

MÁRIO DE ANDRADE E O FOLCLORE BRASILEIRO*

Florestan Fernandes**

Introdução

A contribuição de Mário de Andrade ao folclore brasileiro até hoje não foi convenientemente estudada. Tão pouco mereceu a devida atenção por parte dos especialistas na bibliografia do nosso folclore. Basílio de Magalhães faz uma simples alusão bibliográfica a "A Música e a Canção Populares" e a "O Samba Rural Paulista" (1); e Joaquim Ribeiro apenas aponta sua contribuição ao folclore musical brasileiro e ao folclore regional paulista (2). Falta em nossa bibliografia do folclore principalmente uma análise por assim dizer panorâmica, situando pelo menos as questões capitais na contribuição de Mário de Andrade. Parece-me que, em nossos dias, é o máximo que se poderá fazer em memória do Mário de Andrade folclorista. Dentro de oito ou dez anos serão perfeitamente possíveis estudos mais minuciosos e definitivos. A perspectiva do tempo permitirá comparar a sua contribuição ao folclore musical brasileiro às de Luciano Gallet, Renato de Almeida, Flausino do Valle, Guilherme T. Pereira, Luís Heitor, Mariza Lira, Oneyda Alvarenga etc; e criará novas possibilidades, ao mesmo tempo, na verificação de sua importância relativa na história do folclore brasi-

* Transcrito da *Revista do Arquivo Municipal*. Ano 12, vol. 106. São Paulo, DPH, jan./fev., 1946. As notas foram mantidas como no original.

** Professor da Universidade de São Paulo.

1 *O Folclore no Brasil*. Rio de Janeiro, ed. de 1939. p. 15-6.

2 *Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1944. p. 219. Há também uma compreensiva referência a Mário de Andrade in *O que o Povo Canta em Portugal*. Rio de Janeiro, s/d. p. 41, de autoria do folclorista Jayme Cortesão. Na *Antologia do Folclore Brasileiro*, São Paulo, s/d, organizada por Luiz da Câmara Cascudo, Mário de Andrade não foi incluído. Todos os autores vivos, na época de sua organização deixaram-no de scr. Mas, isto se explica, pois tratam-se de certos critérios de seleção que não nos compete discutir e do qual o autor, uma vez estabelecidos, não deve se afastar.

leiro. Esta mede-se não só por seus estudos do folclore musical, mas também por outras investigações do mesmo modo valiosas (folclore infantil, folclore do negro, escatologia popular etc), pelo papel que desempenhou como pesquisador e investigador erudito e, particularmente, pela influência propriamente de presença, como animador e muitas vezes como orientador, exercida sobre um bom número de novos folcloristas (Oneyda Alvarenga, Luís Saia, Nicanor Miranda, Alceu Maynard Araújo etc).

Quanto ao aspecto de aproveitamento ativo do material folclórico em suas produções literárias, a distância de dez anos, para um estudo completo, até parece pouca. São precisos outros trabalhos especializados sobre as técnicas de transposição de elementos folclóricos ao plano da arte erudita brasileira, desde o romantismo até nossos dias. As correntes pós-realistas suscitam interessantes problemas de crítica, a esse respeito, que devem ser esclarecidos. Deles depende em grande parte a compreensão, a exata localização histórica e a determinação do valor da obra literária de Mário de Andrade, do ponto de vista do folclore brasileiro. Ainda assim, é óbvio, uma análise modesta pode pôr muita coisa em evidência, desde que respeite o sentido da intenção e conceba nos devidos termos a amplitude de suas tentativas, na utilização de motivos, formas e processos da arte popular brasileira. Aqui, entretanto, Mário de Andrade tem sido pouco feliz: os folcloristas brasileiros não se pronunciaram sobre o significado e as conseqüências das suas inovações literárias. Na obra mais importante e mais metódica que possuímos de bibliografia do folclore brasileiro — que é a de Basílio Magalhães — entre os poetas e prosadores que de uma forma ou de outra apresentariam interesse do ponto de vista do folclore brasileiro ou do folclore regional, não consta Mário de Andrade. Relativamente a São Paulo, são citados os poetas Vicente de Carvalho, Batista Cepellos, Eurico de Góis, Mário de Azevedo, Paulo Setúbal, Ricardo Gonçalves, Paulo Gonçalves, Guilherme de Almeida e Ernani de Cunto; e os prosadores — José Piza, Batista Coelho, Carlos da Fonseca, Leôncio de Oliveira, Francisco Diamante, Menotti del Picchia, Veiga Miranda, Manuel Mendes, Valdomiro Silveira, Cornélio Pires, Monteiro Lobato, Jerónimo Osório, Oliveira e Souza, Manuel Victor, Armando Caiubi, Otoniel Motta, Assis Cintra, Mário Pinto Serva, Breno Arruda, Plínio Salgado, António Constantino (3). Na nova edição de sua obra, esse foi um dos pontos em que Basílio de Magalhães não mexeu; Mário de Andrade continuou de fora (4). Verifica-se que na relação acima, em que pese a reconhecida autoridade de Basílio de Magalhães, estão escritores cuja importância na transposição do material folclórico ao plano erudito ou cuja fixação do *popular*, só podem ser admitidas por meio de critérios muito flexíveis. O mais curioso é o contraste entre essa atitude reservada dos folcloristas e a afoi-

3 *O Folclore no Brasil*. Rio de Janeiro, 1928. p. 149-50.

4 *Idem*. p. 158-9.

teza dos críticos e historiadores da literatura. Há muito tempo circulam certos chavões sobre os estudos folclóricos de Mário de Andrade. E o autor de um manual de história da literatura, editado em 1939, repetia engraçadamente um deles: "folclorista de rara capacidade interpretativa, dedicou-se sobretudo ao estudo das danças e dos cantos do norte do país"...

Por ora, todavia, é de bom aviso tratar dos aspectos gerais da contribuição de Mário de Andrade, em cada setor de suas atividades literárias. Pensando nisto, pareceu-me útil reunir os dois artigos que escrevi sobre Mário de Andrade e o folclore brasileiro — por solicitação do *Jornal de São Paulo* (5) e do *Correio Paulistano* (6), completando ligeiramente algumas notas. A vantagem dessa fusão está mais na oportunidade que dá de considerar lado a lado as suas duas atividades sempre entrelaçadas — a de folclorista e a de literato, enquanto se preocupa com o folclórico — do que no esclarecimento propriamente falando dos problemas levantados ou implícitos nas várias tentativas e experiências do autor de *Macunaíma*. Estes, mesmo, pelas razões referidas acima, foram cuidadosa e propositadamente limitados.

