

Tradições populares na produção intelectual de Mário de Andrade: viagem, pesquisa e criação literária em “Vida do Cantador”

*Popular traditions in intellectual production by Mário
de Andrade: travel, research and literary creation in
“Vida do Cantador”*

Samara Chiaperini de Lima¹

Resumo. O artigo pretende investigar a percepção de Mário de Andrade a respeito das tradições populares, utilizando como fonte principal de pesquisa a série *Vida do Cantador*, publicada em 1943, na coluna “Mundo Musical”, do jornal *Folha da Manhã* de São Paulo. Os textos, classificados pelo autor como “conto”, são seguidos de comentários de caráter etnográfico, em que Mário de Andrade procura esclarecer aspectos da cultura popular incorporados na narrativa. Busca-se analisar a relação de Mário de Andrade com as fontes populares, ora literária, ora mais próxima da orientação científica, situando *Vida do Cantador* no percurso intelectual do escritor, de modo a integrar a série no conjunto de sua produção.

Palavras-chave. Mário de Andrade. Modernismo brasileiro. Cultura popular. Vida do Cantador.

Abstract. The article intends to investigate Mário de Andrade’s perception in regard to popular traditions using as the main source of research the series *Vida do Cantador*, published in 1943, in the column “Mundo Musical”, of the newspaper *Folha da Manhã*, São Paulo. The texts, collaboratively classified by the author as a “tale”, are followed by ethnographic comments, in which Mário de Andrade seeks to clarify aspects of popular culture incorporated in the narrative. The aim is to analyze Mário de Andrade’s relationship with the popular sources, at times literary, at times closer to scientific orientation, situating *Vida do Cantador* in the writer’s intellectual path, in a way such as to integrate the series in the entirety of his production.

Keywords. Mário de Andrade. Brazilian modernism. Popular culture. Vida do Cantador.

Introdução

Mário de Andrade (1893–1945) possuiu personalidade intelectual multifacetada, a qual se alasta pelos diversos campos do conhecimento. Por esse motivo, Florestan Fernandes o considera “uma das personalidades mais complexas da história cultural do Brasil” (2020, p. 190). Na trajetória de Mário de Andrade, destaca-se a pesquisa da cultura popular, mais precisamente das manifestações ditas “folclóricas”, de origem rural, denominadas por ele de “tradições móveis”, enriquecidas e reformuladas por elementos da contemporaneidade (LOPEZ, 1972, p. 117):

¹Graduada em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. ID Lattes: 0057918853033497. ORCID: 0000-0002-3171-6947. E-mail: samarachiaperini@gmail.com. Pesquisa orientada pelo Prof. Dr. Alberto Luiz Schneider.

Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar tal qualmente estão porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. Assim por exemplo a cantiga, a poesia, a dança populares. (ANDRADE, 2015, p. 297)².

O artigo pretende investigar a percepção de Mário de Andrade a respeito das tradições populares, tendo como fonte principal de pesquisa a série *Vida do Cantador*, produção tardia do escritor, publicada nos anos finais de sua vida, com periodicidade semanal, entre 19 de agosto e 23 de setembro de 1943, na coluna “Mundo Musical”, do jornal *Folha da Manhã*, de São Paulo. A narrativa é dividida em seis “lições”, as quais focalizam a trajetória do cantador nordestino Chico Antônio. Os textos, classificados em seu conjunto, pelo autor, como “conto”, ressaltando seu caráter literário, são seguidos de comentários de cunho etnográfico, em que Mário de Andrade procura esclarecer elementos do folclore, bem como da psicologia e dos costumes tradicionais do cantador nordestino, sendo eles: “O cantador”, “Notas sobre o cantador nordestino”, “Bazofia e humildade”, “Notas ao cantador”, “O canto do cantador”, “Cantador cachaceiro” e “Cantador cachaceiro (II)”, publicados entre 6 de janeiro e 13 de abril de 1944. A reflexão é completada pela crônica “Chico Antônio”, publicada no jornal *Correio da Manhã*, em 5 de março de 1944³. Busca-se analisar a complexa relação de Mário de Andrade com as fontes populares, ora literária, ora mais próxima da orientação científica, considerando o entrelaçamento de ficção, estudo e reflexão a respeito da cultura popular, em especial do cantador nordestino.

As tradições populares eram vistas pelo escritor como portadoras da autêntica expressão nacional, eixo que perpassa grande parte de sua diversificada obra. Nesse raciocínio, Alberto Luiz Schneider situa Mário de Andrade como “parte de uma genealogia intelectual brasileira, nacionalista e romântica”, nutrida da ideia de uma “essência nacional” depositada nas tradições populares (SCHNEIDER, 2014, p. 371). Na interpretação de José Miguel Wisnik, Mário de Andrade teria se apegado a esta “concepção tardo-romântica” assumindo “a pureza do folclore como modelo da cultura”, à maneira de Johann Gottfried von Herder e do romantismo alemão (WISNIK, 2022, p. 184). Para Mário de Andrade, na região Norte, mas sobretudo Nordeste, as tradições populares permaneciam “vivas”, já que estariam localizadas longe dos grandes fluxos urbanos, mas ainda ameaçadas pela “civilização”:

As danças dramáticas estão em plena, muito rápida decadência. Os Reisados de muitas partes já desapareceram. [...] No Norte e no Nordeste é que as danças dramáticas persistem bastante, frequentemente ainda, mais fixas como dramaticidade e em suas datas anuais. Mas lutam furiosamente com a... civilização. Ou melhor: esta é que luta com elas e as domina. (ANDRADE, 2002b, p. 69).

O estudo da cultura popular ao longo do percurso intelectual de Mário de Andrade implicou a realização de viagens de pesquisa. O escritor enfatiza a necessidade de viajar pelo país, reivindicando que o artista deveria voltar-se não para o exterior, mas para o Brasil “de dentro”. Ademais, na interpretação do autor modernista, as manifestações populares, de natureza coletiva, relacionam-se com a definição de uma concepção de arte com função social (JARDIM, 2015, p. 115):

²“Natal, 29 de dezembro, 17 horas”, 26 de janeiro, 1929, *Diário Nacional*.

³Os textos de *Vida do Cantador* foram reunidos e estudados pela primeira vez em 1987, na dissertação de mestrado de Raimunda de Brito Batista. A publicação em livro ocorreu em 1993 pela editora Villa Rica. ANDRADE, M. d. *Vida do Cantador*. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista.

É mesmo uma pena, nossos compositores não viajarem o Brasil. Vão na Europa, enlambuzam-se de pretensões e enganos de outro mundo, para amargarem depois toda a vida numa volta injustificável. Antes fizessem o que eu fiz, conhecessem o que eu amei, cantando por terras áridas, por terras pobres, por zonas ricas, paisagens maravilhosas, essa única espécie de realidade que persisto através de todas as teorias estéticas, e que é a própria razão primeira da Arte: a alma coletiva do povo. Teriam muito mais coisa a contar. (ANDRADE, 2002a, p. 388–389).

Nos últimos meses de 1928, Mário de Andrade realiza uma “viagem etnográfica” ao Nordeste. É durante o percurso que conhece o coqueiro⁴ norte-rio-grandense Francisco Antônio Moreira, Chico Antônio, o qual marcaria não só seus estudos sobre cultura popular, mas também sua produção literária, já que se tornaria protagonista de *Vida do Cantador*: “O coqueiro Chico Antônio, que hei-de celebrar melhor em livro, me aparece, tira uns pares de cocos, arremata a série com o Boi Tungão e num improviso de quebrar coração duro, me oferece o ganzá dele” (ANDRADE, 2015, p 344)⁵.

