

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

CAMPUS FLORIANÓPOLIS

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

CURSO DE ANTROPOLOGIA

JOSIANE SOARES DA SILVA

**Entre o popular e o moderno: os cantos-de-trabalho em Mário de Andrade**

Florianópolis

2023

Josiane Soares da Silva

**Entre o popular e o moderno: os cantos-de-trabalho em Mário de Andrade**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Antropologia.

Orientadora: Profa. María Eugenia Domínguez, Dra.

Florianópolis

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silva, Josiane Soares da  
Entre o popular e o moderno : os cantos-de-trabalho em  
Mário de Andrade / Josiane Soares da Silva ; orientadora,  
Maria Eugenia Domínguez, 2023.  
71 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, , Graduação em ,  
Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. . 2. Música popular, Modernismo; Antropologia. I.  
Domínguez, Maria Eugenia . II. Universidade Federal de  
Santa Catarina. Graduação em . III. Título.

Josiane Soares da Silva

**Entre o popular e o moderno: Os cantos-de-trabalho em Mário de Andrade**

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de bacharel e aprovado em sua forma final pelo Curso de Antropologia

Local UFSC, 10 de fevereiro de 2010



Coordenação do Curso

**Banca examinadora**



Prof.(a), Maria Eugenia Dominguez Dr.(a)  
Orientador(a)



Prof.(a) Scott Head Dr.(a)  
Instituição UFSC



Prof.(a) Allan de Paula Oliveira Dr.(a)  
Instituição UNESPAR

Florianópolis, 2023

Este trabalho é dedicado a quem busca escavar as margens desta “disciplina indisciplinada”.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à professora e orientadora deste trabalho, Maria Eugenia Domínguez, pelo apoio e pela confiança ao longo desse processo.

Também gostaria de agradecer aos demais professores e professoras do departamento de Antropologia, que de modo direto ou indireto auxiliaram na feitura deste estudo. Agradeço em especial à professora Alexandra Alencar, pela leitura dedicada e apontamentos bem como pela sua importante dinâmica de partilhas de texto entre colegas na disciplina de Seminário de Escrita.

Aos colegas Ana Cláudia Mastrocola Garcia e Lucas Baumgarten pelas trocas. Ao Lucas também agradeço pelo auxílio com o compartilhamento dos arquivos sonoros via drive.

Aos demais colegas, amigos e amigas, pelas trocas e reflexões que não se limitaram ao espaço da sala de aula;

Às pesquisadoras do MUSA pelas trocas e oportunidade de partilha sobre o tema.

Pelo aceite em participar da banca e pela leitura deste trabalho, agradeço aos professores Scott Head e Allan de Paula Oliveira.

Ao Ivan, agradeço a ajuda com as transcrições em partitura, como também as conversas e ideias que melhor ajudaram a pensar este trabalho, além do carinho de todas as horas, obrigada.

Ao meu pai João e minha mãe Idione, com amor, agradeço por todo apoio e incentivo durante estes anos de formação, sem esquecer de meus queridos irmãos Jocimar e Juliana.

Este trabalho também é dedicado a vocês.

*Abancado à escrivaninha em São Paulo  
Na minha casa da rua Lopes Chaves  
De supetão senti um friúme por dentro  
Fiquei trêmulo, muito comovido  
Com o livro palerma olhando pra mim.  
Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus!  
Muito longe de mim,  
Na escuridão ativa da noite que caiu  
Um homem pálido magro  
De cabelos escorrendo nos olhos  
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,  
Faz pouco se deitou está dormindo.  
Esse homem é brasileiro que nem eu (ANDRADE, 1927)*

## RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo acompanhar os estudos sobre os cantos-de-trabalho na teoria musical do escritor modernista Mário de Andrade. Tendo como eixo de pesquisa a manifestação musical específica, alcançamos o panorama mais amplo do ideário modernista pensado pelo autor e a partir da abordagem do texto *Cantos-de-Trabalho no Brasil*, publicado originalmente em 1926, constatou-se que essa prática, além de ter sido abordada pela primeira vez nos estudos do folclore musical brasileiro, inaugura uma virada de perspectiva no modernismo nacional. Essa virada de perspectiva direcionou o foco de atenção ao povo e às expressões populares, elementos tidos como centrais para a construção de uma identidade nacional nas artes brasileiras. A música sendo o carro-chefe dessa virada, não foi a única beneficiada. Veremos que outras linguagens artísticas se inspiraram na recolha, no registro e no estudo do cancionário popular, como a literatura e, mais tarde, o cinema. Este trabalho busca também construir uma escuta das representações sonoras dos cantos-de-trabalho que são abordados na segunda fase do modernismo brasileiro, convencionalmente demarcada entre anos de 1924 a 1929.

**Palavras-chave:** Música; Modernismo; Antropologia.



## ABSTRACT

The objective of this research is to accompany studies on cantos-de-trabalho (the work-songs) in the musical theory of the modernist writer Mário de Andrade. Having the specific musical manifestation as a research axis, we reached a broader panorama of the modernist ideals thought by the author and from the approach of the text *Cantos-de-Trabalho no Brasil* (“Work-songs in Brazil”), originally published in 1926, it was verified that this practice, in addition to having been addressed for the first time in studies of Brazilian musical folklore, inaugurates a change of perspective in national modernism. This shift in perspective directed the focus of attention to the people and popular expressions, elements seen as central to the construction of a national identity in Brazilian arts. Music being the flagship of this shift, it was not the only beneficiary. We will see that other artistic languages were inspired by the collection, recording and study of the popular songbook, such as literature and, later, cinema. This work also seeks to build a listening to the sound representations of work-songs that are addressed in the second phase of Brazilian modernism, conventionally demarcated between the years 1924 to 1929, when Brazilian art found itself in a passage between the popular and the modern.

**Keywords:** Music; Modernism; Anthropology.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Cantiga de Engenho.....	42
FIGURA 2 – Canto de Pedreiros.....	43
FIGURA 3 – Canto de Pedreiros II.....	43
FIGURA 4 – Canto de Remadores.....	44
FIGURA 5 – Improviso do Pasteleiro.....	45
FIGURA 6 – Grito do Vaqueiro.....	46
FIGURA 7 – Ai! Baiana.....	50
FIGURA 8 – Cana-fita.....	51

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
1.1	Notas para alguns conceitos.....	14
<b>2</b>	<b>A familiarização do “outro”: A música popular e a questão individual.....</b>	<b>24</b>
2.1	A etnografia pensada por literatos.....	24
2.2	A produção popular na obra de Mário de Andrade.....	27
2.3	O artigo <i>Cantos-de-Trabalho no Brasil</i> e a música individual.....	31
<b>3</b>	<b>A “outrificação” do “nós”: o valor social do canto popular e a construção nacional.....</b>	<b>40</b>
3.1	Como soam os registros dos cantos-de-trabalho? .....	41
3.2	Os cocos e os cantos-de-trabalho: a forma coral e o valor social por excelência...47	
<b>4</b>	<b>Canto a três vozes.....</b>	<b>53</b>
4.1	Um precursor, um continuador e um inovador.....	55
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>67</b>
5.1	Notas para outras abordagens possíveis.....	69
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>72</b>
	<b>ANEXO.....</b>	<b>75</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Muito já se falou e ainda se fala sobre Mário de Andrade. Não poderia ser diferente já que, como lembra o historiador e crítico de arte Francisco Alambert (2006, p.09) “ninguém pensa direito o Brasil sem passar em algum momento por perto de Mário de Andrade”. E o Brasil fora, na sua vida e na sua obra, uma constância, sua principal preocupação, matéria viva de sua obra. E é por isso que, com razão, muito se fala em Mário de Andrade. É por isso também que muitas das coisas aqui escritas só farão a reiterar o lugar comum de boa parte de tudo aquilo já falado. Afinal, nunca é demais falar em Mário Raul de Moraes Andrade, nascido aos nove de outubro do ano de mil oitocentos e noventa e três, paulistano da *Pauliceia Desvairada*, mas acima de tudo, um brasileiro como o seringueiro do Norte.

Mais conhecido como poeta e escritor modernista do que como musicólogo e ensaísta, Mário foi responsável por um incansável estudo sobre a música e a cultura brasileira que incluía no seu arcabouço a música popular, a música artística, o canto nacional, a fala, a literatura, a dança. Se algo há de novidade nesse singelo estudo aqui apresentado, é tão somente a possibilidade de resgatar um texto seminal mas pouco visitado em seu vasto e complexo estudo musical: o artigo *Cantos-de-Trabalho no Brasil*, publicado em dezembro de 1926, na Revista modernista de música *Ariel* (1923-1929). Este texto, só pôde ser acessado por mim graças à recente publicação da nova Edição do livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (2020 [1928]), organizada pela pesquisadora Flávia Camargo Toni, que nos apresenta ao final do volume um dossiê com textos e artigos variados onde figura o referido artigo, aqui também replicado no anexo ao fim do trabalho.

A escolha pelo estudo e desdobramento deste texto de Mário de Andrade e do tema nele tratado, não fora, contudo, ao sabor da novidade, mas por uma curiosidade em relação a esta manifestação cultural específica (afinal congregava ao mesmo tempo duas dimensões relevantes da vida social, o trabalho e o fazer musical) e suas representações. Este interesse havia sido despertado e permanecido latente desde quando assisti pela primeira vez a trilogia cinematográfica *Cantos de Trabalho* (1974-76)<sup>1</sup>, do diretor

---

<sup>1</sup> Em meados da década de 1970, cinquenta anos depois da publicação do artigo de Mário sobre os cantos-de-trabalho, Hirszman filma *Mutirão*, *Cacau* e *Cana-de-açúcar* em localidades distintas do Nordeste brasileiro, contextos de trabalho em que trabalhadores, executando tarefas em conjunto, cantavam coletivamente. Agradeço a Ivan Nabuco por ter me apresentado estes filmes no ano de 2014.

cinemanovista<sup>2</sup> Léon Hirszman. Contudo, a possibilidade de pesquisar este tema se mostrou apenas no momento de elaboração do projeto de pesquisa para o trabalho final do curso de graduação. A princípio, a ideia era pesquisar a trilogia reunindo referências da etnomusicologia e da antropologia visual. Não tardou muito, contudo, para que aparecesse no curso da investigação uma produção cinematográfica anterior, com mesmo título e tema, de autoria do cineasta mineiro Humberto Mauro (1955). Salvo a obviedade temática, um fio comum o qual eu não sabia muito bem identificar conectava estas duas produções, apesar das diferenças políticas, materiais e estéticas guardadas por elas. Formava-se aí um problema de pesquisa e, à medida que o projeto ia se desenhando como comumente se desenha um projeto de pesquisa, isto é, através de busca de referências, reunião de artigos, livros e levantamento de perguntas, alguns caminhos levaram invariavelmente ao pensamento musical de Mário de Andrade e ao conhecimento da existência do artigo sobre os cantos-de-trabalho<sup>3</sup>.

Deparamo-nos então com a importância deste autor para aqueles cineastas e, com isso, com a dimensão que o esboço de pesquisa estava ganhando: o que se mostrara impossível realizar dado o curto alcance de um trabalho de conclusão de curso de graduação. Resolveu-se então, fazer uma clivagem na ideia inicial e “começar do começo”: optou-se por abordar, antes, o estudo sobre os cantos-de-trabalho em Mário de Andrade o que por si só já exige fôlego que ultrapassa a meia força.

Entendendo os filmes de Humberto Mauro e Leon Hirszman como consequências relevantes do pontapé inicial dado por Mário de Andrade, será considerada uma breve abordagem destas produções no terceiro capítulo deste estudo, onde o objetivo é estabelecer pontos de contato entre estes autores e suas respectivas obras para que o fio que os conecta seja evidenciado.

O objetivo desta pesquisa, então, é acompanhar a elaboração de estudos sobre o gênero musical cantos-de-trabalho na musicologia modernista de Mário de Andrade, bem como suas implicações em certos domínios da arte brasileira. Compreendendo a teoria modernista elaborada pelo autor como uma espécie de “sistema cultural”, formado por padrões e ideias interligadas, as quais muito têm a revelar sobre as noções que guiam a

---

<sup>2</sup> Termo referente aos cineastas do Cinema Novo, movimento cinematográfico surgido por volta dos 1960, marcado pelo forte pendor à crítica social e comprometido com a cultura nacional.

<sup>3</sup> Uma pequena nota sobre a grafia do vocábulo: no texto *Cantos-de-trabalho no Brasil*, o termo aparece assim grafado com hífen como um substantivo composto. Nas edições do *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (2006; 2020) e no *Dicionário Musical Brasileiro* (1989) o termo já aparece separado conforme a grafia considerada correta. Resolvemos manter hifenizado sempre que buscarmos remeter ao sentido específico atribuído por Mário de Andrade.

compreensão fornecida pelo autor sobre este fazer musical, este trabalho se propõe a fazer uma breve antropologia deste ideário artístico-musical, a partir da questão mais geral que pergunta: o que são os cantos-de-trabalho na teoria musical desenvolvida por Mário de Andrade?

Conforme fomos abrindo caminhos por entre esta densa floresta de trabalhos, obras, conferências, críticas, ensaios, publicados por Mário de Andrade, fomos percebendo que neste período em que Mário aborda pela primeira vez a manifestação popular, publicando o artigo *Cantos-de-Trabalho no Brasil* no ano de 1926, acontece, como afirma Telê Ancona Lopez, uma “guinada progressista” na musicologia brasileira, que vai lançar bases para o amadurecimento de um projeto nacionalista (ANDRADE, 2022). Esse projeto nacionalista volta-se, por sua vez, na direção da música popular, e os cantos-de-trabalho marcam, justamente, essa virada de atenção ao “outro” – o que situa na reflexão modernista o surgimento da relação binominal “nós-outros”, daí ressaltando o caráter etnográfico desta produção.

Como se sabe, essa guinada em direção à música popular tinha em vista uma dupla transformação: a nacionalização das artes brasileiras e a construção de uma identidade nacional, ambas a se constituir mutuamente. Como já vinha acontecendo na literatura brasileira pelo menos desde o século dezenove com Silvio Romero e pelo próprio Mário nas suas primeiras publicações poéticas no alvorecer da década de 1920, a música artística, para ele sinônimo de música erudita exclusivamente, deveria acompanhar o compasso desse ‘abrasileiramento’, processo esse que só poderia acontecer por meio do conhecimento, da adaptação e da transformação das melodias do *povo*.

Mas, o que significariam para Mário de Andrade palavras recorrentes em seu pensamento como povo, modernismo, nacionalismo? As próximas páginas desta introdução se dedicarão a discutir brevemente alguns dos conceitos chaves do autor, raramente por ele explicitados, mas que são fundamentais para compreensão de suas reflexões acerca da música brasileira.

### 1.1 Notas para alguns conceitos

Segundo a recapitulação feita por Maria Elisa Pereira (2006), “povo” em seu sentido genérico tal como usamos, se refere a distintas coletividades de um mesmo território nacional e começou a ser usado de modo mais alargado nas primeiras décadas do século passado quando as fronteiras nacionais foram redesenhadas com o desfecho da

Primeira Guerra Mundial. Neste sentido, mais do que semelhanças físicas, o povo inserido em determinado limite político-geográfico, era identificado pelos vínculos linguísticos, culturais, afetivos, de modo a atenuar as particularidades étnicas e acentuar as semelhanças compartilhadas, geralmente impostas. Essa ideia de povo, encontra raízes num momento anterior quando do florescimento do nacionalismo romântico europeu, povo (*Volk*) representa a “descoberta” por parte de intelectuais para a existência de “outra” cultura guardada pelos grupos sociais que não se acomodavam na categoria “nós”. Daí, termos correlatos como canções populares, saberes populares (*Volklied, Volklore...*) começam a surgir para designar uma cultura, ou as culturas, pertencente a camadas e grupos sociais estratificados e nem sempre claramente delimitados. Travassos (1997), apoiada em Burke, explica ainda que, desse modo, o termo “povo” indica o entendimento de que “o antigo, o distante e o popular eram todos igualados” (p. 11).

É preciso atentar para a imprecisão de sentido destes termos. Ainda segundo Travassos, para Mário de Andrade, a palavra “povo” recobre diferentes significados, ora remetendo às camadas mais pobres da população, ora à comunidade nacional como um todo. Em termos gerais e numa chave primitivista, “povo” para os modernistas era todo aquele grupo que guardava uma cultura genuína, ainda não “contaminada” pelos ideais da civilização e por isso visto como guardião dos valores nacionais por excelência, caros aos modernistas na sua missão de construção de uma identidade nacional.

De modo geral, a derivação “popular”, que compõe as expressões geralmente usadas como “música popular”, “arte popular”, neste domínio modernista brasileiro, pode se referir também a toda produção anônima advinda das culturas de tradição oral. Em contraposição a ela, tem-se a produção do domínio da escrita, verbal ou musical, cuja circulação se dava em espaços de poder intelectual e/ou material, ocupados, neste panorama, pelos modernos. É preciso compreender então que o termo *popular*, utilizado para designar a música advinda da expressão e do saber do povo, torna-se, neste contexto, sinônimo de folclórico (*Volklore*), isto é, distinto do sentido que adquire com o passar do tempo quando passa a designar a música popularizada, difundida pelos meios de comunicação de massa, ou ainda daquela Música Popular Brasileira marcada pela era dos festivais que aconteceria no decorrer da década de 1960.

Mário de Andrade valeu-se da ideia de “povo brasileiro” localizando-o em sua análise como unidade primitiva da *nação*. Primitiva porque as expressões populares seriam algo como a matéria prima para a construção de uma identidade nacional, arquitetada pelo ‘gênio’ criador dos artistas e intelectuais – afinal, estes precisariam estar

aí inclusos, pois, a nação mesma, a pátria, “se construiria sobretudo, mediante reformas paulatinas nos campos da educação, ciência e arte” (PEREIRA, 2006, p. 24). Neste sentido, segundo Travassos (1997), a nação seria concebida por Mário como um “indivíduo grande”, uma entidade abrangente, de modernos e não modernos, cuja unidade estava contida na transposição das características individuais dos sujeitos para o todo social, a nação, nestes termos sendo como uma “pessoa coletiva”. Essa síntese levaria, por sua vez, ao sentimento do *Nacionalismo*, que seria essa ideologia aglutinante que em um só gesto arremataria as diferenças em prol de uma semelhança, ou ainda, uma identificação coletiva a algo comum (PEREIRA, 2006). Sob a égide do nacionalismo, no caso brasileiro calcado no mito das três raças, tendia-se a atenuar qualquer conflito de ordem racial e de classe, na possibilidade do reconhecimento de uma nacionalidade uma a todos. É preciso atentar para o fato de que o termo é usado por Mário de Andrade no intervalo entre Guerras e num período imediatamente anterior à Era Vargas, que de 1930 a 1937 foi sulcando uma ideia nacionalista/ufanista que eclodiu no regime do Estado Novo. Isto é, nacionalismo em Mário de Andrade, deve-se ser entendido livre do perigo do sentido fascista que a palavra adquire no eclodir da Segunda Guerra Mundial<sup>4</sup>.

Neste momento específico de deslinde do termo, nacionalismo era a mesma régua que mediria “povo” e “modernos” numa chave de reconhecimento destes últimos em relação aos primeiros. Numa de suas correspondências a Carlos Drummond de Andrade, Mário explica de maneira resumida: “Nacionalismo quer simplesmente dizer: Ser nacional. O que mais simplesmente ainda significa: Ser” (PIRES JÚNIOR, 2013). Esse Ser nacional passaria pela ruptura com as doutrinas artísticas dominantes na Europa e legitimadas pelas normas acadêmicas que determinavam critérios e padrões a serem seguidos. Para os artistas de vanguarda e os modernistas, o povo ou as culturas primitivas, estavam justamente nesse lugar que se encontrava fora do alcance destas normas acadêmicas e suas normas civilizatórias e por isso, vistos como uma estratégia em prol ora da transformação da arte, ora em prol da nacionalização.

É esse Ser Nacional que Mário de Andrade evocará nas suas proposições estéticas para a música brasileira difundida no emblemático livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, publicado originalmente em novembro de 1928. Neste livro, o nacionalismo

---

<sup>4</sup> Ainda que Pereira (2006, p. 23) apoiada no historiador Arnaldo Contier faça lembrar que “desde 1922 o fascismo incentivou ações artísticas e culturais como parte da sua estratégia pelo poder, ressaltando principalmente a força da língua, literatura e música italianas”, o nacionalismo andradiano deve ser entendido numa outra chave que não a de viés fascista, pois o autor em nenhum momento adota uma postura ufanista e exclusivista, reservando críticas a tal postura.



era tido por ele como um momento “de conformação da produção humana com a realidade nacional” (ANDRADE, 2006 [1928], p. 15). Não por acaso, o autor principia o livro com críticas ao diletantismo europeu e à condição de moderno que também lhe era própria e a qual ele não buscava negar

Nós, modernos, manifestamos dois defeitos grandes: bastante ignorância e leviandade sistematizada. [...] É que os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Música Brasileira com o prazer deles, coisa diletante, individualista e sem importância nacional nenhuma. O que deveras eles gostam no brasileiro, que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez, é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia (ANDRADE, 2006 [1928], p. 11).

