

1 Universidade Estadual de Campinas (Unicamp),
Instituto de Artes, Campinas, SP, Brasil
menezesenrique@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0895-0313>

Enrique Valarelli Menezes¹

O MANUSCRITO INÉDITO “SÍNCOPA” DE MÁRIO DE ANDRADE E SUA BIBLIOTECA

É conhecida a descrição que Mário de Andrade faz de seu próprio desdobramento em “trezentos, trezentos e cinquenta”, em um celebrado poema que inspira ainda hoje títulos para biografias sobre o autor, coletâneas, dissertações, programas de rádio, entre outros. Menos célebres são as consequências que o escritor sentia nesse desdobrar-se, que confessava a amigos. Em carta a Pedro Nava escreve:

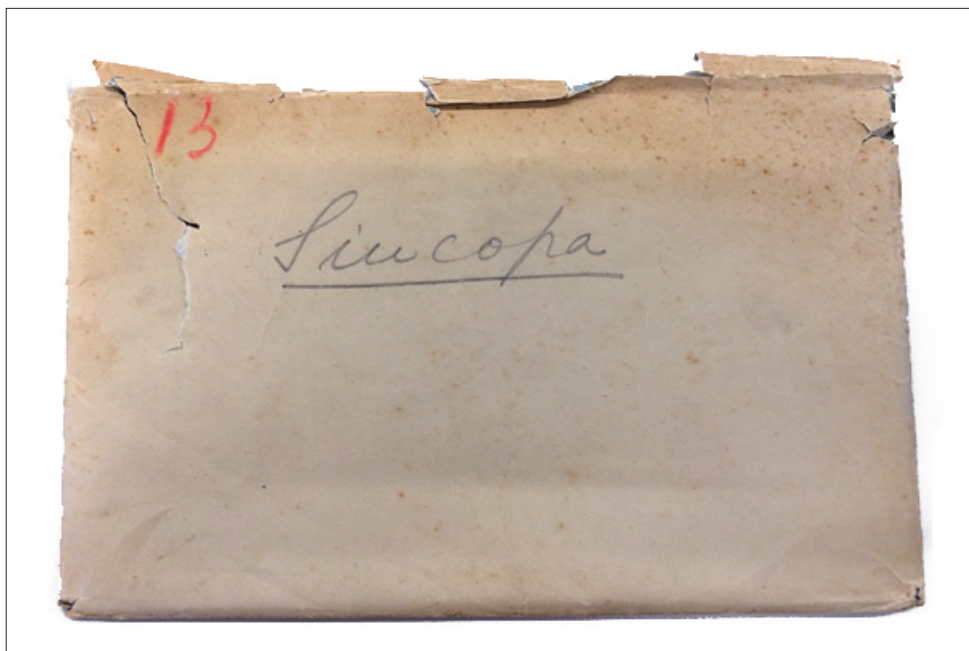
Meu ideal é uma vida especializada num ramo só de arte [...] e no entanto escrevo sobre tudo, dou alarma de tudo porque se eu não der os outros não dão, faço crítica de tudo, faço verso faço jornalismo faço romance faço conto escrevo histórias musicais gramatiquinhas de língua, estéticas gerais, críticas literárias, tudo forçado pelas circunstâncias sem nada de profundo sem nada de bem pensado, pura vulgarização... (Andrade, 1982: 75).

E no manuscrito da *Gramatiquinha da fala brasileira*, resume: “Fui obrigado a me meter num despropósito de assuntos e por isso a ficar na epiderme de todos eles. Sobre poesia, poética, estética, arquitetura, música, prosa, psicologia, pintura e até linguagem escrevi!” (Pinto, 1990: 314).

Aquele que quiser atestar a verdade dessas palavras, o gigantismo e a obstinação da empreitada desse polígrafo poderá, além de ler sua enorme obra publicada, consultar o Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), em que é possível ter acesso a uma enorme quantidade de documentos que pertenceram ao autor, desde

sua biblioteca pessoal até suas anotações, esboços, versões manuscritas e pensamentos diversos sobre aquele “despropósito de assuntos” pelos quais se interessou e escreveu.