A fonte principal será articulada, sobretudo, com as crônicas de viagem de Mário de Andrade ao Nordeste (1928–1929), que revelam o ponto de virada do autor para estudos mais sistemáticos sobre folclore e cultura popular através da intensa pesquisa de campo, assim como detalhes do encontro com o cantador Chico Antônio por meio do olhar do viajante⁶. Interessa, portanto, situar *Vida do Cantador* no percurso intelectual do escritor, a fim de destrinchar, nos limites do artigo, questões centrais para a compreensão das tradições populares no pensamento marioandradino e captar a sobreposição de temporalidades que envolvem o texto.

Tradições populares e o encontro com o cantador

O final da década de 1920 é marcado por intensa pesquisa e experimentação estética por parte dos modernistas, somada à proposta de construção de uma arte com caráter nacional (JARDIM, 2016, p. 41). No livro *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), Mário de Andrade deixa claro o papel da música popular como mecanismo para a nacionalização da produção artística: “O critério histórico atual de Música Brasileira é o da manifestação musical que, sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular” (ANDRADE, 2020, p. 67). Todavia, segundo José Miguel Wisnik,

[...] a música popular a que Mário se apega em seu projeto não é a música popular urbana, descaracterizada, segundo ele, pela pressão danosa do urbanismo, do mercado e da influência estrangeira, mas a música folclórica—a dos sambas rurais, dos bumba meu boi, reisados, pastoris e congadas, cocos, cururus, modas de viola e cateretês. É essa que deveria ser transfundida pelos compositores nacionais [...] (WISNIK, 2022, p. 182).

⁴Mário de Andrade define “coqueiro”, no Nordeste, como “o cantador que canta ‘cocos’ um canto de origem coreográfica” (ANDRADE, 1993, p 66) [“O cantador”, 6 jan. 1944, *Folha da Manhã*]. Segundo Elizabeth Travassos, os tipos de coco têm em comum o caráter “dialogal”, ou seja, “a troca contínua de réplicas entre vozes solistas e corais, sons instrumentais e movimentos de dança.” (2010, p. 13).

⁵“Automóvel, 27 de janeiro”, 13 de março, 1929, *Diário Nacional*.

⁶A série de crônicas que resultam desta experiência foram publicadas na coluna “O Turista Aprendiz”, no *Diário Nacional*, entre 14 de dezembro de 1928 e 29 de março de 1929. ANDRADE, M. d. *O turista aprendiz*. Brasília: IPHAN, 2015. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo.

O aproveitamento do material folclórico seria uma espécie de “nova metodologia” para se compor música erudita (CONTIER, 2015, p. 114), a qual se fundamentava na ideia de construção de um discurso sobre identidade cultural. Nessa interpretação, a produção artística deveria ser social, combativa, interessada e de circunstância. Além disso, Mário de Andrade apresenta a ideia de coletar o material popular de forma direta:

Nosso folclore musical não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre eles são deficientes sob todos os pontos de vista. E a preguiça e o egoísmo impede que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares. Quando muito ele se limitará a colher pelo bairro em que mora o que este lhe faz entrar pelo ouvido da janela. (ANDRADE, 2020, p. 112).

No mesmo ano do *Ensaio*, Mário de Andrade publicou *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, obra que, embora de natureza literária, também se insere no projeto estético-nacionalista do escritor. A narrativa do livro foi composta pela união de elementos históricos, etnográficos e ficcionais das tradições escrita e oral, erudita e popular, brasileiras, europeias, indígenas e africanas. Segundo o autor, a obra “não passa duma antologia do folclore brasileiro” e “sintoma” de cultura nacional (ANDRADE, 2017, p. 215).

Quando ambos os livros foram publicados, Mário de Andrade já havia viajado para a Amazônia, entre março e agosto de 1927, deslocando-se de sua casa na rua Lopes Chaves, em São Paulo, ao encontro da cultura popular. A viagem foi significativa, pois, embora tenha reunido pouca documentação, o escritor conseguiu assistir ao ensaio do boi-bumbá, em Humaitá, que inspirou o desfecho do capítulo “Uraricoera” de *Macunaíma* (LOPEZ, 1996, p. 424–425), presenciar o bailado da Ciranda no Alto do Solimões, bem como anotar melodias que seriam inseridas no *Ensaio sobre a música brasileira*, como a “Chula Paroara” (TONI, 2020, p. 19).

Em novembro de 1928, Mário de Andrade viajou ao Nordeste, permanecendo na região até fevereiro do ano seguinte. O escritor se preocupou em planejar um roteiro que favorecesse seus estudos sobre folclore musical, bem como desenvolver uma metodologia, embora não muito rigorosa, para a coleta e registro do material popular. O trabalho de etnógrafo e musicólogo é somado ao de cronista do *Diário Nacional* de São Paulo o que, em parte, custeou o trajeto. O “turista aprendiz” permaneceu a maior parte do percurso em Pernambuco, no Rio Grande do Norte e na Paraíba. Para construir o roteiro de viagem, contou com a ajuda de amigos, como Luís da Câmara Cascudo, Antonio Bento de Araújo Lima, Ademar Vidal e Ascenso Ferreira, os quais o guiaria até as manifestações populares. O viajante registra “preciosidades folclóricas” como Cheganças, Pastoris, Bumba-meu-Boi, Congos, Cabocolinhos e Maracatus⁷, que se realizavam entre o Natal e o Carnaval, além dos cocos.

As crônicas relativas à viagem ao Nordeste são marcadas pela constante tentativa de Mário de Andrade de realizar uma análise socioeconômica da região. Entretanto, o escritor não apresenta as relações de produção capitalista ou latifundiária, enfocando apenas a miséria dos trabalhadores (LOPEZ, 1972, p. 52):

Está claro que uma das minhas observações mais carinhosas vai se dedicando ao homem do povo. Já contei que os mocambos do Recife me horrorizaram. A vida

⁷Tais manifestações foram designadas por Mário de Andrade como “Danças Dramáticas”: “Reúno sob o nome genérico de ‘danças dramáticas’ não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas.” (ANDRADE, 2002b, p. 71).

de habitação que levam aqueles milhares de trabalhadores e, meu Deus! também de vadios, deve de ser pavorosa. (ANDRADE, 2015, p. 302)⁸.

O autor de *Macunaíma* questiona a própria possibilidade de criação literária e aponta *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, como um livro falso: “[...] transformou em brilho de frase sonora e imagens chiques o que é cegueira insuportável deste solão; transformou em heroísmo o que é miséria pura, em epopeia...” (ANDRADE, 2015, p. 334)⁹. Nesse viés, Mário de Andrade salienta a imposição da pobreza que leva o nordestino a emigrar para o “sul” a fim de trabalhar nas fazendas cafeeiras:

Ultimamente no alto sertão do Rio Grande do Norte, e muito no Ceará também, a emigração pra São Paulo está grassando. Centenas de homens, do dia pra noite, resolvem partir. Partem, sem se despedir, sem contar pra ninguém, partem buscando o eldorado falso que nenhum deles sabe o que é... Vão-se embora, rumando pra sul... (ANDRADE, 2015, p. 282)¹⁰.