Esse trecho condensa muitas ideias das quais ele irá desdobrar na sua proposição estético-nacionalista para a música brasileira erudita feita à época. A primeira delas é a busca criteriosa pela distinção entre o que é nacional daquilo que é “exotismo divertido”, isto é, música pautada por um exclusivismo exótico que “*é exótico até para nós*” (idem, p. 22, grifo do autor). A crítica recai sobre Carlos Gomes e, dentre outros, sobre a “pseudo-música indígena” de Villa-Lobos – o que não impede Mário reconhecer sua grandeza (ibidem, p. 12).

E aí reside a crítica ao que o autor vai chamar de unilateralismo e exclusivismo, dois termos que ajudam a distanciar o sentido ufanista do sentido “nacionalista” em que ele busca galgar para a música artística e à construção de uma identidade nacional a partir dela. O primeiro corresponde a uma atitude por parte dos compositores de considerar aspectos de uma etnia apenas, isto é aspectos unilaterais – o indígena ameríndio, o branco português ou o negro africano. O segundo, privilegia excessivamente o que é brasileiro, sem considerar a necessária assimilação habilidosa de elementos estrangeiros<sup>5</sup>. Para o autor, a incorporação de elementos unilaterais ou exclusivistas não torna a música mais reconhecidamente nacional. Ao contrário, é música pouco nacional e um desfavor à construção de uma linguagem verdadeiramente brasileira.

Pode-se depreender daí um duplo entendimento: de um lado, o que Mário compreende sobre a síntese do tipo brasileiro, o que o faz dialogar de modo muito

---

<sup>5</sup> No livro *Ensaio*, o autor afirma: “Está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa”. (ANDRADE, 2006 [1928], P.21)

particular com as teorias raciais elaboradas à época; de outro, o que ele busca postular em relação ao papel social do artista e da arte naquele cenário.

Começemos pelo primeiro. É comum ao leitor e leitora das obras mais teóricas de Mário de Andrade, deparar-se com o termo *raça* como sinônimo de população, povo, nação. Por exemplo, no início do seu livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, o autor escreve: “Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada de nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça” (ANDRADE, 2006 [1928], p. 11). Um pouco mais adiante, no mesmo livro, Mário torna a usar “raça” como sinônimo de povo, nação: “O critério histórico atual da Música popular 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.” (idem, p. 16). Assim como outro conhecido modernista, Oswald de Andrade também toma por sinônimo povo, raça, nação: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça”, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1976 [1928]).

Esta aproximação semântica aponta para a compreensão do povo brasileiro enquanto produto do encontro das três raças, que formaria uma raça em particular, a brasileira, fenômeno que para ele importa mais no nível psicológico que biológico, e está já assimilado pela cultura popular. Por isso, não caberia aos artistas a tarefa de escolher, à sua revelia, elementos étnicos particulares de uma ou de outra raça, pois a “a arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (ANDRADE, 2006 [1928] p. 13).

Em vista disso, Mário de Andrade parte em seus estudos daquilo que DaMatta (1987) chama de uma “ideologia dominante”, que reitera a “fábula das três raças” produzidas pelas teorias racialistas que vigoraram no Brasil nos fins do século XIX. Para Mário, o tipo brasileiro já resulta desta integração e assimilação racial calcada no mito das três raças, o qual ele não se ocupa em desfilar.

Ao mesmo tempo, no *Ensaio*, o autor reconhecerá, as influências raciais em maior ou menor grau que conformariam a música brasileira, tendendo a um lusitanismo que lembra Silvio Romero:

Cabe lembrar mais uma vez aqui do que é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provém de fontes estranhas [entre si]: a ameríndia, em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso a influência espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlântico (Cuba e

Montevideo, habanera e tango) foi muito importante” (Andrade, 2006 [1928]), p.20).

O papel dos artistas modernistas, segundo Mário de Andrade, era compreender estes aspectos da assimilação psicológica da cultura onde as particularidades raciais já estariam diluídas, para então incorporar em suas composições musicais elementos que seriam não exclusivistas nem unilaterais, mas sim nacionais, isto é, produto de um Brasil já integrado. Tal compreensão passaria pelo estudo diligente dos elementos sociais e psicológicos que conformam a cultura brasileira. Neste sentido, o artista, deveria ser antes, um pesquisador, ou em termos mais largos, um curioso, mas sobretudo, uma pessoa comprometida com a formação social e cultural de seu país.

Desse modo, Mário de Andrade, que era professor de piano e de História da Música desde 1922 no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, de maneira didática elabora sua teoria social, intercruzando numa relação íntima nação e arte, com fins de orientar seus alunos, colegas, leitores, e estimular o envolvimento deles com as questões sociais do país. Rogando para si a autoridade de estipular e distinguir o que é nacional daquilo que seria um falso ou pretensão nacional, Mário chama a atenção para as assimilações étnicas e psicológicas que poderiam ser acessadas “prontas” no plano da cultura. Isso explica o fato dele estabelecer um critério mais social que filosófico para a Música Brasileira. Deste modo, mais do que serem belas tão somente, o valor artístico das composições musicais brasileiras deveriam se colocar a serviço do “indivíduo grande”, a nação.

Nesta esteira se desenha o modernismo de Mário de Andrade. Por um lado, era preciso ser moderno para superar a imposição de uma cultura colonizadora que se queria clássica, trazida já velha ao Novo Mundo; por outro, deveria de ser uma modernização pelas vias do popular, do primitivismo estético e social. Neste sentido, explica Maria Elisa Pereira apoiada em Antônio Candido,

O modernismo brasileiro seria uma síntese da dialética do localismo e do cosmopolitismo, do conteúdo nacional e das formas europeias, da expressão particular do artista e do programa manifesto a ser seguido. Como todo processo, o modernismo brasileiro viveu também sua história, com seus personagens, suas crises, vitórias, contradições e transformações (Pereira, 2006, p. 29).

Esse caráter duplo vai aparecer ainda em Travassos (1997) que explica que Mário de Andrade usava os termos *moderno*, *modernidade* e *modernismo* tanto para se referir

ao movimento artístico pelo qual participou, quanto para designar as transformações que ocorriam na sociedade. O carro chefe da urbanização, para os modernistas, avançaria sobre o território pondo em risco de desaparecimento as manifestações culturais que buscavam registrar, o que sublinha o tom salvacionista do projeto musical de Mário. Neste sentido, o objeto com o qual lidavam os modernistas, pertencia a um “passado inda próximo” – termos de Mário no artigo sobre os cantos-de-trabalho. Neste texto o autor ainda observa em tom condolente: “A gente pouco possui e não registra nada. Tudo vai se perdendo e desaparecendo com o ronco do forde que espanta do agreste, da catinga e das praias os restos úteis deste passado inda próximo... É uma pena.” (ANDRADE, 2020 [1926]). Como veremos, esse desaparecimento em decorrência da industrialização e urbanização crescentes ressoará no pensamento de outros artistas que se voltaram às questões da cultura popular brasileira.

Neste sentido, é delineado um entendimento de cultura compreendida como objeto passível de perda, degradação e desaparecimento, devorada por uma cultura “dominante” ou “superior”, o que sutilmente esboça uma compreensão evolutiva da cultura. Explica Valentini (2010) que as leituras de autores da primeira escola de Antropologia, Tylor, Frazer, e incluindo aí um autor que Mário reservará especial apreço, Lévy-Brühl, são seminais na concepção de suas ideias sobre o folclore musical.

Dito isto, o entendimento de cultura, em Mário, afasta-se assim daquele entendimento considerado por matrizes antropológicas que surgiram a partir da crítica ao evolucionismo, as quais, de forma resumida, compreendem a cultura como uma totalidade de regras, costumes, ideias, padrões, comportamentos, expressões, ou ainda organização da experiência humana por meio de símbolos. Neste caso, uma totalidade que não é fixa, contudo, mas que “sobrevive” e atravessa o tempo numa constante dinâmica de reelaboração e autotransformação, não sendo passível de desaparecimento ou homogeneização, como afirmará Sahlins (1997) na sua crítica àquela compreensão da cultura como objeto em vias de extinção, que ele denomina de *Pessimismo Sentimental*.

Segundo Travassos (1997) e Pereira (2006), Mário se aproxima também das noções herderianas de *Kultur*, que prevê a existência de diferentes culturas populares, cada uma organizada de acordo com preceitos próprios, que, neste sentido, se aproximam de uma abordagem antropológica. Herder, contudo, buscará nas culturas populares fomento para a construção de uma nacionalidade alemã, crendo nelas existir o verdadeiro “espírito do povo” (*Volksggeist*) (PEREIRA, 2006). Tal concepção pode ser encontrada na

abordagem andradiana do folclore, e do lugar central que ocupam no seu pensamento o povo e os intelectuais na constituição de uma cultura nacional brasileira.

Também a noção clássica ou humanística da cultura é bastante presente no pensamento musical de Mário de Andrade, em que o cultivo das artes, literatura, música, e da filosofia, é central, o que permite o autor inferir juízos de valor a respeito das manifestações artísticas (TRAVASSOS, 1997). Acerca disso, a contraposição entre popular e artístico é bem demarcada no livro *Ensaio*, bem como as diferenciações entre “música erudita”, “música popular” e “música popularesca”, esta última se referindo àquela manifestação musical urbana voltada para o mercado (PEREIRA, 2006, p. 26).

É neste quadro que Mário de Andrade irá abarcar os cantos-de-trabalho: como material passível para elaboração de uma arte e uma identidade nacional, mais do que estabelecer um comprometimento científico em relação a uma abordagem teórico-metodológica sobre esta manifestação popular. É antes a serviço do campo artístico e à uma concepção específica de arte, que Mário irá partir para desenvolver seus estudos. Neste sentido, explica Daufenback (2008), o autor negava realizar uma “ciência do folclore” pensando na livre criação artística sobre os dados folclóricos.

Com isso em mente, no capítulo primeiro, *A familiarização do “outro”: a música popular e a questão individual*, buscaremos demonstrar o contexto mais geral em que se estabeleceu a recolha e a pesquisa do canto popular no período modernista, sua influência inicial na literatura brasileira e o desenvolvimento a partir disso de um estudo musicológico no país, tendo o artigo *Cantos-de-trabalho no Brasil* como carro-chefe deste percurso. Discutiremos a questão da música individual e do individualismo, teses centrais do referido texto, que, segundo a hipótese desenvolvida é uma estratégia adotada pelo autor de aproximação do elemento popular da música artística a partir de um valor moderno por excelência. Tal aproximação, ou familiarização entre expressão popular e moderna estaria no cerne da construção de uma identidade nacional arquitetada pelo campo artístico.

No segundo capítulo, *A “outrificação” do “nós”: o valor social do canto popular e a construção nacional*, acompanharemos a passagem da questão individual para o valor social da música folclórica que irá aparecer especialmente no livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Além disso, para além de uma “musicologia sem homem e de uma antropologia sem som” como diz a máxima formulada pelo prof. Rafael de Menezes Bastos (2014), nos centraremos no aspecto mais etnográfico dos estudos de Mário de Andrade ao abordar os registros em partitura dos cantos-de-trabalho buscando reconstituir a dimensão sonora de cada um deles. Neste sentido, as noções e definições descritas pelo

autor sobre a manifestação musical serão colocadas em perspectiva a partir de um exercício comparativo com aquilo que é possível apreender de seus estudos para além de seus escritos. É por isso que uma interpretação destes registros também será formulada no intento de compreender o que eles podem revelar sobre os cantos para além do que nos diz seu transcritor.

Um aviso prévio é necessário. Não temos a intenção de, neste estudo, realizar uma análise estritamente musical ao trazer as partituras e suas sonoridades. Mas sim, apresentar à leitora e ao leitor, o meio de registro utilizado pelo autor em questão, crendo que o entendimento do que são os cantos-de-trabalho nesta teoria modernista musical passa por compreender como eles aí surgem e ressoam.

No terceiro capítulo, *Canto a três vozes*, acompanharemos os desdobramentos das proposições de Mário de Andrade sobre os cantos-de-trabalho, encontrando no cinema produções relevantes como nos filmes *Cantos de Trabalho* de Humberto Mauro e Leon Hirszman. Veremos que são duas obras importantes tanto para o cinema quanto para a música brasileira e que apontam para um desdobramento do legado modernista andradiano na busca pela consolidação de uma linguagem nacional no campo das artes. Neste sentido, na linha de desenvolvimento de abordagens sobre os cantos-de-trabalho, temos que Mário de Andrade é um precursor, Humberto Mauro, um continuador e Leon Hirszman um inovador no modo como suas obras se vinculam por elos explícitos e implícitos, ora declarados, ora não, sobre os quais buscaremos descrever. O objetivo desta seção, deste modo, é buscar uma aproximação destas representações sobre cantos-de-trabalho a fim de apreender como e de que modo eles ampliam a margem de compreensão sobre essa prática musical, consolidando no pensamento brasileiro (produzido no meio artístico) as noções mais gerais sobre essa manifestação cultural. Serei devedora, contudo, de uma análise fílmica mais aprofundada e de suas representações culturais, debate caro à antropologia visual e aos estudos que visam pensar o cinema como um lócus de conhecimento antropológico. Buscarei atentar de forma muito breve nas trilhas sonoras e de como elas podem estar vinculadas à concepção modernista e como produzem sentido naquilo que seus autores compreendem sobre os cantos-de-trabalho.

O corpus deste estudo é formado por arquivos elaborados por Mário de Andrade sobretudo na segunda metade da década de 1920, porém não se restringindo a ela. São ensaios teóricos, bem como partituras musicais e poesias por eles apresentadas, que serão examinados e sobrepostos a fim de que seja possível elaborar uma síntese de como o tema

é compreendido pelo autor e o que seus estudos nos permitem apreender da prática musical. Dentre estes documentos podemos destacar: o artigo *Cantos-de-trabalho no Brasil* (2020 [1926]); a série de quatro artigos *Música Brasileira* (2015 [1928]); o livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (2006 [1928]); e a obra póstuma *Dicionário Musical Brasileiro* (1999 [1989]).

Uma breve observação antes de partirmos para o próximo capítulo. É muito provável que em alguns momentos ao longo do texto deste trabalho, eu torne a repetir pensamentos, explicações, conceitos, que já havia falado em momento anterior. Embora possa parecer repetitivo de minha parte, revela também o processo de interpretação deste sistema, muitas vezes fragmentado e disperso, de estudos artístico-musicais elaborado por Mário de Andrade. Neste sentido, encaixar as peças num determinado lugar, e depois tornar a repeti-las em outro, é um esforço, inda que mal lapidado, de interpretação e compreensão além de indicar o seguimento de uma certa unidade, prezada, na medida do possível, ao longo da elaboração deste estudo.

## 2 A familiarização do “outro”: A música popular e a questão individual

Em seus primeiros estudos publicados sobre a música popular brasileira, correspondentes aos textos *Cantos-de-Trabalho no Brasil* (1926) e *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, (1928), Mário de Andrade conjuga de maneira muito particular o fazer artístico moderno, a produção folclórica musical do país e a construção de uma identidade nacional. Essa relação, ao menos no que diz respeito aos dois últimos aspectos, não inicia no modernismo, mas segue o que já vinha se construindo no Brasil pelo menos desde o século dezenove na figura do crítico literário e folclorista Silvio Romero (1851-1914), filiado, por sua vez, às ideias do filósofo e escritor alemão Johann Gottfried Von Herder (1744-1803) (DAUFENBACK, 2008). A principal ideia herderiana que ressoa nessa época era, pois, a formação de uma cultura nacional autêntica, a partir de uma criação literária que teria como base as expressões populares e os estudos de folclore.

Ao longo deste capítulo buscaremos compreender como essas partes se equacionam, conformando o contexto do qual ensejou o estudo sobre os cantos-de-trabalho. Pode-se afirmar *a priori* que a compreensão produzida pelo autor acerca desta prática musical surge como produto dos anseios que fundamentavam o pensamento artístico-musical da época. Abordaremos primeiramente o contexto mais geral em que Mário de Andrade elabora seus estudos sobre a música popular no Brasil, cujo limite temporal se dá na segunda metade do século vinte. Também buscaremos abordar as principais ideias que aparecem no artigo *Cantos-de-trabalho no Brasil* publicado em 1926, onde sobressai a tese da música individual no universo popular. Antes disso, um rápido paralelo das aproximações entre música, literatura a partir da elaboração de um “critério etnográfico”.

### 2.1 A etnografia pensada por literatos

Nas últimas décadas do século dezenove, o literato recifense Silvio Romero reivindicava pra si o estabelecimento de um “critério etnográfico” que passava pela busca da expressão popular como base para a crítica literária que ele desenvolvia no Brasil. O crítico literário, vislumbrava neste critério, a possibilidade de se contrapor àquela literatura que ele julgava como proveniente dum “romanticismo caduco e burguês” (DAUFENBACK, 2008, p. 147). Contudo, antes mesmo da reivindicação de Romero, a questão etnográfica já era corrente, no Brasil desde pelo menos a época do segundo Império brasileiro.



É o que conta Vasconcelos (2012). No Brasil, no ano de 1859, desatracava do Rio de Janeiro em direção ao Ceará, a Comissão Científica de Exploração (CCE), um projeto científico da corte de Dom Pedro Segundo, vinculado ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). A Comissão contava com diferentes frentes como botânica, geologia, geografia e a seção de Etnografia e Narrativa de Viagem, liderada pelo poeta Gonçalves Dias, conhecido por sua *Canção do Exílio* e por ser um dos expoentes do romantismo brasileiro. Nomeado como etnógrafo pelo Imperador, Gonçalves Dias se tornara um dos primeiros brasileiros a exercer o ofício no Brasil. A comissão, explica ainda o pesquisador, além de servir como olhos e ouvidos da corte, buscava compreender o Brasil por brasileiros, isto é, visava rever descrições preconceituosas sobre o Brasil encontradas em relatos de viajantes europeus que, “dentre nós”, soavam como “verdadeiros disparates” (TRABALHOS DA COMISSÃO SCIENTIFICA DE EXPLORAÇÃO, apud VASCONCELOS, 2012)<sup>6</sup>.

Já o dilema etnográfico proposto anos mais tarde por Silvio Romero, tinha como central a criação de uma cultura nacional autêntica com base na produção popular. Intenção essa que foi declarada não por ele, mas pelo escritor português Teófilo Braga no Prefácio do livro *Cantos Populares do Brasil* (BRAGA, 2021 [1883]), onde cantos foram coligidos *in loco* por Romero em regiões do Nordeste e no Rio de Janeiro, na sua maioria. Nesta recolha, realizada quase cinquenta anos antes do acervo de melodias populares elaborado por Mário, não há partituras musicais, apenas os versos em métricas tão perfeitas quanto o português usado na transcrição. Segundo Braga, os *Cantos Populares do Brasil* dão prova da persistência da poesia tradicional portuguesa já esquecida na metrópole.

A partir desta publicação, Romero dá ênfase na busca pelo “corpo e alma” do Brasil e de seu espírito popular, acreditando que somente as expressões populares poderiam fazer a literatura brasileira se desvencilhar do romantismo burguês reproduzido sobretudo por escritores românticos do Rio de Janeiro “cuja Literatura se amesquinhou” pela imitação “do subjetivismo byroniano” (BRAGA, 2021 [1883], p.10).

A negação ao romantismo, o faria negar o romântico Gonçalves Dias como etnógrafo e rogar para a si a primazia de introduzir na crítica literária brasileira o critério

---

<sup>6</sup> Vasconcelos no mesmo estudo ainda explica que não há registros, escrituras, ou dados recolhidos pelos pesquisadores de tal Comissão – que contava com outras frentes além da etnográfica e narrativa, como botânica, geológica, geográfica, etc. –, em virtude do naufrágio sofrido pelo navio encarregado de transportar a documentação do Nordeste para o Rio de Janeiro.

etnográfico. Como vimos, e como explicará Matos (1994, p. 83) essa reivindicação precisaria ser relativizada já que a questão etnográfica, em voga no Brasil desde o segundo Reinado se fazia presente por literatos nas “discussões acadêmicas e do repertório ideológico associado à construção e renovação político-sociais do Brasil” (idem).

Essa etnografia de literatos do século dezanove não é a mesma que um estudante de antropologia aprende nos seus primeiros anos de formação como sendo própria do trabalho antropológico – e que no Brasil, como explica Sáez (2013), é usada por alguns autores como sinônimo de Antropologia. Essa assimilação é bastante recente. Etnografia em seu sentido amplo era o nome usado para designar a recolha de dados etnográficos que não seguia critérios rígidos, mas exigia uma certa preparação (MATOS, 1994; SÁEZ, 2013). Assim forjavam-se os etnógrafos do século XIX. Aqueles que iam a campo, recolher dados, geralmente para análises posteriores a serem formuladas por outros teóricos. Essa separação entre etnógrafo e teórico, aliás, pode ser vista na pesquisa etnográfica brasileira pelo menos até o final dos anos de 1930, no campo modernista que, na figura de Mário, irá se aproximar, física e idealmente, da etnologia francesa de Dina Dreyfus (à época Dina Lévi-Strauss), pesquisadora que na França trabalhara com Marcel Mauss (VALENTINI, 2015). Fato é que Romero e G. Dias participam em momentos distintos da multifacetada ciência brasileira que se desenvolvia no decorrer do século dezanove, e quando um exercício etnográfico é aí pensado com vias de conhecer, não um outro distante longínquo localizado nas Ilhas Trobriand ou na Ilha de Baffin, mas sim um outro próximo, mas relativamente distante, sobretudo, brasileiro que nem eles.