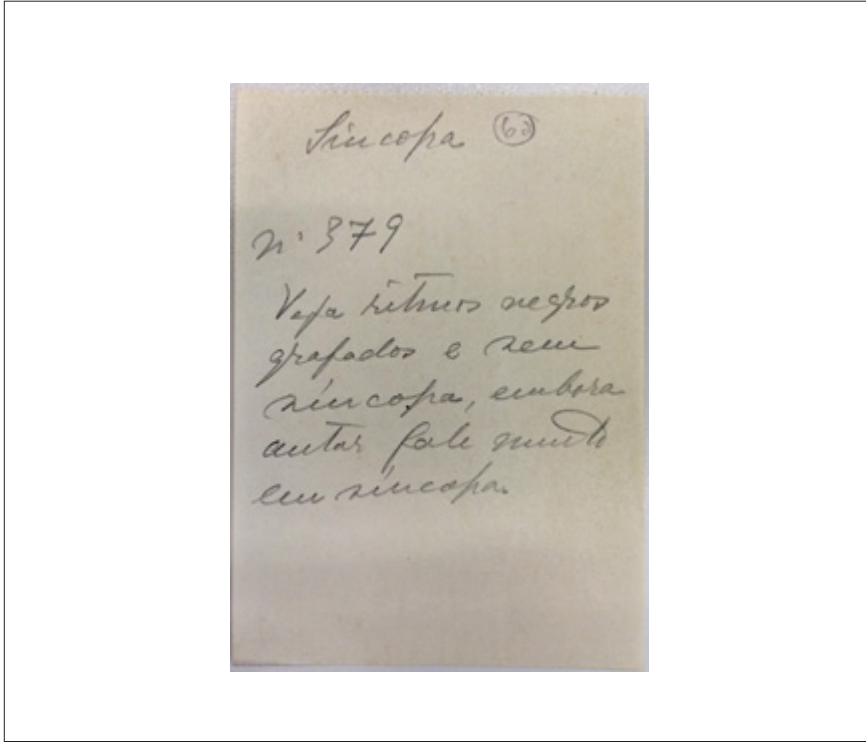
Identificando em si mesmo uma memória ruim (cf. Andrade, 1972: 6), para se orientar nesse mar de anotações e levar a cabo seus projetos – que não eram poucos e nem modestos –, o escritor experimentou arrumações diversas, procurando sempre manter fichamentos organizados e rigorosos na medida do possível. Para as anotações do dia a dia, pode-se encontrar no Arquivo muitas folhas de cadernetas de bolso, nas quais anotava ideias, pensamentos, páginas de livros, expressões ouvidas pela rua, entre outras coisas que o auxiliavam em um tipo de fichamento característico. Vista a quantidade de anotações feitas nessas folhinhas, pode-se supor que raramente o poeta saía de casa sem sua caderneta de bolso. Também em suas leituras, ao se deparar com uma informação ou assunto de interesse, era seu costume grifar, fazer observações à margem da folha, indicações etc. (cf. Toni, 1999). Para que esse diálogo não se perdesse no despropósito, anotava em sua caderneta de bolso uma palavra-chave, juntamente ao número atribuído ao livro em sua biblioteca e o número da página na qual se encontrava a anotação ou grifo. Por exemplo, ao encontrar uma passagem de seu interesse sobre a síncopa, marca a passagem e anota em sua caderneta: “Síncopa 612, 100”. Essa anotação indica que há algo interessante sobre síncopa na página 100 do livro *Elementos de folclore brasileiro* de Flausino Vale (livro que está em sua biblioteca pessoal, indicado por nº 612, em um manuscrito intitulado “Bibliografia de leituras iniciadas pra Pancada do Ganzá”). A folha de caderneta, com as informações, era destacada e ajuntada a outras sobre o mesmo assunto em um envelope, que trazia em sua face a palavra-chave de uma determinada pesquisa em andamento. Esse envelope, então, ia guardando e localizando, ao longo dos anos, seus diálogos, em um assunto específico, com os autores que estavam sendo lidos e estudados.



