

**Mário de Andrade:**  
**Aspectos de suas pesquisas músico-etnológicas no**  
**Brasil**



*„A música é uma força oculta, incompreensível por si mesma. Ela não toca de forma alguma a nossa compreensão intelectual, como fazem o gesto, a linha, a palavra e o volume das outras artes. Por outro lado é a mais socializadora e dinâmica, a mais dionisíaca e hipnótica, especialmente nas suas formas primárias em que o ritmo predomina. Assim, a música é terrível, é fortíssima e misteriosíssima.“*

Mário de Andrade, *Música de feitiçaria*, p. 46

## Índice

Introdução .....	5
I. Mário de Andrade e sua época.....	5
II. Métodos de trabalho de Mário de Andrade .....	7
III. Ensaaios sobre a música no Brasil.....	8
III.1 Ensaio sobre a música brasileira .....	8
III.2 Aspectos da música brasileira .....	10
IV. Músico-etnologia .....	12
IV. 1 Música de feitiçaria no Brasil .....	12
V. Folclore .....	14
V.1 Danças dramáticas no Brasil .....	14
V.2 Bumba-meu-boi.....	16
VI. História da música .....	17
VI.1 Pequena história da música .....	17
VI.1.a O samba rural paulistano .....	20
VI.2 Modinhas imperiais.....	21
VII. Jornalista e crítico de música.....	22
VII.1 Música doce música.....	22
Conclusões finais .....	24

A.1 Mário de Andrade por ele mesmo .....	28
A.2 Pequeno vocabulário dos termos musicais.....	29
Bibliografia .....	35
Dicionários .....	36
Índice Ilustrações .....	36

## Introdução

Mário de Andrade é sem dúvida uma das figuras mais importante da literatura brasileira do século XX. Embora seja um escritor consagrado por diversos romances, contos, ensaios e críticas literárias, nosso interesse aqui é abordar seus escritos de músico-etnologia.

Os textos citados neste trabalho fazem parte de sua obra completa<sup>1</sup>, publicada post-mortem, como é o caso de *Ensaio sobre a música brasileira*, *Aspectos da música brasileira*, *Danças dramáticas no Brasil*, *Pequena história da música*, *Música de feitiçaria no Brasil*, *Música doce música* e *Modinhas brasileiras*.

Em anexo elaboramos um *Pequeno Vocabulário* de termos musicais e algumas palavras chaves para entender a figura do musicólogo Mário de Andrade.

Resumir o pensamento de Mário de Andrade nessas poucas páginas não é tarefa fácil. Por ser um trabalho de seminário breve e conciso, tentaremos resumir suas visões, seus pensamentos e em particular sua árdua defesa à música brasileira. As citações são originais e refletem a ortografia da época, e por isso, um ou outro “erro” não foi alterado.

### I. Mário de Andrade e sua época

Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) nasceu em São Paulo. Formou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, diplomando-se em piano onde se tornou, em 1921, professor catedrático de Estética e História da Arte. É tido como um dos maiores escritores da literatura brasileira do século XX, conhecido por exemplo pelas obras *Amar*,



---

<sup>1</sup> Veja a bibliografia.

*verbo intransitivo* (1927), *Macunaíma* (1928), o conto *Peru de natal* (publicado posteriormente em 1947 em *Contos Novos*), e muitos outros escritos.

Com o escritor Oswald de Andrade organizou em 1922 em São Paulo a histórica *Semana de Arte Moderna* que lançou publicamente a renovação da arte brasileira. O evento contou com a participação dos escritores Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, dos pintores Emiliano Di Cavalcanti e Anita Malfatti, do escultor Victor Brecheret e do compositor Villa-Lobos.

O livro inicial do movimento com capa de Emiliano Di Cavalcanti foi *Paulicéia Desvairada*, cujo prefácio lançou as bases estéticas do modernismo no Brasil. Além disso, foi um grande colaborador das revistas modernistas *Klaxton*, *Estética*, *Terra Roxa* e *Outras Terras*. Mas, foi somente em 1925 que seu livro de ensaios *A escrava que não é Isaura* o consagrou como o grande teórico do movimento Modernista. Tal movimento artístico abriu a fase mais fecunda da literatura brasileira, defendendo a liberdade de criação e experimentação.

Na qualidade de Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, iniciou as suas primeiras pesquisas no campo do folclore, inspirando-se nas obras de Curt Sachs e Erich Moritz von Hornbostel, dois teóricos e fundadores da musicologia na Europa. Criou a Discoteca Pública Municipal em 1935 e um ano mais tarde fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore. Patrocinou ainda a Missão de Pesquisas Folclóricas que em 1938 realizaria um levantamento de caráter etnográfico nas regiões do Nordeste e Norte do Brasil.

Como musicólogo analisou com espírito crítico e renovador a produção dos compositores e virtuosos contemporâneos, dedicando-se também à pesquisa e análise da música e danças populares. Mário de Andrade sempre teve o esforço de escrever numa língua inspirada pela fala corrente e pelos modismos populares, não hesitando o uso de formas consideradas incorretas, e pondo assim fim aos tabus em matéria lingüística.

## II. Métodos de trabalho de Mário de Andrade

Mário de Andrade, além das transcrições e das análises de diversas fontes que fazia, tinha também centenas de discos e uma vitrola, que o acompanhava em todas as suas viagens etnológicas. Viajou ao Amazonas, de maio até agosto de 1927 e ao Nordeste no final de 1928 até fevereiro de 1929, para se dedicar “a conhecer a musicalidade da região.”<sup>2</sup>

Em *Aspectos da música brasileira* ele nos explica como recolheu os sambas: “[...] improvisei papel, tomei algumas notas e com dificuldade colhi algumas melodias.”<sup>3</sup> Ele nos dá também algumas dicas, de como usar o microfone (que na sua época era muito rudimentar) para uma gravação: “[...] O melhor processo é colocar o microfone como se fosse um observador humano qualquer, isto é, a distancia pequena do samba, e registrar assim, com microfone imóvel.”<sup>4</sup> É interessante como ele nos descreve detalhadamente o seu método de transcrever as melodias: “Pra escrever, grafo primeiro a melodia, depois lhe ajunto o texto, mais fácil de decorar com exatidão fonética. Terminada a regisração, comparo-a com o que estou escutando, primeiro de longe, depois de perto, fazendo quando necessário as correções que a verdade ouvida exige.”<sup>5</sup>

Na nota de introdução do *Dicionário musical brasileiro*, publicado post-mortem,<sup>6</sup> aprendemos que Mário de Andrade recolhia material também nos recortes de jornais, onde anotava notas marginais, nas cartas enviadas aos amigos definindo termos musicais, através de informantes, colecionando discos de música popular, recolhendo

---

<sup>2</sup> De Andrade, Mário: *Música de feitiçaria no Brasil*, São Paulo 1963, p. 25.

<sup>3</sup> De Andrade, Mário: *Aspectos da música brasileira*, p. 146.

<sup>4</sup> *Aspectos*, p. 154.

<sup>5</sup> *Aspectos*, p. 155.