Em conjunto é provável que estas notas demonstrem que o folclórico é um dos aspectos mais importantes na obra de Mário de Andrade — tanto do folclorista, o que é óbvio, como do literato. Esta é a questão básica. Nenhum trabalho que trate do folclórico em sua obra será completo se considerar apenas uma das faces de sua contribuição ao folclore e à literatura brasileira. É preciso não esquecer que o folclore domina — e até certo ponto marca profundamente — sua atividade polimórfica de poeta, contista, romancista, crítico e ensaísta; e constitui também o seu campo predileto de pesquisas e estudos especializados. Por isso, quando se pretende analisar a sua contribuição ao folclore brasileiro, deve-se distinguir o que fez como literato do que realizou, digamos à sua revelia, como folclorista.

Arte popular e arte erudita

Seria inoportuna, aqui, a análise e a discussão das relações entre a "arte popular" e a "arte erudita" ou, de modo mais limitado — ambos os aspectos preocuparam Mário de Andrade — entre a "literatura oral" e a "literatura escrita". A princípio, Mário de Andrade pensava que os elementos folclóricos passam sempre do plano folclórico para o plano da arte erudita. O papel dos artistas eruditos, nos diversos casos de transposição de motivos e técnicas populares, circunscrever-se-ia à reelaboração. "Formas e processos populares em todas as épocas foram aproveitados pelos artistas eruditos e transformados de arte que

5 O Folclorista Mário de Andrade. 19/02/1946.

6 Mário de Andrade, Literato-folclorista. 24/02/1946.

se aprende em arte que se aprende" (7). Por isso estranhou muito que a modinha, de fundo melódico europeu, se transformasse primeiro num gênero de romances de salão e mais tarde em cantiga popular urbana. E embora o seu longo treinamento como folclorista o levasse a admitir, posteriormente, estes fenômenos, isto é, a procedência erudita de formas populares (8) e vice-versa, a idéia original sempre lhe serviu de guia em suas tentativas de aproveitamento literário de elementos do folclore brasileiro. Do grau de aproveitamento do material folclórico mesmo, parecia-lhe possível inferir o grau correspondente de maturidade e o *caráter nacional* da cultura de um povo. Sobre este ponto, aliás, Mário de Andrade volta com insistência em seus escritos, defendendo a sua idéia mais cara e propugnando contra os preconceitos e as suscetibilidades dos "letrados" da terra, pelo *abrasileiramento* da literatura e da música brasileiras, através de injeções maciças de arte popular. E, conforme seu hábito, coloca friamente a questão em termos concretos. Da análise, por exemplo, da passagem de maior para menor, dentro da mesma tonalidade, que se operou na modinha brasileira, conclui que os nossos compositores, aproveitando livremente os elementos nacionais burgueses, "podiam tirar daí verdadeiros planos tonais que especificariam de jeito característico a maneira modulatória nacional" (9).

É certo que essa idéia — da necessidade do aproveitamento erudito do material folclórico — já é velha na crítica brasileira. Sílvia Romero foi o primeiro a desenvolvê-la, com todas as suas conseqüências. Pensando que esse entrosamento entre o folclore e a literatura erudita existisse no Brasil, o crítico sergipano dedicou-se ao estudo exaustivo do nosso folclore; após as suas decepções, não se cansou de defender a possibilidade de renovação da literatura brasileira através dos elementos da tradição popular. Melo Moraes Filho tentou alguma coisa com tal propósito, indo na cola de Sílvia Romero, como fazia sempre, mas sem nenhum sucesso. Um prolongado processo de amadurecimento cultural e histórico, cuja análise não caberia aqui, criou por etapas as condições necessárias à realização do velho ideal de Sílvia Romero. O que importa, todavia, é que em Mário de Andrade a distância entre a arte popular e a arte erudita diminui consideravelmente, atingindo em algumas produções excepcionais um grau de interpenetração e de equilíbrio notáveis. É preciso ressaltar, contudo, a ausência de finalidades chauvinistas; é por isso que grifei acima o adjetivo nacional. Nacional aqui significa expressividade, existência de um padrão característico e próprio de cultura. Embora fizesse algumas confusões quando entrava na análise dos fatores explicativos da cultura — no sentido lato, antropológico — considerados em termos do

7 *Modinhas Imperiais*. São Paulo, 1930. p. 8.

8 Veja-se *Namoros com a Medicina*. Ed. Liv. Globo, 1939. p. 73.

9 *Modinhas Imperiais*. Ed. cit. p. 11.

nosso processo histórico como povo, Mário de Andrade situou bem o problema e desenvolveu sua contribuição pessoal melhor ainda.

Tenho a impressão, entretanto, que só parcialmente essas idéias de Mário de Andrade explicam a transposição do material folclórico ao plano erudito, em sua obra; ou, melhor, elas apenas mostram um objetivo e os meios de o atingir: evidenciando a premência da apropriação dos elementos da tradição oral pelos artistas eruditos brasileiros e as possibilidades de renovação pelo emprego adequado dos processos da arte popular. A parte de realização, propriamente falando, parece-me correr mais por conta daquele estado de simpatia, relativamente ao povo e ao folclore brasileiro, que o próprio Mário de Andrade chamava de "quase amor". Aí está o alfa e o ômega do assunto. Porque é como um problema psicológico pessoal que Mário de Andrade enfrenta e resolve a questão. Isso torna-se evidente à medida que se penetra no significado ativo de sua obra poética e de sua novelística. Os exemplos poderiam variar muito; é preferível, porém, limitar-mo-nos a diversas amostras de uma só de suas preocupações. Trata-se do próprio problema do *homem* no Brasil. Abstratamente, problema aqui seria desconversa. Mas existe uma realidade concreta, expressa em quilômetros quadrados e em diferenças regionais agudas — uma realidade sócio-geográfica, pois, digamos rebarbativamente, que dá uma conformação obrigatória ao problema do homem brasileiro. É este o aspecto primário da questão, que não se deve perder de vista. E foi também este o principal escolho às necessidades de participação e de identificação de mestre Mário. Os antagonismos e as limitações provocaram nele uma reação que é um grito épico de revolta, o espetáculo mais emocionante aos meus olhos na literatura brasileira, como exigência afetiva e como inquietação — agitada pela falta de sincronização humana de milhares de brasileiros que se ignoram recíproca e simplesmente. Como esta falha de sensação de presença dos homens de nossa terra revela-se sob a forma de conflitos, entre o "progresso" e o "atraso", a "civilização" e o "interior", é sob este aspecto que Mário de Andrade fixa dolorosamente o problema. É verdade que existem manifestações ambivalentes, como no "Improviso do Mal da América". Aí, contudo, está mais o drama do homem da cidade que o seu próprio. Assim mesmo merece nossa atenção, pelo que afirma indiretamente o que vimos acima: "grito imperioso de brancura em mim... as coisas de minha terra são ecos". "Me sinto branco, fatalizadamente um ser de mundos que nunca vi" (o mundo original dos imigrantes e de culturas exóticas). A negação do índio e do negro — a negação da terra, é apenas aparente. Encobre tenuemente o drama verdadeiro e mais profundo. E a civilização reponta como um dilema terrível, como motivo de alegria, pois significa aproximação pelo nivelamento ("Noturno de Belo Horizonte", em que capta de modo maravilhoso a luta entre o progresso e a tradição), e como motivo de dúvida e de ansiedade ("Carnaval Carioca", por exemplo: "Vitória sobre a civilização? Que civilização?"; e especialmente em *Macunaíma*. É sintomático que Macunaíma tenha escondido a consciência antes de tocar para São Paulo,