Envelope nº 13, “Síncopa”. (Foto do autor)

Esse foi seu modo de organizar ao menos um de seus interesses – um pretendido ensaio ou livro sobre a síncopa – que aparece anunciado, em 1928, no seu *Ensaio sobre a música brasileira*: “a síncopa, mais provavelmente importada de Portugal que da África (como de certo hei-de mostrar num livro futuro) [...]” (Andrade, 2006: 26). Sabe-se que esse livro não foi escrito, e os diálogos e referências sobre a síncopa e suas especificidades na música brasileira permaneceram dentro daquele envelope, guardado entre muitos outros. Junto a ele, na mesma caixa do Arquivo do IEB/USP, encontram-se diversos outros, nomeados “Música brasileira”, “O piano no Brasil”, “Música em S. Paulo”, “Aves noturnas”, alguns com capacidade de ser desenvolvidos em artigos, outros vazios. O envelope sobre a “síncopa”, no caso, tem em sua face o número 13 escrito na parte superior esquerda a lápis vermelho e sua palavra-chave “síncopa” escrita a lápis na parte central; nele há 89 documentos manuscritos diversos, constando:

- 67 folhas de papel manuscritas, destacadas de caderneta, medindo 10,4cm x 7,8cm;
- 26 folhas de papel manuscritas, medindo 14,1cm x 10,1cm.
- 3 folhas de papel manuscritas medindo 30,8cm x 11,5cm;
- 1 folha única de papel manuscrita medindo 28,6cm x 24,4cm;
- 1 folha única de papel manuscrita medindo 23,1cm x 16cm.



Nota nº 62, destacada de caderneta, 10,4cm x 7,8cm. (Foto do autor)

Essa nota, por exemplo, foi escrita enquanto o autor lia o nº 379 da sua “Bibliografia de leituras iniciadas pra Pancada do Ganzá”, um texto de Artur Ramos de Araújo Pereira intitulado *Notas de Ethnologia*. Anota então que ali há transcrição de “ritmos negros” que não têm síncoipa, “embora o autor fale muito em síncoipa”. Ou seja, anota um problema, que tem possibilidade de ser combinado a outros e desenvolvido.

Sabe-se que, além de sua produção literária e dos livros publicados sobre música, Mário de Andrade idealizou ainda outros projetos ambiciosos sobre música brasileira que não chegaram a ser publicados em vida: além do livro sobre síncoipa (anunciado no *Ensaio sobre música brasileira* em 1928), anuncia a obra monumental “Na pancada do ganzá” no livro *Compêndio sobre história da música*, de 1929, e anuncia os livros “Música dos brasis” e o também monumental “Dicionário musical brasileiro” no livro *Modinhas imperiais*, de 1930. Nenhum desses quatro projetos anunciados foi finalizado pelo autor, mas muitos de seus manuscritos foram preparados, editados e publicados posteriormente: o cancionário *Na pancada do ganzá* foi preparado por Oneyda Alvarenga em seis volumes: *Danças Dramáticas do Brasil* (três volumes), *Música de feitiçaria do Brasil*, *Os cocos* e *As melodias do boi e outras peças*. O livro “Música do brasis” não foi desenvolvido por Mário de Andrade, mas seu embrião,

“Quatro cantos terenos”, foi incorporado à publicação de *As melodias do boi e outras peças*. A edição e publicação do *Dicionário musical brasileiro* foi coordenada por Oneyda Alvarenga e Flávia Toni. O livro sobre síncopa, projeto que não tinha nome e nem uma redação tão avançada quanto os outros, não chegou a constar em qualquer plano de obras “a serem publicadas” do autor, vivendo apenas naquela pequena frase do *Ensaio sobre música brasileira* e no envelope de número 13 de seu arquivo. Posteriormente, algumas notas do envelope serviram de base para a redação do verbete “síncopa”, que hoje integra o *Dicionário musical brasileiro*.