O “turista” se dedica menos à “cidade oficial, civilizada” (LIRA, 2005, p. 146), preferindo os bairros populares, onde estariam os cocos, os pastoris, o bumba-meу-boi. O desejo expressado por Mário de Andrade de conhecer “toda esta costa e sertão da gente” (MORAES, 2010, p. 47)¹¹ fez com que encontrasse Chico Antônio no dia 10 de janeiro de 1929, no engenho Bom Jardim, Rio Grande do Norte, propriedade de Antonio Bento, onde registrou cocos e melodias do boi. Mário de Andrade se encanta com a voz e performance do coqueiro quando canta *Boi Tungão*:

Que artista. A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. A respiração é tão longa que mesmo depois da embolada inda Chico Antônio sustenta a nota final enquanto o coro entra no refrão. O que faz com o ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na “pancada do ganzá”, Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa. E quando tomado pela exaltação musical, o que canta em pleno sonho, não se sabe mais se é música, se é esporte, se é heroísmo. Não se perde uma palavra que nem faz pouco, ajoelhado pro Boi Tungão, ganzá parado, gesticulando com as mãos dobradas, bem magras, contando a briga que teve com o diabo no inferno, numa embolada sem refrão, durada por dez minutos sem parar. Sem parar. (ANDRADE, 2015, p. 316)¹².

Nesta passagem da crônica publicada na coluna “O Turista Aprendiz”, Mário de Andrade expressa a dificuldade no registro do coco, devido à dicção e improviso característico do cantador nordestino. Além disso, no trecho, são citados dois aspectos que serão amplamente trabalhados pelo escritor em *Vida do Cantador*: o estado de transe de Chico Antônio e o duelo com o Diabo. Nas crônicas, há apresentação de traços que moldariam a personagem marioandradina de Chico Antônio.

⁸“Natal, 1º de janeiro de 1929”, 30 de janeiro 1929, *Diário Nacional*.

⁹“Caicó, 21 de janeiro, 20 horas”, 1º de março 1929, *Diário Nacional*.

¹⁰“Natal, 19 de dezembro, 19 horas”, 12 de janeiro 1929, *Diário Nacional*.

¹¹Expressão utilizada por Mário de Andrade em carta a Luís da Câmara Cascudo, datada de 26 de junho de 1925.

¹²“Natal, 10 de janeiro, 23 horas”, 15 de fevereiro 1929, *Diário Nacional*.

Eduardo Escorel aponta o encontro entre Mário de Andrade e Chico Antônio como de “um mestre erudito e um mestre popular” (1993, p. 10), um sulista e um nordestino. Mário de Andrade tenta libertar-se de condição de “paulista afrancesado” (ANTELO, 1986, p. 62), havendo um desejo de estar junto do “povo” e identificar-se de modo íntimo com ele. Ainda assim, é preciso considerar que a cultura popular, na obra de Mário de Andrade, é representada pelas lentes do intelectual erudito, modernista e, a seu modo, nacionalista, que elegerá, no retorno da viagem, como protagonista de sua obra literária, o personagem popular iletrado e não cidadino. Roger Chartier aponta a cultura popular como categoria erudita, não sendo designada pelos seus próprios atores, mas por uma intelectualidade que se propõe a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora de suas relações culturais e sociais (CHARTIER, 1995, p. 179). Desse modo, os documentos produzidos por Mário de Andrade são dotados de subjetividade e intencionalidade (CRUZ; PEIXOTO, 2009, p. 254), que remetem aos lastros do pensamento estético-nacionalista do final de 1920.

O deslumbramento de Mário de Andrade em relação aos cocos estaria relacionado à sua complexidade na técnica poético-musical, havendo pontos de contato com a renovação estética proposta em *Pauliceia Desvairada*: “justaposição de palavras sem ligação sintática, quebra das regularidades rítmicas e métricas por meio da interpolação de refrões curtos etc.” (TRAVASSOS, 1997, p. 187). O autor de *Macunaíma* reconhece determinada similaridade entre a arte de vanguarda e os cantadores nordestinos, adjetivando o canto de Chico Antônio de “surrealista”, já que, potencializado pela cachaça e pelo giro, “quanto mais gira e mais tonto, mais o verso da embolada fica sobrerrealista” (ANDRADE, 2015, p. 317)¹³, se desviaria do raciocínio lógico:

Porém mesmo o surrealismo de Chico Antônio não era nenhum milagre de repentismo não. Se sujeitava a processos sistematizados fatais, do mecanismo da subconsciência e da não consciência cultivadas, enumerações, associações de imagens, de ideias-feitas, dicções estereotipadas ligadas sem lógica intelectual. A sensação primeira era dum mundo mirífico de milagrosas imagens, mas logo a análise demonstrava os andaimes daquilo tudo. Verificação que deixo aqui não como censura nem pejorativo. (ANDRADE, 1993, p. 85)¹⁴.

Para Mário de Andrade, Chico Antônio cantaria com um timbre “nossa muito, firme, sensual, acalorado por esse jeito nasal de cantar que é uma constância de todo povo brasileiro”, nessa interpretação, o cantador seria a “expressão mais pura [...] da musicalidade litorânea do Nordeste” (ANDRADE, 1993, p. 169)¹⁵ e teria uma “força nativa” (ANDRADE, 2002a, p. 379), presente no “Brasil profundo”, distante do “progresso avassalador”. Nesse sentido, aos olhos do modernista, as tradições populares representariam a marca identitária do país.

Durante a viagem ao Nordeste, Mário de Andrade começa a constituir seu “acervo de brasiliade” (NOGUEIRA, 2005, p. 27), trazendo grande volume de registros a respeito da cultura popular na bagagem de volta a São Paulo. A partir de carta enviada a Luis Emilio Soto, datada de 19 de agosto de 1929, é possível notar que Mário de Andrade pretendia realizar uma obra alentada sobre o folclore musical brasileiro com a documentação recolhida na viagem. Além dos cocos, o escritor possuía um grande interesse pelo estudo do boi:

Pretendo sintetizar o mais possível mas de fato terei muito de interessante por dizer, principalmente sobre o nosso teatro dançado, sobre feitiçaria musical e sobre a obsessão brasileira pelo boi. [...] Você não imagina a variedade e divulgação

¹³“Bom Jardim, 11 de janeiro”, 16 de fevereiro 1929, *Diário Nacional*.

¹⁴“Notas ao Cantador”, 3 fev. 1944, *Folha da Manhã*.

¹⁵“Chico Antônio”. *A República*. Natal, 27 jan. 1929.

dela pelo país todo [...] E muito comovente porque o boi comercial foi uma das bases da nossa unificação, um dos propulsores das ligações interestaduais e um dos devassadores do nosso sertão [...] o boi se tornou uma espécie de *refoulement* que culminou idealizado numa coreografia dramática [com] que o povo celebra a morte e a ressurreição do Boi, muito provavelmente influenciado pelos ensinamentos jesuíticos da morte e ressurreição de Cristo. (ARTUNDO, 2013, p. 139).

A figura do boi, para Mário de Andrade, simbolizaria um elemento “unanimizador”, que melhor representaria a nacionalidade. Embora não considerasse “nativamente brasileira”, mas sim “ibérica e europeia e coincidindo com festas mágicas afro-negras”, para o autor, o Bumba-me-Boi é “a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas”, sendo o “aglutinador de Reisados” (ANDRADE, 2002b, p. 56), isto é, o elo das tradições populares brasileiras.

De acordo com Antonio Gilberto Ramos Nogueira, é a partir do encontro com o coqueiro Chico Antônio e dos registros do boi que Mário de Andrade “vai conceituando o povo brasileiro e a cultura popular não mais circunscritos ao conjunto de suas obras, mas como um modo de vida popular objetivado na linguagem, costumes, crenças e instituições” (2005, p. 167). Mário de Andrade percebe com mais clareza o folclore como uma “via de pesquisa” (CAVALCANTI, 2004, p. 58), não sendo concebido apenas como instrumento ideológico ou artístico, no que se refere aos seus esforços de “abrasileirar o Brasil”¹⁶, embora *Vida do Cantador* indique com clareza o aproveitamento literário da viagem.