Nesta ciência de fins de século, Romero, um entusiasta da ciência e do seu racionalismo contra o sentimentalismo romântico, terá participação nas teorias racialistas que se desenvolverão nas últimas décadas dos 1800, e as quais, ganham estatuto de cientificidade. Como aponta Matos (1994), não fora só o pensamento alemão que inspirava Romero na sua crítica literária. Seu critério etnográfico herdava do pensamento francês a preocupação com a questão racial, o que no pensamento alemão se mostrava secundário, uma vez que a questão da raça era prioridade para intelectuais franceses e ingleses devido a sua ampla atividade colonialista na segunda metade do século dezanove.

A partir disso, surge então o controverso debate racialista no Brasil, que inicialmente importava categorias impostas do estrangeiro ao “problema” nacional. Depois, como faz notar DaMatta (1987) insurge o “racismo científico à brasileira” que culminava na chamada “fábula das três raças”, a qual, para o antropólogo, decorre da nossa dificuldade de pensar socialmente o Brasil. Dificuldade ou não, a fábula

fundamentou boa parte do pensamento erudito brasileiro, inclusive o de Mário, a ponto até de tornar-se uma teoria popular. Nestes fins de século, figuravam ao centro do debate deste determinismo racial, além de S. Romero, o médico criminalista baiano Nina Rodrigues (1862-1906).

Segundo explica Ozanam (2022),

A raça teria sido o prisma principal através do qual a diferença era observada e articulada numa linguagem na fronteira entre ciência e literatura, especialmente nas obras de Euclides da Cunha, Aluísio Azevedo, Nina Rodrigues e Sílvio Romero (Corrêa, 2013, p. 33). Destes, os dois últimos estariam particularmente preocupados em afirmar a distância entre os literatos ou cientistas e a população transformada em objeto de estudo etnográfico. (OZANAM, 2022, p. 49)

Como observador da diferença – posição ocupada pela figura do cientista daquele período –, Romero tem na raça um lócus de distinção entre o observador e o observado diferentemente daquilo que Mário de Andrade, algumas décadas mais tarde, já no século posterior, buscará propor. Este autor, ao que parece, visa borrar essa demarcação que separa *nós* e *eles*: modernos e povo. Esse aspecto comum figura logo no artigo *Cantos-de-trabalho no Brasil*, um de seus primeiros estudos sobre as melodias populares do país. Como veremos, essa intenção de dobrar a dicotomia nós/eles, parece coerente com seu projeto de construção nacional que vai buscar mais que a ênfase na diferença: um ponto comum entre quem observa e quem é observado.

## 2.2 A produção popular na obra de Mário de Andrade

Segundo Travassos (1997), alguns estudiosos sobre o modernismo no Brasil costumam dividi-lo em duas fases distintas. A primeira delas, entre 1917 e 1924 como sendo o momento do estabelecimento das estéticas de vanguardas importadas da Europa, a fim de acertar o compasso das artes nacionais com as transformações artísticas que aconteciam no Velho Mundo; o segundo, de 1924 a 1929, como o momento de uma maior abertura para as questões sociais e nacionais, em virtude da construção de uma identidade nacional. Neste segundo período, *povo* e *nação* são termos que começam a ser destrinchados a partir de uma perspectiva mui peculiar pelo escritor, poeta, intelectual, e tudo o mais, Mário de Andrade.

Isto não quer dizer, no entanto, que as vanguardas europeias e suas escolas estéticas serão esquecidas na fase mais nacionalista do modernismo, mas ela aparece conjugada, porém, ao interesse de uma construção nacional nas artes que, em outros

termos, pode ser entendida como uma educação estética nacional. Ao artista, neste caso ao compositor musical, caberia o papel social irrevogável desta construção nacional.

Apesar dessa segunda fase marcar a abertura para o povo através de um estudo mais sistemático da sua produção, o interesse pelo canto, a fala, e outras expressões populares, é despertado cedo na vida do escritor, poeta e musicólogo. Nos conta Toni (2020) que em 1915 o jovem Mário assiste aulas sobre *Lendas e Tradições Brasileiras*, proferidas pelo escritor regionalista mineiro Afonso Arinos que enfatizava a urgência da pesquisa etnográfica como forma de conhecer a produção popular brasileira e para a formação de uma identidade nacional nas artes.

No ano anterior e na mesma Sociedade de Cultura Artística de São Paulo em que ouvira os ensinamentos de Arinos, Mário assiste ao Colóquio sobre Arte Tradicional do Brasil, proferida pelo arqueólogo português Ricardo Severo, o que lhe rendera uma viagem às cidades mineiras de Mariana, Ouro Preto, Congonhas e São João del-Rei, no ano de 1919, para estudar a arquitetura colonial (ANDRADE, 2022). Neste ensejo, Mário de Andrade toma conhecimento do barroco brasileiro, que se tornou, para o autor, representativo da popularização da cultura europeia que aqui permaneceu em meio aos escombros coloniais. Como observa Alambert (2006), o que ficava da cultura europeia do colonizador “tornava-se ‘popular’ (como as modinhas, a rabeca, a obra de Aleijadinho, as enunciações típicas da fala)” (ALAMBERT, 2006, p. 11). Nesta época, Mário já pensava que a cultura ‘verdadeiramente’ nacional, portanto, deveria ser a síntese de “ambas as culturas”, aquela que ficava das ruínas do capitalismo colonial e transformada em popular pela junção de outras referências étnicas e culturais, e aquela da modernidade irremediável.

A obra literária de Mário de Andrade talvez seja, dentre aquelas dos modernistas, a que mais irá se aproveitar dos “resquícios”, ou das “ruínas”, presentes nas artes verbais do cancionero popular. É o que vemos, por exemplo no poema *Noturno*, publicado em *Pauliceia Desvairada* (2017 [1922]) – esta, um dos marcos da Semana. Neste poema, que faz referência à música no próprio título, o autor entrelaçará por entre seus versos o canto conhecido como “o pregão da batata-doce”<sup>7</sup>. Este canto-de-trabalho, que no poema surge

---

<sup>7</sup> **Noturno** é um termo específico da linguagem musical e se refere a uma composição musical para piano cujo tom melancólico lembra as horas vagarentas da noite. Segundo o Dicionário Aurélio: No século XX, poema sinfônico que por suas características revive o espírito da serenata do século XVIII. **Pregão** é um canto de trabalho que Segundo o Dicionário Musical Brasileiro, significa: “Pequena melodia com que os vendedores ambulantes anunciam sua mercadoria: ‘podemos dividi-los em duas categorias, os individuais em que o vendedor escolhe uma maneira de apregoar, valendo-se muitas vezes de melodias conhecidas entre nós, de emboladas, modinhas, maxixes, sambas e até mesmo árias vulgarizadas; e os genéricos que

como uma espécie de refrão, denota o cruzamento de referências entre erudito e popular o qual será cada vez mais intensificado no desenvolvimento de sua obra literária, atingindo expressão máxima no romance-rapsódia *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), obra que apresentará uma estrutura literária inovadora.

Temos que, neste momento, a expressão popular já acena, inda que de maneira acanhada, na produção poética andradiana, pois, como lembra Andrade (2022), se algo faltou na Semana de Arte Moderna de 1922, foi justamente o povo. Este, aparece somente na segunda metade da década quando uma maior boa vontade para com as expressões populares é colocada como um fator decisivo para a construção nacional. Para Mário de Andrade, essa boa vontade dependeria de todos os artistas e intelectuais em relação a questão nacional, deveriam, estes, pois, fazer, “obras de ação”<sup>8</sup>.

Se a primeira fase do modernismo brasileiro é lembrada pelo evento da Semana de Arte Moderna de 1922, a segunda é comumente lembrada pelas publicações de duas obras literárias inovadoras: o romance-rapsódia *Macunaíma*, publicada em julho de 1928 e o *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, livro de estética e folclore publicado em novembro do mesmo ano. Aliás, neste mesmo 1928, são publicados por Oswald de Andrade o *Manifesto da Poesia do Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago*, este ilustrado pelo *Abaporu* de Tarsila do Amaral, pintora, cuja obra, nesta segunda metade da década, também começa a se nacionalizar.

Essa simultaneidade de acontecimentos corrobora com a demarcação histórica das fases modernistas além de apontar para uma momento anterior de estudo e maturação destas ideias, conciliando com a publicação do estudo *Cantos-de-trabalho no Brasil* publicado em dezembro do ano de 1926. É precisamente neste ano que acontece aquilo que uma das principais intérpretes da obra andradiana, Telê Ancona Lopez, chamará de uma “guinada progressista” (ANDRADE, 2022). Isto é, uma abertura para o estudo mais criterioso das produções populares tendo como objetivo lançar aportes para o projeto nacionalista, apresentado dois anos mais tarde no livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Além do *Ensaio*, o estudo sobre os cantos-de-trabalho realizado junto de outros estudos sobre a cultura popular dão base à composição da obra *Macunaíma*.

---

são utilizados por todos os vendedores do mesmo artigo, como os vassoureiros e compradores de garrafas vazas do Rio de Janeiro” (ANDRADE, 1989).

<sup>8</sup> Expressão utilizada pelo autor para se referir à sua obra que, “desde Pauliceia Desvairada é uma obra interessada; uma obra de ação”. (ANDRADE, 2006 [1928], p. 57).

Segundo informa a filósofa e ensaísta Gilda Melo e Sousa (2003), os manuscritos de *Macunaíma* foram esboçados por Mário de Andrade em dezembro de 1926 “durante umas férias de fim de ano”. Essa informação seria apenas um detalhe qualquer, não fosse a simultaneidade com a publicação do artigo *Cantos-de-Trabalho no Brasil* que ocorre no mesmo mês e ano. Deprendemos a partir disso que essa confluência de estudos mais sistemáticos de um lado, e de outro, a elaboração artístico-literária do próprio autor, serve para ilustrar como é encarado por ele o material popular registrado, reiterando, deste modo, o lugar que se parte para a abordagem do folclore musical: o campo artístico. Além disso, demonstra a coerência do autor em relação ao seu ideário estético proposto para a criação musical.

A fusão entre o fenômeno musical e criação popular na obra de Mário de Andrade é central na sua criação literária. Melo e Sousa afirma que a estrutura literária de *Macunaíma*, não se trata de um mosaico, ou de uma *bricolage* como quiseram afirmar críticos da obra em estudos anteriores. Segundo a autora, a narrativa literária que Mário apresenta assemelha-se antes à *suíte*, uma forma musical coreográfica, composta por uma sequência de diferentes e diversas peças musicais coreografadas, que formam obras maiores e mais complexas<sup>9</sup>. De fato, é isso que Mário realiza no livro ao combinar um sem-número de lendas, folclores, cantos e mitos, seja da tradição oral ou escrita, promovendo com maestria o aproveitamento da cultura popular na sua composição literária que, de modo coerente com sua proposta, ele classifica como *Rapsódia*<sup>10</sup>.

Compreender a estrutura narrativa de *Macunaíma* nos termos de *variação*, como aponta a autora, também pode ser frutífero na compreensão da proposta literária da obra, uma vez que o autor notará em seus estudos musicais que a variação é uma constância na produção popular, presente, sobretudo, no improviso do cantador nordestino<sup>11</sup>.

Neste sentido, a própria obra literária do autor é expressão máxima da estética nacionalista que ele irá propor para a música no livro *Ensaio*. Com isso, Mário põe à prova a possibilidade de efetivação da criação musical com base nas expressões populares, elaborados a partir da junção de referências, da variação e do improviso.

---

<sup>9</sup> Definição de *suíte* no Dicionário Musical Brasileiro de Mário de Andrade (1999, p. 490). No Brasil, exemplos de *suíte* são o bailado dramático popular do Bumba-meu-boi, os fandangos, nos cateretês, cabocolinhos, etc.

<sup>10</sup> Segundo o mesmo Dicionário, *Rapsódia* é uma forma livre de composição musical, peça característica sem conteúdo programático (1999, p. 427)

<sup>11</sup> Segundo o *Dicionário Musical Brasileiro*, “o princípio da variação consiste em repetir uma melodia dada, mudando a cada repetição um ou mais elementos constitutivos dela, de forma que apresentando uma fisionomia nova, ela permaneça sempre reconhecível na sua personalidade (...)” (p.550).

Estes exemplos literários brevemente comentados, e os quais não nos ocuparemos em desdobrar aqui, são suficientes para mostrar a íntima relação entre estudo musical e produção literária, revelando também um momento profícuo de pesquisa e análise musical num sistema que buscava compreender de modo integrado, outros tipos de poéticas verbais, prevendo um desenvolvimento artístico a partir delas.

Desse modo, a publicação do artigo *Cantos-de-Trabalho no Brasil* e os manuscritos de *Macunaíma*, apontam para um momento frutífero dos estudos sobre a produção popular e de suas reelaborações. Mário de Andrade, que em sua curta vida viajou pouco, anotava tudo que ouvia na capital paulista, cidade em que nasceu e viveu<sup>12</sup>. Além disso, buscava sempre perguntar a seus alunos e alunas, amigos, conhecidos, colegas, sobre melodias que conheciam, pedindo-lhes para que cantassem a fim de que ele pudesse anotar em partitura a melodia dos cantos e a letra. Era assim, na maioria dos casos, que Mário tinha acesso à música popular, a partir de “dados de segunda mão”, como se fala no campo científico, analisados quando já extraídos totalmente de seu contexto de manifestação.

O que importava para Mário, antes um artista que um cientista, era coletar dados que pudessem ser aproveitados por outros pesquisadores (DAUFENBACK, 2008), e o que dessa condição poderia extrair: o material sonoro, a melodia, para que, depois de transposta à partitura, pudesse quem sabe, dispender algumas horas debruçado em seu piano ou mostrando animado a um amigo os exemplares que lhe chegavam e que era possível, ainda que fora de contexto, ouvir... era desse modo que Mário ouvia e conhecia o Brasil vasto e profundo, acreditando que a música, era a mais rica e mais perfeita síntese de nossa “raça”.

### 2.3 O artigo *Cantos-de-Trabalho no Brasil* e a música individual

Como procuramos descrever ao longo deste capítulo, a década de 1920 é comumente demarcada por historiadores e estudiosos do período, entre dois momentos, sendo o segundo marcado pelo pensamento em torno da construção de uma identidade nacional, que se daria, por sua vez, por meio de uma nacionalização das linguagens

---

<sup>12</sup> São duas viagens realizadas pelo autor que geralmente são lembradas como mais etnográficas, ambas datam do final da década de 1920. A primeira foi para o Norte do Brasil com destino final Iquitos no Peru entre Maio de 1927. A segunda, para o Nordeste entre novembro de 1928 e Fevereiro de 1929. Antes disso, Mário havia viajado, em 1924, com amigos para a região histórica de Minas Gerais, além de pequenas incursões pelo interior paulista também fizeram parte de seu itinerário.

artísticas. Como vimos, a abertura para as questões nacionais significa uma abertura para o povo e para suas manifestações e expressões artísticas, ensejando um estudo mais criterioso e sistemático das expressões populares que já figuravam nas poesias de versos livre, escritas e publicadas pelo autor desde o início da década.

Neste período, como explica Andrade (2022), a musicologia no Brasil, ainda muito incipiente, se desenvolvia através de textos histórico-musicais publicados na imprensa periódica. Carecendo de fontes confiáveis, dados e documentação de pesquisa, o estudo folclórico a respeito dos registros da música dos “outros” advinha das anotações de viajantes que passavam pelo Brasil. Os registros *in loco* dos *Cantos Populares no Brasil*, como fez Romero, serviam mais para a crítica e renovação literária que para os estudos musicológicos. Quanto ao elemento musical propriamente dito, precisava-se escavar nos relatos de viajante encontrando uma ou outra partitura em Spix e Martius ou em Köch-Grünberg.

A alternativa a esse cenário, era então, dar início a essa empreitada de colecionamento de canções populares que prezasse pela escrita das melodias em partituras. E esse foi o grande passo dado por Mário de Andrade nos seus estudos musicais, tendo como testemunho o artigo *Cantos-de-trabalho no Brasil*. Neste documento, Mário apresenta cinco melodias populares registradas em partituras. Delas, três são consideradas músicas socializadas: *Cantiga de Engenho*, *Canto de Pedreiros* e *Canto de Remadores*; as duas músicas individuais são: um aboio, *Grito do Vaqueiro* e um pregão, *Improviso do Pasteleiro*. As duas primeiras partituras foram lhe comunicada por amigos; o *Canto de Remadores*, encontrado em relato de viajantes; o *Improviso do Pasteleiro*, registrado por ele a partir o canto de um ambulante que passava em sua rua, e do aboio *Grito de Vaqueiro* fora registrado “pela memória feliz de uma senhora cearense” (ANDRADE, 2020 [1926], p. 274)<sup>13</sup>.

O primeiro canto apresentado por Mário de Andrade fora enviado por seu amigo Antônio Bento de Araújo Lima, conhecido crítico de Arte da época, nascido na Paraíba e crescido num Engenho no estado do Rio Grande do Norte, o que explica, pela proximidade, o envio da *Cantiga de Engenho*<sup>14</sup>. O segundo, *Canto de Pedreiros*, uma melopeia que agradava particularmente o autor que a ela reserva elogios nessa e em outra ocasião, fora ouvido no Rio de Janeiro e enviado por Germana Bittencourt, cantora

<sup>13</sup> Doravante, todas as citações em aspas serão da referida obra, não havendo necessidade de constantemente referenciá-las. Quando utilizar de outras referências, as devidas informações serão colocadas.

<sup>14</sup> Informação sobre Antônio Bento de Araújo Lima retirada do Jornal Online Arte e Crítica da Associação Brasileira de Críticos de Arte, na sessão “Memória da Crítica”: <http://www.f2mvirtual.com.br/abca/n30/04memoria.html> Acessado pela última vez em 10/012023



brasileira e sua amiga. Já o *Canto de Remadores*, é encontrado em suas leituras de relatos e livros de viajantes que passaram pelo Brasil como o *Viagem pelo Brasil* dos naturalistas alemães Spix e Martius. Essa sendo a única partitura sem letra que Mário completa com o trecho do seu poema *Noturno de Belo Horizonte* o qual registra um canto-de-trabalho de barqueiro comunicado a ele por um mineiro e que também informa sobre o costume de cantar “nas barcas que sobem o S. Francisco”.

Diante dessa condição ainda muito escassa de fontes e dados de pesquisa, Mário encerra o artigo com um chamado que revela não só a preocupação com o registro das melodias populares, mas também grande projeto musical do qual ele fora iniciador:

Só vendo com que dificuldade tenho conseguido registrar essas coisas. Ninguém se incomoda, ninguém deu atenção pro que escutou. Ninguém se apressa em me dar o que possui e pouco ou nada posso fazer nesta aridez de cidade civilizada. Carecia que estes brasileiros fossem mais camaradas. Me mandassem ou publicassem por si os cantos-de-trabalho nacionais que conhecem, Tudo isso é ouro-de-lei, ouro bruto certas feitas porém sempre ouro (ANDRADE, 2020 [1926], p. 275).

Esse chamado renderá ao autor o acervo de diversas melodias populares, não restritas ao gênero específico dos cantos-de-trabalho, apresentado na “Seção Folclórica”, segunda parte do livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, publicado dois anos depois, em novembro de 1928.

Voltando ao texto de 1926, Mário escolhe iniciar sua narrativa relatando suas observações sobre a forma do brasileiro experienciar a música socialmente, naquela urbe moderna que o vira nascer, crescer e morrer, precocemente, aliás, aos 52 anos, no dia 25 de fevereiro do ano de 1945. A primeira constatação apresentada é a falta de música socializadora do brasileiro. Esta afirmação, por sua vez, vincula-se a outra: a preponderância da música individual no populário musical. Para ele: “A força unanimista do ritmo pouco nos atrai. Não sei se isto é porque somos individualistas por demais (herança ruim que deixou a tal latinidade ou se é porque ainda possuímos ou sempre possuiremos almas solitárias)”.

O autor segue o argumento destacando a forma solitária do brasileiro se divertir em festas como uma forma de se “divertir pra dentro”, diferentemente dos “alemães, principalmente, russos, ingleses, norte-americanos e franceses”: “brasileiro pouco se lembra de cantar”. Voltado para si, contido em si, o paulistano, encurralado entre a Belle Époque e a modernidade, e tido por Mário como um tipo genérico brasileiro, aparece como

um produto bem acabado das sociedades modernas. Essa individualidade, contudo, é logo atribuída pelo autor à criação musical popular.

No texto, a passagem para o universo popular acontece de modo bastante sutil. Os cantos-de-trabalho surgem como para justificar a falta de “musicalidade socializadora” do brasileiro. Mário sugere:

Prova característica e bem digna de se lamentar dessa falta de musicalidade social do brasileiro é a deficiência dos cantos-de-trabalho entre nós... Muito raro que brasileiro cante mesmo nos trabalhos coletivos em que a rítmica organizadora de movimentos físicos facilita e fecunda o mutirão. Não, primeiro se faz mutirão bem calado e depois é que se bota fogo na canjica, festume grosso pela noite a dentro (ANDRADE, 2020 [1926], p. 272).