<sup>6</sup> De Andrade, Mário: *Dicionário musical brasileiro*, Belo Horizonte 1989.

trabalhos de várias fontes, como também pesquisas dos próprios alunos. Sabemos também que ele, por exemplo, nunca dava por encerrada a coleta de dados para um vocábulo, continuando incansavelmente as suas pesquisas.

### **III. Ensaio sobre a música no Brasil**

Nesses dois ensaios que seguirão, Mário de Andrade revela-nos a sua profunda preocupação com a questão da arte nacional e os elementos que a definem como tal e ainda da sua universalização através da difusão nos principais pólos culturais no exterior. Com certeza trata-se da primeira vez que o tema de uma música propriamente brasileira é tratado com profundidade e insistência no Brasil.

#### **III.1 Ensaio sobre a música brasileira**

Na obra *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) predomina um Mário de Andrade preocupado fortemente com a questão nacional da arte. “Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo.”<sup>7</sup> O que para ele é importante, é conscientizar essa arte nacional. Ele explica que é difícil definir o que é arte nacional, porque todos os países sofreram influências de outras culturas: “E como todos os povos da Europa são produto de migrações pré-históricas se conclui que não existe arte européia [...]. Por isso tudo, Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico.”<sup>8</sup>

Mário de Andrade lamentava que o populário brasileiro é desconhecido, mesmo que o senso comum afirmava que é muito rico e bonito. Mais do que isso, ele achava a

---

<sup>7</sup> De Andrade, Mário: *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo 1972, p. 15-16.

<sup>8</sup> *Ensaio*, p. 15-16.



música popular brasileira muito mais complexa, merecedora de ser pesquisada mais a fundo. O que segundo ele faltava é “dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representa-la com integridade e eficiência.”<sup>9</sup> Mário de Andrade chega à conclusão que “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora.”<sup>10</sup>

O autor achava errado qualquer reação contra a contribuição cultural de Portugal no Brasil: “Nós não temos que reagir contra Portugal, temos é de não nos importarmos com êle.” Ele explica também que nesta frase não tem desrespeito, mas que é simplesmente “uma verificação de ordem estética. Si a manifestação brasileira diverge da portuguesa muito que bem, si coincide, si é influência, a gente deve aceitar a coincidência e reconhecer a influência.”<sup>11</sup> Ele exige dos compositores brasileiros que aproveitem todos os elementos que concorreram na formação da musicalidade étnica do Brasil. Por isso ele acha importante que o compositor se inspire fortemente no folclore, porque ele é a fonte de onde nasceu a música brasileira. Mas mesmo assim “o compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Si exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Si unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou européia. Não faz musica brasileira não.”<sup>12</sup>

Ele explica que o povo brasileiro adquiriu de várias fontes “um geito fantasista de ritmar. Fez do ritmo uma coisa mais variada mais livre e sobretudo um elemento de expressão racial.”<sup>13</sup> Reconhecendo isso, ele pede “a destruição do preconceito da síncopa.”<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> *Ensaio*, p. 21.

<sup>10</sup> *Ensaio*, p. 24.

<sup>11</sup> *Ensaio*, p. 28.

<sup>12</sup> *Ensaio*, p. 29.

<sup>13</sup> *Ensaio*, p. 32.

<sup>14</sup> *Ensaio*, p. 24.

Mário de Andrade observa que “nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, tem de passar por três fases: “1ª fase da tese nacional, 2ª fase do sentimento nacional, 3ª fase da inconsciência nacional. Só nesta última a Arte culta e o individuo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidem.”<sup>15</sup> De Andrade observa enfim que na questão nacional não se põe o problema da harmonia, porque “os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades.”<sup>16</sup>

### **III.2 Aspectos da música brasileira**

Nesse volume de *Aspectos da música brasileira*, como sugere o título, os temas que Mário de Andrade aborda se concentram em cinco temas e capítulos: *Evolução social da música no Brasil*, *Os compositores e a língua nacional*, *A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos*, *O samba rural paulista* e *Cultura musical*. Esses ensaios foram publicados em várias revistas entre 1936 e 1941.

Nós achamos aqui particularmente interessante os temas que Mário de Andrade aborda no primeiro capítulo *Evolução Social da Música no Brasil*. Ele resume assim a evolução da música brasileira: “Em seu desenvolvimento geral a música brasileira segue, pois, obedientemente a evolução musical de qualquer outra civilização: primeiro Deus, depois o amor, depois a nacionalidade.”<sup>17</sup> Mário de Andrade faz também uma panorâmica da história da música no Brasil, as quais funções podemos resumir brevemente nas seguintes fases:

- *Música dos primeiros jesuítas*: necessária enquanto religião como necessária e social; Canto místico dos jesuítas com função de união, de força catalisadora, de

---

<sup>15</sup> *Ensaio*, p. 43.

<sup>16</sup> *Ensaio*, p. 49.

<sup>17</sup> De Andrade Mário: *Aspectos da Música brasileira*, p. 19.

unanimificar, defensiva e protetora dos diversos indivíduos sociais; elemento litúrgico de socialização dos primeiros agrupamentos; música era ao mesmo tempo nacional e brasileira pela absorção das realidades da terra e dos naturais.

- *A partir de 1575*: Formação dos primeiros centros; música embora religiosa, vai passando de necessária a desnecessária, torna-se um elemento de enfeite nas festas de religião.

- *Final do século XVIII*: O povo brasileiro vai se delineando musicalmente com o lundu, a modinha e de modo geral na sincopação; fixação das danças dramáticas: *Reisados, Cheganças, Congos, Congados, Cabocolinhos, Caiapós, Bumba-Meu-Boi*.

- *Império (1850-1889)*: Predominância da música popular com suas características de sensualidade sexual: modinha de salão como manifestação da “coisa nacional”<sup>18</sup>, melodrama como manifestação musical erudita do Império.

- *República (1889-1930)*: Música erudita era “internacionalista” em suas formas cultas e inspiração; maxixe (veja foto ao lado), samba, fixação dos conjuntos de choros, evolução das danças rurais e da música popular “como criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça.”<sup>19</sup>



- *Fase contemporânea*: Fase mais empolgante da evolução da música brasileira.

Para Mário de Andrade a música brasileira “terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza.”<sup>20</sup>

Também nesses ensaios Mário de Andrade nunca se esquece de colocar a questão da nacionalidade de universalidade da música brasileira: “Não há música internacional e muito menos música universal [...]. Porém mesmo dentro desta

---

<sup>18</sup> *Aspectos*, p. 25.

<sup>19</sup> De Andrade, Mário: *Pequena história da música*, p. 29 e 31.

<sup>20</sup> *Aspectos*, p. 34.

internacionalidade ou daquela universalidade tais músicos e tais mulheres não deixam nunca de ser funcionalmente nacionais.”<sup>21</sup>

Ele lamenta também muito, que o compositor brasileiro não tem ainda a possibilidade “de se experimentar a si próprio”<sup>22</sup> porque ele reconhece que o Brasil tem “herança musical que é das mais fortes da América.”<sup>23</sup>

#### **IV. Músico-etnologia**

Situei os seguintes estudos de “música de feitiçaria” sob o título de música-etnologia. Isso porque se trata de um tema de antropologia cultural e social ligado à música. O termo feitiçaria não é mais usado na forma que Mário de Andrade o utilizou. Hoje é politicamente incorreto, é sinônimo de ocultismo, bruxaria, arte diabólica, que usam forças mágicas com intenções malfazejas.