Pesquisa, criação literária e engajamento

No retorno do Nordeste, Mário de Andrade trabalhou em duas obras: *Na pancada do ganzá*, cujo título é inspirado no instrumento que acompanha o cantador Nordestino¹⁷ e na redação do romance *Café*. Segundo Tatiana Longo Figueiredo, este seria um longo romance, o qual trataria “do momento histórico vivido no Brasil, explorando as contradições paulistas da modernidade, ao transportar para o universo ficcional imigrantes e migrantes como o cantador Chico Antônio” (FIGUEIREDO, 2009, p. 20). Portanto, neste período, Mário de Andrade se mantém entre a ficção e a técnica. O escritor se dedicou aos projetos de 1929 a 1935, ano em que paralisa várias de suas produções para se empenhar ao cargo de diretor do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, no qual permanece até 1938.

O enredo do romance interrompido *Café* é retomado apenas em 1943, na série *Vida do Cantador*, quando o autor já havia retornado a São Paulo após o “exílio” no Rio de Janeiro (1938–1941), para onde se mudou depois de sua saída do Departamento de Cultura (CASTRO, 2016), devido à intervenção do Estado Novo e incompatibilidade com o prefeito Prestes Maia. Mário de Andrade seleciona longa sequência do romance que possui Chico Antônio como pro-

¹⁶Expressão utilizada por Mário de Andrade pela primeira vez em 1923, em carta a Sérgio Milliet: “Nós temos o problema atual, nacional, moralizante de abrasileirar o Brasil. Problema atual, modernismo, repara bem porquê hoje só valem artes nacionais” (DUARTE, 1976, p. 30).

¹⁷O projeto de livro, voltado para o estudo do folclore musical brasileiro—danças dramáticas, melodias do boi e músicas de feitiçaria—, não chegou a ser concluído devido à morte do escritor em 1945. Oneyda Alvarenga se empenhou em organizar parte do material de pesquisa de Mário de Andrade, que foi publicado postumamente, sob os títulos: *Danças dramáticas do Brasil*, *Música de feitiçaria no Brasil*, *Os cocos* e *As melodias do Boi e outras peças*.

tagonista¹⁸, assim como recupera elementos das crônicas de *O turista aprendiz*, que retratam seu encontro com o coqueiro.

Elizabeth Travassos aponta uma encruzilhada na obra de Mário de Andrade, que oscila entre coletar diretamente manifestações da cultura popular como fonte de inspiração e nacionalização da arte erudita, bem como para realizar análises e pesquisas que ampliariam o conhecimento da cultura brasileira (TRAVASSOS, 2002, p. 94). Na interpretação de Carlos Sandroni, se a partir de 1930 “a etnografia representava para Mário de Andrade uma chave científica de conhecimento do Brasil”, nos anos 1920 essa chave etnográfica “também acionava o motor da poesia e da prosa poética” (SANDRONI, 2022, p. 209). Assim como fez em *Macunaíma*, nas “lições” de *Vida do cantador*, Mário de Andrade procurou inserir o popular em sua ficção, elucidando sua face de pesquisador da cultura e da música brasileira, mas com a militância intelectual pelo Brasil já enfraquecida.

Entretanto, conforme alerta Florestan Fernandes, deve-se distinguir o que Mário de Andrade fez como literato do que realizou como “folclorista”, apesar de ambas as atividades estarem entrelaçadas: a do folclorista e a do literato que se preocupa com o folclórico (FERNANDES, 2020, p. 167). Em nota inédita para prefácio de *Macunaíma*, escrita em 1926, Mário de Andrade esclarece estas duas dimensões: “Evidentemente não tenho a pretensão de que meu livro sirva pra estudos científicos de folclore. Fantasiei quando queria e sobretudo quando carentia pra que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo” (ANDRADE, 2017, p. 214).

Em *Vida do Cantador*, Mário de Andrade deixa ainda mais explícito seu modo de produzir literatura baseado na “sabença”, assumindo uma abordagem estudiosa e analítica da cultura popular e do folclore (JARDIM, 2016, p. 57–58). Nesse sentido, o literato funde-se com as experiências do viajante, contendo também reflexões que relevam sua face de musicólogo e etnógrafo. Embora não tenha deixado de incorporar no texto “elementos da vida e da psicologia do Chico Antônio de carne e osso”, dos outros cantadores e coqueiros que conheceu e “da literatura numerosa que existe sobre isso”, para o escritor, o texto não deixou de ser uma criação livre, assim, pretendeu conservá-lo “no domínio da ficção” (ANDRADE, 1993, p. 68)¹⁹. Nas “lições”, as quais focalizam o cantador, Mário de Andrade representa literariamente a cultura popular, não sendo “uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele” (PESAVENTO, 2014, p. 21), assim, a “realidade”, é aprofundada, questionada, recriada (AVELINO, 2015, p. 3).

A obra de Mário de Andrade é marcada pelo dilema entre a criação de uma “arte livre” e uma “arte interessada”, sendo essa questão presente em *Vida do Cantador*. É pertinente o sentido de “sacrifício” nas produções de Mário de Andrade, que repudiava “absenteísmo” do artista, retomando com mais força e contradição as questões postas no *Ensaio sobre a música brasileira*:

Ora o artista, do que não quer saber é justo de sacrifícios pessoais, esse egoísta ensimesmado. Com isso, arte pura, arte livre, arte gratuita, arte interessada, arte de combate, arte social, tudo vive misturado numa confusão que seria ridícula se não fosse imoral e amargamente dolorosa. (ANDRADE, 1993, p. 65)²⁰.

¹⁸Sobre o percurso de criação do romance *Café* ver: FIGUEIREDO, T. M. L. *Café: o trajeto da criação de um romance inacabado de Mário de Andrade*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

¹⁹“O cantador”, 6 jan. 1944, *Folha da Manhã*.

²⁰“O cantador”, 6 jan. 1944, *Folha da Manhã*.

João Luiz Lafetá esclareceu o conflito vivenciado por Mário de Andrade, sobretudo a partir de 1930, entre sua sensibilidade de artista, o compromisso com o papel formador da nacionalidade e o trabalho de construção social. Mário de Andrade teria consciência da obra de arte como fato estético, do poema como resultante das projeções de experiências individuais, da necessidade de participação do intelectual na vida de seu tempo e da função social da arte (LAFETÁ, 2000, p. 154). O artista popular teria uma nítida função social havendo nele “a integração absoluta que deve existir, no artista, entre a finalidade profissional dele e a sua existência como homem” (ANDRADE, 1993, p. 63), desse modo, a arte participaria das instâncias da vida.

A valorização do folclore e da cultura popular como meio estratégico de abrasileiramento da cultura erudita implicaria a ampla diluição entre estas duas categorias culturais (BOTELHO, 2012, p. 75). Nota-se presente nas obras de Mário de Andrade o que Ginzburg, a partir do conceito formulado por Bakhtin, denominou de “circularidade cultural” (GINZBURG, 2006). Ao longo de *Vida do Cantador*, Mário de Andrade apresenta os desnivelamentos existentes no saber popular²¹. O narrador enfatiza que o conhecimento de Chico Antônio a respeito de elementos como o Cupido e o alaúde foram transmitidos oralmente ao cantador: “eram versos roubados da memória antiga, de outras lutas, de outros cantadores, mas que ele improvisava ‘de-cor’ no desejo de vencer” (ANDRADE, 1993, p. 41)²². Diferente de Chico Antônio, Adilão do Jacaré, cantador alfabetizado, aproveitava seu conhecimento dos livros para “estraçalhar” o oponente nos desafios:

Ainda na 1^a lição euuento que “Adilão sabia ler, tinha livros de-cor na cabeça, O Novo e o Velho Testamento, a Arte de gramática e um Manual da Álgebra”; e na 2^a lição Chico Antônio canta dois versos assustadores em boca de analfabeto, “Quando Cupido de noite/Vinha tangendo o alaúde”. Tudo isto é a pura verdade. Aliás tanto a Sereia, com este nome, como Cupido são mitos que se desnivelaram e permanecem vivos no acervo folclórico de grande parte do Brasil.” (ANDRADE, 1993, p. 73)²³.