para a "civilização", e que tenha ficado com a inteligência *muito perturbada* aqui). Mas é no "Acalanto do Seringueiro", a poesia mais emotiva e brasileira mais ecumênica de Mário, que o drama da separação entre o "litorâneo" e o "sertanejo" aparece em toda sua plenitude e brutalidade, marcado pela distância cultural que os torna reciprocamente estranhos e ausentes:

..."e não sinto os seringueiros
Que amo de amor infeliz...

.....

"Não boxa, não veste roupa
de palm-beach... Enfim não faz
Um desperdício de coisas
Que dão conforto e alegria".

Eis aí a outra parte da tese, que tem, pois, dois lados: um lógico; outro por assim dizer psicológico. Ambos complementam-se, levando à mesma necessidade prática de fundir arte popular e arte erudita, em busca de um *caráter nacional* mais expressivo e verdadeiro, um terceiro termo que implique pelo menos um mínimo de separação humana.

Essa necessidade manifesta-se do mesmo modo na ânsia de recuperação histórica, tema constante nos ensaios e nas poesias tanto quanto em *Macunaíma*. Seria melhor dizer: na consciência de um passado, de tradições e de antepassados fundamentalmente comuns, dos quais, acreditava, começa a brotar alguma coisa nova e de feições originais já nos fins do século XIX. Este é um problema de difícil tratamento em poucas palavras. Em todo caso, as experiências de Mário de Andrade lembram-me o que van Gennep escreveu algures sobre o entrosamento do histórico no folclórico. Até certo ponto as objetivações populares referem-se diretamente aos acontecimentos da vida em comum e às reações mais vivas que provocam nos indivíduos. Revela-se, portanto, nos elementos folclóricos a parte talvez mais significativa da história de um povo. Deixando fora de cogitação os problemas teóricos, que não nos interessam neste momento, levantam-se dois problemas vitais: 1) a existência de uma memória coletiva, ou melhor, de elementos que se fixam preferentemente a outros no conjunto de lembranças de um povo; 2) as modalidades estereotipadas formais de conservação ou de expressão desses elementos. É claro que, literariamente, achar uma resposta a esses dois problemas ou, antes, a esses dois quesitos de um só problema — é colocar de modo fundamental não só a questão das relações entre arte popular e arte erudita, mas principalmente ferir em cheio a questão essencial por excelência da busca de uma expressão literária em si mesma *popular*, formal e funcionalmente. Voltamos ao caráter nacional que deve ter a literatura de cada povo, porém agora a perspectiva é mais larga. As duas formas de arte defrontam-se numa relação dialética — tal como Mário de Andrade situa o problema: a arte erudita deve realizar-se na e através da arte popular

— e a antítese, no caso a arte popular, cede o lugar a uma terceira forma de arte que do ponto de vista da fatura chama-se ainda arte erudita, mas que é uma coisa nova, mais essencial e mais expressiva. Opera-se assim aquela transformação que deve ter parecido obscura a alguns leitores de Mário de Andrade, "de arte que se aprende em arte que se aprende". Desse modo processa-se também o desencantamento do folclore, pois a arte popular surge como uma etapa necessária no desenvolvimento de uma forma artística superior, nada mais. Nesse sentido, entretanto, a própria arte erudita é posta, no fundo, a serviço das objetivações das *camadas populares*, matriz e celeiro do folclore, podendo captar da mesma forma que este o significado e o sentido da vida coletiva. Exprimindo-se de modo próprio, mas inteligível e funcionalmente articulada à ordem existencial dos grupos sociais em presença — o que acontece depois da superação das formas e processos estritos da arte popular, como foi visto — a arte erudita, ao mesmo tempo, torna-se independente. Três exemplos interessantes, como tentativas até certo ponto incompletas, são "Carnaval Carioca", "Belazarte" e, irregularmente, porém em maiores proporções, *Macunaíma*. É óbvio que procurava aplicar as suas idéias em várias direções, mas parece-me que só como poeta alcançou resultados positivos. Em todas as obras que tenta a empresa, porém, Mário de Andrade afasta-se fielmente do puro retratismo. É o que dá, aliás, força excepcional às suas produções, localizando-as sob este ponto de vista. Servir não é recolher ou reproduzir com fidelidade acadêmica, mas incorporar e desenvolver segundo processos sempre novos ou melhor dinamicamente renovados pelo próprio viver em comum. Logicamente, a razão está com Mário de Andrade, pois trata-se da realização da arte erudita e não do seu nivelamento à arte popular.