Como iremos ver, trata-se na verdade de ritos usados nas religiões indígenas e de origem africana e que hoje são valorizadas como parte integrante da bagagem e riqueza cultural desse povo mestiço que é o Brasil.

##### **IV. 1 Música de feitiçaria no Brasil**

Nessa obra Mário de Andrade reúne transcrições de melodias de cantos que ele chama de “feitiçaria”, sobretudo de *catimbó*, *pajelança* e *macumba*, documentos, notas e referências bibliográficas para um estudo aprofundado no Brasil.

O que Mário de Andrade chama de feitiçaria, são na realidade os rituais mágicos de origem africana de várias regiões do Brasil, ligados à *macumba* (na zona de Rio de Janeiro), *candomblé* (Bahia), a ramificação dele chamada de *pajelança*, o *catimbó* e o

---

<sup>21</sup> *Aspectos*, p. 28 e 29.

<sup>22</sup> *Aspectos*, p. 38.

<sup>23</sup> *Aspectos*, p. 40.

*tambó de mina*, chamado também *de tambô de crioulo* (um tipo de candomblé no Maranhão). No candomblé baiano, por exemplo, é utilizada uma bebida estimulante chamada *jurema*, feita com a casca, raízes ou frutos da planta do mesmo nome, e que tem propriedades alucinógenas.

Para entender o significado mais profundo desses ritos, Mário de Andrade descreve uma sessão de *catimbó*, que ele mesmo presenciou. Ele resume assim a sua impressão geral: “É impossível descrever tudo que se passou nessa cerimônia disparatada, mescla de sinceridade e charlatanice, ridícula, religiosa, cômica, dramática, enervante, repugnante, comoventíssima, tudo misturado.”<sup>24</sup>

O cerimonial, dirigido por um mestre, tem elementos típicos que encontramos nos rituais de origem africana como o altar enfeitado com objetos cerimoniais,



cachimbos, maracás, pequenote de madeira, óleo, água-benta, e cauim (bebida feita de jurema). No começo do cerimonial é característico começar com cânticos e cerimônias de invocação e exorcismo. Mário de Andrade resume assim a simbologia da percussão e do sopro, incluindo aqui também a voz, elementos que têm função universal, ou seja, a percussão como elemento usado para exorcizar e o sopro como instrumento com valor de invocação.

Outro elemento importante é a repetição obsessiva de determinados motivos rítmicos. Mário de Andrade fala de predominância da “violência do ritmo rebatido.”<sup>25</sup> Podemos resumir que as músicas de feitiçaria afro-brasileiras são fortemente ritmadas e possuem um caráter coreográfico marcado. Mário de Andrade observa que “a força hipnótica da música é mesmo apreciadíssima do nosso povo, e constantemente ele usa dum processo curiosíssimo, verdadeiro compromisso rítmico-tonal, que consiste em

---

<sup>24</sup> De Andrade, Mário: *Música de feitiçaria no Brasil*, São Paulo 1963, p. 34.

<sup>25</sup> *Música de feitiçaria*, p. 39.

fazer que o ritmo não acabe ao mesmo tempo que a evolução tonal da melodia, o que leva a gente a recomeçar a peça, pra que a melodia acabe tonalmente. Em música, se pode dizer que o povo brasileiro já inventou o moto contínuo.”<sup>26</sup> A música tem a função importante, não só de agradar a divindade, mas é usada do homem como médium espiritista e de pôr o indivíduo em êxtase, em comunhão com deus.

Na sua análise musical, Mário de Andrade observa que são frequentemente utilizados os tons maior e menor, mas que na *macumba* predomina o modo maior. Uma outra característica de clara origem africana é o uso da escala pentatônica, ou seja, de cinco tons.

## **V. Folclore**

O folclore em geral estuda tudo que tem a ver com conjunto de costumes, lendas, provérbios manifestações artísticas de tradição e passadas oralmente dentro de uma determinada cultura popular.

Dança dramática é a designação genérica de conjunto de dança com tema tradicional e também de qualquer dança coreográfica com entrecho dramático que têm música e texto próprios, de bailado popular com tema religioso ou profano. É sinônimo de folguedo. O Brasil é muito rico de manifestações como estas, e Mário de Andrade tentou sistematizar os estudos de danças dramáticas, com a preocupação de dar uma boa base de estudo para os musicólogos futuros.

### **V.1 Danças dramáticas no Brasil**

Nos três volumes que compõem as *Danças dramáticas no Brasil*, Mário de Andrade nos apresenta as transcrições de textos e músicas, análises e as coreografias das danças

---

<sup>26</sup> *Música de feitiçaria*, p. 43.

dramáticas brasileira. Podemos resumir brevemente e de forma concisa os temas que são tratados nos três volumes: *1º volume: Introdução, Cheganças, Pastoril*; *2º volume: Os Congos, o Bailado, as Cantigas, a Embaixada, Peças soltas de Congos, o Maracatu, os Caboclinhos, Côco (dos Caboclinhos)*; *3º volume: Abrange o tema do boi em todo o Brasil: Bumba-meu-boi no Rio Grande do Norte, em Pernambuco, Rio, Boi surubi no Ceará, Boi bumbá em Humaitá nas Amazonas e boi bumbá no Pará, danças dramáticas no Sul: Congada, Moçambique.*



Mário de Andrade nos explica que “as danças dramáticas se dividem em duas partes bem distintas: o cortejo, caracterizado coreograficamente por peças que permitem a locomoção dos dançadores, em geral chamadas “Cantigas”; e a parte propriamente dramática, em geral chamada “Embaixada”, caracterizada pela representação mais ou menos coreográfica dum entrecho, e exigindo arena fixa, sala, tablado, pátio, frente de casa ou igreja.”<sup>27</sup> Segundo Mário de Andrade as danças dramáticas no Brasil tem três tradições básicas:

- O costume do cortejo coreográfico cantado onde se encontram as tradições pagãs de Janeiras e Maias;
- As tradições profanas cristãs, os cortejos africanos reais e as procissões católicas;
- Nos *Vilancicos* religiosos como os *Pastoris*, ou as *Reisadas* portuguesas; nos brinquedos populares ibéricos que celebram as lutas de cristãos e mouros.<sup>28</sup>

Mário de Andrade está muito preocupado pela perda das danças dramáticas no Brasil e não hesita em culpar abertamente a sociedade elitista da época: “A civilização

---

<sup>27</sup> De Andrade, Mário: *Danças dramáticas no Brasil*, 1º tomo, vol. I, São Paulo 1959, p. 55.