Esses projetos todos são irmanados ainda em outro ponto importante: eles partilham uma mesma bibliografia, reunida no manuscrito “Bibliografia de leituras iniciadas pra Pancada do Ganzá”, datado de 23/08/1929. Ali constam 837 títulos, relacionados à música de diversas formas, com nome e sobrenome de cada autor, nome da obra, editora e ano da publicação. O número dado a cada título nessa Bibliografia é o mesmo que está anotado na página de rosto do livro que pertencia a sua biblioteca particular. Como no exemplo dado acima, o livro nº 612 dessa Bibliografia é *Elementos de folclore brasileiro*, de Flausino Vale; o nº 48 é *El folklorismo en la musica cubana*, de Eduardo Sanchez de Fuentes. Se o volume não consta em sua biblioteca pessoal, pertencendo a um amigo ou instituição, há uma indicação especial.

AUTORES DE REFERÊNCIA

Dentro dessa extensa bibliografia, o manuscrito sobre a síncopa reúne referências a 36 títulos e quatro partituras que pude localizar na biblioteca pessoal de Mário de Andrade. Nos livros há também anotações e observações do escritor nas margens, que em conjunto com as notas formam algo como uma expansão desse manuscrito – ou um “grande manuscrito”.

Analisando as obras consultadas pelo escritor, percebe-se uma “metodologia” bastante avançada, não observável em seus escritos publicados: uma tentativa extremamente sofisticada de compreender a sincopação presente na música de países americanos por meio da análise combinada de informações disponíveis sobre a música dos respectivos colonizadores europeus e de povos africanos escravizados e deportados para a América.

No caso do Brasil e seus colonizadores, podem ser encontrados em seu arquivo diversos fascículos numerados de melodias tradicionais portuguesas transcritas por César da Neves,¹ que foram impressos e comercializados em Portugal em fascículos quinzenais. O autor abriu para eles uma pasta individual em seu *fichário analítico*: a de número 15, nomeado “Cancioneiro César das Neves”, próxima ao envelope “síncopa”, que leva o número 13. Esses fascículos foram depois reunidos (em Portugal) em três volumes sob o título de *Cancioneiro de músicas populares* (Braga, Neves & Campos, 1893-1899).² Os fascículos, que se inserem na pesquisa sobre literatura e tradição oral portu-
gue-

sa realizada por Teófilo Braga, têm coordenação da parte musical realizada por César das Neves e coordenação da parte poética realizada pelo folclorista Gualdino de Campos (1847-1919). Outra coleção de melodias – não tão volumosa quanto essa, mas que Mário de Andrade também estuda – é *Fados e canções de Portugal*, de João do Rio, com transcrições para canto e piano. Considera ainda de grande valor analítico os artigos de Rodney Gallop (1933a, 1933b), em que encontra indícios de práticas musicais idas “naturalmente por intermédio do Brasil”, assim como cantigas portuguesas “originárias do Brasil negroide”. O autor está em busca de indícios que sustentem sua percepção de que há uma dupla via na lógica colonizadora, na qual a música brasileira também exerce influência sobre a música portuguesa.

Sobre a presença de tradições musicais africanas no Brasil, o manuscrito de Mário de Andrade tem poucas referências, entre elas textos de Artur Ramos como *As culturas negras no novo mundo* e um artigo de Manoel Querino não especificado, publicado na *Revista do IHGB*, sobre instrumentos africanos no Brasil. Analisa também a produção que surgia sobre a música tradicional de povos africanos – que vão “colonizar” não só o Brasil mas toda a América (aqui “colonização” tem apenas o sentido imigratório) – em particular os estudos dos alemães que estavam criando a “musicologia comparada” e o *Phonogrammarchiv* de Berlim, como o clássico *African negro music*, de Erich M. Hornbostel, e *Die Anfänge der Musik*, de Carl Stumpf. Sobre música africana em geral estuda ainda *Negro musicians and their music*, de Maud Cuney Hare; *Musique Nègre*, de Stephen Chauvet, e *Babel negra*, de Simões Landerset. Sobre a África Central examina, de Heli Chatelain, *Folk-tales of Angola* e, de Gaston Perier, *Negreries et curiosités congolaises*, além de consultar o número de junho de 1936 da revista *Bantu Studies*. Com relação a temas mais gerais inclui *Musiques pittoresques; promenades musicales à l'exposition de 1889*, de Jean-Baptiste Tiersot, e transcrições de melodias africanas do compositor Samuel Coleridge-Taylor em “Twenty-four negro melodies”, op.59 e “African suite”, op. 35.