Devido ao aproveitamento dos aspectos “reais” que caracterizariam os “usos e costumes do cantador nordestino” (ANDRADE, 1993, p. 68)²⁴ em sua literatura, Mário de Andrade declara terem surgido determinadas incompreensões, sentindo a necessidade de explicar aos leitores paulista as particularidades do processo criativo e referências à cultura do cantador nordestino, como o hábito de beber cachaça, o que justificaria a escrita das notas etnográficas. O escritor desejava não só pesquisar, mas também difundir aspectos da cultura nacional que conheceu nos “outros brasis” (ANDRADE, 2015, p. 156). As explicações partiriam de um escritor com imagem já cristalizada no cânone da cultura brasileira. Na nota de apresentação da coluna “Mundo Musical”, datada de 19 de maio de 1940, Mário de Andrade é designado como “estudioso incansável e trabalhador fecundo”, possuidor de “uma séria e profunda formação cultural”²⁵. Dessa maneira, a imprensa, como força social, é capaz de afirmar memórias de sujeitos e projetos (CRUZ; PEIXOTO, 2009, p. 258–259).

²¹Gilda de Mello e Souza, em sua análise de Macunaíma, destaca os “emprestimos” entre a música erudita e popular: “Chama-se nívelamento estético ao fenômeno de ascensão de um gênero inferior a um nível superior de arte culta [...] O desnívelamento estético consiste no processo contrário, quando é o povo que apreende e adota a melodia erudita” (2003, p. 19).

²²“Vida do Cantador (2^a lição)”. 26 ago. 1943, *Folha da Manhã*.

²³“Notas sobre o cantador nordestino”, 13 jan. 1944, *Folha da Manhã*.

²⁴“O cantador”, 06 jan. 1944, *Folha da Manhã*.

²⁵Apresentação de “O Mundo Musical” 19 mai. 1943 apud Coli (1998, p. 185.).

Todavia, Mário de Andrade não buscou para si nenhum tipo de especialização formal nos estudos folclóricos, afirmando diversas vezes em seus textos não ser folclorista. Considerava, assim, seus estudos “mais ou menos amadorísticos”: “só tive em mira conhecer com intimidade a minha gente e proporcionar, a poetas e músicos, documentação popular mais farta onde se inspirassem” (ANDRADE, 1937, p. 38). Nessa linha, ratifica que não possuiu a intenção de fazer nenhum estudo sistemático sobre o cantador, indicando uma bibliografia especializada no assunto. Entre os autores, cita Chagas Batista, Gustavo Barroso, Rodrigues de Carvalho, destacando Luís da Câmara Cascudo que “estudou o cantador em páginas esplêndidas, nos seus *Vaqueiros e Cantadores*” (ANDRADE, 1993, p. 69). Na década de 1940, Mário de Andrade não apenas absorve informações na condição de aprendiz, mas procura aprofundá-las e contestá-las, a partir de sua pesquisa de campo e conhecimentos como musicólogo:

Luís da Câmara Cascudo, nos seus *Vaqueiros e cantadores* não sei bem porque, passa uma enorme descompostura na voz e na maneira de cantar dos cantadores nordestinos. Embora ele conheça dez vezes mais o assunto que eu, não creio tenha muita razão, pois pude escutar numerosos cantadores no Nordeste e nada percebi de “voz dura, hirta, sem maleabilidade, sem floreios, sem suavidade” nem várias outras expressões com que o meu amigo potiguar xingou os cantadores em geral. (ANDRADE, 1993, p. 86)²⁶.

As “lições”, assim como as notas etnográficas, publicadas no jornal *Folha da Manhã* abarcam diferentes temporalidades: a do viajante dos anos 1920, tendo em vista que os textos são construídos com base na experiência vivida durante a viagem ao Nordeste, e a do intelectual já amadurecido nas pesquisas etnográficas e sobre folclore musical, considerando a ampla bibliografia selecionada e embasamento teórico para a escrita de *Na pancada do ganzá*²⁷.

As lições do cantador

Mário de Andrade inicia o conto de forma épica: “agora vou cantar em seis lições a vida do cantador” (ANDRADE, 1993, p. 35)²⁸. Raimunda de Brito Batista discute os diferentes significados do termo “lição”. Na liturgia da Igreja Católica, “manifesta-se sob a forma de cânticos de louvor aos santos” (BATISTA, 1993, p. 25), desse modo, Chico Antônio, na narrativa, seria um santo que já teria enfrentado e vencido o Diabo, sendo esta uma tradição dos cantadores nordestinos. Mário de Andrade narra o desafio do coqueiro com o Diabo, em um estado de delírio provocado pela cachaça, representando-o de forma heroica: “Eu cantei com a luz de Deus, o outro com a luz do Mal, mas Deus ninguém não vence, e acabou-se o Maioral!” (ANDRADE, 1993, p. 42)²⁹.

Além disso, na cultura popular, o termo “lição” relaciona-se ao desafio, ou seja, quando “um dos cantadores, aquele de melhor envergadura, impõe-se ao adversário, obrigando-o à busca de maior precisão no ritmo, nos conceitos, nas imagens, e à maior agilidade nas respostas” (BATISTA, 1993, p. 27), o que é evidente no desafio entre Chico Antônio e Adilão do Jacaré. Já o último conceito está relacionado ao sentido pedagógico do termo, considerando o teor implicitamente didático do texto, paralelo à trama ficcional.

²⁶“O canto do cantador”, 17 fev. 1944, *Folha da Manhã*.

²⁷De acordo com Flávia Toni, a bibliografia selecionada para *Na pancada do ganzá* totaliza oitocentos e trinta e sete títulos até 1944 (2002, p. 79).

²⁸“Vida do Cantador (1ª lição)”, 19 ago. 1943, *Folha da Manhã*.

²⁹“Vida do Cantador (2ª lição)”, 26 ago. 1943, *Folha da Manhã*.

As lições de *Vida do Cantador* narram a estória de Chico Antônio que migra do Nordeste para São Paulo, deixando sua esposa Isabel: “Era capaz de querer bem mas era incapaz de amor. [...] partir era fatalidade quase física” (ANDRADE, 1993, p. 43)³⁰. Chico Antônio realiza o movimento inverso do “turista aprendiz”: enquanto Mário de Andrade se desloca de um espaço tido como símbolo da modernidade para regiões retiradas, o cantador parte destas regiões para o meio urbano “escutar as temporadas líricas e as chiques dissonâncias dos modernos” (ANDRADE, 2015, p. 316)³¹. O deslocamento fictício do cantador para uma fazenda paulista se relaciona às recorrentes emigrações que Mário de Andrade presenciou no Nordeste. Todavia, observa-se ao longo da narrativa que não foram necessariamente a miséria e a procura de trabalho que motivaram Chico Antônio se deslocar para o “sul”.

A ideia do deslocamento se consolidou na mente de Chico Antônio após saber que seu João, pai adotivo, tinha ido “embora pro sul” e lá estava enriquecendo, sendo colono na fazenda Santa Eulália, “que ficava na beira do trem paulista”. O cantador sofreu um forte baque e desejou saber “como era o lado de lá” (ANDRADE, 1993, p. 42)³². Partiu somente com uma trouxinha de roupa, a carteira com alguns cobres e seu indispensável ganzá.