<sup>28</sup> Veja: *Danças*, vol. I, p. 31.

cria um conceito de conforto, mas não o próprio conforto que já existia antes dela. A civilização cria um preconceito de higiene, mas não a própria higiene. A civilização criou um preconceito de cidade moderna e progressista, com boa-educação civil. [...] Cocos viram besteira, Candomblé é crime, Pastoril o Boi dá em briga. [...] A decadência das danças dramáticas é “estimulada” pelos chefes, o seu empobrecimento é “protegido” pelos ricos. [...] Da maneira como as coisas vão indo, a sentença é de morte.”<sup>29</sup>

Felizmente esta previsão não se realizou. Depois da abertura política dos meados dos anos 1980, houve um novo interesse pelas músicas mais populares e tradicionais. Com o apoio de cantores consagrados estilos como Frevo, Baião, Embolada, Forró que há muito estavam esquecidos, foram retomados pela indústria fonográfica brasileira.

## V.2 Bumba-meu-boi

Vamos olhar aqui mais de perto umas das danças dramáticas mais difundidas e famosas do Brasil, onde ressurge a tradição do boi. O *Bumba-meu-boi* é uma dança dramática muito difundida em todo o Brasil com nomes e variedades regionais. É



representado ao ar livre e pode durar até um dia inteiro. Trata-se de um conjunto de danças representadas por personagens fixos e secundários. A figura do boi dança, acompanhado de alguns vaqueiros, adoece ou é morto sob pretextos que variam. Ele consiste numa armação de madeira com corpo de pano e máscara movido por um homem. Aqui entram em cena vários personagens, como o padre, o médico, o curandeiro, que tentam curá-lo ou ressuscitá-lo. O ponto comum a todas as variações regionais é primeiro a morte e depois a ressurreição do boi que é ao mesmo tempo o ápice do clímax do enredo. No final todos dançam e cantam juntos. O acompanhamento é feito os instrumentos típicos sanfona,

---

<sup>29</sup> *Danças*, vol. I, p. 68.



pandeiro, ganzá, violão, zabumba e flautim. O *Bumba-meu-boi* incorporou ao decorrer do tempo elementos de autos medievais, sendo simples, emocional, direto, de linguagem oral e de narrativa clara.

## **VI. História da música**

Os próximos dois textos que se seguem são *Pequena história da música e Modinha imperiais*. Aqui conheceremos mais de perto os trabalhos de valor históricos de Mário de Andrade. A coleção das modinhas é interessante, porque se trata de um gênero musical no Brasil que passou de peça de salão ao coletivo popular. Mário de Andrade quer claramente valorizar esse gênero que virou tipicamente brasileiro, mostrando mais uma vez o seu lado nacionalista. Na *Pequena história da música*, que iremos tratar mais a fundo, Mário de Andrade mostra também o ponto forte da sua formação tradicional de músico, ou seja, a sua grande preparação no campo da história da música européia. Isso é muito interessante, porque normalmente as histórias da música européia, lidas no âmbito acadêmico, são escritas tradicionalmente por europeus. Por isso é interessante a ótica de um musicista sul-americano, mas de formação européia. E é justamente por esse motivo que encontramos dentro dessa história, também aquele pedaço que nos textos tradicionais nunca encontramos e sobre o qual vamos focar no texto seguinte: a música erudita e a música popular brasileira.

### **VI.1 Pequena história da música**

Essa obra foi publicada primeiramente como *Compendio da história da música* em 1929 e republicado em 1942 sob o título *Pequena história da música*.

Uma característica importante das civilizações antigas é que já organizavam conscientemente os sons e agrupavam-nos em escalas explicadas teoricamente.

Possuíam praticamente uma arte musical com função social e estética e dotada de elementos fixos, formas e regras. Para Mário de Andrade os gregos “formaram uma música psicologicamente nacional, regida por uma teoria de realismo possante.”<sup>30</sup> A grande diferença entre as civilizações antigas e as culturas chamadas de primitivas (por exemplo ameríndias, africanas) é que para esses últimos a música não se tornou conscientemente uma arte com uma noção do agradável sonoro, mas tinha uma mera função mágico-social.

A música erudita no Brasil foi um fenômeno de transplantação, como também aconteceu nos seus princípios com a literatura. Até os meados do século XVII dominou a música religiosa. A independência política fez com que também a música sofresse o abalo da mudança no *Primeiro Império* (1824-1831). Começaram a manifestar-se expressões de música popular em todo o país. O assim chamado *Segundo Império* (1840-1889) foi o período mais rico da vida musical brasileira, oferecendo vários concertos de virtuosos estrangeiros e nacionais. Segundo Mário de Andrade a República acentuou a decadência da música erudita, que se mostrava no desinteresse crescente do público. Os principais motivos dessa decadência são “a afirmação radical, a libertação virtuosística nacional, o contraste entre a arte moderna e o povo, a hegemonia de Buenos Aires na música comercial.”<sup>31</sup>

Mário de Andrade acha muito importante que os virtuosos brasileiros e as sociedades musicais brasileiras sejam incentivados, para entrar “em contacto com a música universal contemporânea.”<sup>32</sup> Ele explica que as virtudes do virtuoso nacional são “mais útil, mais humano e fecundo, cuja vida artística funciona dentro dos limites da pátria” e acrescenta que os virtuosos internacionais têm uma função social mínima,

---

<sup>30</sup> De Andrade, Mário: *Pequena história da música*, Belo Horizonte 2003, p. 26.

<sup>31</sup> *Pequena história*, p. 169.

<sup>32</sup> *Pequena história*, p. 170.

porque abusam “de programas gastos, sem interesse, sem função histórica, sem cultura verdadeira.”<sup>33</sup>

A partir do século XIX começa a firmar-se no Brasil a música popular, provida de uma grande função humana. Esse povo feito de portugueses, africanos, ameríndios, espanhóis, trouxe, além das línguas, também as cantigas e as danças, que os colonos escutavam. A fusão de todos esses elementos criou o canto popular brasileiro.

Mário de Andrade explica que o som nasal, usado no canto, é de origem ameríndia. Também o movimento oratório da melodia, livre de quadratura estrófica e de compasso e o ritmo discursivo têm as suas origens dos índios.

Um elemento lusitano, que se acha nas cantigas populares ou modernas no Brasil são os arabescos melódicos, seja em forma pura, seja deformado. As tonalidades, a harmonia, o ritmo não são de origem propriamente lusitanas, mas sim de origem européia. O Brasil incorporou de Portugal os textos das canções, de acalantos, rodas, quadrilhas soltas e romances velhos. Mário de Andrade acrescenta, que também o Brasil “deu musicalmente muito a Portugal.”<sup>34</sup> O Brasil deu-lhe o *fado*, a *modinha*, especialmente a *modinha brasileira*, mas também uma parte da rítmica brasileira, em particular um ritmo chamado *tangana*, que provém da habanera. Do outro lado, o Brasil foi enriquecido de *pastoris*, *marujada*, e *cheganças de mouros*.

O elemento africano foi muito importante para a formação da música popular. O Brasil enriqueceu-se na rítmica, em instrumentos de percussão como a cuíca, ganzá, e atabaques, como também em um vasto vocabulário de palavras de origem africana. As danças dramáticas como os maracatus, os congos e os cantos de feitiçaria (no candomblé, macumba, xangô) são genuinamente de origem africana.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> *Pequena história*, p. 171.