A constatação da falta de cantos-de-trabalho “entre nós” corrobora a afirmativa inicial sobre a falta de musicalidade socializadora observada por ele no “charleston ou no maxixe”. Algumas hipóteses podem ser aí colocadas: a primeira aponta para a compreensão do autor acerca do gênero musical como uma espécie de manifestação universal das expressões populares, ou até anterior a todas as outras, uma vez que ocorrências ou ausências detectadas nela podem ser estendidas ao panorama mais geral da música popular, como a afirmação da falta de música socializadora no Brasil. A segunda, vinculando os cantos-de-trabalho ao mutirão, aponta para o entendimento de que os cantos-de-trabalho são, ou deveriam ser, exclusivamente socializados, neste caso, coletivos, cantados em grupo, o que contradiz os registros de cantos individuais que ele apresenta no mesmo documento, como o aboio e o pregão. Veremos adiante que individual e socializado não significam apenas um canto cantado solitário e um canto cantado em grupo.

Antes disso e o que interessa por ora é notar que a divisão que separa o *nós* (modernos) e o *eles* (povo) é nublada pelo autor. Vemos que, no seu relato, uma propensão musical individual pertence aos dois mundos, que Mário descreve como se fosse o mesmo, afinal, para ele, partilhamos da mesma herança individualista “que deixou a tal latinidade”. Há, neste sentido, e nessa construção inicial e aparentemente despropositada, uma intenção de familiarização do outro, de atribuir-lhe um valor que pertence ao *nós*, de criar um ponto de contato e de identificação, entre ambas as formas de produção e experimentação musical.

A medida que nos familiarizamos com o mosaico da teoria musical de Mário de Andrade, notamos que o termo individual, para se referir à música popular, tem um duplo sentido, implícito, contudo, neste primeiro estudo. Pudemos notar que o uso da palavra

pode se referir tanto ao ato solitário da prática musical, um canto individual sem ser coral, como também a um estilo próprio, individual de cantar, ou ainda, um canto que é constantemente recriado pelos indivíduos que pertencem ao povo. Temos uma linha tênue entre um significado e outro. Interpretemos um pouco mais.

O ato de cantar sozinho, como acontece por exemplo com o aboio (canto do vaqueiro que solitário tange as manadas pelo sertão nordestino) refere-se a um contexto de trabalho individual, logo, a um canto também individual. Já o canto que este aboiador canta pode ser conhecido e compartilhado com outros aboiadores, isto é, um canto socializado, em que a melodia e letra são as mesmas cantadas por outros indivíduos, aboiadores ou não.

Outras pistas em relação a questão individual podem ser também encontradas na série de quatro artigos intitulada *Música Brasileira*, publicada no mês de agosto no ano de 1928, no jornal natalense *A República*. Neste texto, Mário de Andrade dá pistas sobre o que ele quer dizer com o canto individual: “Não só são cantados em solo e variam de engenho para engenho, como no geral, cada vaqueiro possui uma melodia especial, privativa dele” (ANDRADE, 2015 [1928])<sup>15</sup>. Já no livro *Ensaio*, o autor notará um fenômeno de elaboração constante do canto popular, cujas variantes de uma mesma melodia a que o autor tem acesso aparecem pra ele “como se fosse um canto novo”.

Também no *Dicionário Musical Brasileiro* (1999 [1989]) criado e elaborado por Mário de Andrade, mas publicado postumamente, encontramos na definição do verbete pregão a seguinte divisão:

Podemos dividi-los em duas categorias, os individuais, em que o vendedor escolhe uma maneira de apregoar, valendo-se muitas vezes de melodias conhecidas entre nós, de emoladas, modinhas, maxixes, sambas e até mesmo árias vulgarizadas; e os genéricos, que são utilizados por todos os vendedores

---

<sup>15</sup> Alguns outros exemplos ilustram o que aqui pretendemos desfiar. Na coletânea de melodias populares apresentada pelo autor na segunda parte do livro *Ensaio*, Mário comenta sobre alguns cantos que podem dar pistas sobre essa particularidade da música popular brasileira. Ali, Mário de Andrade notará a variação da letra nos dois últimos versos do canto *Mulher Rendeira* classificado por ele como sendo do gênero *Coco*. Junto desta versão colhida acredita-se que no Rio Grande do Norte, o autor apresenta uma variação paraibana, mais curta com um verso cantado por um solista e o refrão cantado e coro (ANDRADE, 2006 [1928, p.94]). No artigo *Música Brasileira* (2015 [1928]), Mário de Andrade, segue corroborando sua tese sobre a preponderância dos cantos individuais, mencionará a variação da cantiga que homenageia o General Luís Carlos Prestes na revolução de 1924. Tais versos, diz Mário: “não passam duma deformação política de quadra sexual creio que bem espalhada entre os hispano-americanos pois que a desentoquei no México, registrada por Rubén Campos no *Folklore y la musica Mexicana* (México, 1928, p. 147)” (ANDRADE, 2015 [1928]).

do mesmo artigo, como os vassoureiros e compradores de garrafas vazias no Rio de Janeiro (ANDRADE, 1999 [1989], p. 409).

O termo “genéricos”, neste caso, pode ser entendido como o canto socializado visto que, como sugere a definição, são cantos conhecidos e compartilhados de uma mesma melodia e letra. Temos, a partir destes trechos citados que música individual e música socializada não se referem apenas ao canto cantado de modo solitário ou coletivo. Eles podem revelar a capacidade individual criativa do povo, contrapondo-se, consciente ou não, àquela ideia de criação espontânea pela coletividade, como presavam os folcloristas europeus de Herder a Bartók (TRAVASSOS, 1997). Mário descolava o indivíduo da massa social, para mostrar a possibilidade de criação individual (ainda que anônima) do povo e, com isso, lançava luz na variedade formal das expressões poéticas populares, aumentando a possibilidade delas servirem de base para criação artística.

Este estilo individual prezado por Mário em sua análise sobre o folclore musical remete a uma problemática que gira em torno da diferenciação entre cultura e personalidade difundida pelos chamados culturalistas norte americanos. Franz Boas, em seu livro *Arte Primitiva* (1927), escrito e publicado na mesma época em que Mário desenvolve seus estudos sobre a música popular, irá refletir sobre o estilo individual da criação artística primitiva, que para ele é semelhante ao que acontece com artistas da considerada “arte culta”. Boas, evita, desse modo, recair na compreensão destas sociedades como “unidades padronizadas”, onde o indivíduo estaria subsumido à massa social. Segundo Boas (2014 [1927], p. 76), “como em todas as outras questões étnicas, devemos evitar tratar as tribos como unidades padronizadas. As variações individuais, tanto em termos de aparência física como de vida mental, são tão importantes na sociedade primitiva como na nossa sociedade”.

O antropólogo e linguista Edward Sapir, aluno de Boas e influenciado pelas teorias da psicanálise que marcaram o pensamento no início do século XX, resumirá em sua máxima: “é sempre o indivíduo que realmente pensa, age, sonha e se revolta”<sup>16</sup>. Talvez Mário acrescentasse à frase de Sapir: “e canta”.

Também Malinowski dialoga com as teorias freudianas, não apenas por testar a pretensa universalidade do Complexo de Édipo nas Ilhas Trobriand, mas pela adoção de uma perspectiva que prezava antes as necessidades individuais, diferentemente de

---

<sup>16</sup> Sapir em “*So we need a superorganic?*” (1917) citado por P. J. Pelto, no livro *Iniciação ao estudo da Antropologia* (1984).

Durkheim ou Radcliffe-Brown, que buscariam acentuar as necessidades do sistema social (PELTO, 1984). Isso que se poderia chamar de um individualismo metodológico está na base daquela dupla distinção sociológica que o antropólogo francês Louis Dumont mencionará em seu conhecido estudo sobre o individualismo. Uma delas partindo dos indivíduos humanos para vê-los posteriormente, em sociedade (antropologia inglesa). E a outra, tendo o fato social total como irredutível a qualquer composição individual (antropologia francesa).

Trazer estes fatos “curiosos” sobre a questão do individualismo na Antropologia, não quer dizer que compreendamos que Mário de Andrade se encaixe numa ou noutra Escola – embora o tom salvacionista de seu projeto musicológico e a ressalva individual contra uma “coletividade homogeneizante” nos permita aproximá-lo do culturalismo boasiano. O objetivo é antes elaborar um paralelo em que se permita observar que embora Mário de Andrade, não possa ser considerado um antropólogo, seu objeto de interesse bem como suas reflexões, constantemente se aproximam desta área de conhecimento. Uma diferença entre eles é fundamental entretanto: ainda que podemos considerar Mário como um pensador social, ele não é cientista e nem tem a pretensão de ser. O próprio autor recusava a pecha de fazer uma “ciência do folclore” em prol da livre criação artística sobre os dados etnográficos recolhidos (DAUFENBACK, 2008).

O que podemos sim afirmar é que assim como esses pensadores da Antropologia, Mário de Andrade também foi influenciado pelas leituras de psicanálise, algo determinante na sua concepção teórica sobre a música popular (VALENTINI, 2010). Como faz notar Travassos (1997), Roberto Schwarcz chama de “psicologismo” o entendimento de Mário acerca da arte como expressão de fenômenos internos, algo de uma “vida interior” que impulsiona a criação artística. Segundo a autora, essa ideia da arte como expressão dos afetos é marcadamente dominante na era moderna. No entanto, como veremos ao longo deste trabalho, o autor se afastará dessa ideia de arte como expressão subjetiva para dar relevo ao entendimento da criação artística ser antes social que individual, perspectiva mais conivente com seu projeto duplo e mútuo de nacionalização das artes e elaboração de uma identidade nacional.

Desse modo, no livro *Ensaio*, Mário de Andrade lançará duras críticas ao individualismo no campo erudito da composição musical. Ainda segundo Travassos (1997), Schwarcz irá chamar esse segundo momento de freudiano: “a subconsciência continua dada como força espontânea da vida, mas a sua liberdade é vista como destrutiva e anti-social” (FREUD apud TRAVASSOS, 1997, p. 44).

É esse impasse difícil de solucionar que o autor buscará resolver. Se, por um lado, esse estilo individual compartilhado por ambos, modernos e não modernos, possibilitava mais facilmente uma proximidade e uma eventual apropriação e reelaboração erudita deste material; por outro, como notou Travassos (1997), a ênfase no individualismo no campo erudito gerava um problema sobre o pertencimento a uma comunidade, necessário para a construção nacional. Para o autor esse individualismo quando visto no campo da produção popular, era abordado de maneira a ser positivada na possibilidade de contato com a produção erudita. Já neste campo “essencialmente artístico”, o individualismo era repreendido pelo autor visto como destrutivo e anti-social. Mário chega a descrever este individualismo como “bastante ridículo do compositor brasileiro” e como uma “falta indecorosa de cultura nacional” (ANDRADE, 2006 [1928] p.55).

Contrastando com a tese essencialmente subjetivista da arte como exteriorização do mundo interno do criador, Mário de Andrade inverte o valor criativo individual o tornando diminuto quando o compositor não realiza um aproveitamento da forma musical que a expressão popular apresenta. Neste sentido, o individualismo moderno localizado em seu centro deve ser deslocado rumo à sua direção oposta, à sociedade, ou à produção popular para “lhes facilitar o gênio criador”<sup>17</sup>.

Dito isso, considera-se que o esforço contido neste primeiro trabalho sobre as melodias populares dos cantos-de-trabalho, segue na direção de criar fundamento para um projeto que não reside apenas no plano teórico da reflexão acerca do “outro” mas que pretende, no plano social, preparar o solo comum de uma nacionalidade que deveria ser compartilhada. A identificação do aspecto comum entre modernos e não modernos, que seria a música individual, enseja mais facilmente a integração entre arte popular e erudita para a construção de uma nacionalidade que também haveria de ser-lhes comum. E aqui reside o ponto central de nosso argumento: mais do que uma imprecisão metodológica e de escassez de dados de pesquisa, e mais do que um esforço em favor do indivíduo ante o social, o destaque para a música individual nesta primeira análise de Mário de Andrade sobre a música popular, trata-se de uma afirmação consciente que visava o plano de seu projeto de construção Nacional: identificar um aspecto comum entre modernos e não modernos seria o começo para uma aproximação; um vínculo de identificação, uma tentativa de familiarização do “outro”, em prol de uma unidade que se queria construir.

---

<sup>17</sup> Frase que aparece no último parágrafo do artigo Cantos-de-Trabalho no Brasil. Ele é revelador da crítica ao individualismo no campo erudito a partir do reaproveitamento popular

O artista moderno, agora numa relação simétrica com o “indivíduo popular”, tinha o papel de, por meio de uma “observação inteligente” compreender o aspecto nacional desta produção e, assim, transpô-la para uma linguagem erudita. Tal como no poema *Descobrimento* (citado na epígrafe deste trabalho), essa identificação do que é nacional, passaria por uma espécie de reflexo que possibilitaria ver no outro o que o observador também é.

### **3. A “outrificação” do “nós”: o valor social do canto popular e a construção nacional**

Nesta seção buscaremos trazer para análise as melodias dos cantos-de-trabalho que compõem o acervo elaborado por Mário de Andrade a fim de apreender que tipo de registros são esses e o que eles podem informar a respeito da prática musical. Como temos acompanhado, após a publicação do artigo *Cantos-de-trabalho no Brasil* no ano de 1926, estes cantos irão reaparecer no rol de melodias populares expostas na segunda parte do livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, publicado originalmente em novembro de 1928. O livro é dividido em duas partes: na primeira, o autor apresenta seu ideário estético nacionalista para a música erudita com base no elemento popular. Os cantos-de-trabalho irão aparecer na segunda parte dedicada a exposição de melodias populares, junto de outros tipos musicais como cocos, toadas, lundus, chulas, pregões, martelos, desafios, cantigas infantis, cantos religiosos, etc., todas elas classificadas em duas grandes divisões: Música socializada e Música Individual.

No capítulo anterior abordamos o contexto mais geral em que se deu este interesse pela produção musical popular. Vimos que o artigo *Cantos-de-trabalho no Brasil*, inaugura na musicologia modernista um movimento na direção de expressões que estavam fora do circuito musical erudito. Apontamos que a constatação por Mário quanto a ausência de música socializadora no Brasil aproximaria a música moderna e música popular, por meio do aspecto individual. Como tentamos argumentar, a identificação deste aspecto comum entre modernos e não modernos, ensejaria mais facilmente a integração entre arte popular e erudita para a construção de uma nacionalidade que também haveria de ser-lhes comum. Além disso, consideramos também ter sido essa uma espécie de estratégia adotada por Mário como forma de atrair os compositores eruditos (aspirantes do individualismo artístico) para a diversidade da música popular, o que os permitiria abarcá-la num mesmo processo de criação: sendo diversificada e variada, e não simplesmente padronizada e homogênea, a música popular poderia servir de base a uma gama variada de composições artísticas.

Isto explica o esforço do autor em registrar todas as melodias a que tinha acesso em partitura, facilitando o trabalho dos compositores, que poderiam utilizar-se da melódica popular na criação de música artística nacional, sem perder seus caracteres individuais. Neste sentido, compreendendo que boa parte da teoria musical andradiana passa pelo registro em partitura, e que é ela o meio pelo qual se acessa o que são os cantos-de-trabalho no seu sistema de estudos, buscaremos trazê-las para este capítulo,



compreendendo que o aspecto musical pode ser revelador de seu projeto. Quando não músicos, que é o meu caso, buscam compreender estes documentos, o desafio se mostra muito maior, por isso que este trabalho buscou trazer a dimensão principal dos estudos musicais de Mário de Andrade e que por isso mesmo é uma ausência constante: o som. Por meio do programa de edição de partituras *Sibelius*, transcrevemos as peças tal e qual aparecem nos documentos de acesso, e deste mesmo programa extraímos os áudios aqui disponibilizados. É possível aprender e cantar os cantos ouvindo a melodia e acompanhando a letra de acordo com a divisão silábica apresentada na partitura. Os cantos poderão ser ouvidos no link: [1nk.dev/audiosdaspartituras](http://1nk.dev/audiosdaspartituras)

### 3.1 Como soam os registros dos cantos-de-trabalho?

Como falado no primeiro capítulo, o artigo *Cantos-de-Trabalho no Brasil* corresponde a um dos primeiros estudos sobre a música popular brasileira naquela ainda incipiente musicologia modernista brasileira, e o primeiro a abordar o gênero específico dos cantos-de-trabalho. Toni (2020), menciona essa intenção declarada do autor em estudar as manifestações musicais que ainda não haviam sido consideradas por outros pesquisadores. A partir de um caráter bastante experimental, mas nem por isso menos comprometido, Mário costura algumas reflexões sobre alguns aspectos por ele observados acerca da música brasileira, trazendo partituras das melodias a fim de introduzi-las àquele mundo musical, com vistas de preparar o terreno para o seu projeto estético apresentado pouco tempo depois. Temos então que este primeiro estudo publicado em 1926, raramente considerado/conhecido por pesquisadores e estudiosos, contém o germe de algumas ideias que serão desenvolvidas ou reelaboradas pelo livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, amplamente conhecido e referenciado.

No capítulo anterior tratamos de descrever a principal delas que é a falta de música socializadora do brasileiro que por sua vez aponta para a predominância da música individual (de ato, estilo e criação). Mesmo assim, as três primeiras partituras são consideradas cantos socializados.

A primeira delas, *Cantiga de Engenho*, aponta para a diversidade de conteúdo dos cantos que são tão variados como é variado o interesse cultural e temático de seus cantadores. Neste caso, a Guerra de Canudos (1896-1897) entra em cena num canto que denota a posição de quem canta em relação ao conflito. Sem interjeições ou onomatopeias

que pela repetição impõe o ritmo motor do gesto (como veremos nos *Cantos de Pedreiros*), o verso do canto de cunho histórico canta:

Senhor Moreira César  
 Vamos pra Canudos  
 Matar Conselheiro  
 Com Jagunço e tudo!

**Andante**

Se-nhor Mo-re - ra Ce - sar Va - mos pra Ca - nu - dos Ma - tar Con - se - lhei - ro Com ja-gun - ço e tu - do!

**Allegretto (Instrumental)**

Figura 1 "Cantiga de Engenho" - Reprodução de Partitura do texto *Cantos-de-Trabalho no Brasil* (2020 [1926] p. 272).

O tema do canto se refere à Guerra de Canudos e menciona duas personagens principais e antagônicas: o Coronel do exército Antônio Moreira César e o líder popular religioso Antônio Conselheiro. O autor ainda informa que essa cantiga, colhida no Rio Grande do Norte e lhe comunicada pelo crítico de arte Antônio Bento de Araújo Lima, faz parte também dos festejos de Bumba-meu-Boi, o que enfatiza o caráter socializado do canto. Não temos contudo a informação sobre qual etapa do trabalho do Engenho se canta (plantio, corte da cana ou cozimento) e podemos notar que a letra do canto não se resume ao contexto de trabalho, como ocorre no segundo canto apresentado por Mário de Andrade, o *Canto de Pedreiros*.

Neste caso, sobre o contexto sabemos muito pouco: colhido na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, e comunicado a Mário de Andrade por sua amiga, a cantora Germana Bittencourt. Embora o sentido da letra não apresente relação específica com o trabalho, sendo apenas uma interjeição melodiosa e repetida, seguida da palavra “moreninha” (“Oi [olha] / oi, a moreninha”), a repetição inicial (Oi, oi, oi,) como podemos ver e ouvir, pode indicar uma repetição motora conjunta da qual o tempo de ação precisa ser demarcado. A interjeição, é repetida três vezes, as duas primeiras de modo idêntico tendendo a ficar mais grave a cada nota num movimento descendente e a última um pouco acima, formando a primeira *frase*<sup>18</sup>. Canta-se a segunda frase e após isso, repetem-se as duas frases, de modo mais agudo soando assim:

<sup>18</sup> Aqui entendida nos termos de Schoenberg (2012, p. 29): “a menor unidade estrutural é a frase, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares. O termo frase, significa, do



$\text{♩} = 48$   
 O - i, Ô - i, O - i! Oi, a moreninha O - i O - i, O - i, O - i! Oi, a mo-re-ni-nha o - i!

Figura 2 "Canto de Pedreiros" - Reprodução de Partitura do texto *Cantos-de-Trabalho no Brasil* (2020 [1926] p. 272).

Este exemplo pode ser aqui colocado em relação com outro *Canto de Pedreiros* (II) que o autor apresentará, não no artigo referido de 1926, mas no acervo do livro *Ensaio*, aparecendo como o segundo canto. Também será uma das duas partituras apresentadas no verbete “Cantos de Trabalho” do *Dicionário Musical Brasileiro*, onde informa que este exemplar fora registrado por Mário de Andrade em Pernambuco.



$\text{♩} = 42$   
 Êh, com-pa-nhei-ro, hum! Êh, le-van-ta pe-dra, hum! Êh, lá vem é - la, hum! Êh, tá pe sa - da, hum!  
 Êh, bo ta for ça, hum! Êh, lá vem e la acolá, hum! Êh, com pa nhei ro, hum! Êh, pu xa pe dra hum!

Figura 3 "Cantos de Pedreiros (II)" - Reprodução de partitura do acervo de melodias populares do Livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (ANDRADE, 2006 [1928]) p. 66).