Para compreender a síncoia na América do Norte, o escritor estuda principalmente as coletâneas organizadas por Granville Bantock e Helen Hopekirk (*One hundred songs of England*, *One hundred folksongs of all nations* e *Seventy Scottish songs*), e publicadas pela Oliver Ditson Company,³ nas quais busca dados sobre as síncoias da música inglesa e escocesa, a fim de estudar se delas há indícios nos processos de sincopação norte-americanos. Seu fim particular é o de averiguar se há raízes sólidas na música dos colonizadores europeus, podendo assim criar uma antítese à tese mais aceita de que ela seria de origem africana. Bantock inclui no volume *One hundred songs of England* peças do período elisabetano, da música sacra inglesa e de compositores contemporâneos, e no volume *One hundred folksongs of all nations* canções folclóricas inglesas e europeias; e Hopekirk recolhe 70 canções escocesas tradicionais com arranjos para piano.

Mário de Andrade segue o mesmo raciocínio ao buscar informações, entre outros, nos livros de Natalie Curtis Burlin (para a influência da música negro-americana) e Frances Densmore (para a influência da música indígena norte-americana). O escritor tem em sua biblioteca os livros de Curtis Burlin *Negro folk-songs*, em quatro volumes publicados entre 1918 e 1919 que incluem *spirituals* e canções de trabalho, e *Songs and tales from the dark continent*, coletânea publicada em 1920, encontrando aí pistas e indícios claros da centralidade do tambor e de seu universo rítmico na música africana.

Sobre a América Central, Cuba em particular, Mário de Andrade estuda Eduardo Sanchez de Fuentes y Velázquez, em cujos livros *El folklorismo en la música cubana*, de 1923, e *Folklorismo*, de 1928, o autor apresenta uma breve história da música cubana, também levando em conta suas influências e o fluxo imigratório mundial. Mário de Andrade aponta, nesse manuscrito, particularmente a figura rítmica do *cinquillo*, lendo em Sanchez de Fuentes sobre “o típico sincopado do *danzón*, que é no que se diferenciam as [habaneras] nascidas à sombra de nossas verdes palmeiras das importadas da velha Espanha” (Sanchez de Fuentes y Peláez, 1923: 41). Como Mário de Andrade, Sanchez de Fuentes buscava dados e análises que pudessem diferenciar a cultura de seu país da de seus colonizadores, na trilha da afirmação de uma identidade nacional. Seu nacionalismo, entretanto, em boa medida alucinado, chega a militar pela extirpação da influência da colonização africana, em formulações abertamente racistas. Descontadas as muitas diferenças, há um ambiente no qual circularam formulações similares de Sanchez de Fuentes y Peláez (1928: 113, tradução minha), como “já sabemos que as canções de um país encerram sua alma, sua vida inteira, e são as verdadeiras fontes de inspiração de seus artista” e de Mário de Andrade (2006 [1928]: 13) “uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística”.

Para a análise da música ameríndia sul-americana, Mário de Andrade anota passagens de um compositor argentino, Vicente Forte, em sua peça “La Conquista”, na qual faz uso de material musical atribuído por ele a povos ameríndios da América do Sul. Forte ainda assina a seção “considerações gerais” do primeiro volume de *El canto popular*, volume esse também analisado por Mário de Andrade em sua busca de dados sobre a música dos povos autóctones da América Latina. Faz referência ainda ao artigo da musicóloga francesa Marguerite Béclard d'Harcourt na *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, intitulado “La musique indienne”, e ao livro da mesma autora intitulado *Mémoires populaires indiennes: Équateur, Pérou, Bolivie*, que não foi localizado em sua biblioteca pessoal.

No caso da música ameríndia brasileira, a principal fonte de nosso escritor nesse manuscrito é o antropólogo Edgard Roquette-Pinto, em seu livro

Rondônia, que também realizou gravações de música indígena em cilindros de cera com um “fonógrafo portátil”, depois depositados no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Alguns desses cantos foram utilizados como material composicional por Villa-Lobos, Luciano Gallet e Lorenzo Fernandez, e o próprio Mário de Andrade neles se inspira para escrever o poema “Pai do mato”.