<sup>34</sup> *Pequena história*, p.185.

<sup>35</sup> Veja o trabalho interessante de: Pessoa de Castro, Yeda: *Falares africanos na Bahia. Um Vocabulário Afro-Brasileiro*, Rio de Janeiro 2001.

Não faltam também influências dos espanhóis, que trouxeram a *habanera* e o *tango*. Resumindo podemos dizer que foi de uma complexa mistura de elementos estranhos que se formou a música popular no Brasil.

Mário de Andrade reconhece a grande musicalidade do povo brasileiro. Embora a manifestação musical surja com mais frequência “no seio do povo inculto que na música erudita.”<sup>36</sup> E é nesse trabalho de expressão original e representativa, que segundo Mário de Andrade a música popular brasileira “adquiriu caráter, criou formas e processos típicos.”<sup>37</sup>

### **VI.1.a O samba rural paulistano**

É interessante citar que o samba rural paulistano diferencia-se do samba-de-roda tradicional da Bahia. O samba do Recôncavo da Bahia tem três elementos essenciais que o definem coreograficamente: dança em círculo, onde no centro destaca-se um par, o movimento característico do par é a *umbigada*.<sup>38</sup>

Mário de Andrade observa que no samba paulistano rural faltam esses três elementos e que os dançarinos dançam em disposição de fileira. É um samba exclusivamente de percussão, onde o instrumento de percussão *bumbo*<sup>39</sup> predomina e as melodias e os textos são improvisados. A expressão *atirar a deixa* indica a improvisação do primeiro verso a ser repetido pelos sambadores enquanto dançam. Mário de Andrade define esse momento como “consulta coletiva.”<sup>40</sup> O canto responsorial é uma característica de origem africana. O uso de melodias descendentes é também de tradição africana. A sincopa é utilizada sistematicamente.

---

<sup>36</sup> *Pequena história*, p. 190.

<sup>37</sup> *Pequena história*, p. 191.

<sup>38</sup> A *umbigada* é uma pancada feita com o umbigo ou a barriga, elemento freqüente nas danças africanas.

<sup>39</sup> Instrumento de percussão suspenso por uma alça de couro que passa pelo ombro esquerdo e pela cintura do lado direito do tocador. Com a mão direita mantém-se o instrumento e com a mão esquerda empunha-se uma maceta.

<sup>40</sup> De Andrade, Mário: *Aspectos da Música brasileira*, p. 153-154.

## VI.2 Modinhas imperiais

Entre os trabalhos de valor histórico e de valorização da música brasileira não deixaremos de mencionar, mesmo que brevemente, a antologia de 15 modinhas publicada em 1930 e dedicada a Heitor Villa-Lobos, *Modinhas Imperiais*. A moda portuguesa surgiu no século XVIII em Portugal e designava um tipo de canção lírica,



singela e de duração reduzida, escrita para uma ou duas vozes e acompanhada por guitarra ou teclado. No Brasil passou a designar qualquer tipo de canção e moda de viola. Tratando-se de um gênero musical mais curto, delicado, de tema amoroso, tornou-se muito popular no Brasil da época imperial.<sup>41</sup> Os textos falam de mal de amor e de saudades e o formulário melódico é claramente europeu. O prefácio original do dia 11 de abril de 1930 é muito interessante, porque nesse texto Mário de Andrade pesquisa e analisa as origens da modinha. Ele não pode deixar de sublinhar que “a sensualidade mole, a doçura, a banalidade que lhe é própria [...] só pode provir da geografia, do clima, da alimentação,”<sup>42</sup> explicando de onde nasce a designação Modinha: “É geito luso-brasileiro acarinhar tudo com diminutivos. A palavra modinha nasceu assim.”<sup>43</sup> Ele acrescenta também que a modinha foi talvez o único gênero de origem erudito que passou ao popular, fato muito interessante, porque normalmente acontece o contrário, ou seja que elementos populares são usados na música erudita. Mário de Andrade explica que ele fez essa coletânea “na intenção de bater uma sineta e imprimir um bocado de graça tradicional à vacuidade presente da família brasileira.”<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Veja também De Lima, Edilson Vicente: *A modinha e o lundu no Brasil. As primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil*, São Paulo 2001.

<sup>42</sup> De Andrade: *Modinhas Imperiais*, São Paulo 1964, p. 7.

<sup>43</sup> *Modinhas*, p. 8.

<sup>44</sup> *Modinhas*, p. 11.

## VII. Jornalista e crítico de música

*Música doce música*, publicada em 1933, é uma antologia de ensaios e artigos que abrangem temas de música erudita e do mundo, música erudita e popular brasileira e de atualidade da época, como por exemplo, a invenção do instrumento *Theremin*.<sup>45</sup> Mário de Andrade mostra assim novamente o seu grande interesse e a sua competência para os mais vastos temas musicais.

### VII.1 Música doce música

É interessante como Mário de Andrade aborda abertamente os temas mais vários da musicologia. Uma das questões mais importante, por exemplo, é o uso e o abuso da teoria musical, mas mostra-se, sobretudo ultrapassada desde o século XIX. Ele desmistifica a teoria dizendo que “a eterna luta da Arte não é propriamente contra a Teoria, porém *apesar* da teoria. [...]. Isso quer dizer que pros artistas grandes, a teoria existe em função da Arte e não tem nem cheiro leve de lei.”<sup>46</sup>

Mário de Andrade não hesita em fazer uma ponte entre o canto gregoriano e a música popular brasileira, para achares paralelos com a música popular. Ele nos diz que “o canto gregoriano é pobre. Abandonou a terra e as sensualidades terrestres. [...] Mas dessa pobreza não apenas estética, mas real e elementar, tirava a sua qualidade melhor: Se apagava pra se igualar.”<sup>47</sup> Mário de Andrade acha que do gregoriano pode-se falar “de arte no sentido mais estético, mais desinteressado da palavra. E por isso, quando a música artística quiser se desenvolver no sentido da expressão sentimental, é nas fontes

---

<sup>45</sup> O *Theremin* é um instrumento eletromagnético com uma extensão de quatro oitavas, inventado por Leão Theremin. Não é preciso o contato físico para tocar o instrumento. O som é obtido pela transformação de frequências em vibrações sonoras. Consiste de uma caixa e duas antenas externas, uma para o volume, a outra pra a altura do som que são alteradas com os movimentos das mãos no ar perto das antenas.

<sup>46</sup> Mário de Andrade: *Música doce música*, São Paulo 1963, p. 30.