Ao narrar a chegada de Chico Antônio em São Paulo, é destacada certa inadequação do cantador, elucidada pelo desconforto em relação as roupas, que o tornava “bem ridículo”: “sacudiu as pernas pra ver se as calças descendo o deixavam mais folgado, mas a roupa era apertada de nascença e se alisava nas ondas da musculatura, indicando o corpo de boa proteção” (ANDRADE, 1993, p. 35)³³. Além disso, a dissonância em relação ao ambiente se dá pelo incômodo ao viajar na primeira classe do trem, revelando a categoria social do cantador, o qual reconfontou-se apenas quando foi transferido para o vagão da segunda classe, pois estava “cheio de gente e essa gente era que nem ele” (ANDRADE, 1993, p. 58)³⁴. Ao longo do percurso, o ganzá, característico do personagem e fundamental na zona rural do Rio Grande do Norte, perde sua importância, “cessando gradativamente as pancadas” (ANDRADE, 1993, p. 50)³⁵, e torna-se motivo de deboche, já sinalizando o fim trágico do cantador: “O canudo gemeu um ruído chiado de chumbo. Era o ganzá, a que o coqueiro ligara as pontas com um barbante, para carregá-lo a tiracolo. Seu João, vista do instrumento, sorvia mundo numa gargalhada açú” (ANDRADE, 1993, p. 36)³⁶. Apesar da gargalhada, Chico Antônio despertava em seu João a saudade do passado sertanejo.

Um personagem de destaque na narrativa é o “moço rico que viera do sul”, o qual hospedou-se no Bom Jardim, fazendo referência ao próprio Mário de Andrade durante a viagem ao Nordeste, que ficou conhecido pelos habitantes locais como “dotô que veio de São Paulo studá boi” (ANDRADE, 2015, p. 308)³⁷. O homem do sul, portanto, seria um pesquisador erudito que se atira ao trabalho de campo, fora de seu gabinete, para conhecer a “gente do Brasil”: “De vez em quando o moço tirava com papel do bolso e assentava o verso dele” (ANDRADE, 1993, p. 38)³⁸. Nota-se que não é indicado o nome próprio do personagem³⁹, desse modo, ele permanece anônimo diante do público, postura que Mário de Andrade diz ter adotado na condição de viajante aprendiz: “Ouvi o povo, aceitei o povo, não colaborei com o povo enquanto ele se

³⁰“Vida do Cantador (2ª lição)”, 26 ago. 1943, *Folha da Manhã*.

³¹“Natal, 10 de janeiro, 23 horas”, 15 de fevereiro, 1929, *Diário Nacional*.

³²“Vida do Cantador (2ª lição)”, 26 ago. 1943, *Folha da Manhã*.

³³“Vida do Cantador (1ª lição)”, 19 ago. 1943, *Folha da Manhã*.

³⁴“Vida do Cantador (5ª lição)”, 16 set. 1943, *Folha da Manhã*.

³⁵“Vida do Cantador (4ª lição)”, 9 set. 1943, *Folha da Manhã*.

³⁶“Vida do Cantador (1ª lição)”, 19 ago. 1943, *Folha da Manhã*.

³⁷“Natal, 6 de janeiro, 22 horas”, 5 de fevereiro, 1929, *Diário Nacional*.

³⁸“Vida do Cantador (1ª lição)”, 19 ago. 1943, *Folha da Manhã*.

³⁹A observação foi realizada por Antonio Lino Pinto Júnior (2021, p. 31) Pinto Júnior (2021, p. 31).

revelava” (ANDRADE, 2002a, p. 387).

A relação entre Chico Antônio e “o moço do sul” é de horizontalidade. O moço que possuía comportamento educado e “pedia ao invés de mandar”, solicitou a Chico Antônio que cantasse. É despertada no cantador, simultaneamente, a consciência de si e a identificação com o outro, construindo uma experiência de alteridade (PINTO JÚNIOR, 2021, p. 31):

Sentiu que o sangue lhe subia, sentiu que ele mesmo subia no ar, percebeu que era um alguém. Nunca na vida ele tivera essa glória de um pedido com “faz favor”! Olhou o moço e sorriu porque tinha na frente um igual. Nunca sorria quando o mandavam cantar; obedecia. E assim que achava ensejo, entrava no rojão fatal, sem pensar em vergonha, inferior (ANDRADE, 1993, p. 37)⁴⁰

Como nas crônicas de *O turista aprendiz*, é narrada a despedida entre Chico Antônio e “o moço do sul”, bem como a oferta o ganzá ao amigo, mas, desta vez, pela perspectiva do cantador: “Ai, seu dotô, quando chegar em sua terra, vá dizer que Chico Antônio é denado pra embolar” (ANDRADE, 1993, p. 39)⁴¹. É no tempo que passou no Bom Jardim com o personagem interessado pelas tradições populares que Chico Antônio atingiu a “celebridade grande”. Nessa perspectiva, o deslocamento do coqueiro para São Paulo foi também motivado pelo desejo de reencontro com o amigo.

Em São Paulo, Chico Antônio foi envolvido pela “cidade enorme, toda iluminada feito usina”. O cantador ficou maravilhado e atordoado com os inúmeros estímulos da vida moderna: multidão, luzes, sons, bondes, automóveis que permeavam o ambiente.

Andava depressa mas com muita dificuldade por causa daquele povaréu maravilhoso como nunca vira. Luzes encarnadas, azuis, verdes, apagavam, acendiam, casas iluminadíssimas, pra quê tanta luz! enfieiras de bondes, moças passeando, uma misturada formidável. [...] automóvel que não acabava mais, quedele o prêmio que a morena me mandou, buzinas, uma porta era teatro, músicos, deléns de mais bondes enormes chegando. Chico Antônio estava tonto. Principalmente estava deliciado. Gozava por dentro um chuáá contínuo, enlanguescente, nirvanizante, muito cômodo e conhecido, que era ele. (ANDRADE, 1993, p. 58–59)⁴²

A comparação das sensações de Chico Antônio em relação à cidade é feita a partir de elementos já conhecidos pelo cantador como as usinas presentes nas plantações de cana-de-açúcar do Nordeste, elemento moderno incorporado no improviso do coqueiro—“Mas porque lhe faltou uma rima Chico Antônio desembestou pra uma enumeração inconcebível de nomes de engenhos e usinas” (ANDRADE, 1993, p. 48)⁴³—e ao transe de quando tocava cocos. Contudo, ao chegar na fazenda Santa Eulália, o deslumbramento, o estado de “musicalização” haviam se esvaidado. O cantador se viu diante de uma rotina de trabalho não usual, obrigado a se enquadrar no pensamento lógico, movido pelo dinheiro: “aquela sucessão inflexível de cidades, de trabalhos, de plantações, de chãos inteiramente aproveitados, de milletas de relógios, de campainhas mandando, já o deixavam sob a influência do ambiente novo, e este o desolava” (ANDRADE, 1993, p. 60)⁴⁴. O modo de vida de Chico Antônio se contrastou com

⁴⁰“Vida do Cantador (1ª lição)”, 19 ago. 1943, *Folha da Manhã*.

⁴¹“Vida do Cantador (1ª lição)”, 19 ago. 1943, *Folha da Manhã*.

⁴²“Vida do Cantador (5ª lição)”, 16 set. 1943, *Folha da Manhã*.

⁴³“Vida do Cantador (3ª lição)”, 2 set. 1943, *Folha da Manhã*.