Esta melodia ganhará notoriedade com a representação fílmica feita por Humberto Mauro quase trinta anos após a publicação do *Ensaio*. No filme é possível ver um grupo de trabalhadores reunidos em volta de um grande bloco de pedras recém desprendido do rochedo. O canto é cantado pelos trabalhadores de modo que as interjeições (*Êh; hum*) do início e fim de cada frase, sirvam como marcadores do tempo específico da ação conjunta de unir forças para levantar a pedra com auxílio de ferramentas que servem como alavancas, para impor a força conjuntamente<sup>19</sup>.

Versando sobre a ação realizada no trabalho a partir de um ritmo que determina o movimento, este exemplar se aproxima da definição apresentada no *Dicionário*, que principia falando dos cantos através de seu aspecto funcional: “Cantos usados durante o trabalho e destinados a diminuir o esforço e a aumentar a produção, os movimentos seguindo os ritmos do canto” (ANDRADE, 1989). As funções do canto usados no trabalho, destacados pelo autor, foram postas em cena por Mauro: diminuir o esforço, isto é, realizar um serviço em grupo, que para uma pessoa apenas seria muito difícil; e a

ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula”.

<sup>19</sup> Ver nota de rodapé 25.

relação do movimento-ritmo do trabalho com o movimento-ritmo do canto, a fim de otimizar a tarefa executada, isto é, aumentar a produção.

Veremos, no entanto, que essa não é uma regra nos cantos-de-trabalho.

A última partitura correspondente aos cantos socializados apresentada pelo artigo é o *Canto de Remadores*, peça encontrada no livro dos viajantes alemães Spix e Martius, mas que por sua vez não fornecem a letra.



Figura 4 “Canto de Remadores” - Reprodução de partitura do texto *Cantos-de-trabalho no Brasil* (2020 [1926], p. 273)

Mário completa com o trecho do seu poema *Noturno de Belo Horizonte* o qual registra um canto-de-trabalho de barqueiro comunicado por ele por um mineiro que diz que é costume cantar “nas barcas que sobem o S. Francisco”. O canto ouvido pelo autor compõe os versos do poema *Noturno de Belo Horizonte*, assim replicado no artigo apenas o seguinte trecho:

Rio S. Francisco o marroeiro dos matos

Partiu levando o rebanho pro norte

Ao aboio das águas lentamente.

A barcaça que ruma para Joazeiro

Desce ritmada aos golpes dos remeiros

Na proa o olhar distante a olhar

Matraca o dançador:

Meu Pangaré arreado,

Minha Garrucha laporte,

Encostado no meu bem

Não tenho medo da morte.

Ah!...

Palavras como “marroeiro”, “rebanho” que por sua vez liga-se com “aboio”, costumam um sentido que estabelece relação direta com os cantos-de-trabalho, edificando a estrofe do poema de modo a fornecer uma espécie de contextualização muito poética do canto citado logo abaixo. Sabemos que o aboio é o canto dos aboiadores cujo trabalho é tanger o gado no sertão nordestino, o “aboio das águas” então, “ritmada aos golpes dos

remeiros” alude ao canto-de-trabalho dos remadores. Esse modo escolhido pelo autor de citar o canto por meio do poema ajuda-nos a lembrar de modo bastante sutil a que estão a serviço estes cantos, o autor formulando, assim, uma sólida referência praquilo que suas proposições estético-musicais irão defender no estudo teórico do livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*.

Quanto aos cantos individuais apresentados neste primeiro estudo, são dois, um aboio intitulado *Grito do Vaqueiro* e o pregão *Improviso do Pasteleiro*, dos quais têm na temática específica de seus cantos o vínculo direto com o trabalho.

Ouvindo de sua janela o vendedor de pasteis e empadas na rua a cantar, Mário registra:

**Lento**

Se - nho-ra do-na de ca - sa Vê - nha-na ja-ne-la a per ci - á: Tenho a em - pa - da quen-ti-nha ca - ma-rão-a-rre-che - á

Figura 5 "Improviso do Pasteleiro" - reprodução da partitura do texto *Cantos-de-trabalho no Brasil* (2020 [1926], p. 275)

A letra do canto versa, como não poderia deixar de ser em se tratando de um pregão, sobre o produto que se está mercando:

Senhora Dona de Casa  
Venha na Janela aperciá!  
Tenho a empada quentinha  
Camarão arrecheá!

Já o aboio é um grito bastante melodioso com que o aboiador nordestino tange a boiada. Este grito pode formar uma frase melódica a qual Mário compreende como sendo melopeias primitivas das quais se desenvolverão os cantos-de-trabalho. Geralmente com notas prolongadas no início e no final da frase, acentuando vogais como a, e, o.

Ah! Ôh da!...

Figura 6 "Grito de Vaqueiro" - Reprodução de partitura do texto *Cantos-de-trabalho no Brasil* (2020 [1926], p. 274)

Mário de Andrade não lista os aboios no acervo do livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. É muito provável que ele estivesse reservando menções a esse canto num projeto já em vista nessa época sobre as canções nacionais sobre o boi. No livro *Ensaio* ele percebe que é generalizado no Brasil o rito sobre este animal, e que se apresenta como

uma “obsessão nacional pelo boi” fazendo dele “o bicho nacional por excelência” (ANDRADE, 2006 [1928], p. 51). Oneyda Alvarenga, sua colega e principal continuadora de sua obra, vai preparar e publicar *As Melodias do boi e outras peças* (ano de publicação não encontrado), que reúne estudos, documentos, melodias reunidos durante anos de estudo de Mário sobre a ritualização, danças, manifestações das mais variadas, lendas parlendas e alegorias brasileiras sobre o boi.

Além de um projeto específico para as melodias do boi, Mário irá dedicar uma ampliada definição para o verbete no seu *Dicionário*. Afirma que “o aboio é certamente uma das formas mais elevadas e determinadas da doutrina spenceriana da música ter derivado da linguagem oral” (ANDRADE, 1999 [1989], p. 2). Nesta teoria, a música seria originada dos acentos e entonações das palavras, a fala cantada, o recitativo. Mas ainda Mário discordará de Spencer ao afirmar algo que ele não previra: a música, diferentemente da fala, é feita de intervalos fixos. São essas pequenas nuances e diferenças, diz Mário, que possibilitam a diversidade de expressão da linguagem.

O autor segue seu argumento a partir de descrições e interlocuções no campo científico que delas não nos ocuparemos aqui. A menção, contudo, serve para afirmar que alguns sobrevoos sobre o campo científico por parte do autor foram ensaiados ao longo de seus estudos, ainda que recusasse a pecha de cientista. Neste mesmo verbete, Mário também, irá descrever como cantos acompanhando tropas, seja gado ou outro tipo de animal, são presentes em diversas culturas e civilizações, apontando para o fato de que o aboio é tão antigo quanto o homem.

Concordando com essa “origem primária do canto”, o verbete sobre os cantos-de-trabalho do mesmo dicionário irá afirmar:

Desta forma os nossos matutos, caipiras, ou tabaréus aproveitavam os seus cantares para alegrar o trabalho, mas o canto propriamente de trabalho, no Brasil, é de preferência urbano. (...) Chamar o gado, apregoar, bradar no campo, eis provavelmente o início de todos os cantares – afirma A. Graves. As canções de trabalho são já, talvez extensões destas melodias primárias. (ANDRADE, 1989, p; 108)

Temos aí algo como que uma linha evolutiva entre o “início de todos os cantares” e os cantos-de-trabalho “propriamente urbanos”. Uma contradição é bastante aparente entre as afirmações sobre o pregão ser uma melodia primária e a afirmação dos cantos-de-trabalho serem um desdobramento deles, uma vez que, na sua teoria musical, os pregões aparecem como os principais tipos de cantos urbanos. O autor cita em algum momento ou outro o fato de haverem registros sobre os carregadores de piano que entoavam cantos

de trabalho com o instrumento na cabeça: se dizia que era pra não desafinar. O que não tira os pregões como referência para o canto urbano, ganhando uma lista específica de pregões na seção de música individual no acervo do livro *Ensaio*.

### 3.2 Os cocos e os cantos-de-trabalho: a forma coral e o valor social por excelência

À medida que Mário de Andrade alcança um maior número de peças musicais populares, a tese sobre a predominância da música individualizada no cancioneiro popular vai sendo abandonada pelo autor, a ponto de não figurar entre as principais ideias expostas no livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*<sup>20</sup>. Neste livro, os cantos-de-trabalho aparecem classificados na seção de música socializada, o que aponta para uma virada de perspectiva de Mário de Andrade em relação ao aspecto individual destacado no artigo anterior.

No texto que compõe a primeira parte do livro, é também destacado o valor social da forma coral no canto popular que vai se revelando como uma estratégia para a congregação de sentimentos caracteristicamente nacionais. Não à toa que o termo “unanimiza”, um neologismo utilizado por ele no artigo *Cantos-de-trabalho no Brasil* para afirmar primeiramente a falta de unanimidade musical brasileira, apontaria, posteriormente para a sua compreensão sobre o poder, ou a eficácia, da música quanto à forma coral, para a integração dos indivíduos a um todo mais abrangente. Segundo Toni (2020), o termo “unanimiza” reporta ao poeta Jules Romain, socialista utópico e uma referência relevante para o autor.

Nesta perspectiva, o valor coral do canto popular ressaltada pelo autor, no sentido de uma música unificadora, serviria como metáfora da necessidade de apropriação e transformação da música folclórica pela erudita, criando deste modo um espírito nacional compartilhado. Isso fica claro na seguinte passagem onde a função do coro é evidenciada:

Também quanto a formas corais, possuímos nos reisados e demais danças dramáticas, e nos cocos, muita base de inspiração formal. Nos cocos então, as formas corais variam esplendidamente.

Ora, eu insisto no valor que o coral pode ter entre nós. Musicalmente isso é óbvio, sobretudo com a riqueza moderna em que a voz pode ser concebida instrumentalmente, como puro valor sonoro. [...] Mas os nossos compositores deveriam de insistir no coral por causa do valor social que ele pode ter. [...] O compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país. O côro unanimiza os indivíduos [...] o Côro generaliza os sentimentos. (ANDRADE, 2006 [1928], p. 50-51).

<sup>20</sup> O que não aparece é a tese da música popular ser geralmente individual. Porém, é possível notar que ainda o individualismo, como estilo individual, criação individual, na expressão popular, aparece como comentário de algumas melodias registradas na segunda parte do livro.

Sobre os cocos, Mário explica que “o que caracteriza o coco e o determina em geral é o refrão. As estrofes ou são improvisadas no momento ou são tradicionais” (ANDRADE, 2006 [1928], p. 87). No *Dicionário*, o autor informa que no coco a forma refrão é essencial para que o coro possa responder aos versos do “coqueiro” ou do “tirador de coco”. O autor irá eleger o coco como o mais representativo do valor social por sua obrigatoriedade do coro:

Sob o ponto de vista exclusivamente musical, o coco tem um interesse enorme. Se é certo que nas danças dramáticas, bois, maracatus, todos os reisados, congos, o coro entra obrigatoriamente, das formas de música pura o coco é a única que obriga o coro. E pela variedade com que o coral se manifesta nele se vê que tesouro ele oferece para nossos compositores desenvolverem não só em música vocal como instrumental também (ANDRADE, 1999 [1989], p.147).

Contudo, ainda que contando com obrigatoriedade do refrão cantado em coro, os cocos podem apresentar uma variabilidade tanto rítmica como formal, acrescentando-se estrofes novas no canto ou substituindo uma parte por outra (idem, p.52).

A variedade formal do canto nacional é também presente nos cantos-de-trabalho. Porém, diferentemente do coco, o canto-de-trabalho não possui uma forma fixa, podendo ter ou não refrão, ou forma estrófica, também podendo se utilizar, como explica o autor, de “motivos rítmicos-melódicos estratificados e circulatórios, nos levando pro rapsodismo da Antiguidade (Egito, Grécia) e nos aproximando dos processos líricos-discursivos dos sacerdotes indianos e cantadores ambulantes russos” (ibidem, p. 50). O que corrobora com a imensa variabilidade dos cantos populares, um prato cheio para a criação artística nacional.

Mas, se a forma é livre nos cantos-de-trabalho, há pelo menos na sua identificação, algo que não muda: o contexto, o que nos permite afirmar que um coco cantado no ato laborativo torna-se um canto-de-trabalho. Corroborando com essa hipótese, a definição sobre os cocos no *Dicionário Musical Brasileiro* (1989), informa sua possível origem como canto entoado no trabalho da quebra do coco, assim como existem também,

Os cocos de usina, desenvolvidos na ambiência dos engenhos. Estes são extraordinariamente comoventes, abandonam aquele caráter de prazer desinteressado, e se referem no geral, aos trabalhos. São as vezes cantos-de-trabalho legítimos e com efeito são constantemente cantados durante o trabalho. Tem os que se referem ao pastoreio e os que tratam do trabalho do próprio engenho, plantio, qualidade de cana, fatura do açúcar. Nos cocos é comum entrar o assunto do dia. Isso aliás é comum a qualquer gênero nosso, com exceção dos acalantos e das especificamente modinhas (ANDRADE, 1989, p. 147).



Muitas dessas características podem ser observadas nos registros sobre os cantos-de-trabalho apresentadas no livro *Ensaio*. Para corroborar a confluência entre um tipo musical e outro, alguns destes cantos serão aqui expostos sob a luz da descrição dos cocos apresentada acima. Vejamos.

O canto, *Ai! Baiana*, registrado em Pernambuco, é um dos únicos cantos-de-trabalho a apresentar forma estrófica que apresenta quatro versos<sup>21</sup>, cujo conteúdo faz do canto uma crônica cantada, aproximando-se da definição de um coco:

(I verso)

Colonia, usina Catende  
 Roçadim de Seu Mende  
 Pirangi de seu Cando  
 Neste mundo eu ando  
 Cumprindo uma sina  
 Qui inté na usina  
 Já tou trabaiando!

(II Verso)

Paimare, Riberão, Iscada  
 Eu tenho uma namorada  
 Que me deu um broqué;  
 A vorta é crué  
 Na namoração  
 No aperto de mão  
 Foi simbora o ané!

(III Verso)

Da Usina sou cabo de istêra  
 Trabaio nas cardêra  
 Da luz do motô  
 Sou distiladô  
 De espirito de vinho  
 Entendo um poquinho  
 De cunzinhadô!

---

<sup>21</sup> Diferentemente da norma culta em que verso é cada linha do poema, no repertório popular, verso, é o mesmo que estrofe, como explica o *Dicionário* (ANDRADE, 1999 [1989], p. 555).

(Refrão): Ai! Baiana  
 Baiana o que é que hai!  
 Ou, Baiana  
 Baiana meu amô!

♩ = 160

5 Co-lo-nia, u-si-na Ca-ten-de, Ro-ça-dim de seu Men-de, Pi-ran-gi de seu Can-do, Nes-te mun

do eu an - do Cumprindo u- ma\_\_ si - na Qui intê nas\_\_ u - si - na já tou tra

8 ba - ian - do! Ai! Bai - a - na, Bai - a - na Que é que hai?  
 Ou! Bai - a - na, Bai - a - na Meu a - mô!

Figura 7 "Ai! Baiana" - Reprodução de partitura do livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (2020 [1928], p. 134)

No final de cada verso, canta-se o refrão. “Cunzinhadô”, como explica Mário, é a profissão mais requisitada do trabalho na usina, pois, dotado de um conhecimento especial é ele quem dá o ponto do mel do qual vem o açúcar. Outros versos aludem a produtos da época como os cigarros Condor da marca Lafayette, além de citar os nomes de usinas existentes à época como Colônia, Roçadim, Catende e Pirangi bem como Palmares, Ribeirão e Escada.

Outra informação interessante a respeito deste canto registrado pelo poeta pernambucano Ascenso Ferreira, informa que este canto *Ai! Baiana*, também faz parte do “Samba de Matuto” que segundo informa o autor, trata-se de uma dança dramatizada localizada entre o Maracatu e o samba comum, o que evidencia, assim como a *Cantiga de Engenho*, seu caráter socializado.

Outro canto de engenho, *Cana-fita*, também de Pernambuco, constrói em duas estrofes uma poética literária vinculada diretamente ao trabalho da cana:

Eu aprantei a cana  
 Na resta do Só [réstea do sol]  
 Pra nascê mió:  
 Nasceu a cana-fita

(Refrão)  
 A usina apita

Cana na istêra!  
 Assuca de primêra  
 Tem a cô bonita.

Eu a prantei ca - na na res-ta do Só Pra nas cê mi - ó: Nasceu a ca-na - fi-ta. A u - si-na a pi - ta, Cana na is-  
 6 tê - ra! Assu-ca de pri - mê - ra Tem a cô-bo - ni - ta A u - si na a - mê - ra Tem a cô bo - ni - ta

Figura 8 "Cana-Fita" - Reprodução de partitura do livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (2020 [1928], p. 133)

As duas partes do canto mencionam etapas distintas do trabalho na usina. A primeira alude ao cultivo da cana que corresponde ao plantio e ao corte; a segunda já na usina, a cana é posta na esteira para passar por todo o processo necessário até se transformar em açúcar.

Estes exemplos nos permitem ver que nem sempre o tema do canto narra o trabalho realizado, ou outro qualquer. Contudo, se tomarmos como exemplo os *Cantos de Pedreiros*, temos que no primeiro canto, a repetição da interjeição inicial (*Oi!*), implica num ritmo que nos permite pensar que acompanha um movimento do próprio trabalho, que por indicar a repetição, lembra o *Êh* e o *hum* do segundo canto. Neste sentido, a repetição prevê uma regularidade rítmica que pode estar ligada com a atividade motora exigida pelo trabalho. Por este ângulo, este canto-de-trabalho segue aquilo previsto na definição ofertada pelo *Dicionário*, cuja descrição prossegue: “Em geral são melopeias empregando às vezes ditongos e palavras meramente onomatopaicas, que servem para determinar o ritmo, conforme a natureza do trabalho (...). Entre nós são comuns as cantigas de trabalho com os ‘ei! ai! hum!’”. (ANDRADE, 1999 [1989]).

Mas há também cantos-de-trabalho cuja criação poética remete a outros domínios da vida social, não guardando relação imediata com a tarefa executada, nem prevendo termos que indiquem movimento repetitivo. Estes cantos podem se utilizar dos elementos do próprio labor como matéria para criação de versos musicais, mas seu sentido tende frequentemente, a ultrapassar aquele contexto, alcançando outros significados. A matéria do trabalho servindo as vezes como metáforas que aludem a outros fatores e dimensões da vida social (ex. do canto *Ai! Baiana*: “Paimare, Riberão, Escada, eu tenho uma namorada que me deu um broqué...”). Também tem cantos que são como crônicas que narram fatos cotidianos, narrados por meio da criação poética-literária, bem como

acontecimentos históricos que nas vias da arte oral perduram no tempo ao mesmo tempo que se transformam.

Considerando que a partitura é um tipo de registro limitado para outros aspectos, como timbre ou prosódica, e totalmente insuficiente quando se busca dar conta das ações das pessoas envolvidas e o contexto dessa ação, nestes estudos musicais, elas surgem como uma adaptação dos cantos-de-trabalho registrados por Mário. Neste sentido, eles próprios surgem como “se fossem um canto novo”, neste caso uma música nova, apontando para o fato de que são uma apropriação da coisa e não ela mesma, isto é, embora busquem preservar o caráter mais geral da organização dos sons musicais específica de cada melodia, elas são como versões dos cantos-de-trabalho, que surgem neste panorama já apropriados e transformados em outra coisa.

Tudo isso indica uma passagem ao campo da arte, como escreve o autor no *Prefácio Interessantíssimo*, do livro *Pauliceia Desvairada*, também revelador de seu entendimento sobre a arte: “Arte não consegue reproduzir a natureza, nem este é seu Fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das *Madonas*, Rodin de *Balzac*, Beethoven da *Pastoral*, Machado de Assis do *Brás Cubas*) ora inconscientemente (a grande maioria) foram deformadores da natureza” (ANDRADE, 2017 [1922], p. 13). Neste sentido, o que as partituras nos permitem ouvir são já transformações dos cantos mesmos, a escrita de seu caráter geral em linguagem musical erudita.

Podemos reter por ora que a ênfase no valor social do canto popular marca uma virada em relação à primeira afirmação sobre a música individual. Se no capítulo anterior houve uma tentativa de *familiarização do outro* a partir de algo que é comum ao domínio do *nós*, aqui notamos a tentativa de uma *outrificação do nós* a partir da proposta da incorporação do valor social na criação musical erudita. Essa outrificação, isto é, esse transformar-se no outro, se daria quando o método de composição erudita assimilasse os aspectos da música popular, a qual para o autor

Resulta diretamente, sem nenhuma erudição falsificadora, sem nenhum individualismo exclusivista, de necessidades gerais, humanas, inconscientes. E é sempre expressiva porque nasce de necessidades essenciais, por assim dizer, interessadas do ser, e assim vai sendo gradativamente despojada das arestas individualistas dela à medida que se torna de todos e anônima (ANDRADE, 2006 [1928], p. 33).

#### 4 Canto a três vozes

Como temos visto, quando Mário de Andrade aborda o gênero musical dos cantos-de-trabalho ele não só inaugura o estudo sobre o tema no Brasil, como estabelece um conjunto de ideias sobre este e outros tipos de música popular, que está na base de um modelo de referência ao que se convencionou chamar de *Música Brasileira*.