<sup>47</sup> *Música*, p. 34-35.

populares que irá buscar elementos e exemplo. O gregoriano não lhe poderá servir de fonte.”<sup>48</sup>

Outro tema importante é o da terminologia musical brasileira, porque, segundo Mário de Andrade a musicologia luso-brasileira é “paupérrima, das mais pobres do universo” e sublinha que a importância do problema é “muito mais nacional que exclusivamente musical.”<sup>49</sup> Mais uma vez admite a influência portuguesa na formação da “nacionalidade brasileira”: “Nós somos como início, criação de Portugal, e a entidade portuguesa exerceu sobre nossa formação os poderes benéficos e maléficos da maternidade.”<sup>50</sup> O fado para Mário de Andrade é uma das formas musicais portuguesas porque se integrou como “expressão de nacionalidade” virando “forma nacional permanente”, da mesma forma que “pelo seu registro de nascença, é que a Modinha é brasileira.”<sup>51</sup>

Também o choro é uma forma de expressão tipicamente brasileira, que é “essencialmente solista, melodia acompanhada por excelência, quando muito contrapontada por alguma dialogação” e que se diferencia do jazz que “é essencialmente polifonista, bom exemplo democrático, individualizando um por um os instrumentos do conjunto, mas conservando-os todos em concordância e harmonia [...]”<sup>52</sup>



Nesta última citação a seguir, está resumido o pensamento fundamental de Mário de Andrade que diz em um tom forte que a arte não consiste só em criar obras-de-arte e que ela não pode ser reduzida a “altares raros de criadores generalíssimos [...]”. A arte é muito mais larga, humana e generosa do que a idolatria dos gênios

---

<sup>48</sup> *Música*, p. 38.

<sup>49</sup> *Música*, p. 56.

<sup>50</sup> *Música*, p. 81.

<sup>51</sup> *Música*, p. 95.

<sup>52</sup> *Música*, p. 401.

incondicionais. Ela é principalmente comum.”<sup>53</sup> E poderíamos acrescentar: aberta para todos.

### **Conclusões finais**

Nos escritos que abordamos mostra que Mário de Andrade amava a música e que se dava por inteiro a ela, emitindo muitos conceitos e tratando sobre temas variados. O uso da linguagem coloquial e simples torna esses escritos prazerosos de se ler. Mário de Andrade foi com certeza o primeiro pesquisador da música e musicologia do Brasil. Atento e perspicaz, Mário de Andrade forneceu novos conceitos sobre o popular e o erudito. Trouxe uma nova consciência ao integrar o folclore na elite cultural brasileira. Ele é com certeza hoje uma fonte importante para as pesquisas musicológicas no Brasil.

Suas críticas levavam a um novo jeito de escutar, tentando dar outra dimensão da cultura musical através “do esforço de amar e compreender.”<sup>54</sup> Ao mesmo tempo ele queria que os artistas brasileiros contribuíssem à evolução da arte com todas as forças. No seu lado jornalístico Mário de Andrade quis passar a visão da época no momento de seu acontecimento, sempre com olho crítico e atento. Constatar uma novidade, discernir o surgimento de um novo artista, de um fenômeno cultural nascente é muito mais difícil e complicado, quando o cronista vive no mesmo tempo, e ele conseguiu muito bem esta tarefa. Uma preocupação constante de Mário de Andrade foi também a de focalizar na falta de formação especializada dos músicos, a precariedade das orquestras sinfônicas, a situação contemporânea da composição musical brasileira, a valorização exagerada do

---

<sup>53</sup> *Música*, p. 417.

<sup>54</sup> Veja também: Bollos, Líliliana: *Mário de Andrade e a formação da crítica musical brasileira na imprensa*, <<http://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/1581/1547>>, p. 6.



virtuosismo europeu e muitas outras situações urgentes do ponto de vista musical do país.

Nos seus escritos, Mário de Andrade utiliza muito termos, como *arte nacional*, *música brasileira*, *nacionalidade*, *raça*, *expressão racial*, *expressão nacional*, *música nacional*, *musicalidade étnica*, *folclore*, mostrando assim uma grande preocupação com a questão da música nacional. O debate sobre o nacional no campo das artes e da cultura insere-se no quadro histórico do final da *Primeira Guerra Mundial* (1915-1918), onde se intensifica o interesse dos intelectuais europeus pela busca de identidades culturais baseadas no espírito nacionalista. Nos anos 1920 o gosto musical das elites da *Belle Époque* era calcado no repertório clássico-romântico de Mozart, Bach, Beethoven, Schubert, Chopin e outros. Essa mesma elite repudiava as linguagens das vanguardas musicais européias surgidas nos fins do século XIX. Até hoje, às portas do século XXI, a academia musical européia dá as costas a estilos musicais de origem popular mesmo havendo um importante papel de identificação cultural em diversas partes no mundo. A própria musicologia européia deveria analisar e, sobretudo valorizar composições contemporâneas carregadas de fortes elementos culturais seja no âmbito erudito ou popular.

Por esse motivo, o modernismo depois de 1922 pode ser entendido como uma polêmica contrária aos signos musicais definidos pelos frequentadores do Teatro Municipal de São Paulo. Os modernistas pretendiam romper com o projeto cultural das elites burguesas e intelectuais de Rio de Janeiro e de São Paulo baseado no modelo civilizatório europeu, especialmente de Paris. A preocupação do modernismo nacional brasileiro era de transformar o nacional para o universal. Para isso, era importante que os compositores eruditos se apropriassem de elementos culturais chamados de primitivos como defesa da nacionalização da arte e para criar uma identidade cultural própria e única. Mário de Andrade divulgou a coleta de cantos folclóricos para despertar

interesse nos intelectuais como também o interesse pedagógico e servir para fonte de inspiração. A fase da nacionalidade que o Brasil estava passando deveria virar um período revolucionário e inovador, capaz de romper com os cânones do passado.

O compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi de importância decisiva no amadurecimento de uma expressão nacional na área musical. Ele foi um expoente da corrente musical do modernismo no Brasil. Já aos 12 anos começou a tocar profissionalmente violoncelo em teatros, cafés e bailes. Paralelamente estudava violão e tocava nos chorões no Rio de Janeiro. Por sua própria conta viajou pelo interior brasileiro para absorver e recolher material folclórico que usaria como fonte principal durante o seu estilo mais maduro. Entre suas composições mais famosas mencionamos *Amazonas, Uirapuru, Serestas, Cirandas, Rudepoema, Ciclo Brasileiro, Descobrimento do Brasil e O Trenzinho Caipira*.

O rádio, a partir de 1936, com o advento da emissora Rádio Nacional popularizou a música, trazendo a música popular e regional para todos os cantos do Brasil. Unificou a cultura musical brasileira do interior até os grandes centros urbanos.

Hoje a música popular no Brasil está vivendo uma fase muito importante de valorização no seu aspecto folclórico e tradicional. Também as músicas para crianças têm uma grande importância com as cirandas clássicas.

MPB (música popular brasileira) é um termo genérico que surgiu no final dos anos 1960 com a segunda geração da Bossa Nova e que abrange a música folclórica, tradicional bem como a de consumo, mais caracterizada como música Pop.

Isso mostra que felizmente as previsões pessimistas de Mário de Andrade não se concluíram e que hoje a música tradicional e as suas manifestações populares como o carnaval, a festa junina, o bumba-meu-boi e tantas outras, estão presentes e vivas no imaginário popular contemporâneo. A música brasileira seja erudita ou popular incorporou todos esses elementos regionais, tradicionais e folclóricos musicais. E Mário

de Andrade foi, de fato, um pioneiro em reconhecer e valorizar a imensa cultura musical de cada região do Brasil e de sua singular envergadura universal.