Preciosas, por isso, são as duas lições que ficam. Primeiro, deve-se evitar a todo custo as soluções de continuidade. As ligações entre a arte erudita e a arte popular só serão vitais quando se estabelecerem num plano de igualdade. Isto é, após o seccionamento do cordão umbilical — quando desaparecem os contrastes que alienam de uma o máximo de representatividade e dão a outra somente um mínimo de universalidade. Enquanto uma parasitar sobre a outra ou, mais simplesmente, enquanto permanecer ignorada sua mútua interdependência, ambas correrão o risco de uma crise letal — estiolam-se por falta de desenvolvimento. Segundo, o perigo do esclerosamento da arte erudita — em vez de um enriquecimento de conteúdo, funções e de formas — é afastado com naturalidade. É certo que existe aqui algo que evoca os germes de um formalismo temível; mas, isso cinge-se às aparências. Ou, mais precisamente, trata-se de um formalismo pacífico, incluindo entre suas regras a própria necessidade de inovação permanente. Eis porque o mais importante mesmo é que a libertação da arte erudita, no fim do processo, seria integral. Os contatos iniciais com a arte popular, com o folclórico, portanto, perdem o caráter de um compromisso estreito com a tradição, para adquirir, ao contrário, o caráter de uma nova forma de reelaborar a tradição. Mais do que isso, mesmo, passa a

ser um modo de libertação do tradicional, pois, diz em "O Samba Rural Paulista": "na música popular brasileira, e provavelmente na universal, qualquer peça se empobrece à medida que se estratifica ou tradicionaliza." É interessante como as preocupações folclóricas de Mário de Andrade levam tão profunda e organicamente a soluções de fato revolucionárias. Em conjunto, porém, são justas e nada têm de paradoxais.

Resta ainda por discutir o problema da transposição do material folclórico ao plano erudito, na obra de Mário de Andrade. O que fica exposto acima é apenas a consequência de uma atitude diante dessa transposição, não esgotando o assunto. Adiantarei desde logo que a transposição do material folclórico não é realizada, por Mário de Andrade, de uma única forma. Pode-se distinguir quatro modalidades principais nessa transposição: o aproveitamento dispersivo, a intersecção, a assimilação de formas e processos e a estilização propriamente dita. As duas primeiras modalidades não se confundem, pois há entre elas uma diferença de grau bastante apreciável. A mesma coisa acontece às duas últimas, porque nem sempre assimilação de formas folclóricas redundava em estilização e vice-versa.

O aproveitamento dispersivo do material folclórico não é novo na literatura brasileira. Por ordem cronológica, vem-nos diretamente da preocupação pelo exótico do nosso romantismo, assinalando-se fortemente já em Alencar e Macedo. À medida que se processa a transição para o realismo e desse para o neo-realismo, o emprego dispersivo dos elementos folclóricos aumenta extraordinariamente, em proporção geométrica. Contudo, esta é a modalidade menos importante como técnica de transposição, na obra de Mário de Andrade. Existem exemplos tanto na prosa — como em *Amar, verbo intransitivo*: "tatu subiu no pau", "tuturututu, parente de tatu e de urubu", etc, perdidos aqui e acolá; a mesma coisa observa-se na poesia, como em "Carnaval Carioca":

"Iaiá fruta do conde,
Castanha do Pará, etc..."

É mais característica de Mário a intersecção do folclórico ou, mesmo, do popularesco. É a sua técnica por assim dizer predileta. Em "Carnaval Carioca", *verbi gratia*, aproveita com bons efeitos poéticos um vulgarizadíssimo provérbio: "eu enxerguei com estes olhos que ainda a terra há de comer"; a mesma coisa faz com uns versos de uma conhecida roda infantil:

"Você também foi rindo pros outros,
Senhora dona Ingrata,
Coberta de ouro e prata."

Na poesia "Maria" do ciclo "Tempo de Maria", volta novamente à roda infantil:

"Mas que são anjos? são anjos
Da boniteza da vida!
... Que anjos são estes
Que estão me arrodando
De noite e de dia...
Padre Nosso Ave! Maria!"

Mas, nos limites do folclore brasileiro, essa forma de utilização da arte popular por mestre Mário, é de fato universal. Exemplo disso é *Macunaíma*, onde a técnica está melhor desenvolvida.

Todavia, em outras poesias, como "Noturno de Belo Horizonte", aplica-a também intensivamente — uma quadrinha popular, *verbi gratia*:

"Meu pangaré arreado,
Minha garrucha laporte,
Encostado no meu bem
Não tenho medo da morte.
Ah!..."

e até uma lenda em prosa (a história do coronel Antônio de Oliveira Leitão). A parte relativa à assimilação de técnicas e formas populares, em Mário de Andrade, exigiria um estudo especializado. A começar pela própria linguagem. É com sabor especial que aponta uma verdade que já foi mais verdadeira: "Macunaíma aproveita a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito". Até que ponto vai a contribuição de Mário ao advento do *brasileiro escrito*, todos nós o sabemos. Mas, é claro, este é um dos aspectos apenas da assimilação das formas e processos populares em sua obra. Ao seu lado há o aproveitamento generalizado, nas poesias, do ritmo dos cocos, das modas, dos lundus etc. E há também a tentativa de desenvolver a poesia erudita nas formas escritas da poética popular, como "Serra do Rola-Moça", do "Noturno de Belo Horizonte", e, principalmente, a sua produção mais perfeita no gênero, a "Cantiga do Ai" que pertence ao ciclo "Tempo de Maria". O próprio desenvolvimento de ciclos — como "Tempo de Maria", que está longe de ser, todavia, uma realização completa — visa a repetição da técnica popular dos romances velhos (amorosos, marítimos, heróicos etc), dos quais ainda há sobrevivência entre nós mesmos nas zonas urbanas. A estilização apresenta-se, por sua vez, de modo verdadeiramente original. Porque nem sempre ocorre de acordo com os cânones tradicionais da passagem da arte popular à arte erudita. Assim, há o aproveitamento livre dos motivos folclóricos, como na citada "Serra do Rola Moça", no "Poema" — "Nesse rio tem uma Iara etc". mas, a seu lado, processa-se uma como que "desaristocratização" de temas, processos e formas

eruditos, por meio de formas e processos populares — reconhecida-mente muito comum em suas poesias. É a manifestação típica do *caráter nacional* que Mário de Andrade aspirava e defendia para a nossa literatura e para a nossa Música, mostrando que não existe paradoxo no *abrasileiramento* da arte erudita através da arte popular.