SOBRE O MANUSCRITO “SÍNCOPA”

Em relação ao trabalho de Mário de Andrade como musicólogo, a análise do manuscrito “síncopa” indica uma interessante inversão. Se em sua obra musicológica publicada o autor tende a formulações afirmativas (“a síncopa, mais provavelmente importada de Portugal que da África”, entre tantas outras) e não raro contraditórias, provavelmente dirigidas por aquela urgência de dar “alarme de tudo porque se eu não der os outros não dão”, esse manuscrito expõe o processo “negativo”, não publicado e não urgente, que inclui um tipo de metodologia mais profunda e exigente, paciente a ponto de durar décadas, que subjaz à obra musicológica do autor mas que não está aparente.

O escritor sacrifica essa metodologia para se meter “num despropósito de assuntos e por isso [...] ficar na epiderme de todos eles”, tentando moldar alguns conceitos basilares e organizadores que pudessem servir de referência para a ainda incipiente e desorganizada musicologia brasileira. O “outro método” ensaiado nesse manuscrito, gênese de seu pensamento sobre o tema, impressiona por estar marcado pela paciência e pela incerteza, atributos que são o negativo da urgência com que o autor vai expondo conceitos em sua obra publicada. Nesse outro modo de trabalho, o escritor vai construindo sem pressa e mediante a progressiva análise de partituras, discos e livros especializados, cruzando-os de forma aberta e experimental (ainda que seja muito clara a prevalência da tradição livresca sobre a escuta e as análises de partituras e discos).

Trata-se, a saber, também de um modo de aprofundar a análise e desconfiar daquele mito originário baseado na triangulação de “três raças tristes”: no *Ensaio sobre música brasileira* (Andrade, 2006: 20) o musicólogo fixava uma fórmula – positiva – sobre as fontes originárias da música brasileira, “a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta”, fórmula ela mesma *express* e superficial, a referida “epiderme” do assunto, que por sua vez ecoava Karl Philipp von Martius, Capistrano de Abreu, Olavo Bilac e Paulo Prado, entre outros.

A vida desse manuscrito, ao contrário, é questionar em certa medida essa origem mítica e colocá-la sob perspectiva analítica, escapando àquela confessa superficialidade. Ao contrário da simples e propagada gradação entre as “três raças”, o conjunto dessas notas vai exigindo cada vez mais análises que considerassem as múltiplas dimensões do fenômeno, articulando de forma crítica dados como tempo, história, economia, forma, entre outros. A

articulação dessas dimensões permitiria de fato sustentar uma interpretação mais integrada sobre a música que surge do cruzamento transcultural americano, abrindo a possibilidade de formular conceitos menos superficiais que organizassem e incorporassem, nesse caso, a grande quantidade de dados recolhidos por nosso escritor.

Como método mais dinâmico, uma das exigências surgidas ao longo das anotações é a de analisar o fluxo, refluxo e influência entre as culturas colonizadas e colonizadoras no contexto da expansão comercial moderna e, dentro desse fluxo/refluxo, a necessidade de identificar continuidades, descontinuidades e resultantes de processos cruzados entre as características das músicas ameríndias, europeias e africanas. Processos esses que fariam parte de uma história “atlântica” da colonização, entendida em contexto global. Posto frente a essa perspectiva, o mito fundador das três raças revela-se simplório e insuficiente, confrontado à falta de dados que se impunha: como alguém – e Mário de Andrade se coloca nesse lugar – poderia falar em maior ou menor presença da música africana ou indígena no Brasil se pouco ou nada conhecia sobre os processos musicais na África ou entre os ameríndios? Qualquer estudioso que quisesse se remeter a essas “influências originais” teria que completá-las com uma larga dose de imaginação desejante (de uma África imaginária ou um indígena sonhado). No caso de um músico ou musicólogo contemporâneo, que dispõe de estudos mais detalhados, o método de Mário de Andrade ainda tem muito a dizer, em especial sobre a necessidade de análise das transformações desses processos musicais, no contexto das transposições de culturas realizadas no fluxo atlântico multissecular das colonizações, seus embaralhamentos, continuidades e destruições.

