição nosso idioma, instrumento de trabalho do jornalista, escritor e



professor de música que mescla, no seu dia-a-dia, as três atividades. Um dicionário musical é para ele uma obra de referência necessária ao preparo das aulas e para a localização rápida de dados que ilustram suas críticas de concertos.

Ao planejar seu próprio Dicionário Musical Brasileiro, Mário buscará, entretanto, uma forma própria de redigir os verbetes e procurará ampliar ao máximo o elenco de vocábulos a serem dicionarizados. Se essa busca reflete a condição de um escritor experiente, tal ambição é fruto de longo amadurecimento sobre o que seja a língua brasileira.

### 2.3 Mário de Andrade e a língua padrão

Em duas oportunidades, distantes no tempo, nosso estudioso ocupa-se da fala brasileira, no que respeita à sua construção gramatical, incorporação de vocábulos populares e aspectos lexicográficos: na Gramatiquinha da fala brasileira, dos primeiros anos da década de 20, e no ante projeto da Enciclopédia Brasileira, de 1939. Embora não sejam trabalhos musicológicos, margeiam projetos que me interessam: o Ensaio, o Compêndio, a Pancada, o Dicionário e a A Música dos Brasis, todos entre 1928-1935.



### 2.3.1 A Gramatiquinha da fala brasileira

Edith Pimentel Pinto, estudiosa que analisou devidamente a Gramatiquinha da fala brasileira<sup>(18)</sup> supõe que esse projeto de Mário de Andrade germine em 1922, trabalhado enfaticamente entre 1925-1926, e retomado em 1927-1929. Se, de início, hasteando a bandeira modernista, é uma pesquisa de natureza estética, às vésperas da década de 30 passa a ser tratada "em moldes aproximadamente gramaticais".<sup>(19)</sup>

É sabido, aliás, pelas cartas enviadas a seus amigos, que o escritor pretende traçar a feição do povo brasileiro, identificando nossa fala em contraposição à de Portugal. Tal proposta é apresentada na Introdução pretendida para o livro:

"Brasil corpo espondongado, mal costurado que não tem o direito de se apresentar como pátria porque não representando nenhuma entidade real, de qualquer caráter que seja nem racial, nem nacional, nem sequer sociológica é um aborto desumano e anti-humano. Nesse monstro político existe uma língua oficial em

---

(18) PINTO, E.Pimentel. A Gramatiquinha: texto e contexto. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, para Concurso de Livre-Docência, 1982.

(19) IDEM , p.29.



prestada e que não representa nem a psicologia, nem a índole nem as necessidades nem os ideais do simulacro de povo que se chama o povo brasileiro. Essa língua oficial se chama a língua portuguesa e vem feitinha de cinco em cinco anos dos legisladores lusitanos. (...)" (20)

Preciso ressaltar, com Telê Porto Ancona Lopez, que Mário de Andrade usa muitas vezes "língua", por "fala", vindo em "'língua brasileira', um organismo vivo, dinâmico, recebendo, por parte do povo, constantes modificações." (21) Adiante, ao reproduzir trecho de carta do escritor a Manuel Bandeira, onde narra os propósitos em Amar, verbo intransitivo ("Se conseguir que se escreva brasileiro sem por isso ser caipira, mas sistematizando erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia brasileira, já cumpri o meu destino,"), Telê conclui:

"Como se vê, para o ficcionista que busca a psiquê brasileira, a base é a língua falada, o que não coloca apenas a idéia de arte ligada à vida, como a idéia de som, de texto atento para a sonoridade (a ação ideomotora da leitura e os vínculos de Mário com a música)." (22)

---

(20) ANDRADE, Mário de. "Gramatiquinha/Início"; 8 fl. caderneta de bolso, autógrafo a lápis, anexo à caderneta "Língua Brasileira", In: Gramatiquinha da fala brasileira (inédito). Arq. Mário de Andrade, IEB-USP.

(21) ANCONA LOPEZ, T. Porto. "Uma difícil conjugação", In: ANDRADE, Mário de. Amar, verbo intransitivo. 10 ed. acompanhada de textos do autor. Estudo e edição revista por TPAL. Belo Horizonte, Itatiaia, 1982, p.33.

(22) IDEM. *ibidem*



Retomando a primeira tese, e focalizando ainda a ambigüidade das duas expressões, Edith Pimentel Pinto acredita que "fala brasileira" foi expressão cunhada porque "evocava a realização oral e era na oralidade, viva ou transposta para a literatura pelos escritores, que estava a recolher traços da pronúncia, de léxico e de gramática, destinados a documentar a distinção da variante brasileira." (23)

Tendo por base declarações de Mário de Andrade e Augusto Meyer, Paulo Duarte e Manuel Bandeira, a autora explica:

"A finalidade do seu trabalho não estava, pois, em catalogar particularidades, mas em configurar o universal, para que fosse possível 'escrever brasileiro'. E isto, em termos de léxico, sintaxe e ritmo, consistia em aderir à escolha e à combinação dos recursos da língua portuguesa já efetivados, fixados e consagrados pelo uso comum." (24)

É esta largueza, ou melhor, esta maleabilidade no conceber uma língua brasileira que contaminará o Dicionário Musical Brasileiro, tanto no arrolar nomes para o repertório léxico, quanto no redigir definições e abonar os empregos dos vocábulos dicionarizados.

---

(23) PINTO, Edith P. Op. cit., p.50.

(24) IDEM, p.49.



### 2.3.2 A Enciclopédia Brasileira

Durante o governo Getúlio Vargas, na década de 30, Gustavo Capanema assume o cargo de Ministro da Educação (1933-45) e cria, entre outros órgãos, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Instituto Nacional do Livro. Mário de Andrade trabalha em ambos entre 1937 e 1945. Na chefia deste último, que vinha substituir o Instituto Cairu, está o poeta Augusto Meyer que contrata nosso escritor em 1939 para elaborar o anteprojeto do plano básico da Enciclopédia Brasileira.

Mário, morando então no Rio de Janeiro, conclui a tarefa na condição de Consultor Técnico do INL, em dezembro de 1939<sup>(25)</sup>. Pelas notas guardadas por ele junto com a cópia do original enviado a Capanema, posso saber que seu estudo preparatório levou em conta as enciclopédias existentes na Biblioteca Nacional, 112 títulos até aquele ano, embora cite textualmente apenas a Britannica, a Italiana, a

---

(25) O original, datiloscrito, 30 p., com anexos: folhas de bloco autógrafo a lápis e tinta, notas de procedências várias e cópia de ofício endereçado a Gustavo Capanema, 5 p., autógrafo a tinta, por Mário de Andrade, encontram-se no Arq. Mário de Andrade (IEB-USP): Enciclopédia Brasileira: Plano Geral. Com pequenas modificações foi publicado n' O Observador Econômico: ANDRADE, M. de. A Encyclopédia Brasileira. Rio de Janeiro, N. 48, jan., p.31-37, 1940.



Encyclopédie francesa, a Meyer, a Herder e a Brockhaus<sup>(26)</sup>. O plano, no entanto, é inédito porque aposta na elaboração de uma obra sem precedentes no país, pois, as similares existentes até então eram traduções de títulos estrangeiros com incorporação de dados históricos sobre o Brasil. Por isso mesmo, acredita que a nossa Enciclopédia não deva ter o "critério filosófico e crítico" da francesa, nem o "critério preferentemente histórico" da italiana. Julga que nela deve ser grande o peso nacional porque valerá como mostruário de nossa contribuição para o conhecimento da humanidade.

O autor inicia o Plano Geral da Enciclopédia Brasileira preocupado em responder duas perguntas que considera fundamentais e norteadoras do projeto: "A quem deverá ela servir?" e "Qual o seu caráter cultural?". As respostas surgem de imediato, mas vão sendo reelaboradas no decorrer do trabalho, à medida que ele explica a estrutura da obra.

A Enciclopédia deve tratar tecnicamente dos assuntos porque não dispomos de literatura adequada à "classe dos artífices e operários em geral", a que mais se resente de manuais e conhecimento vário. O Consultor não

---

(26) "Existentes na Biblioteca Nacional", datiloscrito, 7 p., s. assinatura, relação dos 112 títulos de enciclopédias daquela Biblioteca, endereçada, a lápis: "Ao Dr. Mário de Andrade", In: ANDRADE, M.de. Enciclopédia Brasileira..., Arq. Mário de Andrade, IEB-USP.



se ocupa dos alfabetizados das cidades da pequena elite cultural porque em geral conhecem mais de um idioma, nem daqueles que possuem "uma meia cultura de vôo ginasiano": servirá a todos, igualmente, sendo uma obra de caráter misto, portanto. Conclui:

"A primeira definição da Enciclopédia Brasileira que aqui se propõe é a de sua multivalência. Abrangerá todas as camadas de cultura dos seus leitores possíveis, dando a cada assunto ou verbete um peso cultural diverso, de acordo com a sua própria área intelectual de vida."

Logo, a Enciclopédia deve ser norteada por "um critério conceutivo geral, nem histórico, nem filosófico, nem científico, mas francamente objetivo e realista e inteligentemente mudável, conforme a natureza mesma do verbete. Uma geral objetividade realista, nada sentimental, que não dê opiniões nem palpites, nem tome partido." Para cumprir tal finalidade haverá quatro tipos de verbetes voltados para públicos específicos, versando sobre as assuntos gerais, os mais longos, ou restritos aos especialistas, os mais curtos.

### 2.3.2.1 Lexicologia e lexicografia na Enciclopédia Brasileira

O anteprojeto apresentado ao Ministro Capane



ma prevê a pormenorização posterior a ser elaborada por uma Comissão, o Plano Básico da Enciclopédia. Mário se encarregaria da "sistematização dos verbetes", como anuncia em carta a Carlos Drummond de Andrade<sup>(27)</sup>. No entanto, mesmo antes de se aprofundar no assunto, esboça como pretende sejam feitas as entradas da obra.

Cita, em primeiro lugar, os verbetes-monografias ou gerais (Ex: "Geografia", "Direito", "Embrião", "Psicologia"), escritos em linguagem "simples, simplista mesmo, evitando ao possível a terminologia técnica", porque destinam-se aos que trabalham em artes e ofícios, pequenas indústrias e ciências aplicadas. Têm caráter "prático e educativo", e podem ser subdivididos em títulos e subtítulos, "segundo a utilíssima tradição de quase todas as grandes enciclopédias."

Em segundo lugar, prevê os verbetes de expansão (Ex: "Psicanálise"), um tipo elástico de definição redigida com maior ou menor grau de termos técnicos, em função de sua "especialização cultural". Dirigido ao leitor mediano, Mário sugere para este modelo um "critério de importância" tendo como parâmetros os princípios: "a) - Nacionalismo; b) - Utilitarismo; c) - Atualismo."

---

(27) ANDRADE; Mário de. A lição do amigo..., Rio de Janeiro, J.Olympio, 1982, p.199 (Carta de 28 dez. 1939).



Em seguida vem o verbete ilustrativo (Ex: "Marselhesa", "Alavanca"), como o nome indica, "o destinado apenas a enriquecer o conhecimento do consulente em relação a qualquer fato, homem ou coisa".

Por fim, o verbete definição (Ex: "Corpus Juris", "Epura", "Hexacorde"), voltado a um "habitat intelectual" restrito, admite linguagem técnica e científica.

Questões relativas à lexicologia Mário quer discutir com os demais membros da Comissão Lexicológica, às vezes chamada de Comissão Lexicográfica, demonstrando não isolar as duas funções em sub-comissões. Anota dúvidas sobre estrangeirismos e neologismos, desejando que constem da pauta de reuniões:

"Adotar vozes estrangeiras de uso corrente em certas classes, ambientes profissionais, círculos artísticos brasileiros? Adotar 'chauffeur' em sua escrita francesa, 'close-up' do cinema norte-americano, 'alegro' da terminologia musical italiana?"

Não pretende opinar sobre a grafia esposada e os vocábulos a serem traduzidos, mas acredita que este tipo de agregamento ao léxico "trará enorme benefício para a cultura do país, fixando terminologias científicas e artísticas, tão deficientes em nossa língua, como a musical,



a folclórica, a etnológica." (28)

Quero adiantar que as dúvidas de Mário de Andrade quanto à adoção do jargão profissional foram equacionadas em seu Dicionário Musical Brasileiro, onde incorpora todos os termos que vai encontrando em livros e escutando dos cantadores e instrumentistas, anotando-os inclusive na forma estropiada em que são muitas vezes pronunciados. Como Consultor Técnico, porém, deverá normatizar os procedimentos lexicográficos em comum acordo com os demais responsáveis pelo projeto. Talvez por isso, esperando a formação de uma equipe de estudiosos, propõe a Capanema e Augusto Meyer uma tipologia de verbetes bastante fluida, na verdade, uma tipologia de abordagens para as diferentes entradas, na qual o tratamento dado às definições importa mais do que a nomenclatura. Ou seja, o escritor quer ressaltar o conteúdo da Enciclopédia em detrimento às normas lexicográficas.

Aí está a afirmação do intelectual coerente : aquele que propõe uma gramática popular da língua portuguesa e valoriza a instrução do homem do povo, é o idealizador de uma obra de referência geral, uma enciclopédia de leitura agradável e de fácil consulta. Tal proposta já fo-

---

(28) ANDRADE, Mário de. "Enciclopédia/Comissão lexicográfica", autógrafo lápis, meia folha de papel ofício, In: Enciclopédia Brasileira..., Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.



ra posta em prática no Dicionário Musical Brasileiro e é o que pretende para o projeto do Instituto Nacional do Livro.

#### 2.4 Enciclopedismo

Charles de Sécondat Montesquieu, no século XVIII, acreditava que a acumulação do saber, ao invés de apaziguar o espírito do homem, levava-o a buscar sempre mais respostas, traço característico da alma humana. Segundo ele,

"Nossa alma é feita para pensar, quer dizer, para perceber: ora, o homem deve ser curioso porque como todas as coisas pertencem a uma corrente onde cada idéia precede sua anterior e persegue a seguinte, não se pode amar a visão de uma sem desejar conhecer a outra." (24)

A frase do pensador francês traduz bem a inspiração que moveu os enciclopedistas, liderados por Didérot, pois se propuseram acolher, em vários volumes, o estado de desenvolvimento em que se encontrava o conhecimento humano: A Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers surgiu da proposta de François Le Bre -

---

(29) CASSIRER, E. Filosofia de la ilustración. México, Fondo de Cultura Económica, s.d., p.27. (A versão do alemão, por Eugenio Imaz, conserva a citação em francês. Traduzi)



ton de verter a Cyclopaedia or Universal dictionary of arts and sciences (1728), inglesa, editada por Ephraim Chambers; nas mãos do autor da Carta sobre os cegos e nos de D'Alembert, tornou-se obra cumprida ao longo de 30 anos, reunindo os maiores filósofos da época: Jean Jacques Rousseau, Voltaire, Condillac, Quesnay, Toussaint, e o próprio Montesquieu, entre outros.

Muito já se disse sobre os enciclopedistas e os desdobramentos da grande iniciativa do Século das Luzes porque a Encyclopédie, além de refletir a expectativa burguesa em torno do melhoramento tecnológico, espelha a crença no progresso e redimensiona o homem na sociedade. Obra que reunia pensadores e cientistas de várias correntes filosóficas, causou celeuma pelos postulados políticos e sociais que defendia, nos verbetes sobre agricultura, comércio, pedagogia, indústria e direito. Embora dispersas entre tantos artigos, as idéias renovadoras formarão o alicerce para o desenvolvimento do socialismo francês que, ao lado da filosofia alemã e da economia política inglesa, constitui as três "fontes" ou "três partes constitutivas do marxismo", na opinião de Lenin<sup>(30)</sup>. Sem dúvida, os expoentes do Iluminismo estavam distantes do conceito da enciclopédia de Isidoro de Sevilha (560-636), a Etymologiae, uma das primeiras de

---

(30) LENIN, N. As três fontes e as três partes constitutivas do Marxismo. São Paulo, Global Editora, s.d., p.72 (Coleção Bases, nº 9).



nossa era. Em seus verbetes este autor quis revelar apenas a essência e a origem das coisas, enquanto o enciclopedismo do século XVIII acredita poder "iluminar" o saber dos homens, ordenando-o, disseminando-o e revelando seus mecanismos de aquisição.

A França de Diderot vivia uma época de ênfase ao aperfeiçoamento e modernização dos métodos e dos instrumentos de exploração da terra. Aliás, segundo Jacó Guinsburg a Europa se depara, no período, com "Surto demográfico, acumulação de capitais, reformulação bancária, renovação tecnológica, diversificação e desenvolvimento industrial, incremento da produtividade agrícola, potencial crescente de mobilidade social (...), fatores que pressionam as estruturas da sociedade e engendram forte efervescência cultural." Estes temas, bem como "todo o conjunto do problema agrário" transparecem nos verbetes da Encyclopédie.<sup>(31)</sup>

Em alguns trechos do anteprojeto da Enciclopédia Brasileira, ainda não focalizados aqui, são patentes as preocupações de Mário de Andrade com a instrução e melhoramento político-social do homem do povo. E já vimos que este traço constante de seu caráter, o respeito pelo saber popular, pode ser atribuído às convicções que "formam a

---

(31) GUINSBURG, J. Denis Diderot, Revista da USP, (4):131, 1990.



atitude transcendente" de sua vida, evocando trecho da carta enviada a Oneyda Alvarenga, citada no primeiro capítulo.

É sabido também que no momento em que nosso escritor planeja dicionarizar e compendiar a musicalidade brasileira, o país - São Paulo especialmente - sofre surto desenvolvimentista que altera profundamente a história nacional. Em torno do estertor da República Velha, observa-se o fim da economia do café. A chegada maciça de homens do campo, desempregados, incha a Capital; na zona rural surgem novos cultivos; a tecnologia aglutina as melhores opções de lazer com o rádio, o cinema e o disco; o comércio é renovado pelas habilidades dos camponeses recém-vindos. A cidade, que se industrializava a partir da Primeira Guerra Mundial, continua a liderar o setor industrial nas décadas de 30-40, gerando novas riquezas.

Mário de Andrade vivencia as mudanças ocorridas e trabalha, como a cidade, em ritmo acelerado: suas pesquisas musicológicas traduzem a preocupação de resgatar e/ou registrar o populário nacional. Além disso, interessa-o aproximar a cultura dos novos habitantes à da elite citadina, aspecto notório no Ensaio sobre Música Brasileira ou nos empreendimentos do Departamento de Cultura. Ironicamente, aliás, quando edifica seus projetos de maior fôlego como a Pancada e o Dicionário, está ocorrendo a crise da Bolsa de Valores de Nova Iorque e a derrocada paulista do café.



Apesar de sabermos, de antemão que, na juventude, Mário não lê os iluministas - proibidos no Índex - e que o anteprojeto da Enciclopédia Brasileira não é inspirado na Encyclopédie francesa, as analogias são evidentes, reforçadas ainda por outra coincidência. Diderot, o editor daquela obra, tomou para si a incumbência de escrever sobre a história da filosofia, dos ofícios e os temas recusados pelos colaboradores. Assim, redigiu, por exemplo, o verbete "Agricultura", "onde não só instrui pormenorizadamente sobre o cultivo do solo pelos meios então mais avançados, como sugere habilmente a irracionalidade do velho regime de propriedade." (32)

Mesmo que, no ofício dirigido ao Ministro da Educação, nosso escritor disponha-se a assumir a parcela musical da Enciclopédia, no trecho do projeto, onde explica a intenção do verbete-monografia, traz o seguinte caso:

"(...) em 'Puericultura', pouco importará o conhecimento histórico do assunto nem se recensarão nomes e instituições; mas antes a monografia constituirá um verdadeiro manual que oriente as mães operárias e da pequena burguesia, lhes ensine a higiene e as boas normas da maternidade e tratamento dos fi-

---

(32) GUINSBURG, J. Op.cit., p.131.



lhos. Assim, em 'Policultura', menos importará o aspecto econômico ou histórico do assunto; antes, a monografia orientará para as diversas regiões brasileiras, o pequeno agricultor, proprietário de sítios e chácaras."<sup>(33)</sup>

O que ocorre, na verdade, é que tanto no ideal do filósofo francês quanto em Mário de Andrade o saber pertence à história da humanidade, que cada cidadão ajudar a construir. Merece, portanto, o crédito da descoberta e a divulgação do feito entre seus semelhantes. Tal crença encontra eco na formação religiosa do escritor que postulará o utilitarismo como arma de defesa da sabedoria popular, permeando as declarações onde justifica a motivação de sua obra.

No Dicionário Musical Brasileiro, como logo se verá, Mário valoriza a participação do povo na construção de um vocabulário técnico que é, ao mesmo tempo, generador e resgate dessa cultura.

---

(33) ANDRADE, Mário de. Enciclopédia Brasileira..., p.11.  
(Arq. Mário de Andrade, IEB-USP).