⁴⁴“Vida do Cantador (Última lição)”, 23 set. 1943, *Folha da Manhã*.

o do “sul”. O cantador não fixava raízes, era “Andarilho por delícia, por destino” e não “possuía noção de tempo nem de espaço”, além de uma “paciência chegadeira que na sexualidade o levava ao esquecimento de qualquer prisão moral e, nas noites de desafio, a respostas duma compridez tão quieta que exercia sobre o próprio adversário um poder de encantação” (ANDRADE, 1993, p. 43)⁴⁵. É perceptível que tais valores destoam da sociedade burguesa, marcada pela disciplina de trabalho e acumulação.

Telê Ancona Lopez destaca que Mário de Andrade retoma em *Vida do Cantador* a problemática do progresso e civilização trabalhada em *Macunaíma*. O personagem Chico Antônio seria o primitivo carregando os traços do comportamento pré-lógico. Assim, torna-se incompatível com a civilização que, dominada pelo “progresso”, aliena o homem, destruindo seus valores tradicionais e sensíveis⁴⁶. Para Mário de Andrade haveria duas civilizações: “uma falsa e rotulada, igual a progresso e uma verdadeira e necessária: a do primitivo” (LOPEZ, 1972, p. 111).

Chico Antônio se assemelha ao personagem Macunaíma quando sai do “fundo do mato-virgem” e vai para São Paulo em busca da Muiraquitã, a qual estava nas mãos do italiano Venceslau Pietro Pietra, o gigante Paimã (ANDRADE, 1996), já que ambos não se adaptam à civilização moldada pela ganância. Entretanto, diferentemente da narrativa de *Macunaíma*, em que o espaço é “desgeograficado”, em favor de um sentido de unidade cultural, na série *Vida do Cantador*, os limites geográficos são claramente demarcados, focalizando os contrastes entre o Nordeste e São Paulo. “Lá”, no Nordeste, a vida seria “fixa”, uma vez que as tradições populares se mantinham conservadas. “Aqui”, em São Paulo, a vida estaria marcada por uma “transitoriedade fatal”, sendo uma civilização “falseadora”, que tinha apenas o objetivo de “macaquear a Europa”, onde a vida “se convertia em uma jogatina” (ANDRADE, 1993, p. 61–62)⁴⁷. Mário de Andrade realiza uma crítica à sociedade permeada pela ganância e exalta o “Brasil profundo” depositário das tradições populares.

Chico Antônio foi desumanizado, tornando-se um “reles”, pois, na fazenda paulista, cantar não era permitido. O cantador, emudecido, teria perdido sua funcionalidade “intransigentemente social”:

Numa fazenda da Paulista! cantar!... Já se fora o tempo em que cantava a escravaria, saracoteando no batuque ou disfarçando a monotonia dos eitos. Viera um colono, musical por tradição, emudecido pela ambição. Também a época da modinha morrera por completo na casa-grande, e na rapidez com que as coisas se transformam nas terras de aventura, as fazendas eram de um mutismo desumano por ali. Ainda nas zonas paradas ou na pasmaceira maleitosa dos jecas, nas barrancas dos rios pardos, a moda caipira balanceava as suas linhas monótonas e a mansidão das terças, mas na Paulista nada. Silêncio. Nenhum desprendimento, nenhuma glória de viver. (ANDRADE, 1993, p. 61)⁴⁸

Entretanto, um berro lamentoso de boi preencheu o espaço. Dezesseis bois estavam chorando a morte de um novilho e os homens da fazenda tentavam em vão acalmá-los. O único

⁴⁵“Vida do Cantador (2ª lição)”, 26 ago. 1943, *Folha da Manhã*.

⁴⁶Telê Ancona Lopez reconstrói a formação etnográfica de Mário de Andrade, indicando o contato do escritor com trabalhos de antropólogos como Lévy-Bruhl e seu conceito de mentalidade primitiva. Cf. LOPEZ, T. A. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972. p. 111–118.

⁴⁷“Vida do Cantador (Última lição)”, 23 set. 1943, *Folha da Manhã*.

⁴⁸“Vida do Cantador (Última lição)”, 23 set. 1943, *Folha da Manhã*.

capaz de tranquilizar os animais foi Chico Antônio, com o seu aboio, recuperando a função social que estava no seu poder de encantação⁴⁹:

Chico Antônio, trepado no mourão mais alto da porteira grande, aboia. Tapava com as mãos os ouvidos pra os tímpanos não arrebentassem na vibração. E a voz vibrante, em notas musicalíssimas, subiu, se ergueu num arpejo de sétima, firmou-se no som, tremeu, mas baseando-se na apoiadura rápida firmou-se outra vez, se prolongou na vogal fechada, aguda de som, grave no tom, se prolongando até sobrepiar fulminante acima do choro dos bois. (ANDRADE, 1993, p. 62-63)⁵⁰

No seu canto, Chico Antônio anuncia que irá deixar a fazenda, já que não gostava de trabalhar “assalariado” porque a cantoria “rendia mais” (ANDRADE, 1993, p. 105)⁵¹: “Vou-me embora, vou-me embora ô-lê-ô-dá! tão cedo eu aqui não venho”, negando, assim, a ordem capitalista presente no ambiente⁵². O coqueiro, utilizando-se dos costumes do Nordeste, conseguiu “hipnotizar” os animais contendo o lamento. Todavia, Chico Antônio é morto por um touro zebu, que não cedeu ao seu cântico: “para o touro não havia consolo possível”. Quando ordenou que os funcionários da fazenda abrissem a porteira para que os bois mansos pudessem sair, “um rapazola sem prática” abriu a cocheira do zebu: “Se escutou só um ronco feio e o monstro num galope seco. Chico Antônio ainda se virou, mas foi pra receber em cheio na barriga as guampas do zebu” (ANDRADE, 1993, p. 64)⁵³.

Conforme a interpretação de Mário de Andrade, na civilização moderna não haveria espaço para as tradições populares e para a consciência “pré-lógica” do cantador, só restando ao coqueiro o fim trágico da cena presente na última lição. A “expressão mais pura da musicalidade” teria cedido lugar à civilização falseadora e emudecida.

Considerações finais

As crônicas de viagem publicadas no *Diário Nacional* e a transfiguração ficcional das anotações etnográficas na série *Vida do Cantador* permitem apreender como o autor erudito trabalha com as fontes populares, assim como as representações de Chico Antônio. Desse modo, a partir da análise dos textos que compõem *Vida do Cantador*, articulados com outras produções de Mário de Andrade, é possível identificar as percepções do escritor a respeito da cultura popular: enquanto “essência nacional”, tendo em vista a autenticidade apontada no canto do coqueiro, inspiração artística e objeto de estudo, uma vez que indica a necessidade de pesquisas sistematizadas das manifestações folclóricas, simultaneamente à consciência do dever de sua preservação, considerando que as tradições populares, na concepção do autor, estavam ameaçadas pelo “progresso”.

Segundo Travassos, o anseio de autenticidade pelos estudiosos da cultura popular redundava, “numa visão apocalíptica do impacto da urbanização e industrialização sobre a produção

⁴⁹“O canto dele exerce a função das encantações primitivas, canto de todos num rito de dinamogenias benfeizas” (ANDRADE, 1993, p. 169).

⁵⁰“Vida do Cantador (Última lição)”, 23 set. 1943, *Folha da Manhã*.

⁵¹“Chico Antônio”, 5 mar. 1944, *Correio da Manhã*.

⁵²Pedro Fragelli associa o valor das tradições populares na obra de Mário de Andrade, a partir da década de 1930, não só à revolução cultural, como também à revolução política. Cf. FRAGELLI, P. Tradição e revolução: Mário de Andrade e o patrimônio histórico e artístico nacional. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 75, p. 144-161, 2020.