Começa a se delinear, assim, ao longo do manuscrito “Síncopa”, um procedimento investigativo: coletar e estudar dados mais precisos sobre os processos da música de europeus, africanos e ameríndios em contexto pré-colonial, para então poder estudar as transformações ocorridas em processos transnacionais, a partir da interação dinâmica e complexa desses povos no “novo continente”, já em contexto colonial. Mário de Andrade considera esse pressuposto válido para todo o território americano.

No conjunto do manuscrito, em um primeiro nível de compreensão, o problema ainda está formulado em uma espécie de operação funcional, em que estão colocados em oposição elementos “brancos”, “negros” e “ameríndios”, sendo que a síncopa viria de um ou de outro: a “origem” da síncopa seria ou branca ou negra ou ameríndia. Em um segundo nível de compreensão, mais interessante, Mário de Andrade complexifica de forma exponencial sua musicologia ao ir incorporando à análise formal de melodias uma perspectiva de análise histórica e socioeconômica: assim, parece propor que a síncopa das Américas em geral não seria simplesmente *dos negros, dos brancos ou dos ameríndios*, ou seja, uma transposição direta e preservada de tradições deslocadas,

mas sim uma dinâmica complexa que envolve colonizadores, colonizados e deportados em uma espécie de “rede rítmica” transatlântica na qual as musicalidades tradicionais de diversas culturas do mundo são deslocadas e ressignificadas dentro do complexo sistema surgido das modernas expansões comerciais transcontinentais.

Ao constatar que a “síncopa” é um processo musical diferente em cada uma das culturas pesquisadas, o que entra em jogo é a própria movimentação da rede: o encontro e o convívio, conflituoso ou não, sincrético ou não, das figuras – sincopadas ou não – dos sistemas originais. Esse movimento dispara processos dinâmicos de transformação nas figuras tradicionais, desenhados pela movimentação geral dessa “rede rítmica”, que podem se modificar ou se manter em diferentes proporções. É operando nesse segundo nível de compreensão – não publicado – que Mário de Andrade consegue fugir à reificação do termo “síncopa” e do consequente esvaziamento de seu sentido: até então o termo parecia apenas técnico, congelado, como se pudesse flutuar inalterado ao longo do tempo e do espaço, como se pudesse existir para fora da história e viajar intacto ao longo do Atlântico. A procura – digamos, um tanto mecânica – por síncopas de colcheia entre semicolcheias no compasso de dois por quatro – ainda hoje presente – reflete essa reificação. Ao considerar o contexto mais largo das diferentes camadas, sua interpretação da síncopa nesse manuscrito contém, potencialmente, a possibilidade de abandonar seu estado figural de dicionário e ganhar a vida dos eventos reais, complexos, dinâmicos e multidimensionais.

Recebido 11/4/2018 | Revisto 14/1/2019 | Aprovado 31/5/2019

Enrique Valarelli Menezes é flautista, doutor e mestre em musicologia pela Universidade de São Paulo, pós-doutorando em etnomusicologia pela Universidade de Campinas, graduado em composição pela Escola de Comunicações e Artes/USP. Procura relacionar a prática musical à reflexão acadêmica, atuando em diferentes ambientes musicais: popular, tradicional e experimental.