### CAPÍTULO III: O DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO

#### 3.1 Uma obra maior

Quando Mário de Andrade decide sistematizar suas leituras para Na Pancada do Ganzá, em agosto de 1929, passa a agrupar notas por temas: "aboio", "boi", "cabocolinho", "coco" e outros circunscritos às cantigas nordestinas. Os vocábulos que serviriam como apoio terminológico a cada assunto formam, a partir de outubro do mesmo ano, um segundo fichário, o do Dicionário Musical Brasileiro que, em pouco tempo, torna-se uma pesquisa independente ganhando verbetes que extrapolam o tema gerador.

Cabe lembrar que, aproveitando ao máximo as leituras, o escritor extrai informações que alimentarão um terceiro fichário, pesquisa apenas anunciada como "obra em preparo", A Música dos Brasis. Pouco se sabe a respeito.

Vimos que em 1933, em carta a Manuel Bandeira, Mário está engolfado na pesquisa para a Pancada, ainda não trabalhara continuamente para o Dicionário, mas já ajuntara 1.000 entradas para o livro. Porém, nos primeiros meses que se seguem à inauguração da empresa, en-



tre 1930 e 1931, refere-se empolgadamente ao projeto, em cartas a Augusto Meyer e Alceu Amoroso Lima. Ao primeiro, em junho de 1930, conta a dedicação à tarefa, explica o plano da obra e o título escolhido:

"Pus mão num trabalho que levará dez anos escrevendo, um Dicionário Musical Brasileiro, mas coisa decente mesmo, não só prático (pois que nele estarão definidos brevemente todas as palavras musicais de uso universal) mas diretamente nacional (com descrição pormenorizada de todas as palavras musicais brasileiras). Por exemplo: 'Minuete' definirei em cinco linhas, mas 'modinha' terá dez páginas. Fica prático e vendável e fica ao mesmo tempo trabalho original. Não acha idéia boa? E peço pra você que fique à espreita, seja camarada. Tudo que você escutar que tenha referência musical, mande contar pra mim, modismos, supertições, lendas, frases feitas, provérbios, instrumentos curiosos do povo, constituições curiosas de orquestrinhas populares, nome de danças etc etc. Com vagar. Dez anos não dá pressa pra ninguém." (1)

O escritor pode aquilatar o tempo necessário para concluir a obra, pois, tem se exercitado na pesquisa e definição de vocábulos brasileiros. Um exemplo, e aqui

(1) FERNANDES, L. Mário de Andrade escreve cartas a Alceu Meyer e outros, 1968, p.76.



se vê como o estudioso sabe conjugar pesquisa e trabalho cotidiano, é o artigo onde discute os empregos das palavras "moda" e "modinha" pelos caipiras de São Paulo. Observando que o diminutivo era empregado por "precisão de carinhar", sem alusão ao canto acompanhado dos salões familiares, conclui:

"Mas se neste caso não havia confusão de termos com significação diversa, mas apenas colisão pelo emprego dum diminutivo sentimental, tem numerosíssimos outros casos em que o povo troca um termo pelo outro, fazendo tal barafunda que eu, por exemplo, vivendo na observação do nosso populário poético musical fico às vezes desesperado para descobrir o conceito legítimo a que uma palavra se refere." (2)

No ano seguinte, a 28 de agosto, quando Mário de Andrade reapresenta o projeto de sua pesquisa a Augusto Meyer, já tem a justificativa para o nome da obra:

"O plano do livro é o seguinte: livro pra uso geral, contendo, pois, todos os termos musicais da Música, porque assim servirá até pra um aluno que queira saber o que é Cadência. Mas suponhamos: a palavra Alegro, se

---

(2) ANDRADE, Mário de. "Terminologia Musical", In: Música, doce Música, 1976, p.56.



rã definida em três linhas, e a palavra Cateretê será exposta em três páginas. Isso que justifica o 'Brasileiro' do título do livro, que terá pois mil, ou mais de mil páginas."<sup>(3)</sup>

Ficará demonstrado, adiante, que a documentação dos verbetes nacionais sendo muito maior do que a dos estrangeiros realmente "justifica o 'Brasileiro' do título". No momento cabe ressaltar a consciência do autor trabalhando em algo que alimenta até o final da vida, e a certeza de estar explorando matéria de interesse universal como um vocabulário técnico de música.

Não é a primeira vez que se debruça sobre questões lexicológicas porque, como se sabe, projetara, em 1922, uma Gramatiquinha da fala brasileira onde registrara palavras e lexias populares. O projeto agora e Mário explica, na mesma carta, que o motivo do abandono é por não acreditar que lhe caiba fazer um estudo filológico. Na ocasião, só lhe interessam as questões musicais e ele conta, a Augusto Meyer, a dedicação a "três livros importantíssimos, dois dos quais ainda requerem um trabalho formidável: o Pancada do Ganzá, sobre folclore nordestino ( e não é só musical); o A Música dos Brasis, sobre os índios,

---

(3) FERNANDES, L. (org.). Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros, 1968, p.90.



de menor importância e o Dicionário Musical Brasileiro, que é o mais importante, mais geral e espero minha obra maior". (28 ago.1931).

Por enquanto não me ocuparei da Gramatiquinha, mas vale frisar que no Dicionário Musical Brasileiro são raras as ocasiões em que o autor discute aspectos lexicológicos dos vocábulos arrolados. Dedicou-se especialmente ao estudo do desenvolvimento das formas musicais populares e à origem de nossos instrumentos sonoros. Mário quer conhecer a musicalidade de seu povo buscando as raízes sociológicas das manifestações populares, área que o entretém há algum tempo. O empenho é notado por Alceu Amoroso Lima que, em carta, acusa-o de "mania etnofrãfica", ao que o amigo argumenta buscar na etnografia a explicação para assuntos de ordem política, religiosa e social, com metodologia sociológica. Ao defender-se, busca o apoio para seus trabalhos:

"E tenho certeza que você não reputará inúteis, um Ensaio sobre Música Brasileira, um Dicionário Musical que a bem dizer não existe em língua portuguesa tal a estupidez do que existe; um livro sobre poesia e música nordestinas". (6 out. 1931) <sup>(4)</sup>

A crítica vale para os dicionários de Rafael Coelho Machado, Ferreira da Silva e Isaac Newton, títulos a serem confrontados com o de nosso escritor no momento oportuno. Vale, por ora, conhecermos melhor o dicionário dele.

---

(4) IDEM, p.27.



Mimbí (2. ou.)  
Vafa Mimbí.

Lundu da Marruá (2. ou.)

Dança em uso na Baía, simula o uso do o Tomperis. « Duas pessoas na posição colada lançaram a Palma do vau com o diâmetro. Depois, a partavam na mão; levantavam os braços em posição graciosa as tocas cartão lincas, continuando a dança até a queda. » (M. Querino, "A Baía d'Outora" p. 98).

Luís Moraes Filho e enumerando danças do Brasil antigo (no 60 - livro de Textos - pg. XVI), cita um sarapantista "Lundu de Mon-roi", ou "Mouroi". Parece não parece tratar do mesmo L. da Marruá de que fala Manuel Querino?...

Mimi (2. ou.)

Dança ameríndia de guerra.  
(N.º 25, 20)



### 3.2 Os manuscritos

O plano de Mário, relatado a Augusto Meyer, de dicionarizar "todas as palavras musicais de uso universal" é ambicioso porque cumpri-lo significa diversificar as leituras planejadas para Na Pancada do Ganzá. A tarefa é facilitada graças a um fichário onde localiza rapidamente se determinado termo foi ou não arrolado, pois, até 1945 ele relaciona 3.754 vocábulos.

Cada palavra repertoriada, ou seja, cada nova entrada para o dicionário, é escrita a lápis no canto superior esquerdo de um envelope comum de papel barato. Dentro dele comprimem-se notas de próprio punho, papéis e documentos diversos, tais como: fichas de cartolina manuscritas, folhas destacadas de caderneta de bolso, pedaços de folha de papel ofício, fotografias, cartões postais, recortes de jornal e páginas destacadas de revistas. A tipologia destes materiais indica processos de pesquisa específicos.

Nos primeiros meses de trabalho, Mário redige a definição do verbete em ficha de cartolina, sempre a tinta preta e destacando, em vermelho, a entrada; o fichamento ou a informação fortuita são anotados em folhas de caderneta de bolso e o trecho de um livro que não conste da própria biblioteca é datilografado em um pedaço de papel



ofício. A mesma tipologia contempla tipos básicos de informação:

a) Notas autógrafas, a tinta ou a lápis constando de:

- 1º) Verbetes redigidos em fichas de cartolina;
- 2º) Registro do número do livro presente na lista bibliográfica e dos números das páginas em que encontrou o dado para o verbete; em folha destacada de caderneta de bolso ou em papel ofício. Ex: "768, 45." Vale dizer, página 45 do livro de Renato Almeida, História da Música Brasileira (1942) que é o número 768 na listagem.
- 3º) Indicações em folhas destacadas de caderneta de bolso, sobre artigos ou reportagens em jornais ou artigos de revistas organizados por Mário em pastas;
- 4º) Notas tomadas durante a observação de uma dança, um instrumento, ou ao escutar um termo musical em pesquisa de campo intencional ou fortuita; em folhas destacadas de caderneta de bolso. Ex: "Baile": "Dar uma baile em alguém - caçoar de. Ontem ainda dei um baile nele por causa disso. Ouvido no bar Franciscano. Julho de 1942".

b) Documentos recolhidos por Mário de Andrade:

- Recortes de jornais e revistas com notas marginais a lápis e indicação de assunto;
- Cartas enviadas por amigos definindo termos musicais.

c) Documentos recolhidos por informantes:

- Informações em cartas e um cartão postal, endereçados a Mário de Andrade ou a outros, emprestados, porém, a ele.



## d) Documentos vários:

- Discos de música popular brasileira constantes da própria coleção do escritor; em folhas de caderneta de bolso;
- Trabalhos de fonte vária não publicados; em folhas de caderneta de bolso ou em papel ofício;
- Trechos de obras que não constam da própria biblioteca, copiados por terceiros; em papel ofício.

Mário valoriza toda contribuição popular e erudita com o intuito de resgatar os diversos registros linguísticos dos vocábulos fichados. Vejamos quem são seus colaboradores.

### 3.3 Fontes de pesquisa

Amigos, alunos do Curso de Estética e História da Música do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, amigos de seus amigos ou informações anônimas constituem uma fonte de pesquisa que pode ou não ter amparo bibliográfico: qualquer contribuição é valiosa. Entre aquelas não identificadas há, por exemplo, a de um colecionador de pássaros de Lindóia (SP), com quem Mário deve ter conversado em 1934, fornecendo informações para "afinar". Dentre os íntimos, o mais notório é Manuel Bandeira que tenta auxiliá-lo a decifrar a origem do "maxixe" em trecho de carta, sem assinatura ou data, anexado aos outros apontamentos para o verbete. Também é exemplo a carta de Fúrio



Franceschini, de 3 de junho de 1936, Capital, escrita para Dona Esther Mesquita, Presidente da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, descrevendo os principais modelos e os fabricantes de órgãos da Europa.

Todos os colaboradores estão aqui arrolados, por ordem alfabética, trazendo a indicação dos verbetes para os quais contribuíram, porque na recente edição do Dicionário Musical Brasileiro (1989) seus nomes aparecem dispersos entre os artigos. São eles:

- Acácio Moreira Filho, por intermédio de José Bento Faria Ferraz: "bate-embigo";
- Aidano do Couto Ferraz: "berimbau-de-vara";
- Antônio de Alcântara Machado: "cantos negros", "cururu";
- Carlos Pagliuchi: "marimbau";
- Dantas Mota: "canjira", "jongo";
- Eleonora Navajaz: "moçambique";
- Fernando Mendes de Almeida: "moçambique";
- Fúrio Franceschini, através de Esther Mesquita: "órgão";
- Gely (?), por intermédio de Hélio Peixoto: "corujinha";
- Guilherme Melo, por intermédio de Lourenço Fernandez: "falsa harmônica";



- Haroldo (?), por intermédio de Antônio de Alcântara Machado: "cururu";
- Henry Bidou: "Martenot";
- Jorge de Lima: "esquenta-mulher", "clarinete";
- José A. Teixeira: "tupiar", "ventureiros";
- José A. Menezes: "rematar";
- José Bento Faria Ferraz: "crina", "gafieira", "pipiral", "ranchera", "senhor-bem-amado", "violão";
- José Zanotti Jr.: "reque-reque";
- Luís da Câmara Cascudo: "fobô";
- Luis Wetterlé: "violino";
- Manuel (?), por intermédio de Fernando Mendes de Almeida: "engoãia";
- Manuel Bandeira: "maxixe";
- Mário Melo: "sino";
- Mariza Lira: "marimba", "maxixe";
- Marques Rebelo: "fuzuê";
- Murilo Mendes: "crioulêu", "fuzuê";
- Noêmia Ferreira: "cateretê";
- Oneyda Alvarenga: "choro";
- Olivério Mário: "solfa";



- Osório de Oliveira: "baile mandado", "mandador", "marimba";
- Paulo Magalhães: "rumba-fox", "samba", "metáfora musi - cal";
- Pedro Batista: "baião";
- Pio Lourenço Correia: "sambaricar";
- Plínio Cavalcanti: "viola";
- Renato Almeida: "dança de velhos", "maxixe", "palminha";
- Rodrigo Melo Franco de Andrade: "dança de sala", "mari-nheira";
- Silviano Brandão, por intermédio de J.Bento Faria Ferraz: "corta-jaca";
- Zico Dias: "toada";
- Alunas do curso de História da Música do Conservatório Dramático, não nomeadas: "candongueira" , "fandango", "folia do Divino";
- Colecionador de pássaros de Lindóia, não nomeado: "afi-nar";
- Médico amigo de Paulo Magalhães: "sanfona";
- Violeiro de Piracicaba, não nomeado: "velório", "curu-ru", "viola".

Entre as colaborações datadas, são mais abun-dantes as do período 1929-1935, seguidas pelas de 1942 - 1945.



Pesquisar, para Mário de Andrade, equivale a permanecer em constante alerta para não perder algo de interesse imediato ou futuro, tarefa facilitada pelos amigos. Assim, quando vai ao Rio de Janeiro, no mesmo avião em que está Assis Chateaubriand, este aponta-lhe, da janela, uma ilha chamada Bandolim. O pesquisador anota: "Nas proximidades de Mangaranha, Estado do Rio, tem uma Ilha do Bandolim, que se vê na viagem da VASP. Me mostrada por Assis Chateaubriand." Tempos depois localiza, em revista, uma fotografia da ilha pensando, provavelmente, na ilustração do verbete.<sup>(5)</sup>

Outro caso exemplar de como o autor aproveitou seu trabalho cotidiano de jornalista para alimentar o fichário é o do vocábulo "acangatará". A dança dos índios Wanana é descrita "vendo o filme da viagem de inspeção sob comando geral do General Rondon, feita às nossas fronteiras do extremo-norte em 1928-1929" e serve ainda para copiar o desenho da máscara usada pelos bailarinos.

Outras viagens além das que apelidou "etnográficas" são aproveitadas para a extração de dados úteis, tanto quanto aqueles colhidos em livros. No Dicionário registra lembranças das seguintes localidades:

---

(5) Revista da Semana, 35 (49): 19, 1934.



- Araraquara - "turina";
- Embu - "matraca" ;
- Itaquaquecetuba - "brinquedo do espelho", "brinquedo do pilão", "brinquedo do chapéu";
- Moji Guaçu - "voz";
- Piracicaba - "moda" ;
- Santa Isabel - "conguinho", "pernanguma", "viola" ;
- São Paulo (SP) - "baiador", "baile", "gaita-de-foles" , "samba" ;
- Nordeste - "baiano", "corta-tesoura", "ganzarino", "vu";
- Rio de Janeiro - "gafieira";
- São João del Rei - "bloco" .

Quando Mário de Andrade elabora os projetos da Pancada e do Dicionário está justamente iniciando suas críticas sobre o lançamento de discos brasileiros e, ainda nesse caso, aproveita o trabalho, registrando o emprego de vocábulos ou analisando o desenvolvimento de formas musicais. É o caso, por exemplo, de "batucada":

"Começou-se publicamente a generalizar a palavra por 1930. Alguns a explicam como entre o samba e a marcha carnavalesca. Em disco Victor (33423) o samba Mangueira fala em batucada equivalendo-o pois ao samba. Numa peça de Sinhô (J.B.Silva), Cais dourado (disco Victor 33211) vem batucada numa enumeração de danças. (...)"

A seguir, relaciono os verbetes e discos ci-



tados pelo escritor, referindo-me apenas à face do disco que lhe interessa:

- "Alto da moda" - Disco Victor 33299. Zico Dias e Ferri-  
nho: Adeus campinas das flor;
- "Batuque" - Disco Arte-fone 4023. Raul Torres: Bananeira;
- "Buzinar" - Disco Columbia 20007. Cornélio Pires: A fala  
dos nossos bichos;
- "Choro" - Discos Victor 33.371. André Filho: Malandro ;  
Victor 33.407. Sílvio Caldas: Baianinha; Victor 33.204.  
Alfredo Viana: Urubatã; Arte-fone 4054. Olimpio Jacinto  
Silva: João de Barro; Victor 33.262. Alfredo Viana: O  
urubu e o gavião; Victor 33.364. José Janine: Mentiras;  
Odeon 10.946. Almir Sampaio: Sai faísca; Odeon 1807. Je-  
rome e Schwartz: Chinatown, my chinatown; Odeon 11.825.  
Paulo Barbosa: Casaquinho de tricot;
- "Chula raiada" - Disco Victor 33.492. E.dos Santos e J.  
Baiana: Patrão prenda seu gado;
- "Contra-solo" - Disco Victor 33.413. J.Aymerê: Nêgo Bam-  
ba;
- "Corta-jaca" - Disco Columbia 5067. Stefana de Macedo: A  
mulher e o trem;
- "Criolla" - Disco Victor 46.723. Enrique A.Garcia: Un  
sueño tuve; Victor 46.984. Leopoldo Gomez: Ojos cautiva  
dores;
- "Cuíca" - Disco Victor 33.262. M.R.Lourenço: Cururu;



- "Cururu" - Disco Columbia 20.005. Cornélio Pires: Danças regionais paulistas; Columbia 20.007. C.Pires: Moda do pião;
- "Heterofonia" - Disco Victor 33.262. A.Viana: O urubu e o gavião;
- "Maxixa" - Disco Victor 47.031. L.Viapiana: Amor, amor;
- "Maxixe" - Disco Victor 33.318. Carlos Cardoso: Tamoio;
- "Moda" - Discos Victor 33.394. M.R.Lourenço: Isidoro já vortô; Columbia 20.006. Cornélio Pires: Jorginho do Ser tão;
- "Modinha" - Discos Victor 33.395. Zico Dias e Ferrinho: Revolução Getúlio Vargas; Victor 33.951. R.Martins e W. Silva: Morena que dorme na rede;
- "Pio" - Disco Colúmbia 20.007. (Idem "cururu");
- "Polca paraguaia" - Disco Victor 47.390. G.Moreno: Jhaeteva e G.Meza: Mitacuna;
- "Recorte" - Disco Colúmbia 20.021. C.Pires: Escoieno noiva e Situação encrencada;
- "Roda" - Disco Victor 33.525. Salvador Corrêa: Tava na roda do samba;
- "Rumba-fox" - Disco Victor 22.483. Moisés Simons: The peanut vender;
- "Sabuna" - Disco Victor 33.324. Quianello Aquillo: Tarantela calabreza e Tarantela albaneza;



- "Samba do partido alto" - Disco Victor 33.492. E.Santos, J.Baiana, A.Viana: Ha! Hu! Lahô!;
- "Tamborim" - Disco Victor 33.524. S.Corrêa: Deixa a nega penã.