Jolanda Giardiello

Zurique, fevereiro 2008

## A.1 Mário de Andrade por ele mesmo

*“Não sou folclorista não. Me parece mesmo que não sou nada, na questão dos limites individuais, nem poeta. Sou mas é um indivíduo que, quando sinão quando, imagina sobre si mesmo e repara no ser gostado, morto de curiosidade por tudo que faz o mundo. Curiosidade cheia daquela simpatia que o poeta chamou de “quase amor.”*

[Música doce música, p. 68]

*„Eu sou crítico profissional de música e seria até ridículo provar isso.”*

[Música doce música, p. 210]

*“Não tem dúvida que odeio esta Republica e especialmente o caudilhismo governamental que nos anda agora envilecendo, porêm fora dos partidos e dos ódios, o que me interessa mesmo filialmente, é a perfeição e integridade do meu povo.”*

[Música doce música, p. 111]

*“Arte não consiste só em criar obras-de-arte. Arte não se resume a altares raros de criadores generalíssimos. [...] A arte é muito mais larga, humana e generosa do que a idolatria dos gênios incondicionais. Ela é principalmente comum.”*

[Música doce música, p. 417]

## A.2 Pequeno vocabulário dos termos musicais

Para compor esse vocabulário utilizamos os textos de Mário de Andrade como fonte principal e acrescentamos algumas informações de dicionários e textos sobre o folclore brasileiro, citados na bibliografia.

**Bailado:** O bailado é concebido no conceito da suíte e pode prolongar-se sem uma ordem precisa das danças e da figuração coreográfica de cada dança. Os bailarinos mais hábeis, que normalmente são os quatro na frente, mudam de figuração de um momento ao outro e o resto do cordão os segue. Entre um e outro número de dança tem uma louvação aos santos de tipo responsorial, isso quer dizer com solo e coro. Mário de Andrade acha muito interessante o canto lúgubre, de indecisão linear e de entoação incerta do solista e do coro. Trata-se mais de um recitativo, de um gemido queixado que parece evocar a escravidão e o seu tempo em que os escravos respondiam de maneira fatigada e indiferente.

**Boi bumbá:** Outra designação usada principalmente no norte, como por exemplo, no Pará e no Amazonas, para *bumba-meu-boi*, designação que é usada no resto do Brasil.

**Boi surubi:** Designação do bumba-meu-boi no Ceará.

**Caboclos/Caboclinhos:** É o nome genérico usado principalmente no Nordeste para designar qualquer dança dramática inspirada nos usos e costumes dos ameríndios. Os caboclinhos saem nas ruas normalmente três dias e antes do carnaval. A parte dramática é expressa quase exclusivamente na coreografia e onde os textos poéticos e os diálogos, estão limitados no mínimo. As danças baseiam-se no passo comum de andar e a coreografia está mais na figuração do corpo, como nos descreve Mário de Andrade.

**Candomblé:** Trata-se de um culto afro-brasileiro que foi introduzido pelos escravos no Brasil e que é um exemplo de sincretismo, onde santos católicos dos portugueses e os *orixás* dos escravos africanos foram se misturando, formando uma única religião. Os orixás são os pais e mães espirituais dos seres humanos. Cada orixá tem sua história, cor, pedra e comida preferida. Por cada orixá tem um tipo particular de dança, canto e batuque. Os crentes dessa religião acham que são filhos de um orixá e usam pulseiras, colares, roupas e cores que correspondem ao seu orixá. As cerimônias de candomblé são feitas para se comunicar com os orixás, pedindo-lhes favores e conselhos e para transmitir mensagens. A origem dessa palavra está no ioruba *orisha*, *orixá*, *òrìṣà*, *oriṣ'a* (dependendo da transcrição) que quer dizer “divindade”. Segundo Pessoa de Castro, a palavra *candomblé* vem do banto *kandómbilé* > *kandombélé* com o significado de “ação de rezar, pedir pela intercessão dos deuses”, e é derivado do verbo *kudomba* > *kulomba*, que quer dizer “rezar, invocar.” Para Nei Lopes e da Antônio Geraldo da Cunha o termo é formado pela junção do quimbundo, *candombe* (*kiandombe*) mais o ioruba *ilê*, tratando-se assim de um híbrido.

**Cantigas:** Poesia cantada em versos. Veja também *congos*.

**Catimbó:** Culto de feitiçaria que combina elementos da magia branca européia com elementos negros, ameríndios e católicos. O mestre e líder do grupo defumam os assistentes com seu cachimbo. O mestre é também a pessoas a quem se recorre para resolver problemas diversos. Ele utiliza também bebidas à base de jurema e outras ervas, dá conselhos, cria medicamentos, receita feitiços, amuletos e orações.

**Cheganças:** Trata-se de um elemento de importação do Portugal, de uma dança não dramática do século XVIII, provavelmente em compasso ternário. No Brasil em particular indica *as cheganças de mouros e de marujo*. A *chegança de mouros* gira em torno das lutas travadas entre muçulmanos e cristãos na reconquista da Espanha. A *chegança de marujo* narra os feitos dos navegadores.

**Choro:** É popularmente chamado de *chorinho*. Indica um gênero de música popular urbana, tocada por um conjunto chamado de *chorões*, com formação original de flauta, violão, cavaquinho e pandeiro, surgido em fins do século XIX no Rio de Janeiro, que tocava serenatas, bailes e em festas populares. Trata-se de um gênero de ritmo agitado e alegre, caracterizado pelo virtuosismo e pela improvisação dos participantes. Um dos maiores instrumentistas do choro é considerado o flautista, saxofonista e compositor, Alfredo da Rocha Viana conhecido como Pixinguinha, que contribuiu de maneira marcante na evolução do gênero musical.

**Ciranda, cirandinha:** Dança de roda, sobretudo cantada por crianças no Brasil. Em Portugal são comuns as rodas cantadas e dançadas por adultos. No Brasil confinaram quase exclusivamente da dança cantada infantil.

**Congos:** Dança dramática de origem africana que rememora os costumes e fatos da vida tribal. Na sua manifestação mais antiga tratava-se de um cortejo real com danças cantadas, onde se celebra a entronização do rei novo. As peças musicais dos congos se distinguem em duas espécies: as *cantigas* e a *embaixada*.

**Embaixada:** Parte integrante de várias danças dramáticas que consiste num pequeno número de homens, representante do cortejo, que explica suas intenções ao festejado que pode ser um rei, príncipe ou santo padroeiro. As embaixadas aludem às embaixadas diplomáticas de paz e de guerras antigas. Veja também *congos*.

**Lundu:** Dança por separado de origem africana com compasso binário e ritmo sincopado. Foi trazida pelos escravos bandos e tinha um forte apelo sensual. Tornou-se dança de salão muito em voga no Brasil no século XVIII até aos inícios do século XX, mantendo o seu caráter jocoso.

**Macumba:** É a designação genérica dos cultos afro-brasileiros originários do nagô e influenciado por outras religiões africanas (por exemplo, de Angola e do Congo),

mas também ameríndias, católicas, espíritas e ocultistas. Por extensão é sinônimo de magia negra e feitiçaria.