Nas esferas da estilização, entretanto, a obra capital de Mário de Andrade é *Macunaíma*, uma síntese do folclore brasileiro levada a efeito na forma do romance picaresco. Romances folclóricos, no sentido restrito, só possuímos dois na literatura brasileira. O de José Vieira, que aproveita o ciclo de Pedro Malazartes — que conhecemos quase completamente graças às investigações de Lindolfo Gomes; e este *Macunaíma*, de Mário de Andrade. A sua tentativa é muito mais ambiciosa e audaciosa. E a realização, devemos reconhecer francamente, está também acima do que José Vieira conseguiu, arriscando-se a uma aventura menos perigosa e portanto mais fácil. *Macunaíma* é o mais autêntico herói, *criado* nos moldes dos tipos heróicos populares, em língua portuguesa. O seu estudo minucioso revela em movimento não só as técnicas de transposição do folclórico ao plano erudito, peculiares de Mário de Andrade, mas também a sua compreensão ampla do folclore brasileiro e seus problemas, e das possibilidades do romance folclórico. Tristão de Ataíde já tratou, com dados fornecidos pelo próprio Mário de Andrade, suficientemente de *Macunaíma*. Apenas gostaria de insistir sobre o conceito de *Macunaíma*, como "herói sem nenhum caráter". Apesar de índio, originalmente preto e depois branco, *Macunaíma* é o mais mulato dos heróis brasileiros. O representante por excelência de um povo mestiço no sangue e mestiço nas idéias, como já nos definiu Sílvio Romero. Concebido à imagem dos heróis místicos, tudo lhe é possível — vive num clima onde espaço e tempo são reversíveis e imponderáveis. E em que a própria morte aparece como um meio de retorno à vida e de eternização heróica — *Macunaíma* vira Ursa Maior. Nesse sentido, sua conduta desconhece os padrões de comportamento habituais — por ser herói mítico, mas principalmente por ser brasileiro e culturalmente híbrido. Onde está — é a pergunta indireta de Mário — o padrão de cultura de nossa civilização? *Macunaíma* não tem caráter — mesmo no sentido de praticar safadezas de toda espécie com as cunhãs bonitas; mas, não é isso uma consequência do fato dele incorporar todos os atributos díspares de seu povo? Se fosse europeu, como um Gil Blás, herói doutro quilate, encontraria uma complicação de coisas danadas, começando pelo princípio: a sujeitar-se "à palmatória de um mestre"; e assim sucessivamente, teria que se submeter em todas as situações a regras milenárias, defendidas pelos homens como outras tantas chaves do Santo Sepulcro. Mas não é. Por isso, mostrando a unidade na diversidade, a tradição do novo etc, Mário de Andrade vai compondo lentamente o seu herói e ao mesmo tempo um compêndio de folclore — *Macunaíma* é uma introdução ao folclore brasileiro, a mais agradável que se poderia imaginar. Nele pode-se estudar a contribuição folclórica do bran-

co, do preto, do índio, a função modificadora e criadora dos mestiços e dos imigrantes, as lendas, os contos, a paremiologia, as pegas, os acalantos, a escatologia, as práticas mágicas — da magia branca e da magia negra — todo o folclore brasileiro, enfim, num corte horizontal de mestre. É um mosaico, uma síntese viva e uma biografia humanizada do folclore de nossa terra. Mas, aqui, é óbvio, entramos noutra terreno, passando naturalmente para a outra parte deste trabalho.

Contribuição ao estudo do folclore brasileiro

Os estudos folclóricos de Mário de Andrade têm um significado especial na história do folclore brasileiro, pois inauguram — juntamente com os de Luciano Gallet, Renato de Almeida e outros — um novo campo de investigações: a pesquisa e a análise do folclore musical. Mário de Andrade surge, portanto, num período novo da história do nosso folclore; no momento que se iniciam aqui trabalhos senão rigorosamente de especialização, pelo menos desenvolvidos em esferas limitadas (estudo do folclore musical, do folclore regional, do folclore negro, do cancionário literário, do folclore mágico, dos contos, lendas, do folclore infantil, da paremiologia etc). Não há nenhum inconveniente, entretanto, em tratar essas contribuições como verdadeiros trabalhos de especialização, como o fazem alguns folcloristas — Lindolfo Gomes, Basílio de Magalhães e Joaquim Ribeiro, ao traçarem a história do nosso folclore. O importante é assinalar que Mário de Andrade começa a publicar os seus ensaios de folclore quando essa tendência já está bem marcada e acentuava-se decididamente. O imenso material colhido direta ou indiretamente por Sílvio Romero e as preocupações deste pela filiação imediata dos elementos recolhidos — relativamente ao folclore ibérico, ao folclore indígena e ao folclore africano — bem como as investigações de João Ribeiro, sobre as fontes próximas ou remotas de algumas composições folclóricas brasileiras e o seu curso teórico de folclore, dado na Biblioteca Nacional, em 1913, consubstanciavam duas experiências muito sérias. Chamar João Ribeiro de "folclorista-de-gabinete" ou Sílvio Romero de "folclorista-pesquisador"; como fazem certos folcloristas, é dizer apenas meia verdade. Porque ambos foram ao mesmo tempo pesquisadores e investigadores — só que um dedicou-se de preferência à coleta de dados e outro interessou-se mais pelos estudos de filiação histórica. Cada aspecto, não obstante, caracteriza profundamente a obra folclórica de um e de outro, deixando ainda aberto o caminho para uma fase mais fecunda. E essa sucedeu-se logo depois, evidenciando a complementaridade das orientações dos dois maiores folcloristas brasileiros. Mas, é óbvio, este novo desenvolvimento do folclore brasileiro implicava uma restrição cada vez maior do campo de trabalho do folclorista e, pode-se afirmá-lo, está em pleno processo em nossos próprios dias. Enquanto não existirem cursos ou escolas destinadas exclusivamente ao ensino do folclore, predominarão os trabalhos de simples coleta, de