A consulta aos discos em geral não constitui a única fonte de pesquisa para certo verbete; ela é complementar. Adianto que o escritor mescla, sempre que oportuno, os vários processos e fontes de fichamentos sem exaurir a definição dos vocábulos de uma só vez. Adiciona informações que vai colocando dentro de cada envelope, como em "fuzuê". Quer saber se além de briga, confusão, é também sinônimo de baile, festa. Aproveita a audição de um samba e anota o trecho (Disco Victor 33.363, lado A): "Praquê que você roubô/ O meu chodô, meu amô!/ Tu qué vê minha corage?/ Vou fazê um fuzuê!/ Disgraça poca é bobage,/ Tu vai te arrepende". Conclui: "(Parece pois que fuzuê é barulho, briga, chinfrim." Mas encontra a palavra nas obras de José Américo de Almeida, Leonardo da Mota Filho, Cândido de Oliveira Júnior, Sílvio Romero e Fernando São Paulo<sup>(6)</sup>, inclusive

---

(6) ALMEIDA, J. Américo de. A bagaceira. 3 ed. rev. Rio de Janeiro, Liv.Castilho, 1928, p.94; MOTA Filho, L. Sertão Alegre. B.Horizonte, Imp.Official, 1928, p.83; OLIVEIRA Junior, C. Gavita. Rio de Janeiro, Typ. S.Benedito, 1930, p.31; ROMERO, Sílvio. Estudos sobre a poesia popular do Brasil. Rio de Janeiro, Typ. Laemmert, 1888, p.158; SÃO PAULO, F. Linguagem mítica popular do Brasil, Rio de Janeiro, Ed.Barreto, v.1, 1936, p.448.



admitindo a grafia "fusuê", em Raimundo Morais e Fagundes Júnior<sup>(7)</sup>. Perplexo perante a forma, anota em ficha: "In<sub>u</sub> dagar bem se F. é mesmo baile como quer Murilo Mendes. Me disse Marques Rebello que só significa chinfrim, rolo, co<sub>o</sub> mo diz Raimundo Morais (nº 202 - I - 203). E pronunciava fusuê."

É, sem dúvida, em sua biblioteca particular que Mário de Andrade encontra o grande apoio para a definição das entradas que arrola para o Dicionário, apoio, aliás, construído por sua atualização e curiosidade insaciável.

### 3.3.1 A Bibliografia do Dicionário Musical Brasileiro

Mário de Andrade busca dados para a Pancada e o Dicionário em autores brasileiros e europeus, mas não só em volumes sobre música porque a bibliografia organizada atende aos dois trabalhos, dos quais só o segundo é estritamente musical. Pesquisa a literatura culta e a popular, relatos de viajantes, folcloristas, ensaios, romances regionalistas, poesias e artigos de jornal, formando

---

(7) MORAIS, Raimundo. O meu dicionário de cousas da Amazônia. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, v.1, 1931, p.203; FAGUNDES Júnior, J. Peregrino da Rocha, Matupá. Rio de Janeiro, L.C., 1933.



um elenco extremamente diversificado de autores. Nessa pesquisa estão, lado a lado, o etnólogo alemão Dr. Ankermann, o trabalho de descrição e análise dos instrumentos africanos do Museu de Berlim, o crítico francês E. Ansermet que descreve uma audição de jazz na Inglaterra, em 1919, ou o romancista português Alexandre Herculano de Araújo.<sup>(8)</sup> O exemplo, colhido da ordenação alfabética da listagem bibliográfica de Mário de Andrade, ilustra com fidelidade a gama de fontes a que recorre, incluindo ali suas próprias obras: o romance Amar verbo intransitivo, o diário de viagem que ganhou corpo de livro, o Turista Aprendiz, o didático Compêndio de história da música, o ensaio "Originalidade do maxixe", escrito para a Ilustração Musical, e a coletânea Modinhas imperiais.

Entre os autores brasileiros pesquisados, destacam-se aqueles que escreveram sobre usos e costumes do povo das cidades, como Melo Morais Filho, Antonio Egídio Martins, Estevão Pinto, Pereira da Costa, Manuel Querino, Vieira Fazenda, Luís Edmundo, ou que se preocuparam com o campo: Gustavo Barroso, Pedro Batista, Alfredo Brandão ,

---

(8) Die Afrikanischen Musikinstrumente, Ethnologisches Notizblatt, Berlin, 3 (1): 1-134, 1901; Sur un orchestre nègre, La Revue Romande, Lausanne, 3 (10): 10-13, 15 oct. 1919; O pároco da aldeia, in: Lendas e narrativas, 26 ed., Lisboa, Aillaud/Bertrand, s.d., v.2, p.101-264, respectivamente.



Americano do Brasil, Edison Carneiro, Câmara Cascudo, Magalhães Correia, Fagundes Júnior, Lindolfo Gomes, Gonçalves Fernandes, Lopes Neto, Lauro Palhano, Santos Maia, Cornélio Pires e José Piza. Deles, bem como dos viajantes Adrien Balbi, Duarte Barbosa, Francis Burton, Debret, Thomas Ewbank, Saint-Hillaire, James Wettherell e nos historiadores Fernão Cardim, Serafim Leite, Rocha Pita, Rocha Pombo e Vicente do Salvador, Mário retira todas as menções a danças e instrumentos.

As notas dos primeiros nomes citados, abrangendo as manifestações portuguesas, são confrontadas com a informação veiculada por Teófilo Braga, Pedro Cardoso, Pinto de Carvalho, Jaime Cortesão, Manuel Gomes Fradinho, Gervásio Lima, Leite de Vasconcelos e Tomás Pires. Junte-se, ainda, aos que escreveram sobre usos e costumes, aqueles que fornecem ao nosso autor dados elaborados de forma diferente, não narrativas lineares ou reproduções de falas, representados numericamente de forma mais expressiva por Artur Ramos, Sílvio Romero e Nina Rodrigues.

Para o segundo foco de sua atenção, qual seja, o emprego de palavras musicais, incorporadas ou não aos léxicos de nossa língua, Mário ficha os romances de Américo de Almeida, Jayme de Altavilla, Aluísio de Azevedo, Souza Carneiro, José Lins do Rego, Raul Pompéia. Procura explicações etimológicas e provérbios em Alberto Bessa, Perestrelo da Câmara, Bernardo Cannecattim, Rodrigues



de Carvalho, Eugênio de Castro, Renato Mendonça, Mário Lamenza, Jaques Raimundo, na Série de Brasileirismos publicada pela Revista da Academia Brasileira de Letras, na poesia de Casimiro de Abreu, Castro Alves, Catulo da Paixão Cearense e Murilo Mendes.

Outro grupo de escritores bem representado no fichamento do autor do Dicionário Musical Brasileiro constitui-se daqueles que narraram fatos da vida africana nas colônias inglesas, belgas, portuguesas e alemãs: Natalie Curtis Burlin, Stephen Chauvet, Ankermann, Ladislau Batalha, Landerset Simões e Heli Chatelain.

Os trabalhos exclusivamente musicais são poucos, embora fartamente anotados: de Renato Almeida, Freitas Branco, Albert Friedenthal, Rodney Gallop, Santiago Kastner, Pereira de Melo e Flausino Vale.

A Bibliografia de leituras iniciadas prã Pancada do Ganzã é composta por 837 títulos de artigos, revistas e livros, postos em ordem numérica, com nome e sobrenome do autor, casa publicadora, ano e, em certos casos, os proprietários dos volumes, embora a maioria deles pertença ao próprio Mário de Andrade. São eles: "Yan", apelido de João Fernando de Almeida Prado, Paulo Prado, "Pio" ou "tio Pio", na verdade, o primo Pio Lourenço Correia, de Araraquara, Fernando Mendes de Almeida e a Biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Somem-se



a estes nomes os de Paulo Magalhães e José Bento Faria Ferraz que transcreveram trechos de romances ou de documentos que poderiam interessar ao amigo. Nestas ocasiões, ele guarda a oferta no envelope, mas não incorpora a fonte à bibliografia.

Nas obras de sua própria biblioteca Mário anota, na folha de proteção, o número da ordem de entrada na listagem. No início, os títulos anotados não seguem ordem cronológica de edição porque ele relê autores já conhecidos. Assim, a Viagem ao Norte do Brasil, de Yves D'Evreux, de 1929, recebe o número 3, antecedendo A arte brasileira, de Luís Gonzaga Duque Estrada, editado em 1888. É só a partir do número 369, Os corumbas, de Amando Fontes, lido em meados de 1933, que consegue acompanhar os lançamentos de livros, à medida que são editados, embora, sem dúvida, continue a procurar matéria de interesse em obras antigas. Caso o trabalho figure em outra coleção, ele acrescenta o nome do proprietário, por exemplo, "Yan", no número 99, Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro, de Joaquim Manuel de Macedo. Se nestas situações o escritor tem o cuidado de transcrever em papel ofício o trecho que lhe interessa, para os livros que estão nas prateleiras de sua casa, copia, em folha de caderneta de bolso, o título do verbete, o número do livro e da página. O ponto que lhe interessa indica com notas marginais: "Dic", cruzetas, grifos sob a palavra, traços verticais delimitando o parágrafo e observações complementares e/ou críticas. Demonstro o procedimento, para o



verbete "fado corrido", acompanhando na ordem de fichamento o processo de trabalho do autor.

Quando lê a História do fado, de Pinto de Carvalho, Mário anota "49, 21". À página 21 do exemplar, grifa a expressão "fado corrido". Ao ler Serenatas e saraus, de Melo Moraes Filho, marca "62, II, 365". À página 365 do segundo volume encontramos "Dic", traço vertical ao longo do verso de interesse e palavra grifada. Em Alberto Pimentel, A triste canção do sul, número 74 da listagem, há várias indicações; as páginas 85, 252 e 281 são assinaladas com "Dic", grifos e, à 86, expande o comentário: ao lado do título de uma canção, um Fado corrido, remete com "(1)" à nota de rodapé que redige: "(1). Parece que 'corrido', 'corridinho' é o processo de 'movimento perpétuo' em semi-colcheias do 2/4, nas introduções". O quarto autor fichado para o verbete, Aluísio Azevedo, merece traço vertical ao longo de parágrafo à página 253 de O homem. O trecho destacado enumera as danças do "pagode", no casamento de Luís e Rosinha, personagens do romance. Na folha de caderneta de bolso, Mário escreve: "Usado entre portugues do Brasil Imperial./ 335, 253".

Esta forma de trabalhar, rápida, é eficaz a partir do momento em que Mário de Andrade não mais compõe as definições dos vocábulos, somente coleciona os dados para ordená-los posteriormente, dados que constituem a



maioria das notas dentro dos envelopes onde guarda os apontamentos. Ao ler uma obra contemporânea sua, se não compreende o significado de um termo, escreve carta ao autor indagando; guarda a resposta ou a transcreve parcialmente. Tal procedimento vê-se adotado para "baião" (Pedro Batista, s.l., 15/11/29), "clarinete" e "sambudo" (Jorge de Lima, s.l., 3/07/? e s.l., 10/10/35), "canjira" e "veadinho" (Luís da Câmara Cascudo, s.l., 5/1/32), "serafina" (José Lis do Rego, s.l., s.d.) e "tupiar" e "ventureiros" (José d'Aparecida Teixeira, s.l., 26/3/42).

O pesquisador atento valoriza também as informações veiculadas pela imprensa: são artigos especializados, notas sobre eventos e cartas de leitores que descrevem o folclore de suas cidades, como o Inquérito do Diário de S.Paulo sobre lendas e superstições, de 1929. Em 1930, por exemplo, quando vai a Piracicaba, a ocasião coincide com um festival de cururueiros. O momento é, pois, oportuno para entrevistar violeiros e colher a matéria jornalística a respeito. O Dicionário ganha várias notas para "cururu" e "viola", principalmente.

A bibliografia arrolada não traz críticas aos autores, exceção feita a A.Bessa de Carvalho, A gíria portuguesa (Lisboa, Liv. Central de Gomes de Carvalho, 1901), consultada na coleção do "tio Pio", que traz a ressalva: "O A. parece bem leviano." Mário tem outras oportunidades para ajuizar sobre os escritores que vai fichando e o faz em



trabalhos onde resenha as principais obras brasileiras dedicadas ao nosso folclore, obras estas de seu uso cotidiano. A intimidade criada com algumas é aproveitada, em 1936, na redação de bibliografia crítica, encomenda do Institut International de Coopération Intélectuelle<sup>(9)</sup>. Arrola aí nomes extremamente requisitados para o Dicionário, como Guilherme Teodoro Pereira de Melo, Melo Morais Filho, Flau<sup>u</sup>sino Rodrigues Vale e Pereira da Costa. O denominador comum na listagem é o elogio à documentação farta, a crítica ao valor etnográfico das conclusões, as "sínteses mais ou menos fáceis" e as análises técnicas superficiais.

Quando assume a Chefia do Departamento de Cul<sup>u</sup>tura, em 1935, e em seguida, quando se muda para o Rio de Janeiro, o trabalho de fichamento não é interrompido por completo, o que mantém Mário atualizado. Assim, quando Rubens Borba de Morais prepara uma Bibliografia crítica sobre várias áreas do conhecimento brasileiro, pode esboçar um panorama do nosso folclore musical onde se nota, ainda uma vez, as críticas feitas em 1936, no trabalho encomenda<sup>u</sup>do pelo Instituto francês.

Na introdução de "Folclore"<sup>(10)</sup>, para o Ma<sup>u</sup>nual de Borba de Morais, ao historiar as linhas de pesqui<sup>u</sup>

---

(9) "A Música e a Canção Populares no Brasil", In:Ensaio sobre a música brasileira, 1972, p.153-188.

(10) Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros, 1949, p. 285-317.



sa, distingue o trabalho que considera valioso, o folclore "científico", do amadorístico. Embora acuse, no primeiro, "abusos de bem ácida ingenuidade", como os de Afrânio Peixoto e Gustavo Barroso, percebe que padece do mesmo caso "dos governos e milionários" e da concorrência impudica do amadorismo, esse, "escandalosamente protegido pelas casas editoras e o aplauso do público". Afirma:

"Em resumo: o Folclore no Brasil, ainda não é verdadeiramente concebido como um processo de conhecimento. Na maioria das suas manifestações, é antes uma forma burguesa de prazer (leituras agradáveis, audições de passatempo) que consiste em aproveitar exclusivamente as 'artes' folclóricas, no que elas podem apresentar de bonito para as classes superiores".<sup>(11)</sup>

Entre os autores selecionados a seguir, há poucos que ele reputa confiáveis, apontando fontes complementares de pesquisa. Numa aparente contradição com a crítica que fizera ao amadorismo, Mário recomenda a leitura de publicações avulsas, escritas por curiosos, em jornais e revistas, explicando que:

---

(11) ANDRADE, Mário de. "Folclore", In: Op.cit., p.285-286.



"o próprio amadorismo dos seus recolhedores, por isso mesmo que sem nenhum método, por vezes deixa escapar nas exposições e esclarecimentos anexos ao folclore oral e artístico exposto, pequenas descrições e dados a respeito da cultura material e social, que de alguma forma suprem a deficiência destes assuntos na documentação bibliográfica." (12)

Nos escritores resenhados, só há três músicos, que, aliás, foram bastante consultados para o Dicionário: Renato Almeida (História da música brasileira, R.J., Briguiet, 1942) - "Trabalho indispensável para o estudo do folclore musical brasileiro" - Albert Friedenthal (Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas, Berlin, Hans Schnippel, 1913) - que "Contém um capítulo de pouco valor folclórico sobre a música brasileira(...)" - e Flausino Rodrigues Vale (Elementos de folclore musical Brasileiro, S.P., Ed.Nacional, 1936) - "Livro bastante fraco. Necessário por conter entre doze melodias populares, seis de feitiçaria colhidas em Minas Gerais, gênero com que essa região não aparece representada em outras publicações."

Considera "obras clássicas", as de Pereira da Costa, Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Artur Ramos, sen

---

(12) IDEM, p.293.



do que As culturas negras no Novo Mundo, deste último, julga "excelente". Destaca como respeitáveis as de Gustavo Barroso, Americano do Brasil, Edson Carneiro, Câmara Cascudo e Vieira Fazenda.<sup>(13)</sup> Mário recomenda a consulta aos trabalhos de sociólogos, documentos históricos, tratados de história, relatos de viagens, etnólogos, estudiosos estrangeiros de Portugal, Espanha, Cuba, África Ocidental e ficcionistas brasileiros, fornecendo a fórmula usada para montar a sua Bibliografia de leituras iniciadas pra Pancada do Ganzã, vale dizer, chave usada também para entender como monta as definições dos verbetes. Este último ponto retomarei adiante, mas cabe ilustrar de que maneira ele trabalha com os volumes sobre os quais extrai o fichamento.

Belo exemplo é a pesquisa sobre os Maracatus de Pernambuco, cujas toadas foram registradas na Nação do Sol Nascente<sup>(14)</sup>. Além da análise semântica da palavra "calunga", a boneca empunhada nos cortejos, Mário de Andrade procura a origem e a interpretação das demais figuras da coreografia, bem como de seus usos e instrumentos. Busca elucidar "calunga" lendo as obras de D'Abbeville, Teodoro Sampaio, Antonio Freire, Teschauer, Taunay, Coru-

---

(13) IDEM, p.299 e ss.

(14) "Os Maracatus", In: Danças Dramáticas do Brasil, ed. organizada por Oneyda Alvarenga, 2a.ed. v.2, p.137-154.



ja, Roque Callage, Raimundo Magalhães, Amadeu Amaral, Raul Pederneiras, Antenor Nascentes, Costa Rubim, Afrânio Peixoto, Macedo Soares, Cândido Figueiredo, Beaurepaire-Rohan, Abreu e Lima, Nina Rodrigues, José Américo de Almeida, Guilherme de Melo, Pereira da Costa, Jaques Raimundo, Rodolfo Garcia, Lucas Boiteux, Couto de Magalhães, Dias de Carvalho, Alfredo de Sarmiento, Heli Chatelain, Alexandre Magno de Castilho, Frei Canecatim, Manuel Querino, Silva Campos, Alberto Bessa, Bates, Gustavo Barroso, Lindolfo Gomes e no Dicionário de Brasileirismos da Revista da Academia Brasileira de Letras. Em todos eles acha "que não está bem esclarecido (...) o valor simbólico desse boneco de feitiçaria, se ele representa o próprio feiticeiro que o tem, ou algum deus"<sup>(15)</sup> E, para provar o significado religioso da calunga, recorre a Leonardo Mota, Pereira da Costa, Jaques Raimundo, Nina Rodrigues, Fernando Ortiz, Artur Ramos e Levy-Bruhl. Para o estudo dos outros personagens, símbolos e coreografia recorre a Manuel Querino, Ascenso Ferreira, Fernando Ortiz, Stanley, Melo Moraes Filho, Luís Edmundo, Ferreira Moutinho, Burton, Pereira da Costa, Antonio Egídio Martins, Leite de Vasconcelos e Nina Rodrigues. Mas a parte especificamente musical, a relativa à formação instrumental, só encontra em Antonio Freire, ao que soma suas próprias notas de campo.

---

(15) IDEM, p.147.



Este cotejamento de autores que de alguma forma contribuíram para o entendimento do nosso folclore musical só é localizado nos estudos que antecedem os bailados da Pancada e em poucos verbetes do Dicionário. O fichamento para esse segundo projeto em geral é bem mais simples, porque nas folhas destacadas de caderneta de bolso o leitor limita-se a marcar, em raras ocasiões, pontos de exclamação ou de interrogação, a lápis, ao lado do código do livro e do número da página. Isto pode ser entendido de duas formas: primeiro, pela alteração metodológica do escritor que alerta, na página de rosto de sua listagem bibliográfica, que "Do n. 19 ao 34 (inclusive) as palavras musicais já foram consignadas no Dicionário. De n.34 em diante estão apenas grifadas no próprio livro e indicadas na folha inferior da capa, por fixação de página, sob o epígrafe Dicionário." Logo, a 2 de outubro de 1929, quando data o início do projeto, Mário de Andrade tem 18 livros fichados para a Pancada; entre a leitura do número 19 (Veríssimo, José, Estudos brasileiros. RJ, Laemmert, 1894) e do número 34 (Morais Filho, Alexandre José de Melo. Festas e tradições populares do Brasil. RJ, H.Garnier, 1901) vai redigindo os textos dos verbetes em fichas de cartolina, manuscritas a tinta; a partir do número 35 (Romero, Sílvio. Cantos populares do Brasil, 2 ed., RJ, Liv.Clássica, 1897), passa a fichar, por meio de códigos, marcando também no livro as páginas consultadas, onde, raras vezes, expande a crítica aos autores. As observações podem aparecer ou não nas fichas.



Outro ponto a ser considerado é que Mário se ocupa de críticas encomendadas; em 1936, pelo Institut de Coopération Intellectuelle, e, em 1939, por Rubens Borba de Moraes, visando ao conjunto das obras dos autores resenhados. Para seu próprio fichário, no entanto, pinça as descrições de instrumentos e danças que lhe convêm, escolhendo a fonte onde elas estão melhor elaboradas. Na hora da redação dos verbetes estes apontamentos seriam confrontados e reunidos, como um quebra-cabeças. Solucioná-lo requer uma forte motivação para o trabalho, extrapolando o ofício de um lexicógrafo. Mário é, sobretudo, um enciclopedista.



Para o fadista, cidadão dos bairros infamados, *habitué* das espeluncas e dos bordeis, todo o paiz se resume n'esse mundo, que é e seu, a «sua patria», o seu *habitat*.

Por isso considera o *Fado* um «hymno nacional».