NOTAS

- 1 O Arquivo César das Neves informa que o autor, nascido César Augusto Pereira das Neves, em Lisboa (1841-1920), viveu no Porto, onde estudou violino com o professor Badoni e composição, harmonia e contraponto com o maestro Giovanni Franchini. Por sugestão desse professor, funda a primeira oficina tipográfica de música de Portugal e, em contato com Teófilo Braga, passa a recolher cantos populares, do que resultam três volumes do *Cancioneiro de músicas populares*.
- 2 A página de rosto desse conjunto de transcrições informa que se trata de um “Cancioneiro de músicas populares contendo letra e musica de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hinos nacionais, cantos patrióticos, cânticos religiosos de origem popular, cânticos litúrgicos popularizados, canções políticas, cantilenas, cantos marítimos, etc. e cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal”.
- 3 O editor, Oliver Ditson, é um americano de ascendência escocesa, que sucedera Elgar como professor na Birmingham University entre 1908 e 1934, onde idealizou esses dois volumes, com o objetivo de contribuir para o acesso de seus alunos ao repertório da canção inglesa erudita e da canção popular europeia em geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Mário de. (2006). *Ensaio sobre música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Andrade, Mário de. (1982). *Correspondente contumaz: cartas a Pedro Nava, 1925-1944*. Org. Fernando da Rocha Peres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Andrade, Mário de. (1972). *Namoros com a medicina*. São Paulo: Martins.
- Braga, Teófilo; Neves, César das & Campos, Gualdino. (1893-1899). *Cancioneiro de músicas populares*. 3 v. Porto: Typ. Occidental.
- Gallop, Rodney. The fado. (1933a). *The Musical Quarterly*, London, 19/2, p. 199-213.

Gallop, Rodney. (1933b). The folk music of Portugal. *Music & Letters*, London, 14/4, p. 343-354.

Pinto, Edith Pimentel. (1990). *A gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades.

Sánchez de Fuentes y Peláez, Eduardo. (1928). *Folklorismo; artículo, notas y críticas musicales*. La Habana: Molina.

Sánchez de Fuentes y Peláez, Eduardo. (1923). *El folk-lor em la música cubana*. La Habana: Siglo XX.

Toni, Flávia Camargo. (1999). Introdução. In: Andrade, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Coord. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia.

O MANUSCRITO INÉDITO “SÍNCOPA” DE MÁRIO DE ANDRADE E SUA BIBLIOTECA

Palavras-chave

Palavras-chave
Síncopa;
Mário de Andrade;
manuscrito inédito;
música brasileira.

Resumo

Imerso em um longo estudo sobre a cultura popular brasileira, o escritor Mário de Andrade publicava, em 1928, duas de suas obras mais lidas: *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* e o *Ensaio sobre música brasileira*. Na segunda, ao se aprofundar em uma das questões sobre a rítmica, promete a seus leitores um livro sobre seu ponto central: “a síncopa, mais provavelmente importada de Portugal que da África (como de certo hei-de mostrar num livro futuro)”. Passa a integrar, assim, a série de projetos em música brasileira que o escritor não chegou a completar, sendo um irmão de projetos como *Na pancada do ganzá* (posteriormente organizado e publicado por Oneyda Alvarenga) e o *Dicionário musical brasileiro* (organizado e publicado por Oneyda Alvarenga e Flavia Toni). O livro sobre síncopa não chegou a ser organizado para publicação e sobreviveu apenas como um conjunto de notas manuscritas sobre o assunto. O presente artigo trata de uma análise do conjunto desse manuscrito inédito, que hoje está no Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros, IEB-USP.

THE UNPUBLISHED MANUSCRIPT ‘SYNCOPIATION’ BY MÁRIO DE ANDRADE AND HIS LIBRARY

Keywords

Syncope;
Mário de Andrade;
unpublished manuscript;
Brazilian music.

Abstract

Immersed in a lengthy study of Brazilian popular culture, the writer Mário de Andrade published two of his most remarkable works in 1928: *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* and *Ensaio sobre música brasileira*. In the second, in a passage concerning rhythm, Andrade promises his readers a book on Brazilian music’s most striking rhythmic device: “syncopation, more likely imported from Portugal than from Africa (as I shall certainly show in a future book).” This ‘future book’ is a sibling of other uncompleted projects like *Na pancada do ganzá* (later organized and published by Oneyda Alvarenga) and the *Dicionário musical brasileiro* (organized and published by Oneyda Alvarenga and Flavia Toni). Not as developed as these, the book on syncopation was never edited for publication and survived only as a set of handwritten notes on the subject. The present article provides an analysis of this unpublished manuscript in its entirety, now held at the Arquivo Mário de Andrade of the Instituto de Estudos Brasileiros, IEB – Universidade de São Paulo.