Neste capítulo acompanharemos os desdobramentos das proposições de Mário de Andrade sobre os cantos-de-trabalho, encontrando no cinema produções relevantes que, como buscaremos demonstrar ao longo do capítulo, possuem estreito vínculo com as ideias propostas pelo musicólogo modernista. O primeiro deles é o curta-metragem *Cantos de Trabalho*, de Humberto Mauro, filmado em 1955 e o segundo, a trilogia homônima de Leon Hirszman, produzida em meados da década de 1970. São duas obras importantes tanto para o cinema quanto para a música brasileira e que apontam para um desdobramento do legado modernista andradiano na busca pela consolidação de uma linguagem nacional no campo das artes.

Deste modo, o objetivo desta seção é buscar uma aproximação dos ensaios musicais de Mário de Andrade com as representações fílmicas dos cantos-de-trabalho elaboradas por estes cineastas. Veremos que o vínculo estabelecido entre estas produções se dá por meio de aspectos distintos, o que resulta, por sua vez, na produção de discursos distintos sobre o tema. Por isso, os filmes são aqui encaradas como versões sobre um mesmo motivo, ou ainda, podendo também ser compreendidas como repetições com variação<sup>22</sup>.

No capítulo anterior pudemos perceber o abandono gradual da tese sobre a preponderância da música individual em favor da valorização do aspecto social do canto que tem na forma coral, isto é, na música socializada, uma possibilidade unificadora dos sentimentos nacionais e que com a chegada da década de trinta foram fortalecidos e extremados.

---

<sup>22</sup> Utiliza-se aqui da palavra versão tal como estudos etnomusicológicos têm tomado o termo no sentido de se referir a apropriação de uma música existente e sua transformação (Cf. Domínguez, 2011, 2012; Mendívil, 2013). Variação, segundo o Dicionário Musical Brasileiro se refere ao princípio que “consiste em repetir uma melodia dada, mudando, a cada repetição, um ou mais elementos constitutivos dela, de forma que, apresentando uma fisionomia nova, ela permaneça sempre reconhecível na sua personalidade (ANDRADE, 1989, p. 550). A melodia principal, neste sentido, corresponderia ao tema dos cantos-de-trabalho de modo amplo. A variação seria os diferentes discursos produzidos sobre ele a partir da matriz estipulada por Mário de Andrade.

A princípio, Getúlio Vargas e a revolução de trinta pareceram uma possibilidade real de transformação social, política, econômica, científica, cultural, que os modernistas sonharam alguns anos antes. Mário de Andrade assumira o cargo de gestor público a frente do Departamento Cultural de São Paulo, em 1935, e dentre seus projetos, podemos destacar a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore, junto de Dina Dreyfus recém chegada da França com seu então marido Claude Lévi-Strauss. Empregada por Mário no Departamento, Dina lecionou, entre 1935 e 1936, o Curso de Etnografia, que, dentre outros frutos, rendeu não só a Sociedade, como também a conhecida Missão de Pesquisas Folclóricas, realizada em 1938 e liderada por Carlos Saia, que também havia sido aluno de Dina no Curso de Etnografia<sup>23</sup>.

Contudo, no alvorecer do regime do Estado Novo, Mário de Andrade, um crítico contumaz e opositor do autoritarismo do regime, fora afastado do Departamento de Cultura, que assumira em 1935, fato que não impediu suas ideias fertilizassem o solo da política governamental nacionalista de Getúlio Vargas na segunda metade da década de 1930. Basta lembrar que em 1936 Mário elabora o anteprojeto do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual IPHAN) – implementado com ressalvas pelo então ministro da Saúde e da Educação do governo Vargas, Gustavo Capanema.

Outro projeto varguista do qual podemos encontrar fundamento nas ideias e reflexões de Mário de Andrade, é o Canto orfeônico descrito por Villa-Lobos, seu principal mentor, como uma “nova pedagogia de educação social”, e tido como uma “fonte de energia cívica, vitalizadora e um poderoso fator educacional” (VILLA-LOBOS apud SILVA, 2013)<sup>24</sup>.

Para Mário de Andrade, a música era a linguagem, dentre as linguagens artísticas, aquela que mais expressava o caráter nacional. De fato, a música na segunda metade dos anos vinte até os anos quarenta, é a arte pela qual esforços de pesquisa folclórica e

---

<sup>23</sup> Embora seja muito pertinente para a história da Antropologia no Brasil, não é de interesse deste trabalho estudar esse encontro entre Mário, Dina e Lévi-Strauss. Um estudo bastante completo foi realizado por Luisa Valentini no ano de 2015.

<sup>24</sup> É difícil precisar, contudo, o grau de influência das propostas de Mário de Andrade ao projeto educacional encabeçado por Villa-Lobos para o governo Vargas. Ainda segundo Silva 2013: O orfeonismo brasileiro elaborado por Villa-Lobos herdou de movimentos análogos na Europa a ênfase em abordagens só educacionais. De variadas formas, as preocupações sociais se manifestaram, tanto no New Deal dos EUA pós 1929, como nos nacionalismos culturais, artísticos e políticos que podiam levar ao comunismo *light* de Mario de Andrade, à apologia de Mussolini por Marinetti, aos clamores de superioridade racial numa Alemanha humilhada pela derrota de 1918, à exaltação messiânica do papel libertador de um proletariado transcendendo barreiras nacionais (SILVA, 2013, p. 08).

etnográfica serão elaborados a fim de que a recolha de elementos populares pudesse permitir ao artista compositor o entendimento e a incorporação da música popular, a qual deveria ser transformada em música erudita: para Mário, artística.

Essa coleta e assimilação dos elementos populares nacionais seria papel que caberia a compositores e músicos comprometidos com a causa Nacional. É neste sentido que o autor não medirá esforços na pesquisa da música popular arregimentando material, sistematizando dados, publicando livros diversos sobre a música popular, desenvolvendo um projeto de caráter enciclopédico que além de salvaguardar fragmentos das culturas brasileiras teria como destino final a função de servir de base para a criação desta nacionalização nas artes. Segundo Pereira (2006, p. 14), arte e nação conformam o que se poderia chamar de sua “teoria social: a construção de uma definiria o caráter de outra”.

Se essa sua teoria social não vigora no pensamento acadêmico – onde inclusive encontra críticas devido ao viés ideológico de seus pressupostos –, ela forja caminhos dentro do universo artístico, seguido por artistas que, cada qual à sua maneira, também pensa e elabora suas teses a respeito da sociedade, do povo e da nação. Mário assim encarava os artistas de seu tempo: como pensadores sociais, imputando a eles a responsabilidade com as questões da sociedade brasileira e de seu compêndio cultural, entendendo a arte e os artistas como motores de transformações sociais. Essas lições ressoarão algumas décadas depois num outro campo do fazer artístico: o cinema.

#### 4.1 Um precursor, um continuador e um inovador

Humberto Mauro (1897-1983), assim como Leon Hirszman (1937-1987), são mais conhecidos por suas obras de ficção que por suas produções de caráter documental, gênero que em ambas cinematografias têm considerável relevância. O cinema documentário brasileiro, conforme explica Ramos (2000), do início do cinema falado até o movimento do Cinema Novo, gira em torno do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), órgão criado em 1936, mas promulgado oficialmente em 1937. Inicialmente com objetivos propagandísticos vinculado ao Governo Vargas, e sob a égide do viés educativo e científico o INCE teve como único diretor técnico Humberto Mauro que ali trabalhou os trinta anos de existência do órgão (1936-66), onde produziu mais de 350 filmes. As primeiras produções, pautadas pelo entusiasmo cientificista de seu idealizador e fundador o antropólogo, professor e etnólogo Edgar Roquette Pinto, visavam a orientação pedagógica sobre assuntos como *Heliotipia*, *Ar Atmosférico*, *Lição Básica de Taxidermia*,

*Febre Amarela*, *Telégrafo*, etc. (RAMOS, 2000; GUIMARÃES, 2022). Assim, como queria Getúlio Vargas, o cinema seria o “livro das imagens luminosas”, veículo educativo fundamental para a “massa de analfabetos” e um dos pilares para a construção de uma nação moderna a ser consolidada no Brasil (VARGAS apud GUIMARÃES, 2022). Neste contexto é produzido na década de 1930 uma das mais emblemáticas e controversas obras cinematográficas deste período, dirigido por Mauro, o filme *Descobrimento do Brasil* (1937). Síntese do ideário varguista de fundação uníssona de nação, o filme é uma versão do mito fundador do Brasil que buscava reconstituir a história de “um passado comum [que] é articulada como parte do projeto de centralização política e unificação nacional” (JACQUES, 2014, p. 29).

Com a derrocada do Estado Novo em meados da década de 1940, o INCE ainda cumpria, mesmo que de maneira tímida, com a política cultural do regime varguista. Contudo, passa a priorizar a relação de um cinema menos ligado à ideologia ultranacionalista e uma temática de viés mais cultural em detrimento daquela estritamente técnica e científica, começa a ser privilegiada. Com essa virada, um cinema mais autoral começa a ser produzido por Humberto Mauro e, em 1945 o autor dá início à série musical de oito curtas-metragens intitulada *Brasilianas*<sup>25</sup>. O enredo de *Brasilianas* não deixa de lado os valores nacionais, o sentimento de unidade, a ausência de conflitos, o resgate de uma cultura genuína guardada pelo povo, noções que parecem, entretanto, estar mais próximas das proposições de Mário de Andrade do que do ideário nacionalista de Vargas.

Dentre estas curtas, todos eles em preto e branco, com trilha sonora feita por músicos profissionais sobreposta às imagens de um Brasil idílico, Mauro dedica um episódio especial para o cantos de trabalho, cuja trilha sonora nos interessa particularmente. O filme *Cantos de trabalho* é composto por quatro cantos interpretados e orquestrados por músicos e maestros conhecidos da época como Aldo Taranto e o trio Os Cariocas. São eles: *Canto de Pilão* (I), *Canto de pilão* (II), *Canto de Remadores* e *Canto de Pedra*<sup>26</sup>.

O letrado inicial pretende uma definição dos cantos de trabalho. As escrituras em branco sobre o fundo preto informam: “Canto de trabalho é música para suavizar e alegrar as tarefas braçais. As cantigas de trabalho – inspiradas na própria tarefa – existem em

---

<sup>25</sup> Segundo o que prevê o catálogo da Cinemateca (REF/LINK) São eles: *Brasiliãna* n° 1: *Chuí Chuá* e *Casinha Pequena* (8 min, 1945); *Brasiliãna* n° 2: *Azulão e Pinhal* (7 min, 1948); *Brasiliãna* n° 3: *Aboio e Cantigas* (10 min, 1954); *Brasiliãna* n° 4: *Engenhos e Usinas* TERMINAR

<sup>26</sup> [CANTOS DE TRABALHO | Banco de Conteúdos Culturais \(bcc.org.br\)](https://www.bcc.org.br/cantos-de-trabalho)



todo o Brasil, e nelas se encontram um dos mais belos fragmentos de nosso folclore brasileiro”. Todos os cantos apresentados então, versam em maior ou menor grau, sobre a tarefa executada.

Busquemos aqui comparar essa definição com aquela de Mário de Andrade apresentada no *Dicionário* no seguinte trecho: “Desta forma, os nossos matutos, caipiras ou tabaréus aproveitavam os seus cantares para alegrar o trabalho, mas o canto propriamente de trabalho, no Brasil, é de preferência urbano” (ANDRADE, 1989, p.108). Temos aqui que a frase que se estende até a conjunção “mas”, se aproxima da compreensão que H. Mauro apresenta sobre os cantos de trabalho, contudo, a frase que segue depois da conjunção tende a se afastar da compreensão maureana uma vez que o cineasta mineiro busca filmar sobretudo paisagens rurais, o trabalho e trabalhadores inseridos neste contexto mais próximo da natureza que da urbe moderna – fato que pode indicar o tom saudosista privilegiado pelo autor e evidenciado pelos cenários de paisagem campestre trazidos desde sua infância em Volta Grande, Minas Gerais (SCHVARZMAN, 2004; RAMOS, 2000; TREVISAN, 2019),

O nacionalismo de Mauro, então, pode-se dizer, encontra no ambiente rural, envolto de um tom romântico, ora bucólico, ora idílico, a sua expressão máxima. A série *Brasilianas*, corresponde bem a esse ideário que, mais uma vez, parece estabelecer uma relação de conversão e divergência aos postulados nacionalistas de Mário de Andrade que tinha na produção musical popular sua ponta de lança. Como temos demonstrado, o escritor modernista parece movimentar-se entre esferas que, de um lado, ilustram um entusiasmo modernizante e, de outro, o pendor primitivista/popular. Esse duplo movimento o faz considerar no seu folclore musical o elemento citadino, afirmando no *Dicionário* que “o canto propriamente de trabalho, no Brasil, é de preferência urbano” (ANDRADE, 1999 [1989]) – o que marca um ponto de contraste com a exaltação das culturas camponesas comum à tradição europeia de estudos folclóricos – da qual Mauro em *Brasilianas* parece se aproximar.

Já a convergência entre um pensamento e outro fica evidente no *Canto de Pedra*, último canto de trabalho apresentado no filme de Humberto Mauro. Este canto, trata-se, pois, de uma adaptação da melodia do segundo *Canto de Pedreiros* recolhido em Pernambuco por Mário de Andrade e apresentado por ele no livro *Ensaio Sobre a música brasileira*, aqui abordado na página 43. No filme não há referência à partitura de Mário e, a modificação do título, *Canto de Pedra*, aponta já para uma transformação da melodia apresentada, fazendo dela uma *versão* daquela melodia anterior. Temos que à medida que

Mauro nos apresenta o contexto de trabalho onde vemos numa sequência de planos trabalhadores da pedreira munindo-se das ferramentas para dar início à tarefa de quebrar pedras, antes de ouvirmos a melodia principal tal e qual já nos é familiarizada, a trilha sonora orquestral introduz uma elaboração musical livre, muito provavelmente composta como um desenvolvimento da melodia encontrada na partitura apresentada por Mário.

Esta versão apresentada pelo cineasta H. Mauro, vincula-se às proposições de Mário de Andrade a partir de dois pontos específicos que até agora se mostraram bastante evidentes. No livro *Ensaio*, Mário previa que a música artística deveria ser um desenvolvimento erudito da música folclórica. Não afirmamos com isso que a música que ouvimos no filme trata-se de música erudita. Mas antes de um arranjo orquestral que ajuda a contar a história que as imagens mostram. Elas dão o tom de suspense e perigo que *ambienta* o contexto de trabalho quando os grandes blocos de pedra se soltam das rochas maiores. No entanto, os homens, a partir do seu poder de “controlar a natureza”, fazem valer a premissa do letreiro inicial e seguem na realização da sua tarefa cotidiana cantando de modo animado. Temos que tal ambiência é destacada por Mário, o que nos leva ao segundo ponto. Também no livro *Ensaio*, o autor mencionará o papel do compositor em ambientar a música, uma vez que a música popular “jamais não é a expressão das palavras [e] cria ambientes gerais, cientificamente exatos resultantes fisiológicos da graça ou da comodidade, da alegria ou da tristeza” (ANDRADE, 2006 [1928] p. 33).

O terceiro canto, *de barqueiro*, também torna evidente uma referência aos estudos de Mário de Andrade, remetendo ao primeiro artigo *Cantos-de-Trabalho no Brasil* onde o escritor modernista menciona o *Canto de Remadores* e assim explica: “Nas barcas que sobem o S. Francisco me contou um mineiro que é costume cantar”. No filme, ao invés do Velho Chico, a filmagem ocorre no rio Jequitinhonha e o tom melancólico da música apresenta a partida do barqueiro que viaja solitário rio abaixo, como sugere a letra da canção. Não temos informação quanto a procedência deste canto, assim como do segundo e do primeiro.

Diferentemente dos primeiros cantos (os dois *Cantos de Pilão*), que tendem a se assemelhar em sua forma melódica e poética a um canto-de-trabalho como aqueles apresentados por Mário, a complexidade deste canto leva-nos a presumir que se trata de

uma letra criada com base no populário musical e não versões adaptadas e orquestradas de cantos já existentes, como seriam os outros três<sup>27</sup>.

O segundo e o primeiro cantos apresentado por Humberto Mauro são os *Cantos de Pilão*, um individual e outro coletivo. O primeiro deles corresponde à tarefa doméstica da produção de alimentos. Temos que a personagem feminina enquanto pila diferentes alimentos, o café, o milho, o arroz, canta repetidas vezes a única frase: “Tanta gente pra comer, eu só pra socar”. Daí decorre uma série de planos em que podemos acompanhar a transformação do arroz, milho e café em alimentos prontos para o consumo.

O segundo canto de pilão é cantado por um grupo de trabalhadores que juntos executam a tarefa de compactar o solo munidos de grandes pilões. O canto é entoado por uma voz principal: “E bate o pilão” e o coro responde: “aroeira!”, segue o cantor: “na terra do açude” e o coro: “aroeira!”. A voz principal e o coro, lembram a forma coral do coco mencionada e valorizada por Mário de Andrade no livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*.

Quanto aos músicos profissionais que elaboram a trilha, as informações no letreiro inicial do filme descrevem: Cenário Musical de José Mauro e Arranjo do Maestro Aldo Taranto. Segundo o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, José Mauro é irmão de Humberto Mauro e um dos pioneiros da Rádio Nacional, sendo dela produtor artístico entre os anos de 1937 a 1946, produzindo programas musicais de grande sucesso à época como “A canção antiga” e “Tabuleiro da Baiana”. José Mauro também dirigiu a Rádio Tupi e Tamoio, atuando na criação de programas musicais<sup>28</sup>.

Essas informações nos levam a perceber a confluência entre rádio e cinema e a popularização destes meios de comunicação como estratégia de unificação nacional advinda do governo varguista – a Rádio Nacional e o INCE criados em 1936 – e que perdurou mesmo depois do fim do Estado Novo. Em decorrência disso, popularizou-se cada vez mais uma linguagem musical feita por músicos, compositores e maestros profissionais que, assim como os eruditos dos anos vinte, tinham no folclore musical o elemento central de construção de símbolos nacionais que deveriam ser unanimemente reconhecidos e identificados pelo público.

---

<sup>27</sup> O que nos permite também inferir essa possibilidade é o fato de que no segundo filme da série *Brasilianas*, canto *Azulão*, trata-se de poema de Manuel Bandeira musicado por Jaime Ovalle. A série, de modo resumido é dedicada à representação da “música folclórica” brasileira.

<sup>28</sup> <https://dicionariompb.com.br/personalidade/jose-mauro/> acessado em 02/01/2023.

Não obtivemos informação a respeito da orquestra que acompanha o maestro Aldo Taranto, que é arranjador dos quatro cantos que ouvimos neste episódio<sup>29</sup>. Sobre ele, as informações que conseguimos levantar nos permitem perceber sua proximidade com a música popular de rádio desde o início de sua carreira como compositor no início dos anos de 1930, compondo sambas como “Candinha”, com destaque para sua parceria com o sambista Donga, “Quando você morrer”, além de mover-se em outros gêneros musicais como valsas, tangos e boleros. Essas informações foram retiradas do *Dicionário Cravo Albin de Música Popular*, cuja página é disponibilizada na rede mundial de computadores e a qual fornece informações mais completas dentre as raras informações disponibilizadas sobre este compositor e arranjador. Não foi possível encontrar informações a respeito de conjuntos ou orquestras que poderiam ter trabalhado com ele. O letreiro inicial do filme de Mauro informa que os cantos são cantados pelo trio Os Cariocas, mas não informa quanto ao arranjo orquestral que acompanha Taranto e nem sobre a voz feminina que interpreta o primeiro *Canto de Pilão*.

Estas informações foram buscadas a partir do entendimento de que são reveladoras da mudança da dimensão artística, do erudito dos anos vinte aos populares e massificados meios de comunicação do rádio e do cinema, que a partir dos anos trinta em diante pautam a agenda da nacionalização por meio da música. É neste contexto que se delineia o sentido da versão atribuída por Mauro aos cantos-de-trabalho, mesmo que seu tom pessoal, algo de uma criatividade individual, busque destacar-se daquele contexto dominante.

É possível perceber a partir destas descrições bastante breves sobre os cantos, que Mauro segue, de modo consciente ou não, a divisão entre música socializada e música individual como aparece em Mário. Encerrados no ambiente rural, produzidos majoritariamente por indivíduos negros, os *Cantos de Trabalho* de Humberto Mauro encenam o que seria o tipo brasileiro que trabalha e canta, indicando, de modo sutil, que

---

<sup>29</sup> Cruzando algumas informações nos verbetes apresentados pelo mesmo *Dicionário*, chegamos em duas possibilidades, a orquestra Tabajara, ou a Orquestra da própria Rádio Nacional (sem menção específica no Dicionário) dirigida pelo compositor, regente e pianista Radamés Gnattali, mencionada no texto do verbete da Rádio Nacional. O que surge como uma possibilidade, uma vez que o diretor musical, José Mauro, tenha ali trabalhado quase dez anos a partir de sua inauguração. Contudo, em 1955, ano de gravação do filme, ele já trabalhava na Rádio Tamoio, depois de ter passado pela Rádio Tupi, das quais não encontramos informação sobre possíveis orquestras. Outra possibilidade é a Orquestra Tabajara, existente desde 1933, e que pelo menos desde 1945, era a Orquestra da rádio Tupi. Difícil chegar contudo num denominador comum, uma vez que a Orquestra Tabajara é conhecida pelos seus sopros, conjunto de instrumentos não preponderantes nos arranjos orquestrais dos cantos que ouvimos.

essa seria uma tradição manifestada entre os negros africanos trazidos para o Brasil e aqui escravizados.