### FADO CORRIDO<sup>(1)</sup>

(1) Parece que "corrido", "corridinho" é o processo de "movimento perpétuo" em semicolcheias do 2/4, nas introduções.

p.86 do livro de Alberto Pimentel, A Triste canção do Sul, com Nota MA manuscrita a lápis "(1) Parece que 'corrido', 'corridinho', é o processo de movimento perpétuo em semicolcheias do 2/4, nas introduções."



## CAPÍTULO IV: O DICIONARISTA

Neste capítulo examinarei o conjunto das palavras-chaves dicionarizadas por Mário de Andrade, ou seja, a nomenclatura da obra, bem como a composição dos verbetes de próprio punho. Será útil ilustrar cada aspecto abordado, embora, quando conveniente, tomar apenas a entrada (definiendum), sem a transcrição do texto que a define (definiens).

### 4.1 A nomenclatura do Dicionário Musical Brasileiro

Como foi afirmado, há dois elementos principais que caracterizam e diferenciam um dicionário e uma enciclopédia: a nomenclatura ou rol das entradas da obra e o tipo ou conteúdo dos verbetes. O perfil do primeiro - o repertório léxico - determina qual o usuário virtual da obra, aquele público que o autor pretende atingir: uma faixa determinada da sociedade, caso dos dicionários técnicos ou específicos de um ramo do conhecimento, ou um grupo maior, caso de um dicionário padrão da língua.

O repertório do Dicionário Musical Brasileiro é composto só de nomes de instrumentos, danças e cantos, lemas, cognatos e lexias, vale dizer, verbos em suas formas



infinitivas e/ou flexionadas, palavras de mesma raiz e expressões compostas por mais de uma palavra. A abrangência da bibliografia consultada pelo escritor, consignando arcaísmos, neologismos e empréstimos, visa a exaustão do vocabulário, portanto. A exemplo de outras obras de referência de sua coleção, já examinadas, Mário de Andrade propõe um conjunto de entradas característico de um dicionário-verdadeiro: não há nomes de intérpretes e de compositores.

Informei também que o Dicionário começa com um grupo de vocábulos que definem termos pesquisados para a Pancada do Ganzã e, a partir de outubro de 1929, extrapola os limites da música nordestina. Pouco após o início do trabalho, quando o escritor comunica seu projeto a Augusto Meyer, já pretende tratar de dois assuntos: a música brasileira e a erudita. Ilustra a proposta citando, nas duas cartas, os vocábulos "modinha", "cateretê", "minuete", "cadência" e "Alegro".

Há um único verbete de quando ele inicia o trabalho onde é evidente o desligamento dos dois projetos, caracterizando, ainda, a unidade metodológica das tarefas. A primeira aceção de "pisada" traz uma abonação de Chagas Batista, o oitavo livro fichado por Mário, enquanto que a segunda é abonada com uma frase de Cornélio Pires tendo, na mesma listagem bibliográfica, o número 336. Este último autor foi lido em 1932, três anos após o começo do pro



jeto, portanto. Adiante retomaremos esta questão da montagem parcelada dos corpos dos verbetes.

"PISADA (s.f.) - 1. Resposta ao pé da letra, ataque ao adversário, nos desafios cantados. Um refrão de coco (V. Na Pancada do Ganzã, p... ) diz: 'A pisada é essa, / Esse é bom poeta!'. Num desafio entre José Galdino da Silva Duda e o 'cantor da Borborema' João Melquiades da Silva, aquele tira: 'Eu não gosto de brinquedo, / Minha pisada é sisuda, / Venho aqui dar-lhe uma surra / Não há padrinho que acuda.' (Batista, F. Cantadores e poetas populares, p.196).

"2. Pisada por passo de dança. Em Cornélio Pires (Sambas e cateretês, s.d., p.253) Uma moda paulista diz: 'Quando for dançar o chote / Ajunte mais a pisada.'"

No decorrer dos fichamentos, que sabemos serem aproveitados para um terceiro livro ainda - A Música dos Brasis - Mário acatará nomes da música de vários povos do mundo porque amplia sua área de interesse etnográfico. Assim, consigna entradas que não constam de nenhum daqueles vinte e dois dicionários de suas estantes: "ampugabê", "avilipinti", "bakuba", "gasa bin" e "gaschi", entre outros. Conseqüentemente, amplia o número de países presentes em seu léxico musical. A América Latina se faz representar com manifestações do Uruguai, Suriname, Porto Rico, Argentina, Chile, Peru, Equador, Paraguai, Haiti e Cuba; da África, Chade, Marrocos, Angola, Daomé, Togo, Zaire, Guiné, Ilha de Madagascar, Serra Leoa, Costa do Marfim, do Ouro, Senegal, África do Sul, Gabão e Uganda. Da Ásia há poucos instrumentos de repúblicas soviéticas e são raros os do



Oriente Médio. A ênfase, em ordem decrescente de aparecimento, é para Portugal, Espanha, Itália, França e Alemanha.

Para ilustrar a universalidade da nomenclatura do Dicionário, selecionei um grupo de palavras com critério não lexicográfico, e sim, musical. Abrange-se, desta forma, parcela maior da bibliografia consultada. O parentesco entre as palavras que arrolei existe em função de todas nomearem membranofones, instrumentos de percussão com uma ou duas peles tensionadas, matrizes da reverberação sonora, difundidos por todo o planeta. É necessário esclarecer que nosso autor não procedeu com o mesmo rigor organológico ao fichar os nomes destes instrumentos porque, alertei, ele trabalha em função da leitura que tem em mãos, e não procurando assuntos específicos. Ou seja, quando lê Artur Ramos, grifa todos os termos musicais que encontra, tambores inclusive, mas não faz pesquisas monotemáticas. Assim, "atabaque" é encontrado em dezoito livros e artigos lidos entre 1929 e 1942.

Na triagem realizada encontrei 90 membranofones no Dicionário, 31 dos quais ocorrem no Brasil. Neste total não computei 58 palavras remissivas que conduzem o leitor às formas vocabulares principais. Logo, "engono" aglutina "angoma", "angomba", "engoma", "ingomba", "ingone", "ingono", "ngoma", "ngombo" e "ngono".

O resultado vem listado a seguir, com a indicação dos nomes de membranofones que ocorrem no Brasil (B)



e aqueles que remetem a outras palavras (R):

adufe (R) (B)	curimbô (B) (R)	mbe
agida	curuqui (B)	mbeg
alamari	cutilô	mbikula
amendjoni	dabá	mbutu
apinti	darbuca (R)	mulungu (B)
asante kogbwa	dholi	mupumpi
atabale (B)	diplipito (R)	mutumba
atabaque (R) (B)	drumbaque (R)	noma (B)
atumpani (R)	dunu (R)	pandeiro (R) (B)
batá (B)	empegô	pererenga (B)
batacotô (B)	engono (R) (B)	sabar
bencomo	enguã (B)	sambarã
bendre	esalamba	socador
benguã	foli	tabelê
bombalon	funedoum	tadumon
bombo (R) (B)	fungador (B)	tamaracá (B)
bongô (R)	gangarê	tamba
bula	gasa-bin	tamboril
cá (R)	goron	tamborim (B) (R)
caixa (B) (R)	guarará (B)	tantã-bá
caixa de guerra (B)	gudugudu	târr
caixa surda (B)	guimbê	tímpano (R)
candogueira (B) (R)	hazalahy	timpanite (B)
carracho (R)	ilu	tinga
caxambu (B)	llaibi	tong-tong
chamador	lucombi	tum-tum
chigufo (B) (R)	luhenga	tumba
coi-na-bala (R)	lungã	uapi (B)
cosilleremã	mapuite (B)	uondu
cuíca (B) (R)	masequê	zabumba (R) (B)

Recenseando os membranofones do livro de nosso autor, encontrei grande número de vocábulos que são in



dicam instrumentos "de percussão", pois, suas descrições pouco esclarecem sobre as faturas. "Anzambeí" ilustra a questão. O termo, empregado por Jorge de Lima em Calunga (1935, p.17), não traz detalhes: "Lula ainda ouvia o jongo soando, o vuvu, o anzambeí, o bujamê, o afofiê tocando, tocando, Muxima dando ordens."

Mário não perde nenhuma citação de vocábulo **musical** ou possivelmente musical porque, no levantamento e xhaustivo que realiza, a mesma palavra pode aparecer em várias obras. Caso isto ocorra, complementarã as informações. A expectativa nem sempre se desfaz, mesmo tratando-se de palavras morfológicamente próximas a outras musicais, como "sambudo" e "gaiteira".

"SAMBUDO . Barrigudo, devido a dureza do baço e do fígado, ou a verminoses."

O vocábulo vem referido em Calunga, de Jorge de Lima que, consultado pelo amigo paulista, explica não haver relação evidente com samba. A carta, com o esclarecimento do autor alagoano não consta do envelope do verbete, mas trecho dela foi interpretado pelo destinatário. No caso de gaiteira, sinônimo de intestino grosso, a definição de Fernando São Paulo (Linguagem médica popular no Brasil, Rio de Janeiro, Barreto, 1936) foi fichada com a esperança de estabelecer, futuramente, relação com "gaita".



O estudioso compulsa também todas as formas vocabulares que encontra, atestando respeito à contribuição popular, num projeto de índole científica, diversificando assim o perfil dos futuros consulentes da obra. Seu dicionário serve ao aluno do Conservatório, aos cantadores do Nordeste, aos compositores ou aos aficionados. Se tal benevolência amplia artificialmente o número de entradas, porque deve remeter o leitor a outras formas vocabulares, facilita, no entanto, o manuseio do livro.

"Polcar", por exemplo, é apresentada em três grafias e uma variante vocabular:

"PORCAR (v.i.) - Ou porkar: dicção popular por polcar ou polkar, dançar polca. "Quando isquentava a fonção/, depois agora o doutô/ta va tocando o caxão/ pra as moça toda porkã (...)" (Cearense, C. "Quinca Micuã", Meu Sertão, 1918, p.47)."

A fim de enfatizar a quantidade de variantes vocabulares no Dicionário, relacionei estas formas ortográficas presentes na letra "S": "sambã", "sambador", "sambear", "sambeiro", "sambiar", "sanfonero", "sanfonha", "sanfonista", "são", "sapateio", "senerosa", "sodação", "strubi" e "subiar". Note-se, entre estes casos - "sambã" - que o escritor elege a classificação de "dicção popular", ao invés de "variante vocabular":



"SAMBÁ - Dicção popular de sambar: 'Pru via de tã carçado/ Desde a minhã, seu Pinhê/ Pra pude sambá cum a noiva/ Tirou as bota do pé."

Os versos são de Catulo da Paixão Cearense ("Braz Macacão", Sertão em flor, 1932, p.191).

Enquanto o Dicionário ganha em universalidade, abarcando palavras das artes erudita e folclórica de uso generalizado ou restrito a alguns países e comunidades, acolhe também formas nacionais, cultas, populares e estropiadas, luso-brasileiras e afro-brasileiras.

Tentei estabelecer em que medida o repertório léxico do Dicionário se internacionalizou no decorrer do projeto, fazendo duas amostragens aleatórias de fonemas, coincidentemente na letra "M". Chamei de "universais" a aquelas da música erudita e folclórica do mundo inteiro, até os da música portuguesa encontrados exclusivamente em livros editados em Portugal. As palavras "brasileiras" são as demais, formas arcaicas, inclusive.

A primeira amostra relaciona trinta vocábulos a partir de "musga", e a segunda, a partir de "marcante".

"Musga":

Uso universal: "música africana", "música aplicada", "música de câmara", "música de coro", "música de uso", "música descritiva", "música orfea", "musicalidade", "musicar", "musicata", "músico", "musicologia", "musikbo -



gen", "musiquear", "musiquia", "mutanda", "mutelembe", "mutumba", "mutungatunga", "mveul".

Brasileiras: "musga", "musgo", "música cabal", "música de pancadaria", "musiqua", "musiquim", "musiquo", "musquinho", "mutirão".

"Marcante":

Uso universal: "marchatins", "marcheta", "maremare", "marimba", "marímbula", "marimbulero", "mariñera", "maringa", "mariona", "mariquita", "marisela", "marrafa", "martelo".

Brasileiras: "marcante", "marcha", "Maria Cachucha", "maribondo", "marigo", "marimba de cuia", "marimba", "marimbador", "marimbao", "marimbar", "marimbau", "marimbeiro", "Marimbondo, Sinhá", "marinheira", "Mariquinha", "marreca", "martelar".

O resultado numérico é pouco criterioso, mas indica, no primeiro caso, 54% de palavras de uso universal e 46% de "brasileiras"; no segundo, exatamente o oposto: 54% de "brasileiras" e 46% de "universais". É claro, no entanto, que a porcentagem de entradas sobre a música do Brasil é significativa e por si só seria suficiente para adjetivar como "Brasileiro" aquele dicionário musical. Como será visto, o outro componente lexicográfico - definiens - corrobora a afirmação.

Ainda na tentativa de conhecer o público alvo de Mário de Andrade, busquei determinar a variedade linguística da obra. A análise confirmará também que há estreita



relação entre a nomenclatura do Dicionário e as fontes onde os vocábulos são encontrados.

A título de ilustração, mais do que de comparação, confrontei dois grupos de palavras do livro de Mário com as obras do gênero editadas no Brasil até 1941. Assim, escolhi dois fonemas em suas formas canônicas - aquelas em que dão a entrada num dicionário - consignados pelos cinco autores: "canto" e "violino" e as dez entradas superiores e inferiores a estes vocábulos. São verbos, substantivos, adjetivos, advérbios e lexias dos livros de Coelho Machado, Isaac Newton, Ferreira da Silva, Savino de Benedictis e de nosso escritor.

As duas listagens são apresentadas em colunas para que se visualize a seqüência das entradas em cada um dos dicionários. Logo, uma das constatações possíveis, é a de que o vocábulo "violeiro" só foi consignado por Newton e Mário de Andrade, enquanto "cantilena" só não foi objeto da atenção de Benedictis. Não pretendi, no entanto, realizar uma estatística lexical, comparativa, o que fugiria ao meu escopo.



R.C.Machado	I. Newton	F. Silva	Benedictis	M.de Andrade
Vibrante	Villancico	Violin	Variação	Viola de duas bocas
Vibrar	Villanella	Violinbogen	Vaudeville	Viola paranista
Vibrato	Viol	Violin bow	Velado	Violão
Vibratório	Viola	Violinconcert	Veloce	Violãoocelo
Vigorosamente	Violão	Violine	Velludado	Violãonista
Vigoroso	Violeiro	Violine al- lein	Vibração	Violaria
Villanella	Violeta	Violini	Vibrato	Violeiro
Viola	Violibembalo	Vilolin Kas- ten	Vivo	Violêro
Violentamente	Violinha	Violinkon- zert	Viola	Violeta
Violeta	Violinista	Violin Kur- sus	Vielle	Violinha
<u>Violino</u>	<u>Violino</u>	<u>Violino</u>	<u>Violino</u>	<u>Violino</u>
Violoncelista	Violista	Violino pri- mo	Villanella	Violo
Violoncelo	Violoncel- lino	Violinsch- lüssel	Vina	Violoncelo
Vírgulas	Violoncel- lista	Violinschu- le	Violoncelo	Violonete
Virtuoso	Violoncelo	Violino se- condo	Virginal	Violonista
Vivace	Violone	Violinspiel	Virtuoses	Vira
Vivacemente	Virginal	Violinsteg	Vivo	Vira o beco
Vivacissimo	Vírgulas	Violinstimme	Vivacissimo	Virada
Vivacitá	Virtuoso	Violintech- nik	Vocalização	Viradinha
Vivamente	Vivace	Violiste	Volata	Viradinho
Vivente	Vivacemente	Violon	Voz	Virginal



R.C.Machado	I.Newton	F. Silva	Benedictis	M.de Andrade
Cantares	Cantarola	Cante	Caixa Harmôni- ca	Cantiga de aruã
Cantarino	Cantarolar	Canti	Calando	Cantiga de ni nar
Cantarina	Cantata	Canticle	Caldeirão	Cantiga de Reis
Cantarola	Cantatilla	Canticum	Canção	Cantiga de ron da
Cantata	Cantatriz	Canticum/ canticorum	Cançoneta	Cantigas de be ber
Cantatriz	Cantável	Cantilena	Canon	Cantigas dobra das
Cantável	Cantico	Cantilenare	Cantabile	Cantigas p/cha mar chuva
Cantica	Cantiga	Cantilena	Cantiga	Cântigo
Cantico	Cantiguinha	Cantino	Cantata	Cantilena
Cantilena	Cantilena	Cantique	Cantino	Cantista
<u>Canto</u>	<u>Canto</u>	<u>Canto</u>	<u>Canto</u>	<u>Canto</u>
Cantor	Canto ambro siano	Canto a ca pella	Canto chão	Canto a atirar
Cantora	Canto-chão	Canto fermo	Canto figurado	Canto à escri tura
Cantoria	Canto fermo	Canto figu rato	Capricho	Canto ao divi no
Canzona	Canto grego riano	Canto llano	Carrilhão	Canto chorado
Canzoneta	Canto ison	Canto plano	Castanholas	Canto de órgão
Capriccio	Canto pari siense	Canto primo	Cateretê	Canto interior
Caráter	Cantor	Canto Chora lis	Cauda	Canto sagrado
Carezzando	Cantora	Cantore	Cavalete	Cantochanista
Caritã	Cantoria	Canto reci tativo	Cavatina	Canto chão
Carrilhão	Canto silá bico	Canto secon do	Celeste	Cantor



Quanto à variedade lingüística, tomei a conceituação de Gelson Clemente dos Santos que me parece clara quanto à categorização por níveis sócio-culturais: linguagens técnica, coloquial e profissional<sup>(1)</sup>. Por linguagem técnica entenda-se aquela que caracteriza um determinado ofício, tem sentido especial e não é usada no cotidiano; a coloquial, é a de domínio público, "informal, espontânea e descontraída", enquanto que a profissional equivale, no nosso caso, ao jargão dos músicos, a expressões específicas da classe artística. Mas, os limites entre as três categorias nem sempre são claros porque alguns nomes, e em certas acepções, são usados no cotidiano, de forma coloquial. "Vibratório", "vibrante" e "vibração" em geral não são usados na acepção técnica de "vibrato" que pressupõe operação peculiar à obtenção deste resultado em instrumentos ou vozes. Ou seja, "Um som vibrato do violino" é diferente, para o músico, de "Um som vibrante do violino"; é assim como adjetivo que Rafael Coelho Machado define o segundo vocábulo.

Não se trata, portanto, de analisar rigidamente estes exemplários, pois, os cinco dicionaristas trabalharam com critérios diferentes. O cotejamento das listagens demonstra, grosso modo, as intenções dos autores: Ferreira da Silva consigna só a linguagem técnica, Benedictis insere raras expressões coloquiais, Machado e Newton acatam proporçion

---

(1) Comunicação e Expressão. 2a.ed., Rio de Janeiro, Forense, 1983, p.21.



nalmente as duas linguagens, mas Mário de Andrade privilegia a coloquial e registra também a profissional.

Na relação centrada em "canto" nosso escritor dicionarizou quatro lexias técnicas ("canto de órgão", "canto interior", "canto sagrado" e "canto chão"), quatro entradas profissionais, entre substantivo e lexias ("cantista", "canto a atirar", "canto à escritura" e "canto ao divino"), e todas as outras que coletou na linguagem coloquial. Além disso, só o Dicionário Musical Brasileiro acata formas vocabulares estropiadas como "violãocelo" e "violêro", presentes ainda nas grafias popular e culta.

Já foi visto que é impossível saber quais as fontes dos outros dicionários editados no Brasil porque, como é comum nas obras deste gênero, não há citações de autores ou abonações nos corpos dos verbetes. Ali a nomenclatura segue o padrão das similares e o confronto com léxicos estrangeiros é dispensável, portanto.

A seqüência de nosso autor, colocada, por exemplo, entre "viola de duas bocas" e "virginal", provém dos fichamentos dos escritores dedicados à recolha do folclore nacional - Luís da Câmara Cascudo, Valdomiro Silveira, Catulo da Paixão Cearense, Sebastião Almeida de Oliveira, Cornélio Pires, José Teixeira, Manuel Querino, Sílvio Romero, Pereira da Costa, Renato Almeida, português - Tomás Borba, Leite de Vasconcelos de Melo, Tomás Pires, Teófilo Braga, Alberto Pi-



mentel, João do Rio, Gervásio Lima, de outros países - Pereda Valdés, Santiago Kastner, e romancistas - Jorge Amado, Marques Rebelo, sem exaurir todos os nomes.