feitio irregular e puramente descritivos. Por isso, são mais numerosos os estudos e as obras deste gênero. Mas, já os autores mais antigos, apesar dos pontos de contato que têm, metodologicamente, com Sílvia Romero, logo verificaram a conveniência de limitar suas ambições. Assim, Melo Moraes Filho dedicou-se à descrição das festas populares e das influências ciganas no folclore brasileiro; Francisco Pereira da Costa apresenta uma contribuição maciça ao folclore pernambucano; Rodrigues de Carvalho estuda o folclore nordestino; Alexina de Magalhães Pinto e Figueiredo Pimentel interessam-se pelo folclore infantil, principalmente; etc, etc... Ao mesmo tempo, outros autores, contando com maiores recursos teóricos, tentavam, com Lindolfo Gomes, Gustavo Barroso, Artur Ramos, Nina Rodrigues, Manuel Queirino, Luiz da Câmara Cascudo, Gonçalves Fernandes, Joaquim Ribeiro, Daniel Gouveia, José Vieira Fazenda, Alberto de Faria, Amadeu Amaral, Renato de Almeida, Luciano Gallet etc, aprofundar as investigações folclóricas e delimitar ainda mais o seu campo de pesquisas. Mário de Andrade orienta-se neste sentido. Pouco a pouco, o estudo dos textos literários das canções populares, dos cocos, doslundus, do samba rural, de danças coreográficas, de roda e dramáticas, vai alargando paulatinamente a sua esfera de interesses. Passa ao folclore infantil, ao folclore do negro, ao folclore mágico, à escatologia popular. Em cada um destes setores, porém, dá somente contribuições parciais, embora valiosas; a sua importância maior como folclorista explica-se principalmente por seus trabalhos relativos ao folclore musical — às vezes umas poucas páginas, de seus manuais de história da música, outras vezes ensaios rigorosamente dedicados a uma questão determinada (as danças dramáticas, rodas infantis, canções populares etc). Aí estão, todavia, condensadas, laboriosas e pacientes investigações de campo e bibliográficas, e um número enorme de sugestões, de hipóteses a comprovar e, especialmente, de pistas a seguir — vias abertas a estudos mais especializados e mais profundos. Nesse sentido, mais do que qualquer outro, Mário de Andrade caracteriza-se como um autêntico pioneiro, consciente de suas responsabilidades e de suas limitações. Em vez de desenvolver uma a uma as idéias e sugestões que legou aos musicólogos e folcloristas brasileiros (o que seria fácil a quem, como ele, sempre trabalhava sobre fichas de material recolhido e de leituras), com os riscos correspondentes, preferiu transmitir condensada, laconicamente seria o termo, as suas experiências. É uma atitude prudente que revela ao mesmo tempo compreensão exata da natureza e desenvolvimento dos estudos científicos.

Até agora tenho usado e abusado da palavra folclorista. Entretanto, seria bom repetir o que o próprio Mário de Andrade pensava: "eu não sou folclorista não" (10). Mais séria a impressionante, numa terra em que até compositores malandros e cantores de rádio querem

10 *Música, Doce Música*. São Paulo, 1933. p. 77.

ser *folcloristas*, é a confissão que faz em "O Samba Rural Paulista". A citação é longa, mas vale a pena:

"De resto e por infelicidade minha, sempre me quis considerar amador em folclore. Disso derivará serem muito incompletas as minhas observações formadas até agora. O fato de me ter dedicado a colheitas e estudos folclóricos não derivou nunca de uma preocupação científica que eu julgava superior às minhas forças, tempo disponível e outras preocupações. Com minhas colheitas e estudos mais ou menos amadorísticos, só tive em mira conhecer com intimidade a minha gente e proporcionar a poetas e músicos, documentação popular mais farta onde se inspirassem" (11).

Nesta questão, todavia, devemos ser mais realistas que o próprio rei. Mário de Andrade foi folclorista e, medido pela bitola dos demais folcloristas brasileiros, um grande folclorista.

De fato, se tomássemos o termo num sentido restrito, do folclorista de formação científica e exclusivamente interessado nos problemas teóricos do folclore, Mário de Andrade não era folclorista. Aquele seu estado de espírito que ele chamava de "quase amor", com que encarava as composições populares brasileiras, não se coadunava muito com as limitações da abordagem científica. E embora sua curiosidade o levasse a ler obras de natureza teórica, mantendo-o bem informado do que acontecia do lado de lá da ciência, embora tivesse grande admiração pelos pesquisadores de formação científica, a verdade é que considerava com alguma ironia os cientistas e os frutos de seus trabalhos. A sua crônica sobre "Sociologia dos Botões", de 1939, prova-o esclarecedoramente:

"a sociologia está milagrosamente alargando os seus campos de investigação... Estamos todos, para maior felicidade, unanimemente convencidos que uma análise dos nomes das casas que vendem colchões, pode fornecer a razão do excesso de divórcios; e se uns procuram a verdade poética nos alfarrábios, usando anúncios de jornais, outros constroem doutrinas inteiras sobre a urbanização da humanidade, estudando a rapidez do vôo dos mosquitos" (12).

O folclore permanece até hoje numa posição incômoda, a cavalo entre a ciência e a arte. Isso por causa de seu próprio objeto. O mesmo

11 Festa do Bom Jesus de Pirapora (Mário Wagner Vieira da Cunha) e O Samba Rural Paulista. Separata da *Revista do Arquivo Municipal*, nº 41. São Paulo, 1937. p. 38.

12 *Os filhos de Candinha*. São Paulo, 1943.

nome folclore serve para designar os elementos da tradição oral, da arte popular, e o seu estudo propriamente dito. E tanto é folclorista quem se dedica ao estudo científico do folclore como quem lhe dá por diletantismo. Entretanto, não se pode negar um caráter muito sério aos trabalhos de Mário de Andrade. Se não são rigorosamente científicos, não são exclusivamente obra de diletantismo. Ao contrário, Mário de Andrade foi um dos primeiros folcloristas brasileiros a se especializar, como vimos, fazendo do folclore musical o seu campo principal de atividades. Por isso, deve-se deixar claro que o abandono dos problemas teóricos em nada invalida a sua contribuição como folclorista. Além disso, dedicou-se a estudos que mais implicam curiosidade e erudição que propriamente a observância de regras deste ou daquele gênero. Daí a fecundidade de sua passagem pelo folclore brasileiro, pois a sua mania de fichar tudo o que via, ouvia e lia, e sua quase católica curiosidade, talharam-no para o papel de folclorista erudito e pesquisador. Avalia-se a importância disto quando se acompanha as suas investigações das fontes mediatas e imediatas das composições do cancionero musical ou do cancionero literário brasileiro (13). Os resultados de suas pesquisas têm o mesmo valor que se fossem realizadas por especialistas longamente treinados. E o que importa, no caso, são exatamente os resultados obtidos, embora os meios de investigação empregados pareçam mais ou menos livres.