Devido à ausência de tecnologia de captação sonora *in loco* no período que Mauro realiza sua série musical, o diretor desenvolve uma técnica para filmar a música a partir da sobreposição de sons musicais sobre imagens em movimento que, pode se dizer, antecipa a fórmula dos videoclipes (RAMOS, 2000). Não tardaria, contudo, que essa tecnologia portátil de captação sonora direta chegasse ao Brasil permitindo com que cineastas registrassem de modo mais aprofundado fenômenos culturais e transformações sociais que aconteciam no país.

O documentário *Maioria Absoluta* (1964) de Leon Hirszman e *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno e com argumento de Octavio Ianni, são produções conhecidas deste período. Neles, prioriza-se a voz do “Outro”, o povo, sempre marcado no seu lugar de alteridade, ora na condição da grande massa de analfabetos impedidos de votar, ora na condição de migrantes saindo de um universo rural, nordestino, para adentrar no sudeste, moderno em busca de condições outras de vida.

Com a possibilidade da captação sonora, a música é algo que ganha centralidade nestas produções, principalmente na obra cinematográfica de Leon Hirszman da qual podemos destacar duas importantes obras tanto para o cinema quanto para a música brasileira: *Nelson Cavaquinho* (1969), e *Partido Alto* (1976). A sua trilogia *Cantos de Trabalho* (1974-76), produzida no intervalo entre esses dois filmes, dá continuidade ao registro cinematográfico de tradições musicais que, na história do cinema brasileiro, encontra antecedente na obra de Humberto Mauro.

Num período marcado por condições distintas das produções do INCE, tanto políticas, quanto materiais, Hirszman filma *Os Cantos de Trabalho - Mutirão, Cacau e Cana-de-açúcar* (1974-76), gravados respectivamente em Chã Preta no estado do Alagoas, Itabuna e Feira de Santana, na Bahia. São filmes curtos, coloridos e de ambientação acústica captada *in loco*. Essas condições distintas, produzem também discursos distintos sobre a manifestação musical. O vínculo de sua produção aos estudos de Mário de Andrade é declarado pelo próprio cineasta:

Humberto Mauro fez cantos de trabalho, sim. Documentou. E seguindo Mário de Andrade, porque eu também li as pesquisas de Mário de Andrade. Achei importante dar uma sequência no nível audiovisual, quer dizer, registrar em cinema. Não ficar só no recolher a música, escrever – o que é importantíssimo –, mas ir lá e filmar (HIRSZMAN apud COSTA, 2015, p. 53)

Neste sentido, se estabelece um fio que conecta estes três autores em torno de um tema comum onde podemos localizar um iniciador, um continuador e um inovador. É verdade que a produção de Mauro, como vimos, também guarda diferenças com as propostas de Mário de Andrade, contudo, a condição tecnológica da época de Hirszman possibilita uma inovação não prevista pelas produções anteriores: assim como os documentários que marcam o início da captação do som direto nos anos sessenta, nos cantos de trabalho, a voz do outro é buscada e ouvida.

Esse “ir lá e filmar” mencionado por L. Hirszman, reafirma o estatuto de registro das manifestações populares que se pretendia desde Mário de Andrade, passando por H. Mauro, mas também segue a toada de uma livre criação e adaptação destes registros, também prevista por Mário e feita por Humberto Mauro na primeira versão filmica. Isto é, se considerarmos que o cinema, assim como a fotografia, é uma arte, e portanto um artifício, logo, a pretensa objetividade do registro documental é afastada.

Ainda que o artifício seja mais evidente no filme de H. Mauro, uma vez que do ponto de vista sonoro os cantos são cantados e orquestrados por músicos profissionais, a trilogia de Hirszman, por mais que busque retratar sem interferência aparente a manifestação musical dos trabalhadores, também é produto de uma série de artifícios e manipulação de imagens e sons.

Algumas dessas artificialidades do cinema podem ser resumidas nas noções de *enquadramento* e *reflexividade* abordadas pelo cineasta e antropólogo David MacDougall. O primeiro, diz respeito à maneira de olhar do realizador – que consiste em escolhas como perspectiva, ângulo, tempo de corte, sequência de planos, movimento da câmera, etc. Isto é, aponta para o sujeito atrás da máquina, portanto, para uma câmera humanizada. Esse sujeito, ao pôr em cena outros sujeitos que se deixam filmar, estabelece uma relação de acordos, concessões e limites. O filme que assistimos, portanto, resulta desse encontro, desse jogo de relações entre quem filma e quem é filmado.

E como as pistas deste encontro são acessadas? Para Macdougall, é através do *caráter reflexivo* contido nas imagens cinematográficas. Esta reflexividade, segundo ele, conduz sempre ao fotógrafo no contexto de filmagem e do encontro que estabelece com quem filma. É como se víssemos e ouvíssemos a manifestação através dos olhos e ouvidos do realizador. MacDougall falará, em outra ocasião (2017) sobre os filmes serem uma forma de “olhar através do olhar do outro”. O que vemos então, não é apenas um registro da manifestação dos cantos de trabalho, mas, outra versão a respeito da manifestação, elaborada a partir da apropriação do material sonoro-visual e da transformação dele no

ato da edição. É neste sentido que afirmamos que a trilogia de Hirszman, antes de ser tão somente um registro da manifestação é uma produção artística a partir dela e mais uma versão a respeito dos cantos de trabalho, no quadro de estudos sobre o tema.

Se Mário de Andrade e Humberto Mauro se sintonizam pela pauta de construção de uma ideia de sentimento nacional expandida pela música do cantar brasileiro, em Hirszman, mais do que um clamor nacionalista – haja visto o período de regime militar – há um desejo do encontro com o povo, de entender a força “unanimista” de seu trabalho coletivo, mas sobretudo de ouvir e dar a ouvir a capacidade e precisão poética das expressões populares, segundo Hirszman uma “expressão radical da língua”<sup>30</sup>.

Todos os cantos filmados da trilogia são cantos coletivos, em termos andradianos, socializados, dimensão social e coletiva ampliada pelos constantes planos conjuntos.

O primeiro filme da trilogia é *Mutirão*, filmado em Chã Preta, no estado do Alagoas, em 1974. Trata-se do único filme da trilogia sem *voz over*, e que apresenta no letreiro inicial a seguinte descrição:

A instituição do trabalho coletivo tem caráter universal, aparecendo em todos os países sob distintas formas de socialização. A tradição do canto de trabalho coletivo no Brasil, onde influências indígenas se misturam a dos europeus e dos africanos, subsiste, com dificuldade, principalmente nos meios rurais.

Em *Cacau*, o letreiro inicial com informações a respeito da prática musical é dispensado, e, no seu lugar, é introduzida a *voz over*, ou *voz em off*, que delineia, nos termos de Bernardet (2003), o modelo sociológico destes filmes. Isto quer dizer que essa voz que fala pela voz do outro e oriunda de um lugar extradiegético, fala sobre algo que aqueles sujeitos mostrados não sabem a respeito de si e de suas práticas. A narração em *off*, de Ferreira Goulart, nos diz o seguinte:

Os cantos de trabalho são talvez as primeiras canções criadas pelo homem. A sua origem se perde na distância do tempo. Essas remotas cantigas, nasceram do trabalho coletivo, da solidariedade de pessoas que se juntaram em grupo para executar uma tarefa comum e especialmente a primeira e primordial tarefa do homem: lavrar a terra e cultivar os seus frutos. As múltiplas atividades que envolvem o plantio, a colheita e o descarçamento, a seca e a pisa do cacau, suscitam uma ampla variedade de cantos e ritmos. A cantiga, faz o trabalho menos árduo, torna os homens mais comunicativos e mais fraternos. Se a colheita e o descarçamento se refletem em cantos e lamentos, a pisa do cacau propicia a dança, que por sua vez, marca o ritmo das cantigas. Os cantos de trabalho são uma forma cultural em extinção. As modificações que se alteram no campo, a urbanização crescente e a

---

<sup>30</sup> Fala de Hirszman no documentário sobre sua vida e obra “Deixa que eu falo” de Eduardo Escorel (2007).

influência dos meios de comunicação de massa, tendem a fazê-los desaparecer.

No filme *Cana-de-açúcar*, Hirszman e Goulart explicam que

Os trabalhadores na cana de açúcar ainda hoje cantam durante o trabalho, como cantavam séculos atrás outros homens que realizavam essa mesma tarefa. O tom agudo e triste destes cantos faz chegar até nós o lamento dos escravos, mas o contraponto das vozes recorda o mutirão, trabalho conjunto e solidário de homens companheiros. Trabalhando e cantando, as pessoas se unem e se integram na tarefa coletiva. Dentro de um mesmo ritmo se desenvolvem o trabalho e a cantiga. O desenvolvimento industrial e as transformações por ele geradas, a urbanização crescente e o sistema de comunicação de massas, tendem a extinguir essa forma de criação cultural do povo.

Podemos destacar alguns pontos destes textos. Do primeiro, a fábula das três raças como uma ideologia dominante descrita por DaMatta (1987). Do terceiro, a anterioridade daquela prática musical localizada nos tempos da escravidão, também vista na descrição feita por Mário de Andrade sobre o coco no capítulo anterior. Adicionando a este aspecto a ênfase na dimensão coletiva da manifestação retratada por Hirszman remete ao reconhecimento de Mário de Andrade de que os “negro africanos” e os “lusobrasileiros” em termos de cantos-de-trabalho socializados, foram bem mais “unanimistas” (ANDRADE, 2020 [1926], p.272). Do segundo, os cantos de trabalho serem produto da “criação espontânea coletiva” (“Essas remotas cantigas, nasceram do trabalho coletivo, da solidariedade de pessoas que se juntaram em grupo para executar uma tarefa comum”), estando mais próximo desse modo, de uma compreensão folclórica ligada ao nacionalismo romântico europeu do que do folclore musical modernista de Mário de Andrade. Porém, no caso de Hirszman, esse valor coletivo, não parece ser motivado para fins nacionalistas. Mais provável que Hirszman, quisesse buscar antes um senso de coletividade, que, para o cineasta integrante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), se fazia necessário diante do arrefecimento do capitalismo e das transformações ainda mais profundas das relações de trabalho. Esse mesmo ideal, levaria o cineasta a filmar, poucos anos mais tarde, o *ABC da Greve* que registra a greve dos operários em 1979, no ABC paulista, sobretudo em São Bernardo, liderada pelo então líder sindical Luís Inácio Lula da Silva.

Para Hirszman, a industrialização e a urbanização crescentes, dois fenômenos identificados por Mário já na década de vinte, são responsáveis pelo iminente desaparecimento destas práticas, que H. Mauro também identifica a partir do tom melancólico que registra a versão de suas cantigas folclóricas. Algumas pesquisas



acadêmicas recentes mostram que a tese do desaparecimento destas manifestações, latente nas três representações, não se restringe ao campo de estudos folclóricos que buscavam salvaguardar aspectos de uma “cultura rural moribunda”. Santana (2017), em pesquisa de campo realizada nas comunidades da região de Quixabeira (BA) sobre os cantos de trabalho, mostra a “perda de funcionalidade” desta que corresponde a uma das principais manifestações culturais da região, destacando a recusa dos próprios “lavradores-cantadores” de manter a tradição de cantar na lavoura, uma vez que a prática, para eles, passou a ser sinônimo de “atraso e pobreza” (SANTANA, 2017). Já o estudo de Mota (2015), parte da assertiva quanto ao desaparecimento das práticas, para alargar a compreensão tradicional dos cantos de trabalho e incluir nela outras relações entre música e trabalho na sociedade contemporânea.

Outro fator apontado pela narração fílmica de Hirszman é a compreensão dos cantos de trabalho como sendo as primeiras expressões musicais elaboradas pela coletividade humana, neste sentido, uma perspectiva mais herderiana que andradiana. Mário de Andrade também menciona uma possível origem primitiva dos cantos-de-trabalho, mas se refere ao ato de “chamar o gado, apregoar, bradar no campo”, isto é, cantos individuais, que aparecem na sua descrição como sendo manifestados em trabalhos individuais.

Hirszman registra cantos de todos os tipos e ritmos, que versam sobre diversos temas. Há aqueles que versam especificamente sobre o trabalho, há aqueles que transcendem o contexto de trabalho, versando sobre histórias rememoradas, sobre a saudade, o amor, e outras relações socioculturais. Nos três filmes, todos eles são cantados de modo coletivo; quando há um solista, há um refrão cantado em conjunto. Quando a forma é de versos livres e/ou sem refrão, as vozes tendem a se unir no final das frases endossando o que o cantor canta, ou ainda, seguindo num prolongamento das notas finais que lembra o aboio.

Dito isto, as versões fílmicas aqui apresentadas dialogam a partir de diferentes aspectos com os estudos precursores de Mário de Andrade sobre os cantos-de-trabalho. Humberto Mauro, considerado um “modernista sem movimento, sem Oswald, sem Mário e sem Drummond” (MOTA, 2010), reconhecido, no entanto, em sua grandeza pelos cinemanovistas Glauber Rocha e Leon Hirszman (COSTA, 2015), segue os postulados estéticos ditados por Mário no livro *Ensaio*, em termos da ambiência, orquestração, e de um desenvolvimento artístico com base no material popular, mas recobre os cantos de trabalho de um tom melancólico e saudosista, salientando o aspecto folclórico da prática.

Neste sentido, mas diferentemente de Mário, a compreensão dos cantos de trabalho apresentada por H. Mauro, revela sempre um contexto rural de ocorrência da manifestação e de uma mão que trabalha majoritariamente negra. Por outro lado, segue Mário nas divisões de música individual e música socializada, ligando-se diretamente à teoria andradiana pelo registro do *Canto de Pedreiros*, ou, para ele, *Canto de Pedra*, mas sem menção ao poeta. Compreende como cantos de trabalho aqueles cujas letras versam estritamente sobre a tarefa executada. Também desloca o vínculo direto entre ritmo-produção e ritmo-canto e compreende os cantos a partir de um viés romântico, os quais serviriam para suavizar e alegrar as tarefas braçais.

Em Leon Hirszman temos que os cantos de trabalho são essencialmente coletivos. O diretor dá ênfase no aspecto socializado dos cantos de trabalho filmando homens que trabalham juntos em todas as etapas da produção. Os cantos de trabalho surgem aí como um contraponto ao aprofundamento de uma individualização das relações de trabalho que o capitalismo intensificava, sobretudo naquele período de ditadura militar. Nem todos os cantos seguem o ritmo do trabalho assim como não são todos que versam sobre a atividade realizada. A força com que os homens trabalham e se expressam poeticamente é cuidadosamente posta em cena a fim de elucidar que a produção material do trabalho é sempre acompanhada de sua dimensão simbólica, ali operando ideias, valores, afetos, modos de fazer que se desdobram em poéticas, em materializações específicas.

Um aviso final. A parcialidade em que nos detivemos na análise destes filmes reside no fato de que, para esta interpretação, nos baseamos antes pelas palavras da narrativa do que na sua conjunção com as imagens e com os sons, que, podem, muitas vezes contrariar aquilo que está sendo dito verbalmente sobre eles. Deste modo, nossa interpretação é bastante parcial. Um estudo mais cuidadoso destes filmes, refinaria a compreensão do que são os cantos de trabalho para estes autores, podendo ainda apontar para outras possibilidades interpretativas sobre a prática que escapam dos idealizadores, assim como nas elaborações feitas por Mário de Andrade.

## 5 CONCLUSÃO

Ao longo deste estudo, acompanhamos a abordagem dos cantos-de-trabalho no panorama musical elaborado por Mário de Andrade, trajeto que nos mostrou a importância deste gênero, bem como de outros tipos musicais, para o projeto em vista que começava a se esboçar na década de vinte no campo artístico brasileiro. Pudemos ver que esta manifestação musical específica não é central na obra do autor, contudo, ganha relevância ao inaugurar uma virada de perspectiva em relação ao estudo e composição musical que se fazia à época por compositores brasileiros eruditos. Vimos, além disso, que o estudo sobre os cantos-de-trabalho também ensejou a coleta e o registro de uma série de outros tipos musicais que irão compor o acervo apresentado no livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Além da música, beneficiaram-se outras linguagens, como a literatura, que ensaiava passos para sua renovação desde o século dezenove, e, mais tarde, o cinema, enquanto desdobramento deste ideário modernista proposto por Mário.

Por assim dizer, o estudo sobre os cantos-de-trabalho no pensamento andradiano, é uma abertura à possibilidade de transformação da arte brasileira, localizada por sua vez entre um passado que se queria superar marcado pela imposição e mimetização de uma arte academicista, e a modernidade latente que trazia em seu bojo o desejo de uma linguagem artística emancipatória.

Como argumentamos, é por esse motivo que o primeiro estudo sobre o gênero, datado do ano de 1926, embora traga dados etnográficos específicos, busca perscrutar o caráter mais geral sobre a música popular brasileira a fim de encontrar algo nela que permita sua aproximação ao campo artístico moderno. A hipótese formulada a partir deste primeiro estudo, constatou que a identificação do aspecto comum entre modernos e não modernos, a característica da criação individual, enseja mais facilmente a integração entre arte popular e erudita para a construção de uma nacionalidade que também haveria de ser-lhes comum.

Contudo, como vimos, os desdobramentos destas ideias que não tardaram em aparecer, mostram uma virada de perspectiva em relação à música popular. O ponto de contato que passaria o fio da costura nacional, era, então, reposicionado. Para além da familiarização daquilo que era até então estranho aos modernos, o caráter da expressão popular, agora, fazia-se necessário uma mudança de perspectiva em prol de uma “outrificação” do “nós” isto é do familiar. Essa outrificação, como argumentamos, seria a assimilação do canto socializado, identificado como valor social da expressão musical

popular. Essa “outrificação”, deslocaria do centro da criação artística um individualismo, nas palavras de Mário, “inculto e vaidoso” (ANDRADE, 2006 [1928], p.55).

Arte e pensamento social, então se reaproximariam para construir uma identidade nacional. Mário de Andrade também vai pensar no papel do artista e da arte naquele “período de nacionalização”. Além do comprometimento com o estudo criterioso do elemento popular e da transformação dele em base de criação artística, o artista que se queria brasileiro, deveria adotar uma postura crítica em relação ao individualismo no meio artístico da composição musical erudita. Era preciso deslocar esse valor estritamente moderno e valorizado pelos compositores, baseado exclusivamente na elaboração artística como sendo unicamente expressão subjetiva e ter como base declarada de inspiração para suas composições, a elaboração musical do povo, anônima e comunitária.

Diante do exposto, pode-se pensar também que os cantos-de-trabalho surgem neste panorama como uma alegoria representativa do papel do artista que se queria definir naquele período. Se a prática no âmbito popular conjuga labor e expressão artística, ou ainda, se essa arte é uma arte de circunstância e interessada, não destinada apenas ao prazer desinteressado, assim também deveria ser o labor do artista erudito, aquele que canta (i.é, produz arte) enquanto constrói a nação (trabalha).

Como vimos, uma descrição mais objetiva sobre a prática musical será apresentada, somente mais tarde no *Dicionário Musical Brasileiro*, resultado de seu estudo sistemático sobre a música brasileira. Ali, diferentemente do primeiro estudo em que se buscou distinguir praticas individuais de práticas socializadas, a definição mais objetiva dos cantos os toma por meio de seu aspecto funcional, “aumentar a produção, diminuir o esforço, etc.”. Contudo, vimos também que seus próprios registros dão margem para compreensões mais alargadas sobre os cantos-de-trabalho que nos leva a depreender que a manifestação do canto no trabalho é também, pra além de sua mera funcionalidade, a expressão da dimensão poética e simbólica inspirada pela atividade laborativa mas não só. Essa ideia é corroborada pelas representações fílmicas, sobretudo, a de L. Hirszman que ainda parece nos mostrar que a função poética dos cantos de trabalho faz com que aqueles homens filmados se apropriem integralmente das etapas de produção, uma oposição a um esvaziamento das relações sociais no trabalho impetrada pelo capitalismo.

Como falado, embora se interessasse por leituras científicas, Mário de Andrade recusava o papel de cientista, ou de feitor de uma “ciência do folclore”. O que ele buscava era registrar as expressões populares para que pudessem ser aproveitadas por

compositores, artistas, outros pesquisadores da sua e de gerações futuras. Diferentemente do propósito científico que buscaria a verossimilhança entre a observação dos fenômenos e a descrição deles, a arte busca a livre criação a partir das descrições que surgem já como material a ser elaborado. As partituras musicais pelas quais registram os cantos, apresentam essa transformação, essa passagem da expressão popular para a arte moderna e é nessa chave que os cantos-de-trabalho em Mário de Andrade devem ser compreendidos.