⁵³“Vida do Cantador (Última lição)”, 23 set. 1943, *Folha da Manhã*.

simbólica das camadas populares” (2002, p. 97). Embora não apresente antipatia pela industrialização e urbanização, distanciando-se do tradicionalismo⁵⁴, Mário de Andrade explicita a necessidade de “moços pesquisadores” irem “à casa do povo recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnorteado pelo progresso invasor” (ANDRADE, 1936)⁵⁵. Tal questão é evidente no anteprojeto feito para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1936, no qual o escritor situa as “tradições móveis”—folklore e arte popular—como patrimônio imaterial e discute os mecanismos para sua preservação: “A fonografia gravando uma canção popular cientificamente ou o filme sonoro gravando tal versão baiana do Bumba-meu-boi, impedem a perda destas criações, que o progresso, o rádio, o cinema estão matando com violenta rapidez.” (ANDRADE, 1981, p. 53).

Nesse sentido, aperfeiçoar uma metodologia de caráter científico para coleta e registro das expressões da cultura popular, está relacionada ao significado atribuído ao folclore pelos intelectuais como “campo revelador da identidade nacional” (NOGUEIRA, 2005, p. 262). Os impasses a respeito da percepção das tradições populares por Mário de Andrade deságumam na narrativa sobre o coqueiro nordestino. *Vida do Cantador* engloba reminiscências dos debates em torno do nacional, o dever do engajamento do artista, a função social da arte—“alma coletiva do povo”—, o entrelaçamento de pesquisa e ficção, bem como a ideia de “degradação” das tradições populares.

Referências

- ANDRADE, M. d. A situação etnográfica do Brasil. *Jornal Síntese*, Belo Horizonte, 1936. IEB-USP. Código de Ref.: DRP019-0725.
- _____. Anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico e Nacional. In _____. **Mário de Andrade cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936–1945**. Brasília: Fundação Pró-Memória, 1981.
- _____. Apêndice V: Na pancada do ganzá [Prefácio 1934]. In _____. **Os cocos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002a. Preparação de Oneyda Alvarenga.
- _____. As Danças dramáticas do Brasil. In _____. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002b. Edição organizada por Oneyda Alvarenga.
- _____. **Ensaio sobre a música brasileira**. Organização: F. C. Toni. São Paulo: Edusp, 2020.
- _____. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Madrid et al.: ALLCA XX, 1996. Edição crítica Telê Porto Ancona Lopez.
- _____. O Samba Rural Paulista. *Revista do Arquivo Municipal*, Departamento de Cultura, São Paulo, v. 41, 1937.
- _____. **O turista aprendiz**. Brasília: IPHAN, 2015. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo.

⁵⁴ Apesar de Mário de Andrade afirmar que a civilização seria responsável pela decadência das danças dramáticas, o escritor não se posiciona contra ela: “não sou também contra a civilização” (ANDRADE, 2002b, p. 69). Nas crônicas de viagem ao Nordeste o “turista” não se opõe à modernização sendo desenvolvida na região, que pode ser exemplificada pelas usinas nas plantações de cana-de-açúcar: “brasileiro já está cansado com quatrocentos anos de banguê... Pede usinas” (ANDRADE, 2015, p. 314). Sobre o assunto ver: FRAGELLI, P. Tradição e revolução: Mário de Andrade e o patrimônio histórico e artístico nacional. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 75, p. 144–161, 2020.

⁵⁵ “A situação etnográfica do Brasil”. *Jornal Síntese*. Belo Horizonte, 1936.

- ANDRADE, M. d. Prefácios inéditos, 1926. In _____. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- _____. **Vida do Cantador**. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista.
- ANTELO, R. **Na ilha de Marapatá**: Mário de Andrade lê os hispano-americanos. São Paulo: HUCITEC, 1986.
- ARTUNDO, P. (Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Escritores/Artistas Argentinos**. São Paulo: Edusp/IEB, 2013.
- AVELINO, Y. D. O ofício do historiador através das correspondências: uma relação afetiva entre Mário de Andrade e Tarsila do Amaral. **Fênix—Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 12, n. 2, 2015.
- BATISTA, R. B. O alcance da cantoria. In: ANDRADE, M. d. **Vida do Cantador**. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista.
- BOTELHO, A. **De olho em Mário de Andrade**: uma descoberta sentimental e intelectual do Brasil. São Paulo: Claro enigma, 2012.
- CASTRO, M. W. **Mário de Andrade**: exílio no Rio. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- CAVALCANTI, M. L. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 54, 2004. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-69092004000100004>>.
- CHARTIER, R. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Cultura e História Urbana**, v. 8, n. 16, 1995.
- COLI, J. **Música final**: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical. Campinas: Unicamp, 1998.
- CONTIER, A. D. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 105–119, 2015.
- CRUZ, H. d. F.; PEIXOTO, M. d. R. d. C. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. **Projeto História**, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 253–270, 2009.
- DUARTE, P. Cartas de Sérgio Milliet. In _____. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec Editora, 1976.
- ESCOREL, E. O canto da sedução. In: ANDRADE, M. d. **Vida do Cantador**. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista.
- FERNANDES, F. **O Folclore em questão**. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2020.
- FIGUEIREDO, T. M. L. Café: o trajeto da criação de um romance inacabado de Mário de Andrade. 2009. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FRAGELLI, P. Tradição e revolução: Mário de Andrade e o patrimônio histórico e artístico nacional. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 75, p. 144–161, 2020.
- GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- JARDIM, E. **A brasiliade modernista sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Ponteiro, 2016.

- _____. **Mário de Andrade:** Eu sou trezentos: vida e obra. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- LAFETÁ, J. L. 1930: A crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2000.
- LIRA, J. T. C. Naufrágio e galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 20, n. 57, p. 143–209, 2005.
- LOPEZ, T. A. Dossier da obra: Macunaíma e o Turista Aprendiz. In: ANDRADE, M. d. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Madrid et al.: ALLCA XX, 1996. Edição crítica Telê Porto Ancona Lopez.
- _____. **Mário de Andrade:** ramais e caminho. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- MORAES, M. A. d. (Org.). **Câmara Cascudo e Mário de Andrade:** cartas, 1924–1944. São Paulo: Global Editora, 2010.
- NOGUEIRA, A. G. R. **Por um inventário dos sentidos:** Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Hucitec e Fapesp, 2005.
- PESAVENTO, S. **História & História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- PINTO JÚNIOR, A. L. **Boi Tungão, Boi Bonito:** perspectivas do popular em Mário de Andrade e Guimarães Rosa. 2021. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SANDRONI, C. Notas sobre etnografia em Mário de Andrade. **Estudos Avançados**, v. 36, n. 104, p. 205–223, 2022. Disponível em:
[<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/194957>](https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/194957).
- SCHNEIDER, A. L. Mário de Andrade, leitor de Sílvio Romero. In: CARVALHO, F. A.; EUGÊNIO, J. K. (Ed.). **Interpretações do Brasil.** Rio de Janeiro: E-papers, 2014.
- SOUZA, G. M. e. **O tupi e o alaúde:** uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2003.
- TONI, F. C. Me fiz brasileiro para o Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 30, 2002.
- _____. O compromisso do musicólogo Mário de Andrade. In: ANDRADE, M. d. **Ensaio sobre a música brasileira.** Organização: F. C. Toni. São Paulo: Edusp, 2020.
- TRAVASSOS, E. Mário e o Folclore. **Revista do Patrimônio Artístico Nacional**, Brasília, n. 30, 2002.
- _____. **Os mandarins milagrosos:** arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar Editora, 1997.
- _____. Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 51, p. 13–40, 2010. Disponível em:
[<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i51p13-40>](https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i51p13-40).
- WISNIK, J. M. A república musical modernista. In: ANDRADE, G. (Org.). **Modernismos 1922–2022.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Recebido em 5 nov. 2022. Aprovado em 18 nov. 2022.