Tal preciosismo de Mário de Andrade ao acusar suas fontes contrasta com o tratamento que dispensa aos títulos estrangeiros. Pelas notas marginais, traços grifando as palavras e cruzetas ao lado da linha onde ocorre o vocábulo de interesse, percebe-se que a leitura, nestes casos, é muito rápida, mesmo quando ele procura um livro sobre música africana com a qual pode estabelecer relação de proximidade com a brasileira. O livro de Stephen Chauvet (Musique Nègre, 1929) é um exemplo: nele o estudioso sublinha os nomes dos instrumentos descritos, desenha um "x" à margem e consigna o vocábulo em suas versões original - a registrada pelo autor - e a que considera portuguesa. Anota "loutanta", grafia do pesquisador belga, e "lutanta", proposta por ele, ou "dounnou" e "dunu".

Na leitura de Musique Nègre, Mário conscientiza-se dos problemas propostos pelo registro das culturas âgrafas. Lembra, em "Dicionário":

"Notar que dou a grafia achada nos livros estrangeiros e também a possivelmente brasileira. Mas neste ponto é impossível com certos livros chegar à verdade, porque em sua própria língua os seus autores receberam sem controle, sem transplantação, grafias de línguas estrangeiras. Assim Stephen Chauvet, que recebe gra



fias como Kow-kow (p.59) que manifestamente não é francesa. E escreve, mesma página, Mi ranha e Uitoto, se referindo aos indígenas do Brasil e do Peru. Se eu os desconhecesse, interpretaria, à francesa, Miranha e Uitôtô, com tônica na última sílaba e um u francês inicial."

Este é um dos únicos apontamentos do escritor, no Dicionário, atestando uma orientação a respeito da ortografia. Outro exemplo, cabe transcrever, é o da família da palavra "descante", nesta grafia e na adotada por Mário de Andrade: "discante".

"DESCANTISTA - O mesmo que discantista, sen do este preferível.";

"DESCANTE - Ato de descantar.";

"DESCANTAR - O mesmo que discantar.";

"DISCANTISTA - O indivíduo que toma parte na realização dum discante. O indivíduo que com põe discantes. Acho preferível discante, dis cantista e discantar a descante, descantista e descantar porque além de próximo do o riginal latino discantus, evita confusão pois descante já tem um sentido próprio e geral, da mesma forma que descantar.";

"DISCANTE - O mesmo e melhor palavra que descante, pra designar o processo polifônico do séc. XI e seguinte.";

"DISCANTAR - Cantar um discante. Melhor que descantar, quando se refira ao processo polifônico do discante.".



Um outro grupo de vocábulos - cognatos de "pontear" - deve ser apresentado porque demonstra a preocupação etimológica de Mário onde, ainda uma vez, há raros exemplos:

"PONTEAR (v.t.d.) - 1. Cândido Figueiredo dá esta explicação confusa: 'Colocar os dedos sobre (cordas), no lugar onde estão os pontos ou tastos, a fim de produzir as diversas entoações.'" (Novo dicionário da língua portuguesa, 1899).

" 'Violeiro que passasse alta noite (...) a pontear algum toque colorido (...) ' - o que parece indicar que pontear é apenas executar, dedilhar um trecho musical, no violão ou na viola. Mas no vocabulário, anexo ao livro , Valdomiro Silveira define pontear: 'tanger a viola na parte cantante.'" (Os caboclos, 1928, p.62 e p.208).

2. "Também no sentido geral de executar, dedilhar, tanger: 'O fado rompia nas violas , ponteadas pelos tocadores da raça (...)' (Morais Filho, A. Festas e tradições populares do Brasil, s.d., p.14).

3. "Como substantivo: 'com um violeiro que no botar versos e no ponteá não havia outro. (...) tempera a prima na afinação sorta um repinicado e começa a pontear.' (Prelúdio, Interlúdio). (Gomes, L. Contos populares, v.1, 1931, p.96 e 99).";

"PONTEIO - Toque de viola de quem está a pontear.";

"PONTEADO (s.m.) - Mesmo que ponteio. 'Ponteado doloroso' título dum poema de Dantas Mota, poeta mineiro, no seu livro Surupango.



"C.Figueiredo o dá como brasileirismo de Minas e nem mesmo apenas do Brasil. Também o empregam os hispanos-americanos como se o vê por este passo de Cuba: 'el rasqueo de una guitarra o el punteado de una bandurria(...).' (Sanchez de Fuentes y Peláez, E. Folklorismo, 1928, p.52).

"Toque de viola de quem está a pontear.";

"PONTILHAR (v.t.d.) - Mesmo que pontear. 'É costume cá da terra,/ Não critique, por favor. /É pontilhando a viola/Que a gente fala de amor.' (do poeta baiano Sodré Viana - Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 5 ago., 1928, In: Dic.Mus.Brasileiro IEB-USP).' (...) nos ranchos onde a viola pontilhava num guaiar de saudades.' (Mesquita, J. A cavalhada, 1928, p.38). Esse pontilhar não será interpretação erudita - e falsa - do pontear? Como de ensilhar o caipira fez ensiã, pensaram que fizera pontiar de algum pontilhar... Ou será este o fato verdadeiro?".

"Fandanguaçu" também aborda a questão etimológica, embora, com esta ilustração, eu pretenda introduzir os apontamentos do autor acerca dos neologismos.

"FANDANGUAÇU (s.m.) - 1. Palavra engraçada que encontro como título de uma cançoneta de Augusto Fabregas, em Moraes Filho (Cantares brasileiros, v.1, 1900, p.421). A etimologia é clara; fandango + guaçu = fandango grande, com que o poeta designou o Maxixe. De fato a poesia traz algumas informações sobre o maxixe carioca.

"Será de certo neologismo de poeta e, se pegou, teve a vida dessas palavras falenas que um suces-



so, uã moda, uma estação cria e desaparecem depois pra nunca mais! Ver por aí a liberdade de sentido da palavra fandango entre nós."

A reticência ao acatar o neologismo de Augusto Fabregas contrasta com o entusiasmo por "protofonia":

"PROTOFONIA (s.f.) - Vocábulo muito bem inventado e proposto por Carlos Lopes (Neologismos indispensáveis e barbarismos dispensáveis, 1909, p.53), pra designar as aberturas sinfônicas das óperas - o que se chama mais ou menos universalmente de ouvertura. Foi usado algum tempo, está em desuso e merece se fixar."

As questões lexicológicas e semânticas confundem-se na área da lingüística e da lexicografia, principalmente tratando-se de neologismos. Aqui também é impossível delimitar estritamente os campos e, por isso, preciso adiantar um tema que será abordado no próximo tópico.

Durante o longo período no qual se debruça sobre a coleta de material para o Dicionário, Mário de Andrade percebe que surgem novas palavras em nosso idioma, ou novos significados. Em música, como nos demais campos do conhecimento humano, as novas manifestações precisam de nomes novos, como o exemplo da atual "lambada". Processo semelhante foi o do vocábulo "batucada", com surgimento datado por Mário:

"Começou-se publicamente a generalizar a palavra por 1930".



Da mesma forma, registra o aparecimento da lexia "dar um baile":

" 'Dar um baile em alguém' - caçoar de. ' Ontem ainda dei um baile nele por causa disso. ' Ouvido no bar Franciscano - Julho de 1942."

Devo mencionar ainda, entre as variedades lingüísticas, a coleta de gírias, principalmente calcadas na obra de Alberto Bessa de Carvalho, A gíria portuguesa (Lisboa, Gomes de Carvalho, 1901), acepções correntes em Portugal e no Brasil do século passado. "Campana" e "faia" ilustram a pesquisa:

"CAMPANA - No calô (calão, gíria) da gatuna - gem carioca, campana é o gatuno que fica na rua prá dar aviso do que se passa aos outros."

"FAIA - O mesmo que fadista em calão de Portugal. (Coelho, F. Os ciganos de Portugal, 1892, p.73 e 207)."

Mário quer reunir os diversos aspectos lexicais em seus verbetes, inclusive provérbios. Estes, inúmeros, ilustro com os colhidos para "buzina" e "caixa":

" 'Tu é uma buzina', frase popular com que se responde a quem trata a gente por tu. (Loução, J. Lexicografia das margens do Minho, Rev. Lusitana, 29: 271, 1931). No Brasil também significa gritaria, algazarra. (Carvalho, R. Língua Nacional, Rev. da Academia Brasileira de Letras, 36 (116): 455.1931). Notar que se diz também que 'fulano saiu buzinando' por danado



da vida, bufando de raiva. (Silva, G. Sul, 1939, p.184)";

"Executar uma ação a toque de caixa é o mesmo que executá-la a toda pressa.

"A toque de caixa; 'com um quente e dois fervendo'. Também usado em Portugal."

Um segundo grupo de temas abrangidos pela dicionarização de Mário de Andrade volta-se para os aspectos semânticos do léxico musical. Se "brinquedo" exemplifica tarefa do ramo da lingüística histórica, "emendar" e "fechar o..." dirigem-se principalmente para a semântica:

"BRINQUEDO (s.m.)- No Nordeste é sinônimo de canto e de dança. Empregado especialmente como nome genérico das danças dramáticas (Pastoris, Cheganças, Bois, Congos, Caboclinhos, etc.). Também se usa no mesmo sentido brincadeira, brincar.

"Brincar no sentido de 'dançar' é província - nismo português já registrado pelo menos por C.Figueiredo. Também no sentido de dança cantada é empregado o verbo nos Açores. Creio que Maximiliano de Azevedo (as aspas de citação estão muito irregularmente dispostas), citado por T.Braga (História da poesia popular, 1902, p.288), descrevendo as danças populares açorianas, grifa a palavra em 'Entram novos pares para brincar e ao grito de marca:cadeira! ... etc.'

"Nas famílias burguesas do Brasil, pelo menos na parte central do país, é comum designar por 'brincadeira' o sarau familiar em que se dança o assustado.



"Muito curioso é a gente observar que se brinquedo entre nós designa especialmente as danças dramáticas, Bois, Pastoris, Congos, Cheganças, também as comedinhas cantadas do séc. XII e XIII tinham na França esse mesmo nome, eram os Jeux.";

"EMENDAR - Se emprega musicalmente no sentido de ligar uma dança a outra, pela orquestra dos bailes: 'o farrancho que, guardando os seus pandeiros e castanholas e apagando as suas lanternas, emenda a chula com uma valsa(...).' (Melo, G. A música no Brasil, 1908, p.38)";

"FECHAR O... - Empregado musicalmente em 'fechar o samba', 'fechar o coco' etc. Quer dizer que principiou o samba, o coco, implicando uma nuance de entusiasmo. 'Ai, após uma chula alusiva ao rancho, eles fechavam e arrojavam o samba (...)' (Melo G. A Música no Brasil, 1908, p.37)".

Cabe, agora, analisarmos o outro elemento que compõe um verbete, ou seja, as definições redigidas por Mário de Andrade.

#### 4.2 Texto e contexto

Sabemos que ao iniciar as definições dos vocábulos que lhe interessam, o escritor dispõe de bibliografia não especializada em música; recorre aos autores que escreveram sobre nossos usos e costumes e percebe, em pou-



co tempo, que há muita discordância entre eles. Creio que é aí que se opera uma alteração metodológica importante: Mário deixa de redigir as definições das palavras que vai dicionarizando e passa a colecionar informações a serem ordenadas posteriormente. As fases, distintas, são notórias no arranjo dos originais: a coleta e fichamento de dados é feita em folhas de caderneta de bolso, pedaços de papel o fício, recortes de jornais e revistas, enquanto aquelas de definições são manuscritas a tinta preta e vermelha, em fichas de cartolina.

Tal mudança de procedimento parece ter sido registrada também na folha de proteção de sua listagem bibliográfica. O estudioso alerta que a partir do livro número 34 as palavras não estão mais consignadas no Dicionário; vêm apenas assinaladas nas páginas de rosto dos volumes fichados. Realmente, as folhas de proteção de alguns livros trazem, a lápis, as palavras musicais e as páginas onde estão inscritas. Mas, notando que desta forma não pode saber em quais livros localizar um determinado vocábulo, Mário passa ao sistema de fichas avulsas e envelopes. Assim, cada livro merece tantas fichas com respectivos números do volume e página quantos forem os fonemas de interesse ali encontrados.

Este fichamento ágil, indicando apenas o código de acesso à palavra, obrigará, no entanto, ao confronto das informações dos diversos autores. O ajuste na metodologia de trabalho era necessário para que o escritor tra



balhasse mais depressa, uma vez que há muita discordância nos autores fichados. Por outro lado, se Mário de Andrade pretendesse, no futuro, analisar caso a caso os vocábulos a serem definidos, poderia explorar com mais largueza todos os informes importantes, eruditos e populares. Alguns exemplos demonstrarão o enunciado.

"Chula" começou a ser definida a partir do fichamento do livro número 11 da listagem, o de Teófilo Braga (História da Poesia Popular Portuguesa, 1902, v.2 , p.555), e teve acréscimos decorrentes das leituras de Manuel Querino, o número 20 (A Bahia de Outr'ora, 1922, p.119), de Guilherme de Melo, o número 25 (A Música no Brasil, 1908, p.31) e Moraes Filho, o número 34 (Festas e Tradições Populares do Brasil , p.54 - editado no início do século , também). Após o aproveitamento dos dois primeiros, o dicionarista insere uma nota de campo, colhida durante a viagem de 1927, já utilizada no Ensaio sobre Música Brasileira:

"CHULA (s.f.) - Dança portuguesa, usada nas classes proletárias. Compasso de 2/4, andamento afobado. Preferentemente, concebida no Modo Maior. Forma estrófica, com refrão instrumental. Os instrumentos useiros na execução da chula são rebecas, guitarras, tambor, ferri-nhos 'e às vezes flauta e clarineta'. É também chamada vareira. (Informações colhidas em Lambertini, 'Chansons et Instruments' por Teófilo Braga em Hist.da Poesia Pop.Portuq., 1902 , v.2, p.555).



## Fado (2. m.)

- 1 Th. Braga (n.º 11 da Bibliographia, II, 462) diz que Gauthier, e Batez o Fado, «expressive das duas formas siriaca e claudicante» do F.
- 2 Ernesto Vieira no Dicionario Musical (I, 184) citado por Th. Braga (obra citada cit. II 549) dá a seguinte forma do F. «8' um periodo de 8 compassos de 4/4, dividido em 2 membros iguais e simetricos de 2 compassos cada um; proporção do ritmo menor, embora seitas, no 2.º pos. na para o inferior com a mesma nota central ou com outra; acompanhamento de arpa ou semicolcheias, feito unicamente com os acordes da Tonica e da Dominante, e terminados de 2 em 2 compassos.»
- 3 A guitarra é o instrumento acompanhante tradicional.
- 4 n.º 11 da Bibliographia, II, 555: «o Fado Rigoroso, ou suas variações, torna-se Fado Sordido, quando

## Fado

No livro de n.º 220 p. 249  
também se fala em  
Fado, mas é bem  
um jogo e não uma  
dança. Mas o trecho  
falando que se joga  
o Fado nos cafés e  
botéguns das proximidades  
do Teatro S. Pedro  
de Alcantara, coincide  
com o que citei. Se não  
é o mesmo, há plágio.

## Fado

Em 1932 Luis  
Polimundo (330,  
146) torna a levantar  
a lebre que  
eu levantei, citando  
o mesmo Bul-  
bi que eu citei.  
Mas sem me  
citar, está claro.

"Fado": três fichas de Mário de Andrade de colecionadas para o verbete. Acima: em cartolina, ms. a tinta; as duas inferiores, folhas de caderneta de bolso, ms. lápis.



"No Brasil a chula, pelas abonações que conheço é apenas uma cantiga. 'Enquanto uns se entregam ao serviço da lavagem (da Igreja do Bonfim, S.Salvador), outros, a um lado da igreja entoavam chulas e canções, acompanhadas de violão.' (Querino, M. A Bahia de Outr'ora, 1922, p.119). O mesmo autor neste capítulo dá exemplos poéticos de chula, e mais referências a ela que parecem identificá-la com o lundu (p.127, 128, 129, 131, 171). Assim estes versos parecem sintomáticos de lundu: 'Quando vejo da mulata/ Seus reverendos braços,/ Cabelos pretos e finos,/ Largos, chatos cadeirões...// Eu fico todo rendido,/ Já cativo da paixão,/ Perco o sentido de todos,/ Não fico mais gente não.'

"Falar em mulata, sensualidade, corte estrófico heptassilábico, alguma comicidade: tudo caracteres constantes do lundu.

"Na Amazônia a palavra ainda é muito empregada pra designar uma cantiga de caráter cômico. No meu Ensaio sobre Música Brasileira (1928, p.58), registrei uma chula da cachaça, colhida de embarcações da Amazon River.

"Guilherme de Melo (A Música no Brasil, 1908, p.31), aliás imperfeitíssimo nas afirmações e quipara chula e lundu. E Moraes Filho (Festas e Tradições Populares do Brasil, s.d., p.54) dá a chula como da gentinha, pois enquanto se bailava na sala, 'No terreiro os escravos batucavam, quebravam na Chula e cantavam suas trovas.' "



O primeiro trecho, calcado no autor português, é uma definição enxuta, considerando todos os elementos essenciais à caracterização do canto e da dança a acompanhados por instrumentos. Mas, tempos depois, Mário tem notícias, através de Manuel Querino, da "chula" canta da no Brasil, fato que ele comprovava pessoalmente, no Amazonas: não é mais possível manter a impessoalidade do discurso. Discute, então, a semelhança com o nosso lundu e, quando Guilherme de Melo iguala as duas formas, taxa-o de "imperfetíssimo". Em Moraes Filho, nosso dicionarista só confirmará a origem popular da cantiga, corroborando o exposto por Teófilo Braga. Isto posto, continua o levantamento de dados, usando fichas onde escreve a lápis; é quando encontra exemplos musicais em César das Neves (Cancioneiro de Músicas Populares, s.d., v.1, p.61), e dezenas de citações, de várias procedências, até 1942, no livro de Renato Almeida (História da Música Brasileira, 2a. ed., p.172 e 174).

Vale acompanhar a composição de outro verbe te, em que se nota o mesmo procedimento, desta vez, para uma palavra polissêmica: "toada".

O texto manuscrito na ficha de cartolina re gistra as acepções de cantiga, encontrada num artigo de jornal de 1931, e de linha melódica, esta citada no livro de Pereira da Costa, Folclore pernambucano, edição da Re vista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1908,



p.226), vigésimo sétimo título da listagem bibliográfica de Mário de Andrade:

"TOADA (s.f.) - Cantiga. Sem forma fixa. Se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente, arrastado. 'Qual o gênero de música popular de sua preferência? - O que melhor condiz com o meu sentimento artístico é o gênero toada, que reflete a alma brasileira de Norte a Sul (...)' (Duma entrevista de Marcelo Tupinambá pra A Gazeta, São Paulo, 5 fev. 1931).

"Linha melódica. 'Qual é a toada?' No sentido de melodia vem neste passo de Pereira da Costa: '(...) o baiano, um misto de dança, poesia e música, cujas toadas são acompanhadas à viola e pandeiro (...)'. (Folclore Pernambucano, RIHGB, 1908, p.226)."

Depois deste trecho pronto o escritor continua a encontrar dados comprobatórios para suas afirmações, registra o uso popular da palavra e seleciona ilustrações para o verbete até, pelo menos, 1942, acolhendo inclusive a adoção culta de formas do povo:

"Toada brasileira: 'Ai cumpadre/ Tinha vontade de ouvir uma música mole/ Que se esturasse por dentro do sangue // Música com gosto de lua/ e do corpo da filha da rainha Luiza//Que me fizesse ouvir de novo / aquelas vozes escondidas surradas de ai ai ai.' (Bopp, Raul. Cobra Norato, 1931, p.23).

"Toada no domínio caipira, significa especia-



lizadamente a melodia, a linha melódica e não o conjunto de peça, isto é, a poesia cantada com acompanhamento de viola ou violão. 'Não sei a toada dessa moda' escutei na baranca do Moji Guaçu.

"Toada das cinco dores: 'Nascer pra depois viver, / Viver pra depois querer, / Querer pra depois não ter, / Não ter pra depois sofrer, / Sofrer pra depois morrer.' (Sul de Minas).

" 'Achar toada' = achar jeito, afinar com . 'Libório não estava achando toada no caso.' (Cupertino, Nelson. Mboitatã, 1942, p.143)."

As melodias escolhidas para a ilustração são aquelas registradas por João do Rio (Fados, canções e danças de Portugal, 1909, p.160 e 187), mas para a edição do Dicionário Musical Brasileiro, Mário inclui também o texto de uma toada de Zico Dias, cantador piracicabano, escrita em homenagem a ele.