Dito isso, ainda que o autor tenha buscado fornecer informações relevantes para o conhecimento da prática musical, fomos percebendo que só era possível compreendê-la a partir deste contexto específico formado por um pensamento voltado à renovação da arte brasileira e da construção de uma identidade nacional, dois acontecimentos a se constituir de forma simultânea.

### 5.1 Notas para outras abordagens possíveis

O limite dessa breve pesquisa reside no foco bastante cerrado num determinado período de estudos sobre a música popular brasileira. Por isso, algumas obras de Mário de Andrade, fundamentais para a compreensão da música e da cultura nacional e sempre lembradas por estudiosos das mais diversas áreas, não foram aqui contempladas devido ao escasso tempo. Dentre elas citamos o livro *O Turista Aprendiz*, que contém os dois diários de campo escritos nas duas viagens realizadas pelo autor entre 1927 e 1929 para o Norte e Nordeste brasileiro; e, *Na Pancada do Ganzá*, que como *O Turista*, reúne uma série de cantos colhidos na sua viagem ao Nordeste brasileiro. Vale destacar aqui que o artigo *Cantos-de-Trabalho no Brasil* (1926), fora publicado antes dessas viagens, as quais mudariam a perspectiva do autor em relação à música e a cultura brasileira. O livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928), é publicado no intervalo entre uma e outra, e apresenta já aí uma virada de perspectiva em relação ao primeiro estudo. Restringimos a abordagem àqueles estudos que datam da segunda metade da década de vinte, contexto em que surge e se desdobra o estudo sobre os cantos-de-trabalho, sendo que deste modo o estudo e a interpretação fornecidos aqui são também restritos.

Outro fator não explicitado por este trabalho foi o panorama político daquele contexto histórico da Velha República que agonizava aos fins da década para manter os interesses das elites oligárquicas. Ela também motivara o desejo de mudança que motivou revoluções no plano cultural e que renunciaram a reviravolta política ocorrida em 1930.

Equacionar os estudos de Mário de Andrade e suas propostas transformadoras na arte, que se queriam também transformações no plano político-social, com o contexto histórico e político da época, exigiria um tempo de pesquisa maior.

Sobre a posição deste estudo no terreno da antropologia, de igual forma, as formulações aqui apresentadas passaram ao largo de importantes discussões que melhor auxiliariam na compreensão do nosso tema de pesquisa e que nos permitiriam caminhar em solo mais frutífero para produção de conhecimento antropológico.

Em relação a uma discussão sobre os cantos-de-trabalho propriamente ditos, poderia ser interessante dialogar com estudos de performance a partir de autores apoiados em Austin (*Quando dizer é fazer*, 1990, [1962]) e Jakobson (*Linguística e Comunicação*, 1995 [1960]) que pensam na função poética e no poder de ação das palavras nos contextos de manifestação, refiro-me, por exemplo, a Bauman e Briggs (*Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social*, 2008[1990]) e Bauman (*A poética do mercado público: gritos de vendedores no México e em Cuba*, 2009). O que levaria, por sua vez à pertinência de estudos etnomusicológicos, como os de Seeger (*Por que cantam os Kisêdjê? Uma antropologia musical de um povo amazônico*, 2015 [1987]) e sua proposta para uma Antropologia Musical que evidencia como performances musicais criam e recriam diferentes aspectos da vida cultural e das relações sociais. Neste campo, o estudo de Menezes Bastos *Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma antropologia sem som e de uma musicologia sem homem* (2014), que lança aportes para uma antropologia das musicologias, poderia também ter sido abordado de maneira mais aprofundada. Este texto inspirou os títulos dos primeiro e segundo capítulos e mesmo sem menção direta ao longo deste estudo, as ideias ali propostas encorajaram trazer a dimensão sonora para este trabalho.

Alguns autores da disciplina chamados “pós-modernos” também poderiam ser trazidos para a reflexão numa outra chave de discussão, como James Clifford e George Marcus, dentre outros que aparecem nos ensaios do *Writing Culture* (1986). Além de outros textos que pensam não só a escrita etnográfica como a “*mise-en-scène*” antropológica, como aqueles contidos em *A Experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX* (CLIFFORD, (2002 [1994]); e também Marcus (*O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia*, 2004). Textos estes que poderiam embasar a discussão metodológica deste trabalho além de melhor evidenciar questões

sobre a pesquisa em antropologia e suas possibilidades para além da boa e velha fórmula tradicional.

Essas possíveis discussões, contudo, foram se mostrando aos poucos no curso da pesquisa quando o foco de desenvolvimento rumava para outras direções. Essas referências são só um exemplo dentre várias outras que poderiam ser pertinentes para um estudo como este.

As aproximações com as discussões antropológicas apresentadas pelo trabalho foram usadas no intuito de elucidar a proximidade do objeto e discussão de Mário de Andrade, um misto de artista e pensador social, com aqueles da Antropologia, o que não nos permite considerá-lo um antropólogo, mas sim, que sua obra é dotada de valores antropológicos. Pensando nisso, procurou-se aqui trazer algumas informações e ajustar algumas relações que podem eventualmente ser pertinentes para o estudo da cultura brasileira, em seus mais variados aspectos, a partir da antropologia. Neste sentido, este trabalho tem um caráter bastante ensaístico, e normal que assim o seja, dado as permissões que uma “disciplina indisciplinada” (SÁEZ, 2013) nos concede nestes primeiros anos de formação e teste.

Por fim, nos resta dizer que Mário de Andrade foi um dos principais pensadores do século vinte. Assim como alguns de seus contemporâneos sempre lembrados, Gilberto Freyre e Sergio Buarque de Holanda, Mário também buscou refletir sobre a condição de ser brasileiro. Seu legado tem uma parcela de importância no pensamento social do país, sendo ele um dos forjadores daquilo que se convencionou chamar de “cultura brasileira”. É inegável sua influência no campo artístico e literário, domínios da vida social que ajudam a criar e perpetuar representações sobre nós mesmos. Contudo, o estatuto do artista é elevado ao de pensador social a partir de suas recomendações em relação ao comprometimento destes com a realidade social que os cerca. É neste sentido que compreender seus postulados nos ajuda, de alguma forma, a rastrear alguns fundamentos que sustentam as noções mais gerais do que é “ser brasileiro”, isto é, compreender em parte como pensamos o Brasil e como isso constrói quem somos, algo fundamental para uma disciplina calcada no princípio da alteridade, incidindo aí, talvez, a relevância, inata que mínima, de um trabalho como este.

## REFERÊNCIAS

- ALAMBERT, Francisco. O Canto de Mário de Andrade (Prefácio) In: Pereira, 2006 **Lundu do Escritor Difícil**, Edusp, SP, 2006.
- ANDRADE, Marcus Vinicius. Marionaima inaugurou a musicologia no Brasil. **Revista Princípios**, nº 163, Jan./Abr. 2022
- ANDRADE, Mário de. Cantos de Trabalho no Brasil. 1926. TONI, Flávia C. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. Pp.271-277 São Paulo: Edusp, 2020.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário Musical Brasileiro**. ALVARENGA, Oneyda. TONI, Flávia C. (Orgs.). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1999.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Pau Brasil, (2006, [1928]).
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e as Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRAGA, Teóphilo. Sobre a Poesia Popular do Brasil. In. Romero: **Cantos Populares do Brasil**, [1883] 2021.
- BOAS, Franz. **Arte Primitiva**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017 [1927]
- DAMATTA, Roberto. Digressão: a fábula das três raças ou o racismo à brasileira. **Relativizando**. Uma Introdução à Antropologia Social. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DAUFENBACK, Vanessa. **Mário de Andrade e a Cultura Popular**. Dissertação, Unesp, 2008.
- DOMÍNGUEZ, María Eugenia. Versiones, apropiación e intermusicalidad em el Rio de la Plata. **Antropologia em Primeira Mão**, Florianópolis, PPGAS, UFSC: 2011.
- \_\_\_\_\_. Irreverência e Tradição em uma orquestra de tango: a versão como transgressão. **ILHA**, v.13, n2, p.269-288. Jul-dez, (2011) 2012.
- DUMONT, Louis. Introdução. **O Individualismo: Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**, Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- GUIMARÃES, Rosângela M. Brasileira de Humberto Mauro, a representação de um país. **Publicações Universo**, Vol 8, 2021
- JACQUES, Tatyana A. **O Descobrimento do Brasil: Villa-Lobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo**. Tese, UFSC, 2014.
- LEAHA, Andrei. M. “Olhando Pelo Olhar do Outro”. Entrevista com David MacDougall. **GIS, Gesto Imagem e Som**, Revista de Antropologia, São Paulo, v. 2, n.1, p.331-340, maio, 2017



MACDOUGALL, David. Significado e Ser. In: BARBOSA, CUNHA, HIKIJI (Orgs). *Imagem-Conhecimento*. Campinas, SP: Papirus, 2009. Pp. 61-70.

MARCUS, George. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênica pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v47, nº1, 2004.

MATTOS, Cláudia Neiva. **A poesia Popular na República das Letras**. Silvio Romero Folclorista. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 1994

MELLO E SOUZA, Gilda. **O Tupi e o Alaúde**. Editora 34: São Paulo, 2003.

MENDÍVIL, Julio. The songs remains the same? Sobre las biografias sociales y personalizadas de las canciones. **El Oído pensante**, vol 1, nº2, 2013.

MENEZES BASTOS, Rafael J. Esboço de uma teoria da música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. **ACENO**, Vol. 1, N. 1, p. 49-101. Jan. a Jul., 2014.

MOTTA, Ana Raquel. O papel da música nas atividades de trabalho. **Bakhtiniana**, São Paulo, 10 (2): 90-114, Maio/Ago. 2015.

OZANAM, Israel. A opção de Mariza Corrêa pelo etnógrafo oitocentista. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 28, n. 62, p. 47-77, jan./abr. 2022.

PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do Escritor difícil**. Canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade. Editora Unesp, SP, 2006.

PELTO, Pertti, J. **Iniciação ao estudo da Antropologia**, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984

PIRES JÚNIOR, Sydney O. Nacionalismo e o Projeto Nacional em Mário de Andrade. **Revista de Teoria da História** Ano 5, Número 10, dez, 2013.

RAMOS, Fernão P. Hirszman e Mauro, Documentaristas. **Estudos de Cinema**, São Paulo, v. 3, p. 191-216, 2000

ROMERO, Silvio. **Cantos Populares do Brasil**. Jandira: Principis, 2021.

SÁEZ, Oscar Calávia. **Esse obscuro objeto de pesquisa**. Um manual de método, técnicas e teses em Antropologia. Edição do autor, Ilha de Santa Catarina, 2013

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Edusp, SP, 2012.

SCHVARZMAN, Shiela. **Humberto Mauro e as Imagens do Brasil**. 2000 Tese de Doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, SP: 2000.

SILVA, Flávio. Villa-Lobos e a oficialização do canto orfeônico. **Música Brasilis**, 2013

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os Mandarins Milagrosos**. Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1997

TREVISAN, Anderson Ricardo. O cinema educativo de Humberto Mauro: análise do filme Cantos de Trabalho. Campinas: **Proposições**. v30, p.p 1-22, 2019.

VALENTINI, Luisa. **Um Laboratório de Antropologia**: O encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-38). Dissertação, USP, 2010.

VASCONCELOS, Eduardo H. B. Gonçalves Dias e a Seção Etnográfica e Narrativa da Comissão Científica de Exploração (1859-1861). **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 219-229, jul./dez. 2012

## ANEXO

CANTOS-DE-TRABALHO NO BRASIL<sup>1</sup>

MÁRIO DE ANDRADE

Duma feita escrevendo a esta mesma *Ariel* (1ª fase) eu comentava a falta de musicalidade socializadora do brasileiro. Está certo. A não ser nas festanças nossas em que a música é universalmente imprescindível, brasileiro pouco se lembra de cantar. A força unanimista dos ritmos pouco nos atrai. Não sei se isto é porque somos individualistas por demais (herança ruim que deixou a tal de latinidade ou se é porque inda possuímos ou sempre possuiremos almas solitárias). Isto até nas farras brasileiras a gente constata. É extraordinário como o brasileiro em conjunto se diverte sozinho. Muita gente fala que principalmente nós, paulistas, somos indivíduos emburrados, macambúzios, que não sabemos nos divertir... Ora tenho posto reparo muito que não é isso que se dá. Também a gente sabe se divertir, e tem seus momentos de alegria, porém o paulista se diverte pra dentro, não carece de estar expandindo o sentimento dele pros outros perceberem. Daí esse aspecto curioso que em comparação com alemães principalmente, russos, ingleses, norte-americanos e franceses, faz concluir um pouco afobadamente que somos tristes. Não é propriamente isso, não. É que cada um se diverte por si, e pra si, enfeita a alma, ela fica enfeitadinha, iluminada, embandeirada mas sempre solitária porém. Falando especialmente de paulistas que são mais observáveis pra mim, essa propriedade de se divertir pra dentro é engraçada até. Alemão está junto pra beber chope, pronto está cantando. Brasileiro especialmente paulista não vê! Nos bares nas pensões quando muito se saracoteia um bocadinho no charleston ou no maxixe porém pessoal duma mesa não se comunica com o das outras, quem está numa sala não sabe nem quem está nas outras. Inda

---

1. [N.O.] Artigo publicado na *Ariel: Revista Mensal de Arte e Atualidades Sociais*, ano 4, n. 2, dez. 1926.

permanece na escuridão da hereditariedade aquela tradição de filho-família que quando faz bobagem carece que ninguém não saiba. Restos de educação monárquica, me parece...

Prova característica e bem digna de se lamentar dessa falta de musicalidade social do brasileiro é a deficiência de cantos-de-trabalho entre nós... Muito raro que brasileiro cante mesmo nos trabalhos coletivos em que a rítmica organizadora de movimentos físicos facilita e fecunda o mutirão. Não, primeiro se faz mutirão bem calado e depois é que se bota fogo na canjica, festume grosso pela noite a dentro. A gente por exemplo, os paulistas, tínhamos um convite enorme pro canto social de trabalho nas colheitas e sobretudo no preparo do grão de café. Pois nunca ninguém soube de canto feito pra essas coisas. Italiano veio e lá curtindo as sodades da pátria lontana e lutando feio para vencer a vida, cada um fez seu trabalho preocupado consigo se esquecendo das doçuras da vida em comum. Porque afinal nisso os negros e os luso-brasileiros foram bem mais unanimistas. Principalmente os negros. Não sei se porque traquejados com a solidão dos matos africanos ou porque menos conscientes do seu orgulhosinho, essa gente cantava no trabalho e até alguma tradição ainda ficou lá pelas terras nordestinas e do Rio de Janeiro. Nos engenhos ainda se canta no trabalho e até agora se perpetuou por exemplo esta cantiga de engenho referente a Canudos. Me foi comunicada por Antonio Bento de Araújo Lima, norte rio-grandense da minha amizade.

#### CANTIGA DE ENGENHO

Andante

Se-nhor Morei-ra Ce-sar, Va-mos pra Ca-nu-dos, Ma-tar Con-se-lhei-ro Com Jagunço e

Allegretto (Instrumental)

tu-do!

Carece ainda saber que essa cantiga também faz parte às vezes dos números do Bumba-meu-boi.

Seria importante registrar mais cantigas de engenho... Os cantos-de-trabalho são uma das fontes de riqueza admirável do folclore musical norte-americano. A gente pouco possui e não registra nada. Tudo vai se perdendo e desaparecendo com o ronco do forde que espanta do agreste, da catinga e das praias os restos úteis deste passado ainda próximo... É uma pena. Porque, bendita seja a fordeca; não tem dúvida. Mas carece não confundir progresso com facilidade material.

Um outro canto-de-trabalho coral me comunicado por dona Germana Bittencourt e que considero absolutamente bonito é a melopea dos pedreiros, do Rio de Janeiro.

#### CANTO DE PEDREIROS<sup>2</sup>

O-i, o-i, o-i! Oi, a moreninha o-i O-i, o-i, o-i! Oi, a moreninha, o-i!

Que sol quente faz nessa reza e que melancolia! Tem um quê de russo também... Alguma aparência vaga com o canto dos sirgadores do Volga. E de cantos-de-trabalho coletivos é quase só o que possuo por enquanto! Guilherme de Mello não registra nenhum embora fale passando nos aboiados. Outra fonte de cantos-de-trabalho coletivos (coletivos não implica serem corais, bem entendido) são as cantigas de remeiros, as nossas barcarolas. Muita gente se refere a elas porem registrada não sei se não daquela dos índios do Rio Negro, em *Reise in Brasilien* de Spix e Martius.

#### CANTO DE REMADORES

Nas barcas que sobem o S. Francisco me contou um mineiro que é costume cantar. Isso deixei registrado oralmente nos versos do *Noturno de Belo Horizonte* (*Estética*, n. 3)<sup>3</sup>:

Rio S. Francisco o marroeiro dos matos

2. [N.O.] Esta cantiga está reproduzida na seção Cantos-de-Trabalho do capítulo "Música Socializada" (ver p. 132), por onde se sabe ter sido ofertada por Germana Bittencourt.
3. [N.O.] *Estética*, vol. 1, abr.-jun. 1925, pp. 233-247.

Partiu levando o rebanho pro norte  
 Ao aboio das águas lentamente.  
 A barça que ruma pra Joazeiro  
 Desce ritmada aos golpes dos remeiros.  
 Na proa, o olhar distante a olhar,  
 Matraca o dançador:  
 Meu pangaré arreado,  
 Minha garrucha laporte,  
 Encostado no meu bem  
 Não tenho medo da morte.  
 Ah!...

“Dansadô” se chama nessas embarcações o mocico encarregado das pequenas da viagem trazer água pra um trazer isto etc. Como não tem parada correndo dum lado pra outro chamam o pobre de “dansadô”. Porém meu informante não lembrava nenhuma cantiga dos remeiros!

Com os aboios passamos já pros cantos-de-trabalho individuais. Estes são mais numerosos entre nós, basta lembrar os pregões de rua. Mais uma prova da *alma solitária* da gente, que atrás lembrei. Com os aboios os marroeiros do Nordeste tangem as manadas. Um canto geralmente malincônico, uma invenção muitas vezes pessoal, até quase uma improvisação, se acabando sempre com um aviso excitante; “Eh, boi”; “Oh, dá!”. Esta exclamação é intermediária entre o canto propriamente dito e a frase falada. São duas sílabas realizando intervalo descendente de quinta justa e às vezes intervalos mais largos que jamais não atingem a oitava porém. Os aboios também já estão sorvetidos no sertão brabo. Todavia me informa o poeta pernambucano Ascenso Ferreira, nos grandes núcleos sertanejos pernambucanos, Garanhuns, Caruaru, Pesqueira, inda se topa de quando em vez com um vaqueiro aboiando. Na Paraíba, no Rio Grande do Norte os aboios são mais encontráveis. Geralmente cada marroeiro tem aboio pessoal, certas feitas porém todos os marroeiros duma fazenda aboiam do mesmo jeito. Pela memória feliz duma senhora cearense consegui registrar esse bonito e solitário aboio.

#### GRITO DE VAQUEIRO



Quanto aos pregões-de-rua principalmente no Rio inda se encontra muitos bem estupendos. Ninguém aqui inda não está se esquecido das notas vagarentas do "Bata'assad'o furn..." que encheram de neblina e de escuriza a friagem tão provincianamente iluminada das noites de... Paulicea. Sei também que na Bahia, em Pernambuco, no Rio de Janeiro os carregadores de piano tinham o seu canto particular. Inda não encontrei quem o soubesse de cor...

Outro canto-de-trabalho individual e que me parece com muitas variantes espalhado por aí tudo no Brasil é a gostosa cantiga dos sorveteiros. Não há registro aqui pra não encompridar demais esta nota folclórica. Mas não posso não registrar uma variante que surpreendi cantada por negralhão simpático como o quê, que ilumina com os dentes alegríssimos todo o meu bairro. O tal vende pastéis e camarões feitos pelas mãos tradicionais e baianas da mulher. Pelejei pra notar a rítmica desse improvisado feliz. No verso "venha na janela apercia (apreciar)" se dá uma balanço que disfarça com graça dengosa a quebra do binário. A frase cantada em ralentando leve, quase que torna o ternário sob o ponto-de-vista métrico, como dois compassos binários. Já no verso "Camarão arrecheá (do)" se dá um apressando que quase binariza o compasso ternário. Canta assim:

#### IMPROVISO DO PASTELEIRO

Molengo

Se - nho - ra do - na de cá - sa Ve - nha na ja - ne - la a - per - ci -

á: Tenho a em - pa - da quen - ti - nha Ca - ma - rão ar - re - che - á!

Só vendo com que dificuldade tenho conseguido registrar essas coisas. Ninguém se incomoda, ninguém deu atenção pro que escutou, ninguém se apressa em me dar o que possui e pouco ou nada posso fazer nesta aridez de cidade civilizada. Carecia que estes brasileiros fossem mais camaradas. Me mandassem ou publicassem por si os cantos-de-trabalho nacionais que conhecem. Tudo isso é ouro-de-lei, ouro bruto certas feitas porém sempre ouro. De repente estoura um Mussorgsky por aí e começa criando música italiana, francesa, alemã nem sei mais o quê! É participar do gênio dos Mussorgskys lhes facilitar o trabalho criador. Não tem gênio que seja gênio só por si, meus senhores.