Nesse particular, de pesquisas de fontes, Mário de Andrade aproxima-se da orientação de Sílvio Romero, procurando determinar a proveniência imediata dos elementos do folclore brasileiro. Todavia, nas melhores contribuições, ultrapassa os critérios empregados pelo folclorista sergipano ao aprofundar a análise temática ou formal das composições estudadas, principalmente as composições do folclore musical brasileiro. Além do estudo da contribuição do português e do espanhol — do folclore ibérico — do índio e do negro, chega, muitas vezes, como João Ribeiro e Lindolfo Gomes, às fontes mediatas, completando assim a investigação da filiação histórica de certos elementos do folclore brasileiro. Há pronunciada tendência, em nossos dias, em desprezar-se, por "evolucionista", esses critérios de pesquisa e de explicação folclóricos. Parece, todavia, que nessa atitude há mais comodismo que outra coisa. Se é certo que a determinação de fontes, por si só é insuficiente e pode-se usar métodos de pesquisa, de sistematização e de explicação mais rigorosos e mais de acordo como os modernos recursos das ciências sociais, não é menos certo também que a determinação das fontes do folclore brasileiro conserva ainda toda a sua importância teórica e analítica. E, por sua vez, tem mais valor científico uma contribuição onde os elementos são estudados deste ponto de vista, do que muitos trabalhos contemporâneos, exclusivamente descritivos.

13 Cômmoda distinção de Jayme Cortesão. *O que o Povo Canta em Portugal*. Ed. cit. p. 34.

Quando trata da aplicação terapêutica dos excretos, Mário de Andrade faz uma incisiva referência às fontes portuguesas e ao processo de integração dos elementos culturais de que os portugueses eram portadores: "muitas de nossas práticas vieram de Portugal. Algumas são historicamente coloniais, dos tempos em que, mesmo folcloricamente, se pode dizer que o brasileiro não passava de um português emprestado" (14). Mais importante é sua contribuição ao estudo das fontes do nosso folclore musical. De suas pesquisas, concluiu que os portugueses nos deram (15): o nosso tonalismo harmônico, a quadratura estrófica, provavelmente a síncopa, desenvolvida posteriormente pelo negro, os instrumentos europeus, como a guitarra (violão), a viola, o cavaquinho, a flauta, o oficlido, o piano, o grupo dos arcos, textos, formas poético-líricas, como a moda, o acalanto, danças do gênero das rodas infantis, do fandango, danças dramáticas como os Reisados, as pastoris, a Marujada, a Chegança, a forma primitiva de Bumba-meuboi. Considera muito maior, porém, a influência portuguesa no cancionero literário. Aprofundando suas investigações, põe em evidência duas coisas importantes: 1) a herança musical que recebemos dos portugueses é mais propriamente européia que lusitana; 2) a reciprocidade de influências. Sobre esta questão diz: "é certo que o Brasil deu musicalmente muito a Portugal — fado (16), provavelmente a modinha (17), uma parte da rítmica e a melodia brasileira". De maneira que, em síntese, temos o seguinte quadro: a influência portuguesa no cancionero literário é muito grande, mas é menor no cancionero musical. Neste ocorreram por sua vez influências brasileiras em Portugal, o que está de acordo com as conclusões de Jayme Cortesão, Luiz F. Branco, Rodney Gallop, e Renato de Almeida. Mesmo, os textos das canções e dos romances velhos portugueses, "foram modificados e adaptados antropogeograficamente à nossa realidade", diz Mário de Andrade. E os autos e danças dramáticas, como as Pastoris, marujadas, Chegança de Mouro, que conservam alguns versos e melodia lusitanas, "foram construídas integralmente aqui, textos e músicas, e ordenados semi-eruditamente nos fins do século XVIII, ou princípios do século seguinte" (18). No folclore infantil, entretanto, aconteceu o contrário. A roda infantil conserva-se européia e particularmente lusitana (19), ou, dir-se-ia com maior precisão, mantém-se ibérica, nas influências ibéricas, considera conjuntamente a herança espanhola ao lado da por-

14 *Namoros com a Medicina*. Ed. cit. p. 74.

15 *Pequena História da Música*. São Paulo, 1942. p. 148; *Compêndio de História da Música*. São Paulo, 1933. p. 178-9; *Ensaio sobre Música Brasileira*. São Paulo, 1928. p. 9.

16 Vejam-se também: *Origens do Fado*. In: *Música, Doce Música*. Ed. cit.

17 Vejam-se também: *Modinhas Imperiais*. Ed. cit. p. 6-7.

18 *Pequena História da Música*. Ed. cit. p. 149.

19 *Influência Portuguesa nas Rodas Infantis do Brasil*. In: *Música, Doce Música*. Ed. cit. p. 95.

tuguesa. Mas, é claro, aquela é pobre, reduzindo-se a danças hispano-americanas — como a habanera e o tango (20).

As informações relativas aos outros dois elementos — os índios e os negros — são menos ricas. Reduz a influência dos índios na música brasileira a alguns instrumentos, certas formas poéticas, o cateretê, os caboclinhos — nome genérico de bailados nordestinos — a nasalção e o ritmo discursivo, em parte devido também à influência gregoriana (21). Aos negros atribui a nossa grande variedade rítmica a algumas palavras, que aparecem em danças dramáticas, como as congadas e mesmo na música popular carioca, instrumentos como o ganzá, o pífata, o atabaque, e as formas primitivas do lundu (22). Foi em torno de pesquisas de folclore musical, orientadas neste sentido, que Mário de Andrade pôde avaliar a função de cerimônias mágico-religiosas dos negros no desenvolvimento da música popular brasileira — que se exerce através dos cantos e danças a elas associados. As músicas de macumbas e de candomblés, por exemplo, embora não sejam puramente africanas, revelam à sua análise constantes melódicas diferentes da música popular brasileira. A rítmica dos cantos usados nas macumbas e catimbós do nordeste, doutro lado, levou-o a estabelecer uma relação entre o estado psíquico dos participantes das cerimônias e as músicas utilizadas. A sonolência, estado de depressão, obter-se-ia por meio da monotonia dos cantos curtos e lerdos; a exaltação, estado de assombramento, conseguir-se-ia pela rítmica de violência marcada (23). Estas observações são valiosas, pois permitem maior compreensão das fases posteriores do cerimonial — no primeiro caso, a intervenção direta do feiticeiro; no segundo, a descida de Xangô no seu "cavalo de santo" — e o significado e funções dos cantos e danças no comportamento dos membros do grupo. Roger Bastide, que colheu excelentes dados sobre a música, os cantos e as danças dos candomblés na Bahia (24), também observou esta última relação: "Acontece por vezes que, apesar dos convites, os "orixá" se recusam a descer. Então uma música especial é tocada, apressada e insistente, os tambores dão golpes surdos no peito e no estômago, e uma angústia nos oprime; a roda não pára: continua, se acelera, não terminará enquanto os deuses não tiverem saltado na garupa de seus cavalos..." (25)

O estudo do samba rural paulista (26), da canção popular bra-

20 *Compêndio de História da Música*. Ed. cit. p. 180.