Como em "chula", a primeira parte da definição de "toada" é redigida de maneira concisa, direta, impessoal, verificável também em "Tirar Reis":

"Expressão indicando o ato de festejar a ida dos Reis Magos em visita ao menino Jesus, pelos ternos, ranchos de fim de ano. 'Tirar Reis' indica irem os ranchos e ternos a uma casa onde a Lapinha está armada, e aí cantar e dançar: 'pra não serem pesados ao dono da casa onde tencionam tirar reis



(...). (Melo, G. A Música no Brasil, 1908, p. 37)"

O estilo conciso, porém, só existe à medida em que Mário de Andrade não tem alguma vivência particular no assunto e aqui reside, para mim, a grandeza do seu trabalho. O pesquisador da música brasileira, professor no Conservatório e intelectual de projeção, cede o espaço para aquele que vivencia a musicalidade de seu povo como, por exemplo, em "baiano":

"BAIANO (s.m.) - Dança brasileira. Mais ou menos o mesmo que samba e provavelmente originado deste. Na minha viagem em 1928 pude notar que o povo em geral, no Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, quando falava em 'baiano' se referia a uma dança não cantada. É o que está bem exemplificado pelos baianos que intercalam os números de canto do bumba-meu-boi do norte-riograndense que dei na Pancada do Ganzã. Mas nem mesmo essa especificação é bem firme no povo. Guilherme de Melo dá o baiano como um dos passos do samba (A Música no Brasil, 1908, p. 33)

"Como coreografia o baiano consiste em dança individual, ginástica, caracterizada pelos movimentos a passos rapidíssimos das pernas e dos pés. O passo comum é em última análise, o mesmo passo básico de Charleston afro-americano-do-norte: um mover rotativo das palmas (sic) dos dois pés, levando os calcanhares pra fora. A diferença é que o passo básico do Charleston, mais organizado, implica também um dobrar de joelhos, um movimento de braços e o levar os calcanhares



pra fora, é simultâneo nos dois pés, ao passo que no baiano só determina a figura um movimento relativo das plantas dos pés, podendo braços e joelhos se moverem com invenção individual ou nenhuma invenção como é mais comum.

"O baiano se circunscreve às pessoas de classe proletária.

"Baiano e baião são o mesmo. Parece que se deu no caso uma colisão homonímica entre Bahia (donde vem bahiano) e bailar (donde vem possivelmente nosso verbo baiar e a nossa dança baião). De baiar saiu baião interpretado por alguém por baiano e generalizado assim. Ou, vice-versa, de baiano de dança veio o baiano, interpretado como baião por alguém que imaginasse em baiar, bailar, dança. E neste caso baiar é que viria de baião e este de baiano. Veja também baianar.

"Já cita Teófilo Braga (Hist. da Poesia Pop. Port., 1902, v.2, p.430). Portanto já conhecido em fins do séc. XIX.

"Pereira da Costa parece distinguir o baiano do samba e crê com Sílvio Romero que ambos sejam transformações já abasileiradas dos batuques e maracatus africanos. Diz mais que tanto samba como baiano já estavam adotados no Nordeste pela 'gente direita' em fins do século XVIII. Mas quanto a ser o mesmo uma dança instrumental, o mesmo Pereira da Costa diz: 'O samba e o baiano, um misto de dança, poesia e música (...), cujas toadas são acompanhadas à viola e pandeiro (...)'. (Folclore Pernambucano, RIHGB, 1908, p.226 e ss).P.



444 dá o texto completo de um baiano em oitavas e quatro sílabas o verso. Parece antes um martelo e difere essencialmente dos baianos que recolhi no bumba-meu-boi. P.610: 'O tocador de viola/ Chama-se Feliciano;/ Ó!que belo mulatinho/ Para dançar o baiano.'

A análise do discurso demonstra que há muitos verbetes nos quais Mário dialoga com as fontes de pesquisa, questionando autores e mesclando suas observações pessoais. O diálogo, aliás, é uma constante na sua metodologia de trabalho, quando acata os informes de populares e o de quantos queiram auxiliá-lo. O procedimento foi parcialmente ilustrado em "bandolim", na transcrição de nota registrando a contribuição de Assis Chateaubriand sobre a ilha com esse nome, no litoral do Rio de Janeiro. E a credibilidade depositada em seus informantes algumas vezes é reforçada por um embasamento bibliográfico posterior, como em "sifilítico":

"SIFILÍTICO (s.m.) - Nos fins do séc. XIX foi termo usado pela jeunesse dorée paulistana, pra designar os bailes de farra nas casas mais ou menos suspeitas.

"Não encontrei abonação em letra de forma e a palavra de fato está totalmente desusada neste sentido. Escutei-a apenas na boca de pessoa do tempo, e digna de crédito."

Depois de ter encerrado o texto na ficha de cartolina manuscrita a tinta, Mário localiza o vocábulo em



Americano do Brasil, Cancioneiro de Trovas do Brasil Central (1925, p.275) e em D.Martins de Oliveira Filho, No País das Carnaúbas (1931, p.158). "Gaita-de-foles" também mostra que o registro de uma observação, nesse caso, pessoal, não deveria esperar pela confirmação erudita correndo o risco de se perder:

"É instrumento que se pode dizer ignorado do povo no Brasil. Em todo caso em certos lugares mais economicamente progressistas do país, uma ou outra gaita-de-foles aparece na mão dos imigrantes. No Carnaval de 1930, em São Paulo, encontrei na rua dois tocadores de gaita-de-foles. Eram assim mesmo absolutamente excepcionais pois que em muitos anos de vida tão misturada na do meu povo jamais que to para com o instrumento. Uma delas vi na mão de um espanhol acompanhado de três donas sardias. Estas cantavam, o homem acompanhava e o pedal no instrumento era duma obsessão desolada que entorpecia. Leoneses, me parecem, pelo tipo das cantigas."

O apoio bibliográfico é por ele localizado a pós a redação do verbete, em doze títulos de sua biblioteca.

Ficou dito que Mário de Andrade altera a metodologia de trabalho quando se dá conta que os autores divergem a respeito dos fatos descritos. E é preciso lembrar que ele está definindo vocábulos musicais brasileiros pela primera vez, partindo, portanto, da estaca zero. "Berimbau" confirma o motivo da alteração no procedimento.



"Guimbarda", "jew's harp" e "berimbau" são alguns dos nomes de um idiofone com uma lâmina de metal, flexível, posta em vibração pelo dedo indicador. A lâmina é soldada a um semi-círculo de madeira, metal ou plástico, e a caixa de ressonância é a boca do instrumentista. Pela tabela sistemática proposta por Curt Sachs e Hornbostel, corresponde à classificação 121.221, sendo conhecido por vários povos do mundo e disseminado, na Europa, como jogo infantil.

É com esta acepção que Mário de Andrade inicia a definição em sua ficha manuscrita a tinta, no envelope "berimbau", sem citar fontes, o que talvez indique que descreveu o instrumento a partir de uma observação pessoal:

"Instrumento de dedilhação, muito rudimentar. Os berimbaus de comércio são de ferro em geral, lâmina pequena em formato de lira com uma lingüeta que lhe saindo da curva vai terminar na mesma altura das pontas paralelas da lâmina. Essa lingüeta é que vibra e dá o som, enquanto as duas lâminas paralelas da ponta estão seguras com os dentes. O dedo faz a lingüeta vibrar."

Este primeiro parágrafo é separado do seguinte por um traço à tinta: é a descrição de Manuel Querino, do instrumento usado na Bahia para acompanhar a capoeira (A Bahia de outr'ora, 1922, p.63), o mesmo popularizado entre



nós como "berimbau".

Abro um parêntese para esclarecer que na edição do Dicionário Musical Brasileiro foi necessário separar estes dois trechos porque tratam de acepções diferentes para um mesmo nome. Mário, aliás, confundiu aquele idiofone com nosso arco sonoro e aumentou a miscelânea a pontando, para ambos, uma variante vocabular: "marimbau".

Em 1930, quando é editado o Chants Populaires du Brésil, de Elsie Houston, Antonio Torres apresenta-o no boletim Ariel e critica o prefaciador, Felipe Stern, pela forma como descreveu um "berimbau". Nosso escritor conhece a obra (que recebeu, com dedicatória da amiga), e discorda de Torres: é o mote para que escreva sobre o instrumento<sup>(2)</sup>.

Em "Berimbau", artigo de 1931, vale-se dos elementos colhidos para os dois verbetes e acrescenta sinônimos encontrados entre suas obras de referência, nomes de várias origens, não incorporados às fichas do Dicionário: franceses (trompe, guimbarde), escocês (tromp), inglês (jew's harp), espanhóis (birimbao, guimbarda), italianos (guimbarda, tromba), alemães (Maultrommel, Brummeisen, Mundharmonica, Judenharfe, Aura) e latino (crembalum). Não usa a defi-

---

(2) ANDRADE, Mário de. "Berimbau", In: Música, doce Música, 2ed. SP, Martins, Brasília, INL, 1976.



nição pronta da ficha "berimbau"; dela, só aproveita as informações de Manuel Querino e Lucas Boiteux - uma especulação a respeito da origem do vocábulo - bem como a frase-feita: "Você pensa que berimbau é gaita?". Em compensação, a ficha de "marimbau" é usada integralmente no artigo, a definição, inclusive. O engano do autor se dá a partir deste segundo verbete.

O livro de Elsie Houston, lido e fichado, recebe, na listagem bibliográfica, o número 219, enquanto que os demais autores citados em "marimbau" têm os números 220 - Carl Schlichthorst; 215 - James Wetherell; 227 - Morais Filho; 27 - Pereira da Costa e o relato do prof. Carlos Paggiuchi, este em folha avulsa. Num curto espaço de tempo Mário lê descrições de um instrumento semelhante àquele usado nas capoeiras, e de um outro, da mesma família, conhecido antigamente, este tendo a boca como caixa de ressonância. Tais descrições chocam-se com a definição que redigira para "berimbau", aquela da ficha, motivo que o leva a ignorá-la. Mas, caso tivesse confrontado as dezenas de autores que fichou até 1945, data de sua morte, ou melhor, caso a vida lhe tivesse dado oportunidade, teria concluído que a guimbarda nunca foi chamada de marimbau entre nós, e que marimbau designa um instrumento tocado de duas formas diferentes, como o atual berimbau ou com o fio de arame preso entre os dentes.

É necessário lembrar ainda que, ao longo de



15 anos de coleta meticulosa de bibliografia, o vocabulário musical se enriquecia pela incorporação de novos termos ou transformação de significados. A renovação do léxico, aliás, é problema que afeta a maior parte das obras de referência, desatualizando-as em pouco tempo.

Mário percebe que a linguagem musical está mudando e data algumas de suas observações. Não é o caso de "gaita-de-foles", já focalizado, porque, ali, a datação tem o sentido de registrar algo raro ou em extinção. Em "polca militar", entretanto, mostra a permanência de uma dança conhecida desde o século passado: "Inda hoje (1931) faz parte do repertório coreográfico dos pretos urbanos, pelo menos de S.Paulo. (...)"

A pesquisa para certos vocábulos torna-se por vezes bastante complexa e o texto resultante assume a forma de um ensaio, como "búzio":

"Búzio (s.m.) - Espécie de buzina, que tem o mesmo nome da concha (búzio) de que é feita. Faz-se um furo na ponta estreita e se sopra por aí, produzindo um som rouco.

"Quando o vento cai o embarcadiço dos veleiros nordestinos "chama o vento", soprando no búzio, informa Pereira da Costa (Folclore pernambucano, RIHGB, 1908, p.199): "Quando o vento escasseia nas viagens de embarcação costeira, o canoeiro assobia para chamá-lo, ou faz soar os rouquinhos sons de um búzio, (...)"



"Talvez tenha sido usado também pelos brasis. Não me lembro de ter encontrado referência a ele, a não ser na literatura de Melo Moraes Filho (Festas e tradições populares do Brasil, s/d, p.218) que o dá como empregado nas guerras pelos Tamoios do Rio de Janeiro: 'Nas montanhas estrugiam os búzios e buzinas de guerra, (...)'

"Langsdorff se refere a um curioso emprego instrumental do búzio: quando fazia as suas colheitas entomológicas, em Sta.Catarina, parou uns dias na chácara de Mateus Cardoso Caldeira. Este possuía duas filhas moças que gostavam de cantar e que, por não possuírem instrumento acompanhante, se utilizavam pra isso de búzio, dos quais tinham feito não instrumento de sopro, mas de percussão, introduzindo nele talvez pedrinhas. Diz o naturalista que a sonoridade desses instrumentos(cujo princípio de construção é idêntico ao do Maracá) lembrava as Castanholas da Espanha (Art. de A. de Taunay em Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 22 dez. 1929).

"O Sr.Edmundo Krug dando conta de superstições de São Paulo e sul do Brasil (Inquérito do Diário de São Paulo - Diário de São Paulo, 27 dez. 1929) consigna também: "Os barqueiros e canoeiros não podem passar sem vento. Chamam-no com um assobio, ou então o canoeiro assopra em um búzio - caramujo perfurado, ou em uma buzina de chifre, e dentro de algum tempo, vem ele obedientemente receber as ordens."

"A respeito de soprar búzio e trompas pelos



pescadores e navegantes para atrair o vento é curioso aproximar a superstição antiga que, por exemplo, levava Virgílio a ter um amuleto que era no muro do Jardim dele uma estátua armada dum trombeta, que servia pra afastar a poeira. (Debay, Histoire des sciences occultes, Paris, 1869 in: Dic.mus.brasileiro, IEB-USP). Naturalmente se liga ainda à idéia de vento.

"Os Maoris de Nova Zelândia usam o búzio como trombeta anunciadora, festiva ou guerreira. No filme sincronizado de Carl Laembe, "A Hora do Diabo", se vê isso.

"A idéia de fazer barulho pra espantar perigos cósmicos é universal. Nos mitos dos eclipses, nos mitos do Sol e da Lua, entre ameríndios, negros africanos, polinesianos, asiáticos, europeus, os cães devoradores, os dragões, etc. etc. são afastados de junto dos astros devoradores, ou lutando por meio dos gritos e lamentações dos homens. Os soldados de Tibério (Tylor, E. La civilisation primitive, v.1,p.382) quando a Lua esmaeceu, assopraram nas trombetas, os nusseus vieram e se fez a escuridão; e os romanos pagãos gritavam: 'Vince, luna !' quando a supunham perigando (loc.cit.). Uma subsistência precária e já inconsciente desse costume universal, subsiste na barulheira de meia-noite, a 31 de dezembro, em que todos gritam, as orquestras tocam, os moleques batem nos postes da rua. Na idéia de chamar o vento benéfico, ou de afastar a calma maléfica, por meio de instrumentos de sopro, subsiste ainda o princípio básico de magia que é o mi-



metismo. Assopra-se para conciliar o sopro dos ventos e conciliar estas entidades conosco. E também os ventos de tempestade foram muito identificados, por analogia, com a caça, os caçadores e os cães de caça, porque passam em disparada pelo mundo (idem, p.416). E os instrumentos de sopro, do tipo da trompa, da buzina, são os elementos naturais da conversa, cinegética pelo seu dinamismo, força de expansão e alcance e facilidade de transporte.

"Usado pra chamar vento. Tenho uma nota de estátua romana, creio, com buzina, que parece destinada a afastar o vento. Ora, entre os africanos do Equador quando ameaça tormenta se assobia para espantar a tormenta. (Haardt, La croisière noire, 1927, p.178): 'Em seguida, após ter imitado ao mesmo tempo o ruído do trovão e da queda d'água, pega um apito de madeira pendurado no seu colar e se põe a apitar(...)'.

"Em gíria popular portuguesa é 'o antigo pataco' e no plural 'búzios' designa 'os ouvidos'. (Carvalho, A. A gíria portuguesa, 1901, p.62).

"Como instrumento de percussão "'Dias e dias, noites e noites, ouvia-se rufar o couro e chocalharem os búzios nas mãos incansáveis desses homens fetichistas'". J.Raimundo (O elemento afronegro... 1933, p.93) diz só que a palavra é africanismo banto.

"V.Buzina."



Dentre outros verbetes em forma de ensaio destaco também a primeira parte de "pio"; como me alertou Telê Ancona Lopez, esse instrumento usado na caça já aparecera como motivo em "Caçada de Macuco"<sup>(3)</sup>. No conto, de 1917, o pio da ave é um ponto importante na ação que se passa em alguma fazenda do interior de São Paulo.

João Antonio Pires, viúvo, casa-se em segundas núpcias com Maria, bem mais jovem que ele. O casamento, sem amor por parte dela, é observado por um enteado, Tônico, que mora nas proximidades. O rapaz apaixona-se pela madrasta que tenta evitar o assédio, capitulando por fim, nada conta ao marido. Certo dia o moço insiste para que fujam, ela nega, e o amante ameaça:

"— Toda noite você há de ouvir pio de macuco. Sou eu embaixo da perobeira. Meu pai é caçador... Ou você vem ou..."

Dali a algumas horas o "macuco" pia e os tempos de Maria aumentam na conversa com Pires, no dia seguinte:

"— Você ouviu? Esta noite um macuco veio piar bem em frente da casa, na mata. Pertinho. Outra vez não me venço."

A esposa pede que ele não saia de casa à noite, está muito doente, tentando dissimular seu temor verdadeiro; percebe sua paixão por Tônico e, ao mesmo tempo anseia escutar nova prova de amor. ("Queria ouvir os pios. Impacientava-se quando demoravam muito.")

---

(3) ANDRADE, Mário de, In: Primeiro Andar: Contos, 1926.



No dia seguinte, quando o "macuco" pia, Nhô Pires sai ao encalço da ave, seguido por Maria, que é morta por engano. O marido adivinha a existência de um amante, embora, só no outro dia descubra que se tratava de seu filho, ferido na perna com o segundo tiro disparado.

Vale agora transcrever o texto do verbete para o contrapor a alguns dados do conto.

"PIO - 1. Instrumento de sopro destinado à caça de espera.

"O princípio de construção da maioria dos pios é idêntico ao dos instrumentos de sopro em geral: uma corrente de ar passando por um tubo cilíndrico.

"Os pios imitam, às vezes com uma perfeição inexcelsível, a voz de certas aves. Fazem pios de macucos, jaós, urus, inambus, etc. (fazem até, por curiosidade, pra grilos).

"Os pios são feitos em geral de bambu. Um dentista do Estado de São Paulo imaginou construir pios de volcanite, o que resultou muito bem.

"A forma genérica dos pios é a do apito, isto é, um cilindro esvaziado, curto, tapado numa das pontas, e com a outra afinada, com um orifício no corpo do cilindro, pra passagem do ar assoprado, como um que vi, de inambu-guaçu. Pios dessa forma inda trazem um



segundo orifício, com que o caçador modifica o som ou dá o recorte rítmico das vozes naturais. Tais os de tovaca e de uru. Também o simples canudo esvaziado serve de pio, porque estes obedecem a formas diferentes que dão na mesma finalidade. Assim um simples frasquinho de 30 gramas em que se assopra colocando-o paralelo e junto ao queixo e dirigindo o sopro por meio do alongamento do beijo superior, imita o pio da jurutu e mesmo de outras pombas. O caipira se serve de um canudo de taquari desse mesmo princípio de construção e mesma aquisição de som, pra imitar o macuco. Examinei um pio de macuco, em volcanite, cuja perfeição imitativa era perfeita, diziam os entendidos, constando apenas de um canudo. O som exato era produzido por aspiração, coisa comum nos pios de macuco feitos de volcanite. Nos pios pro mesmo galináceo feitos de matéria vegetal ou chifre, o som é produzido sempre por sopro.

"Um pio de construção curiosa que observei foi a chama de inambuchitã. A forma geral era de uma cruz sem cabeça. A perna da cruz era o bocal estreitado ao qual interceptava um cilindro esvaziado inteiriço tapado nas pontas, com orifício central de passagem do ar e mais digitais pequenos, nos braços da cruz. Estes orifícios fechados gradualmente já ao finalizar o som imitativo, produzem um abaixamento em som glissando quase cromático do som. Tanto esse pio como o de inambuguaçu possuem, no interior, este uma bola, aquele um cilindrinho, feitos de medula de pau de mandioca, bem leve, os quais oscilando à passagem do ar, produzem o trinado característico do pio dos inambus.



"Os caçadores de negaça às vezes são bem imaginosos. Assim um, espécie de Ctesibio dos matos paulistas, morador da cidade de Piracicaba, o qual adaptando um pio de macuco a um fole acionado por um mecanismo de relojoaria, conseguiu obter um macuco artificial que de 5 em 5 minutos soltava o seu pio penetrante e metálico. Colocado o aparelho num lugar do mato, o caçador se postava a certa distância dele, podendo da mesma forma espreitar a caça viva chamada pelo pio, sem o inconveniente daquela imobilidade absoluta que se requer do caçador que chama. O macuco atraído, estando inteiramente atencioso ao lugar donde o reclamo vem, não se distrai com as bulhas e movimentos da redondeza, desde que estes não sejam excessivos, está claro. Não sei se o tiradentes piracicabano matou por isso mais macucos do que os outros caçadores de menor engenhosidade, porém é provável que tenha se livrado mais dos insuportáveis insetos do nosso mato. Na América do Norte o piracicabano já teria tirado patente da invenção e um novo aparelho, de enriquecer engenhosos, teria aparecido no mercado; entre nós o caso e o homem se preservaram apenas na tradição oral de alguns e agora, aqui.