**Maracatu:** Dança dramática típica de Pernambuco que indica um cortejo real negro que sai nas ruas durante a época do carnaval, acompanhado de instrumentos de percussão. Cada grupo de maracatu tem um nome de origem, chamado de nação. Os maracatus não têm finalidade dramática se não a ser de função meramente técnica do cortejo. As personagens principais são o rei e a rainha que tem um nome que os designa racialmente e geograficamente. Outra figura importante é a *dama do passo*, uma moça jovem que sabe dançar bem e que se destaca pelo jeito de vestir mais luxuoso. Ela carrega uma boneca de sexo feminino chamada de *calunga*, como reminiscência dos cultos feiticistas afro-americanos.

Yeda Pessoa de Castro explica que a palavra *calunga* provém do quimbundo/quicongo *kalúnga*, com o significado de “eminente, insigne, pessoa de alta hierarquia.” O cortejo leva à frente um porta-bandeira, um tirador das toadas, um caboclo ou abre-alas e dois guias que encabeçam as filas ou cordões. O maracatu distingue-se na coreografia que reflete o passo dos frevos carnavalescos.

**Moçambique:** Dança dramática de origem africana que não tem propriamente um entrecho dramático. Trata-se de um cortejo que em determinadas festas do ano, vagueia pelas ruas, parando na frente de certas casas para dançar. As personagens principais são: O rei (negro), a rainha (negra), porta-estandartes (moças que carregam as figuras de Santo Antônio e da Senhora do Rosário) e os moçambiques, que são os figurantes do bailado e que vestem roupas brancas. O *moçambique* é acompanhado exclusivamente por percussão. Mário de Andrade nos descreve um instrumento chamado *de pernamguma* ou *prananguma*. Consiste numa lata redonda e chata com um diâmetro de quase trinta centímetros, contendo chumbo e fechada completamente. O instrumentista toca o instrumento por duas alças atacadas ao lado.



**Modinha:** Canto de salão com versos de maioria anônimos, urbano, conhecido no Brasil e em Portugal e que se originou do formulário melódico europeu. Modinha é o diminutivo de moda, que designa uma canção vernácula de tradição portuguesa. A rítmica das modinhas pode variar de binário em 4/4 ou 2/4 ou ternário em 3/4. De preferência em tom menor, a modinha pode também ser no tom maior e modular para a dominante.

**Pajelança:** Rito que mescla praticas religiosas indígenas com elementos católicos, espíritas e de seitas afro-brasileiras, usado com finalidades de cura, de prognóstico de acontecimentos e intercessão de poderes sobrenaturais.

**Pastoril:** Tem sua origem nos antigos autos de Natal, que eram representados nas igrejas durante a época medieval e renascentista. Os pastoris são uma reminiscência da tradição e dos fatos evangélicos que falam dos pastores, convocados por um anjo a encontrar um menino recém-nascido. Os grupos de pastores e pastoras saem às ruas, visitando o presépios e lapinhas, entre 24 de dezembro e 6 de janeiro, pedindo licença para cantar, louvar e saudar o menino. As músicas são alegres e ritmadas e levam para dançar.

**Rancho(s):** Agrupamento de cantadores em cortejo em festas tradicionais católicas.

**Reisado:** Encenação com canto e dança para comemorar o Natal ao ar livre ou visitando as casas.

**Samba:** O samba é a típica dança popular brasileira em compasso binário. Para Pessoa de Castro o termo origina-se no quicongo/quimbundo *samba/semba*. O dicionário Houaiss fala que o termo do quimbundo *samba* indica um movimento sensual típico que, está ainda hoje presente no samba-de-roda da Bahia que é a *umbigada*, e com a qual o solista dentro da roda convida um participante para substituí-lo

no centro da roda. Mário de Andrade nos descreve o samba paulistano que se diferencia do samba tradicional da Bahia:

**Tangana:** Ritmo característico dos acompanhamentos da habanera e do tango.

**Xangô:** Rito de feitiçaria afro-brasileiro que, no Recife designa o candomblé baiano e a macumba carioca.

## **Bibliografia**

Bollos, Liliana: *Mário de Andrade e a formação da crítica musical brasileira na imprensa*,  
<<http://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/1581/1547>>

Daraya Contier, Arnaldo: *O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*, em: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Vol. I, Ano 1, Nr. 1, São Paulo Outubro/Novembro/Dezembro 2004

De Lima, Edilson Vicente: *A modinha e o lundu no Brasil. As primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil*, São Paulo 2001

*Quem é quem na história do Brasil*, ed. Almanaque Abril, p.74, São Paulo 2000

De Andrade, Mário: *Aspectos da música brasileira*, São Paulo 1965

\_\_\_\_\_ : *Danças dramáticas no Brasil*, 1º tomo, vol. I, São Paulo 1959

\_\_\_\_\_ : *Danças dramáticas no Brasil*, 1º tomo, vol. II, São Paulo 1959

\_\_\_\_\_ : *Danças dramáticas no Brasil*, 1º tomo, vol. III, São Paulo 1959

\_\_\_\_\_ : *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo 1972

\_\_\_\_\_ : *Modinhas imperiais*, São Paulo 1964

\_\_\_\_\_ : *Música doce música. A memória de José Antonio*, São Paulo 1963

\_\_\_\_\_ : *Música de Feitiçaria do Brasil*, São Paulo 1963

\_\_\_\_\_ : *Pequena história da música*, Belo Horizonte 2003

## **Dicionários**

Da Cunha, Antônio Geraldo: *Dicionário Etimológico. Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, 2ª edição, Rio de Janeiro 1982

De Andrade, Mário: *Dicionário musical brasileiro*, Belo Horizonte 1989

De Hollanda Ferreira, Aurélio Buarque: *Novo dicionário Aurélio*, 3ª edição, Curitiba 2004

Dicionário Houaiss on-line: <<http://houaiss.uol.com.br>>

Lopes, Nei: *Novo Dicionário Bantu do Brasil*, Rio de Janeiro 2003

Pessoa de Castro, Yeda: *Falares africanos na Bahia. Um Vocabulário Afro-Brasileiro*, Rio de Janeiro 2001

## **Índice Ilustrações**

Bumba meu boi, p. 16: <[www.recife.pe.gov.br](http://www.recife.pe.gov.br)>

Candomblé, p. 13 : <[www.monomito.wordpress.com](http://www.monomito.wordpress.com)>

Maxixe, p. 11 : <[www.bolingo.org](http://www.bolingo.org)>

Modinhas imperiais (capa), p. 21: <[www.imusica.zura.com.br](http://www.imusica.zura.com.br)>

Pintura de Mário de Andrade (particular) de Lasar Segall, p.5:

<[www.midiaindependente.org](http://www.midiaindependente.org)>

Pintura “Samba” de Emiliano di Cavalcanti, título: <[www.febf.uerj.br](http://www.febf.uerj.br)>

Pixinguinha e Os oito batutas, p. 23: <[www.nammiro.com](http://www.nammiro.com)>

Reisado, p. 15: <[www.radio.usp.br](http://www.radio.usp.br)>