21 *Idem*. p. 173 e segs.

22 *Idem*. p. 178-9.

23 *Terapêutica Musical*. In: *Namoros com a Medicina*. Ed. cit. p. 16 e segs.

24 *Imagens do Nordeste Místico, em branco e preto*. Rio de Janeiro, 1945, *passim*.

25 Roger Bastide. Ed. cit. p. 85.

26 *O Samba Rural Paulista*. Ed. cit.

sileira (27), de vários romances velhos, como o romance do Veludo (28), das rodas infantis (29), da forma, instrumentação, polifonia, melodia e ritmo da música brasileira — erudita e popular, estudo este seguido de um cancionero musical com textos (30) — e das danças dramáticas brasileiras (31), completam sua contribuição ao folclore musical brasileiro. Ao folclore negro dedicou uma pesquisa importantíssima — sobre as congadas, autos bailados dos negros brasileiros, estudo que se tornou justamente clássico (32). As investigações históricas levadas a efeito por Mário de Andrade, nesse ensaio, permitiram o esclarecimento de muitos problemas ou pontos obscuros, como o da rainha Ginga, do rei de Congo, das guerras intestinas na África e o seu reflexo no aproveitamento pelos negros de formas portuguesas, como o teatro popular, das "embaixadas", etc. Mais tarde, foram completadas por Artur Ramos (33).

O único trabalho exclusivamente consagrado ao estudo da escatologia no folclore brasileiro foi escrito por Mário de Andrade (34). Nele são analisados: a aplicação terapêutica dos excretos, a obsessão pelas porcarias, pelas palavras feias, coprolalia, o uso dos excrementos nas práticas mágicas — nas esferas que chamou de "magia baixa". O material apresentado é riquíssimo, sendo alguns elementos analisados do ponto de vista da filiação histórica. As informações disponíveis sobre essas práticas no Brasil colonial e imperial completam o trabalho. A tese defendida inicialmente por Mário de Andrade não deixa de ser arriscada. Os excretos exercem uma função revitalizadora das terras esgotadas. Dão vida à terra. Por isso, os excretos ficariam associados a funções revitalizadoras. Doutro lado, o excremento tem outra função purificadora e aperfeiçoadora: na refinação do açúcar, *verbi gratia*. Daí nova associação entre o emprego dos excretos, suas virtudes e consequências. É evidente que essa é uma atitude explicativa do *pesquisador*; as interpretações, ao contrário, devem ser procuradas no meio onde ocorrem os fenômenos analisados, isto é, em seus contextos culturais. A explicação, portanto, corre o risco de ser falsa, embora elaborada logicamente. Mário de Andrade compreendeu o perigo de sua

27 A Música e a Canção Populares. In: *Folk-lore Musical*. Inst. de Coop. Intel. 1939.

28 Romance do Veludo. In: *Música, Doce Música*. Ed. cit.

29 *Influência portuguesa* etc. Ed. cit; apesar de ser um ensaio de duas dezenas de páginas, é um dos estudos mais importantes sobre o folclore infantil brasileiro.

30 *Ensaio Sobre Música Brasileira*. Ed. cit. passim.

31 Danças Dramáticas Ibero-brasileiras. In: *Música do Brasil*. Curitiba, 1941.

32 Os Congos. *Boletim da Soc. Felipe de Oliveira*, fevereiro de 1935.

33 *O Folk-lore Negro do Brasil*. Rio de Janeiro, 1935.

34 Medicina dos Excretos. In: *Namoras com a Medicina*. Ed. cit., abrange mais da metade do volume.

posição, ajuntando: "sem dúvida, não vou até afirmar que destas associações de imagens o povo tire a inspiração primeira que o levou ao emprego medicinal do excretos" (35). Aceita, todavia, como correta, apesar das restrições que faz a sua teoria como explicação genética e geral, que se devem procurar associações lógicas. Tratando-se do homem "despaísado" de países civilizados, parece-lhe necessário contrapor o seu pensamento lógico ao pensamento místico dos primitivos. Este apelo a Levy-Bruhl complica em vez de simplificar o problema. E em nada melhora as bases precárias da teoria. O mais conveniente é deixá-la de lado, e aproveitar o imenso material de escatologia popular brasileira que Mário de Andrade reuniu em seu livro. As duas hipóteses que servem de conclusões, contudo, são mais modestas, e talvez mereçam um controle especial em pesquisas futuras: 1) originalmente os excretos seriam meios místicos de obtenção de cura e só mais tarde tornar-se-iam remédios propriamente ditos; 2) a cura pela ingestão dos excretos basear-se-ia em fundamentos psico-sociais, na noção de sacrifício inerente à prática e imanente ao ato. Neste trabalho nota-se, doutro lado, que Mário de Andrade já não pensa como em 1930-36, a respeito da transformação das formas populares em formas eruditas. Entre as duas hipóteses, de que as receitas passariam da prática costumeira à farmacopéia científica ou vice-versa, afasta acertadamente qualquer escolha preferencial. Porque, diz, "provavelmente se deram estes dois fenômenos contrários" (37).

Conclusões

Eis aí, em resumo, a contribuição de Mário de Andrade ao folclore brasileiro. A importância de sua passagem, pelos domínios do nosso folclore, como literato e como folclorista, é óbvia. De um lado realizou uma obra de aproveitamento erudito do material folclórico sem precedentes na história da literatura brasileira. De outro, apresenta um conjunto de ensaios que o credencia como um dos maiores folcloristas contemporâneos, situando-o entre os melhores da história do folclore brasileiro. Pode-se dizer que quantitativamente os trabalhos publicados são pouco representativos — em relação à espantosa produtividade de alguns folcloristas hodiernos — levando-se em conta também que Mário de Andrade repetia-se muito nos seus melhores estudos sobre o folclore musical. Mas, do ponto de vista qualitativo, da contribuição efetiva, das sugestões que deixa e das novas pistas que abre no campo do folclore musical brasileiro, principalmente, a questão muda de figura. E é sob este aspecto, exatamente, que deve ser encarada a sua obra de folclorista.

35 *Ed. cit.* p. 66.

37 *Idem.* p. 78.



*Emiliano Di Cavalcanti. M.
Nanquim e pastel, 46,5x34,2*