"Aliás esse aparelho inda libertava o inventor dele doutro inconveniente curioso e às vezes grave que tem o pio de espera. É que o pio das aves atrai muitos animais do mato. Vêm a chama não só as diversas variedades de onças, jaguatiricas, iraras, como até veados, cotias, tatus e serelepes. O que não se explica a não ser pelo instinto de curiosidade.



É sabido, por exemplo, que na Escócia caçavam veado aguçando a curiosidade deste por meio duma bandeira vermelha, colocada junto ao lugar onde o caçador se entocaiou. O veado pastando na planura, num momento em que espalha o olhar assuntando o arredor, divisa a bandeira que pra ele é coisa nova. Fica num 'o que será?' imperioso que o leva a se aproximar, se aproximar ao ponto em que o tiro é certo, e passa desta vida pras mãos do caçador - o que positivamente não se poderá chamar vida de veado.

"Assim o caçador munido do aparelho pia-macuco, se livra de passar às vezes sustos danados, quando em vez duma cotia inofensiva ou apenas impertinente serelepe, lhe pula junto uma onça parda ou pintada ou mesmo uma jaguatirica, pois que a proporção do susto não se mede pela grandeza de perigo. Sustos são sustos, dirá quem sabe dessas coisas desagradáveis."

A partir do quinto parágrafo do verbete Mário se detém no "pio" de macuco explicando a forma de obtenção do som e cita matérias de fabrico. No sétimo, quando descreve a engenhoca do dentista piracicabano para caçar macuco, salienta a importância do silêncio dos arredores para que a ave possa ser surpreendida pelo caçador; ele deve permanecer à espreita, completamente imóvel. O interesse do escritor pelo pio do macuco, ao redigir o verbete, surge, sem dúvida, em função do conto escrito em 1917. Ali, não é necessário explicar como Tônico imita o som da ave, mas incorre numa falha



importante para a coerência, considerando os laços da trama com a realidade cabocla. Como o "macuco" piava à noite, embaixo de uma perobeira cercada por arbustos - aqueles onde Maria se machuca - o caçador, no escuro, fazia barulho espantando, assim, a presa. "Nhô Pires", caçador experiente, não teria tentado, naquelas condições, acertar um pássaro tão assustadido a não ser que, como o dentista piracicabano, tivesse à disposição uma engenhoca para imitar o canto.

O conto prescinde destas questões técnicas, mas, acredito que Mário de Andrade teria reformulado a narrativa caso soubesse das artimanhas que envolvem a caçada de um macuco. E, quando da redação do conto, se já conhecesse o instrumento inventado pelo dentista, talvez tivesse criado um amante bem-humorado que, no caso, não teria posto em risco a própria vida.

O que importa ressaltar, porém, é o entrosamento dos assuntos no trabalho diário do escritor. Seu pensamento musical não tem vida independente dos demais campos de interesse que, aliás, coleta informes para um trabalho que deixou inacabado, Zoofonia, onde pretende estudar onomatopéias e cantos dos animais.

Foi visto que para certos fatos dicionarizados o autor dispõe de fontes divergentes; para outros, consegue datar o aparecimento do vocábulo; enquanto uns são



definidos de forma concisa, outros ainda sugerem ensaios. Os termos estrangeiros exigem, no entanto, uma nova equação por que, como consta do projeto inicial, eles só ilustram aspectos da música universal. "Gaschi", por exemplo, "Longa trombeta usada pela música oficial dos chefes nas possessões francesas da África equatorial.", só foi localizado no livro de Jean Thomas, A travers l'Afrique Équatoriale (Paris, Larose, 1934, p. XVIII), que não pertence à sua biblioteca.

As definições das palavras estranhas ao nosso idioma são vagas, contrastando com a clareza e detalhamento das manifestações nacionais. "Sakviri" corrobora o enunciado: "Espécie de trombeta militar da Geórgia, também conhecida como Sakviri Gorototo." O instrumento fora referido por Vitor Belaiev, em "The folk-music of Georgia" (The Musical Quarterly, 19 (4): 420, 1933).

Dentre milhares de vocábulos dicionarizados e legi casos que exemplificam as diferentes abordagens lexicológicas e lexicais das definições e das palavras. Outros exemplos corroborariam ainda a opção do autor por uma metodologia de trabalho flexível, atendendo aos méritos dos dados fornecidos pela população leiga de seu país, bem como pelos letrados; à relevância da matéria para a cultura nacional, ou a complementação de um quadro universal da música. Tal metodologia caracteriza um pensador ideologicamente democrático e proporciona também a enxertia de documentação preciosa para a musicologia brasileira. E este conteúdo, que cha-



mei de "extra-léxico", delineia o perfil de um dicionário-enciclopédico, dirigido não só a um público de especialistas, mas ao cidadão comum do país.



negros no Brasil, descreve a beleza amena de uma criança que viveu no seu povo e a praia Vermelha. Estava contemplando o mar, e sobre quem os pensamentos da terra natal, e ouviam os sons, quando elle appareceu uma mulher linda oferecendo-lhe flores para comprar. Comprou, comprou macarelas e peixe para dar a menina que chorava. Ela chamou seus companheiros que estavam perto, entregou a marimba para a sua a dançar o Fado, que na Europa seria schottisch mas que aqui nullo e suavo, branco e preto, e tam? Bom, a pratica era uma macarela e nem descrevia de tanto chorar com a agua na boca. Deu a mesma movimentação deambulante que oculo da suava, com mãos e dedos companso batendo.

O texto do Fado

Na Terra não tem Paraiso  
mas si estou em praia carioca  
outra terra adarada  
simbo me estou no Paraiso.

Na Terra não tem Paraiso  
mas si tenho oculos comigo  
Pra comprar uma fita Linda  
Pense me estou no Paraiso

Auf Erden giebt's kein Paradies!  
Doch wär' am Cariocamerstrand  
mein ~~das~~ heimgeliebtes Vaterland,  
Ich träumt', ich wär' im Paradies!

Auf Erden giebt's kein Paradies!  
Doch hätt' ich Geld in meiner Hand,  
So kauft ich mir ein hübscher Band  
Alud glaubt' ich sey im Paradies!

(notar que o texto se confundiu com o dos lendas da mesma época, como o espirito)

Fado  
die  
53, 44

Fado  
die  
542, 181

Três fichas da pesquisa para o verbete "fado" manuscritas por Mário de Andrade: a superior, reproduzindo trecho do livro de Carl Schlichthorst, Rio de Janeiro wie es ist, a tinta; as outras, registrando os números dos livros e respectivas páginas, a lápis.



## CONCLUSÃO

Em maio de 1989 foi lançado, no Brasil, o Dicionário Kazar: Romance-enciclopédia em 100.000 palavras, de Milorad Pávitch<sup>(1)</sup>. Segundo o autor, o romance é uma enciclopédia porque traz "uma compilação das biografias ou hagiografias de personagens", e um dicionário, porque se trata de uma fonte de "conhecimentos" sobre os kazares (p.18). Ao explicar como foi estruturado o livro, salienta a versatilidade de usos de uma obra de referência: "não se é obrigado a ler este livro por inteiro; pode-se percorrer metade dele, ou apenas uma parte, e ficar por aí, como acontece geralmente com os dicionários." (p.21). Na mesma página, fornece a pista de seu jogo recomendando um possível roteiro de leituras que gira em torno de três livros, vermelho, verde e amarelo, concernentes às fontes cristãs, islâmicas e hebraicas sobre a "questão kazar". Tudo, aliás, foi montado em função do número três, o que se descobre por aquele roteiro: há quatro palavras-chave descritas em três versões cada, nos três livros, e quinze nomes subdivididos em cinco temas principais, também tratados nos mesmos três livros, ou

---

(1) Trad. de Herbert Daniel et alii; São Paulo, Marco Zero.



seja: quatro palavras-chave + cinco temas principais (= 9, ou 3x3); quinze nomes subdivididos em cinco temas (15÷5=3); três livros com 14, 16 e 15 verbetes cada, respectivamente (= 45, ou 15x3). Mas Pávitch afirma que o leitor pode propor qualquer ordem de leitura para os verbetes. Garante a condução da estória marcando os vocábulos necessários com sinais que remetem quem o lê de um assunto a outro.

O autor búlgaro apelidou a ficção de "dicionário" e "enciclopédia", numa aparente confusão de gêneros literários, caracterizando o primeiro pela presença de remissivas, e o outro, pelo elenco de nomes próprios. O que importa, contudo, é que ele vincula o aspecto lúdico da montagem de uma narrativa a obras de referência, mostrando a multiplicidade de usos e leituras.

O trabalho de Mário de Andrade, embora não sendo obra de ficção, também permite outras formas de leituras, através das remissivas fornecidas no final ou no corpo do verbete.

Consulte-se, por exemplo, o verbete "atabaque", no Dicionário Musical Brasileiro. O nome, forma coloquial, designa uma família de membranofones de formatos similares:

"Instrumento bastante generalizado no Brasil e entre nós de procedência africana. O mesmo



que atavaque (C.Figueiredo). Também pronunciam comumente tabaque, no Brasil. Figueiredo o dá como de origem oriental, e designação mais antiga do atabale. O nosso Moraes muito mais firme o dá como espécie de tambor asiático que 'é como um barril, ou cilindro de madeira, com coiro na boca, onde se toca com as mãos'. Se assemelha pois muito à mais comum variante de puíta que inda usam no Nordeste.

"Frei Manuel Calado conta que os negros no combate das Tabocas (3 de agosto 1645) 'tocavam frautas, atabaques e bozinas.' (Pereira da Costa, Folclore Pernambucano, RIHGB, 1908, p.202). (Op.cit.) p.203 diz que o atabaque ou tambaque era uma espécie de tambor muito estrepitoso."

O texto de Mário de Andrade, calcado em três autores, remete a cinco nome - "atavaque", "tabaque", "atabale", "tambaque" e "tambor" - que, se consultados, indicam trinta e seis outros livros. Procedendo da mesma forma e, considerando agora o trecho do verbete "atabaque", redigido a partir da bibliografia selecionada por Mário, como consta, alíás, da edição da obra, arrolarei outras onze palavras remissivas e mais vinte e dois livros. Todos eles, nomes e livros, constariam, sem dúvida, da versão final do autor para a definição do vocábulo.

Quero provar, com esta experiência, que o fichamento minucioso empreendido ao longo de 16 anos de trabalho, além de fornecer dados exaustivos sobre aquela família



de instrumentos, amplia a nomenclatura da obra. O tratamento do texto, citando nomes e fontes, propicia, por sua vez, um manuseio do livro que, de forma lúdica, complementa a informação procurada pelo consulente. E foi visto, em "berimbau", que o próprio escritor consulta, desta forma, os envelopes do fichário, em seu dia-a-dia de jornalista.

O Dicionário funciona, realmente, como um compêndio sobre a música brasileira e por isso reúne vários aspectos do pensamento musical de Mário de Andrade: a recuperação da historiografia e da etnografia de nossos cantos e danças, através dos relatos de viajantes, cronistas e folcloristas; o resgate do dado popular contemporâneo a ele, em suas pesquisas de campo e fichamentos de periódicos; a valorização das informações procedentes de qualquer camada da sociedade, comprováveis ou não. Assim, descrevendo cada fato musical que encontra, materializa a crença de que a cultura nacional é construída no cotidiano e urdida numa teia complexa de relações entre o passado e o presente, o erudito e o popular, o exótico e o original, o desusado e o modismo.

O Dicionário é uma ordenação alfabética de ensaios sobre a música do Brasil, intercalados com vocábulos de música universal. E, uma vez que Mário vivencia esta arte entre seu povo, entrevistando dançarinos e instrumentistas, é impossível, na definição da parcela nacional de vocábulos, manter a impessoalidade na redação. Por isso



seu livro assemelha-se muito aos de Albert Lasalle e de Jean Jaques Rousseau, dicionários onde os autores também participam dos textos, fugindo à concisão e objetividade.

No Dicionário Musical Brasileiro há dois tipos de verbetes redigidos por Mário de Andrade, modelos que incorporará aos outros propostos no ante-projeto da Enciclopédia Brasileira: o "verbeta-monografia" e o "ilustrativo". Aquele, exemplifiquei com "chula" e "baiano" e este com "gaschi". Os verbetes brasileiros enquadram-se no primeiro caso porque ele dispõe de farto material bibliográfico e quer esclarecer, finalmente, questões nunca estudadas corretamente: o escritor tem ciência do ineditismo da pesquisa, como foi visto. Os demais vocábulos foram fichados, em geral, num só autor, como no caso daquele instrumento russo.

Os fonemas brasileiros precisam realmente de muito mais material porque é a primeira vez que se definirã, musicalmente, "maxixe", "batucada", "baiano", "engoa-lha", entre outros. A motivação para a empresa cresce no momento em que Mário se empenha na questão da nacionalidade em música, questão revigorada durante a viagem de 1927. O ficcionista inventa índios que se comunicam com as pernas e os dedos dos pés, quando percebe que a língua falada nas grandes cidades não é a mesma que a do resto do país e, por isso, em boa hora ele deverá fixar o significado de nosso vocabulário musical. Definirá, de uma vez por todas,



o que são nossas formas musicais, cantos e danças, ideal reforçado pelo conhecimento do que vem sendo estudado na nascente musicologia européia.

O período de 1929-1935 é, em Mário de Andrade, de dedicação fecunda à nossa música, fichando autores para o Dicionário Musical Brasileiro, enquanto pesquisa para Na Pancada do Ganzá. Cresce o embasamento etnográfico, apoiado nos relatos de viajantes e exploradores dos séculos XVIII e XIX, e fica mais nítido o perfil do povo brasileiro, que apreende nos romances regionalistas e nos artigos de jornais e revistas. É nestas fontes, onde procura as respostas para suas dúvidas e as definições para seus verbetes, que residem dois dos elementos caracterizadores de um repertório léxico lingüísticamente variado, porque Mário é democrático na coleta de dados. Um analfabeto, descritor de "engoalha", merece os mesmos créditos e confiabilidade que um Assis Chateaubriand, que aponta a Ilha do Bandolim.

O projeto daquele vocabulário técnico abraça, em parte, os ideais defendidos na Gramatiquinha da fala brasileira, persistentes, quinze anos depois, no ante-projeto da Enciclopédia Brasileira. Naquela, a determinação de dicionarizar todas as palavras musicais da língua portuguesa, e nesta, a redação das definições em linguagem clara. Os textos são acessíveis a qualquer consulente de nível mediano ou de formação ginásial, tarefa que o escritor hábil



desempenha com naturalidade, embora se debruce, diariamente, sobre a matéria musical, numa abordagem técnica: é um professor do Conservatório Dramático e crítico extremamente produtivo.

Embora não se conheça ainda a totalidade das críticas musicais de Mário de Andrade, sabe-se, no entanto, que escreve com assiduidade entre 1927 e 1935, como provam os artigos colecionados em seu arquivo. Nelas, registra as impressões sobre os concertos das salas paulistas, os lançamentos de discos, compositores e intérpretes. É quando define um estilo próprio de redação jornalística, contrastando com a austeridade usual dos demais periodistas: Mário escreve como as pessoas falam. Tal postura, foi visto, é defendida com entusiasmo em "A linguagem" e "Fala brasileira", nas colunas do Diário Nacional, em 1929<sup>(2)</sup>.

A defesa de uma língua escrita e falada obedecendo às construções gramaticais e léxicas adotadas pela maioria do povo brasileiro contamina, evidentemente, a redação das definições dos verbetes do Dicionário Musical Brasileiro.

A composição dos verbetes, no entanto, permite uma exploração diferenciada pelo consulente especialis-

---

(2) ANDRADE, Mário de. Taxi e Crônicas do Diário Nacional. Ed.cit., p.87, 111.



ta que encontra vasta documentação agregada às definições. Através das abonações, remissivas e da bibliografia levantada, o autor indica novas pistas para uma pesquisa em maior profundidade dos termos. É por causa deste teor documental que a obra se qualifica como enciclopédica e brasileira, embora a nomenclatura seja universal. A ênfase à porção nacional é premeditada, como atestam as cartas escritas a Augusto Meyer, e confirmada pelo fichamento exaustivo das nossas manifestações populares.

Cabe lembrar que uma condição, do autor especificamente, colabora para que o Dicionário seja enciclopédico: Mário de Andrade é um musicólogo realizando trabalho lexicográfico, e não o contrário. Sabe o quê dicionarizar, como descrever e onde pesquisar aspectos relevantes para o fato musical. Logo, pouco importa que desconheça as normas lexicográficas para a redação das definições.

Da Lexicografia, aliás, só me apropriei de alguns conceitos e nomes para, classificando os dicionários de música da biblioteca do escritor, conceituar o próprio trabalho dele. Todos aqueles editados no Brasil até 1941, bem como o Dicionário Musical Brasileiro, são enciclopédicos especiais, segundo Josette Rey-Debove, e terminológicos, para François Michel. Uriel Weinreich é que aponta a solução que adotei, pois, considera que a categorização do título deve pautar-se na forma da definição. Se, para a



ciência dos dicionaristas o livro de Mário de Andrade é monolíngüe, seletivo, polissêmico e técnico, para mim ele é um dicionário-enciclopédico. Contrapondo-o a outros, a que chamei de verdadeiros por causa da estrutura dos verbetes, demonstrei que o do escritor tem definições calcadas em bibliografia abundante e documentação variada, extrapolando, portanto, a objetividade de um léxico e ampliando sua serventia.

Foi explicitado que em 1935 o escritor arrefece o ritmo do trabalho porque assume a Chefia do Departamento de Cultura, cargo que ocupa até 1938. Tem pouco tempo disponível para as leituras e fichamentos, mas permanece alerta às questões de interesse para o Dicionário, como se comprova no verbete "pife":

"Por pífano, gaita. Ouvi dum mulato escuro de 27 anos, no Departamento de Cultura, tocador de 'pifes' de taquara feitos por ele mesmo e que fazia com 6, 7 e 8 orifícios. A que tocava no momento era admirável de sonoridade, dum aflautado suave e cheio, esplêndida sonoridade."

Em 1936 surge o primeiro convite que propiciaria publicação parcial dos verbetes sobre música brasileira, como se sabe pela carta enviada a Rodrigo Mello Franco de Andrade. Está, no momento, ultimando a regulamentação do Departamento de Cultura e calculando o orçamento do exercício seguinte:



"Bem, e prá coroar tudo isso acabo de receber da Editorial Labor a incumbência de escrever o artigo e os verbetes sobre folclore musical brasileiro pro novo Dicionário de la Música que essa casa está editando. Tudo devendo estar em Barcelona a 1º de outubro próximo. Podia recusar, mas devia recusar? Você, tenho a certeza que reconhece a obrigação moral em que estava de aceitar, tenho que aceitar e aceitei." (22 jul.1936) <sup>(3)</sup>

Embora seja claro o compromisso assumido com aquela editora, não encontrei cópia da contribuição que teria enviado. Aliás, no Dicionário de la Música Labor, editado em 1954, não consta o nome de Mário de Andrade. <sup>(4)</sup> A obra, iniciada em 1940 por Joaquin Pena, foi planejada para ser a versão espanhola do Musiklexicon de Hugo Riemann. O musicólogo, ao falecer, em 1944, já fora convencido a reestruturar o plano, fazendo um dicionário da música ibérica e da América espanhola. Completou os verbetes de A a G. Seu sucessor, H. Anglés, continuou o trabalho a partir de H e editou o livro na década seguinte. Entre os colaboradores figura o nome de Renato Almeida, indicativo de que Mário lhe transferiu a incumbência.

---

(3) ANDRADE, Mário de. Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade. Ed. organizada por Lélia Coelho Frota. Brasília, MEC, SPHAN, 1981, p.59.

(4) PENA, J. e ANGLÉS, H. Diccionario de la Música Labor. Barcelona, Editorial Labor S.A., 1954. 2 vols.



Quanto ao seu próprio trabalho, o Dicionário Musical Brasileiro, após 1932, quando deixa de redigir os verbetes em ficha de cartolina, o fichamento é agilizado, o que talvez tenha colaborado para a riqueza bibliográfica do projeto. É pena que a redação tenha sido interrompida justamente na época em que ele é o mais versado musicólogo em assuntos brasileiros, amadurecimento conquistado durante seus estudos sobre a Pancada.

Aos poucos Mário se desinteressa da publicação do volume, mesmo alimentando o fichário. Na opinião de Oneyda Alvarenga, em testemunho oral, o desânimo deveu-se ao seu brusco afastamento da Prefeitura. Com a posse de Prestes Maia, Mário não pôde continuar no Departamento e a ceitou um convite de trabalho feito por Guatavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde, mudando-se para o Rio de Janeiro. De lá, escreve para a amiga e Chefe da Discoteca, transferindo-lhe a incumbência da conclusão do livro:

"Ajuntei material que não poderei mais utilizar por inteiro. Aliás falava outro dia ao Saia sobre deixar meus fichários musicais a você, para você continuá-los e fazer um dia o Dicionário Brasileiro de Música." (Rio de Janeiro, 24 ago. 1940) <sup>(5)</sup>

---

(5) ANDRADE, Mário de e ALVARENGA, O. Cartas. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades, 1983, p.254.



Note-se, aliás, no trecho, que o projeto de edição foi afastado com tal vigor que até mesmo o título da obra está invertido. E, no ano seguinte, já em São Paulo, continua a negar a possibilidade de retomada do assunto, mesmo com a proposta concreta de edição do livreiro Briguiet encaminhada por Renato Almeida:

"O Briguiet me chamou e me propôs organizar um Dicionário Brasileiro de Música, a menos que julgasse possível rever o Rafael Machado. A última hipótese afastei imediatamente. Quanto à primeira, disse que tinha idéia de que você certa vez me havia falado de possuir boa quantidade de verbetes para um Dicionário dessa natureza. Portanto, se você tivesse qualquer coisa começada ou projetada e quisesse fazer, só me restaria aproximar os dois e felicita-lo (a ele Briguiet) pelo excelente negócio a fazer".<sup>(6)</sup> (Rio de Janeiro, set.1941).

Realmente, em dezesseis anos de pesquisa, Mário coleciona quantidade expressiva de verbetes de música e é ainda mais significativa a parcela brasileira. Com a morte prematura de Luciano Gallet, que iniciava o estudo sistemático sobre nossas manifestações populares, não havia quem se ocupasse da matéria até à segunda edição, corrigida e aumentada da História da Música do Brasil, em

---

(6) Série Correspondência passiva não lacrada: Cartas pessoais. Arq. Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros - Universidade de São Paulo.



1942, de Renato Almeida (Rio de Janeiro, F. Briguiet), e o mais completo, Música Popular Brasileira, em 1945, de Oney da Alvarenga (Porto Alegre, Globo). Apesar disso, o autor acreditou, a um tempo, que seu Dicionário Musical Brasileiro seria obra redundante, uma vez que, alguns dos nomes recenseados já eram discutidos há muito tempo. Refiro-me ao lembrete guardado para "fado" ou "modinha", já apresentado no primeiro capítulo.

Se Mário de Andrade se desinteressa pela publicação do livro, não deixa, contudo, de mantê-lo como repositório de suas leituras sobre música brasileira. Os envelopes guardam fichamentos de obras cultas sobre nossas manifestações populares, bem como os informes colhidos de amigos e colaboradores anônimos oriundos de todos os estratos sociais. O escritor, mesclando literatura oral e experiências colhidas, não divulgadas em livros, monta um panorama ímpar para o estudo desta arte: a bibliografia do Dicionário Musical Brasileiro.

Caberá, para o futuro, um estudo aprofundado sobre Na Pancada do Ganzã, núcleo gerador de ensaios e artigos, vinculando as análises e conclusões sobre os bailados aos verbetes do vocabulário técnico. O resultado será a reedição de uma obra magna da musicologia de Mário de Andrade, reunindo cancionário, historiografia, etnografia e teorias, revelando matrizes, esboços, etapas no trabalho deste grande conhecedor da música do Brasil.



## BIBLIOGRAFIA

## OBRAS, ARTIGOS E CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE

ANDRADE, Mário de. Amar, verbo intransitivo. 10ed. acompanha da de textos do autor. Estudo e edição revista por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte, Itatiaia, 1982.

\_\_\_\_\_. Bibliografia musical. O Estado de S. Paulo, São Paulo, s.d. Supl. em Rotogravura nº 194, s.p. (Recortes MA.34)\*

\_\_\_\_\_. Caçada de Macuco, In: Primeiro Andar: Contos. S. Paulo, Casa Editora Antonio Tisi, 1926.

\_\_\_\_\_ e ALVARENGA, Oneyda. Cartas. São Paulo, Duas Cidades, 1983.

\_\_\_\_\_. Os cocos. Preparo editorial, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades; Brasília, INL, 1984.

\_\_\_\_\_. Compêndio de história da música. São Paulo, L. Chiaratto, 1929.

(\*) Cf. Catálogo da Série Recortes, por Vera Lúcia Grança Bertagna, no Projeto "Organização dos recortes colecionados por Mário de Andrade", de Telê Porto Ancona Lopez, financiado pelo CNPq (1979-1982). Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros - Universidade de São Paulo.



ANDRADE, Mário de. No Conservatório Dramático e Musical. Correio Paulistano, (São Paulo), 19 mar.1923, s.p. (Recortes MA, 34)\*

\_\_\_\_\_. Conservatório de S.Paulo. Diário Nacional, (São Paulo , s.n.t. (Recortes MA, 35) \*

\_\_\_\_\_. Danças Dramáticas do Brasil. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. 2 ed. Belo Horizonte, Itatiaia; Brasília, INL, 1982. 3 vols.

\_\_\_\_\_. Dicionário Musical Brasileiro. Edição organizada por Flávia Camargo Toni. B.Horizonte, Itatiaia; Brasília, Ministério da Cultura; S.Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

\_\_\_\_\_. Enciclopédia Brasileira: Plano Geral. Projeto apresentado ao Instituto Nacional do Livro por Mário de Andrade, Consultor Técnico da Enciclopédia, a pedido de Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde. Datiloscrito, cópia carbono, 30 p. Projetos - Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP).

\_\_\_\_\_. A Encyclopédia Brasileira. O Observador, s.n.t., p.31.7. (Recortes MA, 37) \*



ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre Música Brasileira. São Paulo, Chiareto, 1928.

\_\_\_\_\_. Folclore na Universidade. Periódico não identificado, 4 jun. 1939. (Recortes MA, 37)\*

\_\_\_\_\_. Introdução, In: GALLET, Luciano. Estudos de folclore. Rio de Janeiro, Carlos Wehrs, 1934.

\_\_\_\_\_. A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.

\_\_\_\_\_. Lundu do escravo. Revista de Antropofagia, 1(5):5-6, São Paulo, set. 1928.

\_\_\_\_\_. As melodias do boi e outras peças. Preparo do texto, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades; Brasília, INL, 1987.

\_\_\_\_\_. Modinhas imperiais. São Paulo, L.G.Miranda, 1930.

\_\_\_\_\_. Música, doce música. 2 ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1976.

\_\_\_\_\_. Na Pancada do Ganzã: Prefácio, In: ANCONA LOPEZ, Telê Porto. Um projeto de Mário de Andrade. Ar



te em Revista, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 2(3): 52-58, 1980.

ANDRADE, Mário de. Rezas do diabo. Periódico não identificado, 5 fev. 1939, s.p. (Recortes MA, 37)\*

\_\_\_\_\_. Táxi e Crônicas no Diário Nacional. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, Duas Cidades, SCCT, 1976.

\_\_\_\_\_. O Turista Aprendiz. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, SCCT, 1976.

\_\_\_\_\_. Uma grande inocência. In: O empalhador de passarinho. 3 ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 39-44, 1972. (Crônica de 2 jun. 1939).

CASTELO BRANCO, Carlos Heitor. Macunaíma e a viagem grandota. São Paulo, Quatro Artes Editora, 1970.

CASTRO, Moacyr Werneck de. Mário de Andrade: Exílio no Rio. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

FERNANDES, Lygia (ed.) Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros. Rio de Janeiro, Ed. do Autor (1968).

\_\_\_\_\_. (ed.) 71 cartas de Mário de Andrade. Rio de Janeiro, Livraria São José, s.d.



FIGUEIREDO, Guilherme. A lição do guru (Cartas a Guilherme Figueiredo). Rio de Janeiro, Civ.Brasileira, 1989.

#### DICIONÁRIOS DE MÚSICA

ALDO. Dictionnaire Musico-Humoristique. Paris. E.Gérard et Cie, 1870.

ALLEN, Hugh (ed.). A Dictionary of Modern Music and Musicians. London, J.M.Dent & Sons Ltd., 1924.

DE ANGELIS, Alberto. Dizionario dei musicisti. Roma, Casa Editrice "Ausonia", 1918.

AZEVEDO, Alexis, pseud. (Aldo)

BENEDICTIS, Savino de. Terminologia musical. São Paulo, G. Ricordi, 1941.

BERG, David Eric, Fundamental of musical art: Glossary of terms and Index, v.20. New York, The Caxton Institute , (1928).

BIAGIONI, L. Italienische Musikterminologie in deutscher Übertragung. Köln, P.J. Tonger, (1929).

BOBILLIER, Marie, Pseud. (Brenet, Michel).



- BRENET, Michel. Dictionnaire pratique et historique de la musique. Paris, Armand Colier, 1926.
- COBBETT, W. Willson. Cobbett's Cyclopedic survey of Chamber Music. London, Oxford University Press, 1929, 2 vols.
- CORTE, A. della e GATTI, G.M. Dizionario di musica. 3 ed. Torino, G.B. Paravia e C., (1930).
- EMMANUEL, Maurice et alli. L'initiation à la Musique: à l'usage des Amateurs de Musique et de Radio. Paris, Editions du Tambourinaire, 1935.
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo, Art.Ed., 1977. 2 vols.
- EWEN, David (ed.) Composers of today: a comprehensive biographical and critical guide to modern composers of all nations. 2 ed. New York, The H.W. Wilson Company, 1936.
- FÉTIS, François Joseph. A música ao alcance de todos; ou, notícia succinta de tudo que é necessário para ajuizar e fallar d'esta arte sem a ter profundada. Tradução de José Ernesto d'Almeida. 3 ed. rev. corr. e aum. Porto, Cruz Coutinho, 1858.
- LASALLE; Albert. Dictionnaire de la musique appliquée a l'amour. Paris, A. Lacroix, 1868.



MACHADO, Rafael Coelho. Diccionario musical. 3 ed. aum. pelo autor e por Raphael Machado Filho. Rio de Janeiro , Garnier, s.d.

MARIZ, Vasco. Dicionário bio-bibliográfico musical (brasileiro e internacional). Rio de Janeiro, E.Eichner e Cia., 1948.

MICHEL, François. Encyclopédie de la Musique. Paris, Fasquelle, (1958). 3 vols.

NEWTON, Isaac. Diccionario musical. Maceió, Tip.Comercial , 1904.

PENA, Joaquin e ANGLÉS, H. Diccionario de la Música Labor. Barcelona, Ed.Labor S.A., 1954. 2 vols.

RIEMANN, Hugo. Dictionnaire de Musique. Tradução de Georges Humbert. 2 ed. rev. aum., Paris, Perrine Cie., (1913).

\_\_\_\_\_. Musiklexikon. Berlim, Max Hesses, 1929. 2 vols.

ROUSSEAU, Jean Jaques. Dictionnaire de musique. Paris, Veuve Duchesne, 1768.

SCHMIDL, Carlo. Dizionario Universale dei Musicisti. Milano, Casa Editrice Sonzogno, (1926). 2 vols.



- SCHOLES, Percy A. The Oxford Companion to Music. 2 ed. New York, Oxford University Press, 1943.
- SILVA, J.B.Ferreira da. Vocabulário musical. Rio de Janeiro, Sampaio Araújo e Cia., 1921.
- SINZIG, Pedro. Dicionário musical. Rio de Janeiro, Kosmos, 1947.
- VANNES, René. Essai de terminologie musicale: Dictionnaire Universel comprenant plus de 1.500 termes de musique en italien, espagnol, portugais, français, anglais, allemand, latin et grec disposés en un alphabet unique. Than, Sté d'edn. "Alsatia", 1925.
- VIEIRA, Ernesto. Dicionário biográfico de músicos portugueses... Lisboa, Tipografia Mattos Moreira e Pinheiro, 1900. 2 vols.

#### **OBRAS GERAIS**

- ALVARENGA, Oneyda. Mário de Andrade, um pouco. Rio de Janeiro, José Olympio; São Paulo, SSEC, 1974.
- \_\_\_\_\_. Sonora Política. Revista do Arquivo Municipal, ed. facsimilar do nº 106 de 1946. São Paulo, 198: 7-44, 1990.



AMBROSETTI, Juan B. Supersticiones y Leyendas. Buenos Aires, "La Cultura Argentina", 1917.

ANCONA LOPEZ, Telê Porto. Arlequim e Modernidade. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 21:85-100, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1979.

\_\_\_\_\_. Mário de Andrade: Ramais e Caminho. São Paulo, Duas Cidades, SECET, 1972.

ARETZ, Isabel. Síntesis de la etnomúsica en América Latina. Caracas, Monte Avila Editores, 1980.

AZEVEDO, Luis Heitor Corrêa de. Bibliografia musical brasileira (1820-1950). Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, INL, 1952.

\_\_\_\_\_. 150 Anos de música no Brasil (1800-1950). Rio de Janeiro, José Olympio, 1956. (Col. Documentos Brasileiros, 87).

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. A Ciência da Lexicografia. Alfa, Revista de Linguística, São Paulo, UNESP, 28: 1-16 (Supl.), 1984.

\_\_\_\_\_. O dicionário padrão da língua. Idem, 28:27-43 (Supl.), 1984.

\_\_\_\_\_. Glossário. Idem, 28:135 - 144 (Supl.), 1984.



BLUM, Stephen. On the discipline and arts of music. The World of music. Berlim, Intercultural Music Studies , 29 (1): 19-32, 1987.

CÂNDIDO, Antonio. Mário de Andrade. Revista do Arquivo Municipal, ed. facsimilar do nº 106 de 1946. São Paulo , 198:69-73, 1990.

CARVALHO, Nelly. O que é neologismo. 2 ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.

CASSIRER, Ernst. Filosofia de la Ilustración. Trad. de Eugenio Imaz. México, Fondo de Cultura Economica, s.d.

COELHO, Nelly Novaes. Literatura e linguagem: a obra literária e a expressão lingüística. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.

COLI, Jorge. Mário de Andrade: Introdução ao pensamento musical. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, Univ.de São Paulo, 12:111-136, 1972.

COLONELLI, Cristina Argenton. Bibliografia do folclore brasileiro. São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.

CONVIDANDO uma geração a depor . O Jornal, (Rio de Janeiro), 5 maio 1935, ano 17, s.n., s.p. (Recortes MA , 26) \*



CORREA, Sérgio. Neologismos na obra poética de Cassiano Ricardo. D.O. Leitura, São Paulo, Publ.Cult.da Imprensa Oficial do Estado, 7 dez 1988, 79:10-11.

CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley. Nova Gramática do português contemporâneo. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

DUARTE, Paulo. Departamento de Cultura: Vida e morte de Mário de Andrade, Revista do Arquivo Municipal, ed. facsimilar do nº 106 de 1946. São Paulo, 198:75-86, 1990.

ENCYCLOPEDIA brasileira. Diário de S.Paulo, São Paulo, 18 out. 1940, s.n., s.p. (Recortes MA, 31)\*

FERES, Nites Therezinha. Leituras em francês de Mário de Andrade. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. Revista do Arquivo Municipal, ed. facsimilar do nº 106 de 1946. São Paulo, 198: 135-158, 1990.

\_\_\_\_\_. "Publicações póstumas de Mário de Andrade", In: O folclore em questão. São Paulo, HUCITEC, 169 - 174, 1978.

FIERENS-GEVAERT, H. A Tristeza Contemporânea. Tradução de João Correa d'Oliveira. Porto, Magalhães e Moniz, Lda., s.d.



- GROUSSET, René. Histoire de la philosophie orientale: Inde - Chine - Japon. Paris, Nouvelle Librairie National , 1923.
- GUIMARÃES, Betino Daciano R.S. A música na sua relação filológica. Famalicão, Tipografia Minerva, 1928.
- GUINSBURG, Jacó. Denis Diderot. Revista da USP, São Paulo, Univ. de São Paulo, dez.89-fev.90, 4:123-146.
- HOOD, Ki Mantle. Prolegomenon: Music Dialogues. The World of music, Berlim, Intercultural Music Studies, 29 (1) : 3-7, 1987.
- O INQUÉRITO sobre a canção e a música populares no Brasil. O Estado de S.Paulo, (São Paulo, 12 mar. 1936), s.n., s.p. (Recortes MA,31)\*.
- LAURIA, José Márcio. De Macunaíma a Cobra Norato. D.O.Leitura, São Paulo, Publ.Cult. da Imprensa Oficial do Estado, 7 dez. 1988, 79: 2-3.
- LYONS, John. Introdução à lingüística teórica. Tradução de Rosa Virgínia Mattos e Silva e Hélio Pimentel. São Paulo, Ed.Nacional, Edusp, 1979.
- MANOEL, Antonio. "A Música na Primeira Poética de Mário de Andrade", In: DAGHLIAN, Carlos (org.) Poesia e Música . São Paulo, Perspectiva, 15-47,1985 . (Col.Debates, nº 195).



MAURO, Haroldo. Convidando uma geração a depor. Mário de Andrade faz confissões surpreendentes. O Jornal, (Rio de Janeiro), 5 maio 1935, ano 17, s.n., s.p. (Recortes MA, 26)\*

MIGNONE, Francisco. Como conheci Mário de Andrade. Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, 9:17-18, 1943.

A MÚSICA popular do Nordeste brasileiro: Mário de Andrade volta duma viagem de estudo, conta a 'O Jornal' as suas impressões. O Jornal, (Rio de Janeiro), (1929), s.n.t. (Recortes MA, 35)\*

NKETIA, J.H.Kwabena. The juncture of the social and the musical: the methodology of cultural analysis. The World of music, Berlim, Intercultural Music Studies, 23(2):22-38, 1981.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. O que é lingüística. 3 ed. São Paulo, Brasiliense, 1989.

PĀVITCH, Milorad. Dicionário Kazar: Romance-enciclopédia em 100000 palavras. Tra. de Herbert Daniel et alli. São Paulo, Marco Zero, 1989.

LA PHILOSOPHIE chinoise. Le Mois: Synthèse de l'activité mondiale, Paris, Maude et Renou, ago-set 1932, 20:291-300.



PINTO, Edith Pimentel. A Gramatiquinha : texto e contexto;  
Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para Con-  
curso de Livre-Docência, São Paulo, 1982.

\_\_\_\_\_. A 'Gramatiquinha' de Monteiro Lobato.  
D.O.Leitura, São Paulo, Publ.Cult.da Imprensa Oficial do  
Estado, set.1989, 88:2-3.

\_\_\_\_\_. As novas palavras do início do sécu-  
lo. D.O.Leitura, São Paulo, Publ.Cult.da Imprensa Ofi-  
cial do Estado, fev.1989, 81:6-7.

POIRIER, Jean. História da Etnologia. Tradução de Ivone To-  
ledo. São Paulo, Cultrix, Edusp, 1981.

PRETI, Dino. A gíria e outros temas. São Paulo, T.A. Quei-  
roz, Edusp, 1984.

RAMOS, Graciliano. "Dois Mundos", In: Linhas tortas. 4 ed. Rio de  
Janeiro, Record; São Paulo, Martins, 1976.

REGISTRO literário: Os projetos de Mário de Andrade. Diá-  
rio Carioca, (Rio de Janeiro), 15 jul.1934, s.n., s.p. (Re-  
cortes MA, 26) \*



- REY-DEBOVE, Josette. Léxico e Dicionário. Alfa, Revista de Linguística, São Paulo, UNESP, 28:45-69 (Supl.), 1984.
- SANTOS, Gelson Clemente dos. Comunicação e expressão. 2 ed. Rio de Janeiro, Forense, 1983.
- SCHMITZ, John Robert. Os dicionários da língua portuguesa. D.O.Leitura, São Paulo, Publ.Cult.da Imprensa Oficial do Estado, nov.1989, 90:4-5.
- \_\_\_\_\_. A língua portuguesa e os estrangeirismos. Idem, 7 dez. 1988, 79:4-5.
- SILVA, Agostinho Veloso da. O sábio Confúcio. Vila Nova de Famalicão, "Minerva", s.d.
- SUPICIC, Ivo. Sociology of Music and Ethnomusicology. The World of Music, Berlim, Intercultural Music Studies, 29 (1): 34-41, 1987.
- TUCCI, Giuseppe. Storia della filisofia cinese antica. Bologna, Nicola Zamichelli, (1921).
- WACHSMANN, Klaus. Applying Ethnomusicological Methods to Western Art Music. The World of music, Berlim, Intercultural Music Studies, 23 (2):74-90, 1981.
- WEINREICH, Uriel. Definição lexicográfica em semântica descritiva. Tradução de Maria Cecília P.Barbosa Lima. Alfa, Revista de linguística, São Paulo, UNESP, 28:103-118 (Supl.), 1984.