

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti^I

ETNOGRAFIA E POESIA POPULAR NOS CANCIONEIROS FOLCLÓRICOS: AMADEU AMARAL, JOSÉ DE ALENCAR E MÁRIO DE ANDRADE

INTRODUÇÃO

Cancioneiros ou romanceiros folclóricos são coletâneas plurais que abrangem gêneros verbais por vezes abarcados pela rubrica de literatura oral ou literatura popular. Integram a grande voga estudiosa que varreu a Europa desde o final do século XVIII, estendendo-se nas Américas e mundo afora e ressoando até nossos dias (Travassos, 1997)¹. Os cancioneros dedicam-se ao registro de formas da linguagem que transitam entre a oralidade e a escrita: narrativas e poesias, contos e lendas, canções e romances, enigmas, rezas e esconjuros, parlendas e frases feitas, adivinhas, ditados, provérbios, literatura de cordel².

O período de sua culminância no Brasil ocorreu entre o último quartel do século XIX e meados do século XX, quando configuraram uma expressiva via de conhecimento entre os projetos de construção cultural da nação. No contexto do nacionalismo romântico, *O Nosso Cancioneiro* de José de Alencar, de 1874, é tido como marco do interesse etnográfico pelos falares e narrativas populares (Matos, 1994). Em fins do século XIX, esse interesse pela oralidade popular viu-se gradualmente abarcado pelos então nascentes estudos de folclore. *Folk-lore*, saber do povo: um campo de estudos articulado ao surgimento da própria antropologia, da consolidação da linguística, da filologia entre outras disciplinas das humanidades, abrangendo um repertório de expressões populares ainda mais amplo e heteróclito – costumes, artes, crenças, festividades, músicas, saberes e danças (Vilhena, 1997, Ortiz, 1985). O anglicismo folclore aos poucos se estabeleceu e vigorou até certo ponto incontestado, a designar a multiplicidade da cultura popular no país até os anos 1960 (Cavalcanti, 2012; Cavalcanti & Vilhena, 2012).

O tema dos cancioneiros surpreendeu-me quando, pesquisando as distintas concepções de etnografia que atravessam a obra de Mário de Andrade³, deparei-me com os caminhos cruzados dos inacabados cancioneiros que Amadeu Amaral (Cancioneiro caipira) e o próprio Mário de Andrade (Na pancada do ganzá) almejaram realizar, respectivamente nos anos 1920 e 1930/40 (Cavalcanti, 2023). Nas muitas leituras feitas nos livros e arquivos que abrigam o trabalho dos dois autores⁴, encontrei entre as formas poéticas que os encantavam aquelas ditas mais simples: as quadras ou quadrinhas que também me encantaram e nos guiam neste breve percurso pela etnografia praticada na voga dos cancioneiros no país.

O primeiro item relata brevemente o encontro com as quadras e formas poéticas populares oriundas do inacabado Cancioneiro caipira de Amaral em meio à documentação salvaguardada no Dossiê Amadeu Amaral (DAA)/Fundo Paulo Duarte (FPD), abrigado no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (Cedae) da Unicamp. Encontram-se, como veremos, já manuseadas por Mário de Andrade em meio a seu próprio projeto Na pancada do ganzá, também inacabado. De minha leitura das tantas quadras encontradas no Dossiê, emergiu aos poucos, alcançando a atualidade, a ampla circulação dessa forma poética pelos mais diversos circuitos de produção cultural. O segundo item delinea, a partir de formulações de Paul Zumthor e de Jerusa Ferreira, o enfoque conceitual que permite transpor barreiras entre oralidade e escrita e faz ressurgirem, potentes, as quadras da poesia popular registradas nos cancioneiros do passado. Essa perspectiva se contextualiza por meio da discussão das concepções de etnografia que sustentam registros mais elaborados de Amadeu Amaral (1875-1929), José de Alencar (1829-1877) e Mário de Andrade (1893-1945), nos quais as quadras se articulam em modas ou romances entoados em circuitos populares. O terceiro item, conclusivo, retoma o tema do trânsito entre oralidade e escrita, e compara a prática etnográfica que embasa as colheitas dos três autores enfocados⁵. A leitura proposta enfatiza as nuances e complexidades das transições de paradigmas inerentes às concepções de etnografia vigente nos cancioneiros. Vem convidar os estudiosos a voltarem novo olhar sobre o período inicial dos estudos das tradições populares, plenos integrantes dos debates sobre a construção cultural da nação, mas tantas vezes afastados por meio dos rótulos de “romantismo regionalista”, ou “estudos literários do folclore”. Posto em contexto, o passado dos cancioneiros se ilumina e revela a potência intrínseca às formas poéticas registradas.

AS QUADRAS CIRCULAM: VICISSITUDES DO CANCIONEIRO CAIPIRA DE AMADEU AMARAL QUE CHEGA ÀS MÃOS DE MÁRIO DE ANDRADE

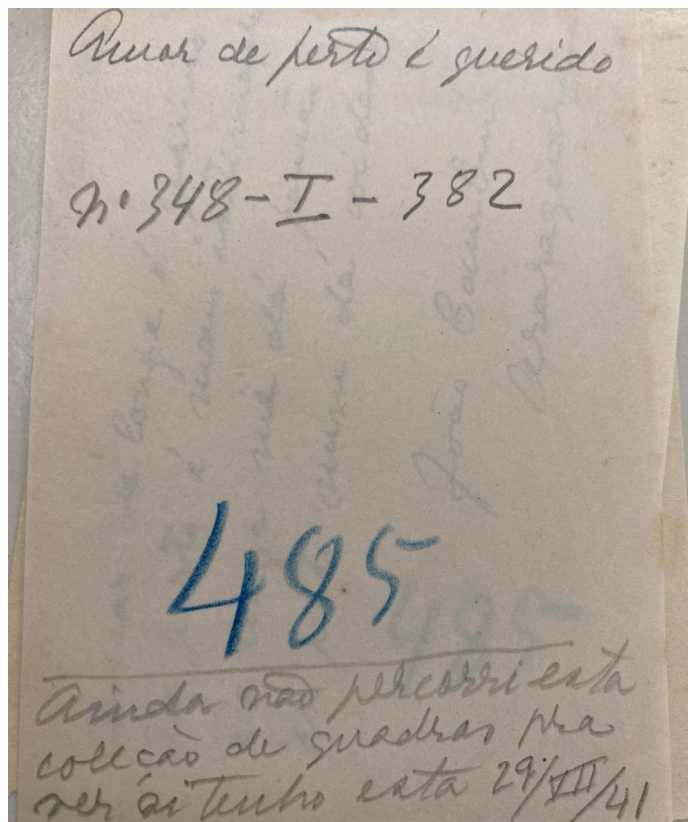
Em maio de 2022, quando as normas mais rígidas de proteção da pandemia se abrandaram, pude consultar o DAA/FDP/Cedae/Unicamp em busca dos

fragmentos da colheita realizada por Amadeu Amaral [AA] na região do oeste paulista e destinada a um cancioneiro caipira (Cavalcanti, 2024)⁶. Amaral desejava inserir São Paulo no cenário nacional dos estudos do folclore brasileiro. O projeto, formulado logo após a publicação em 1920 do renomado *O dialeto caipira* (Amaral, 2020)⁷, gerou estudos que, escritos entre 1921 e 1929, foram publicados em vida em jornais e revistas da época, especialmente em *O Estado de São Paulo*, jornal do qual Amaral foi editor. Foram também, em boa parte, reunidos no livro póstumo, publicado em 1948, por Paulo Duarte (1899-1984), que fora seu jovem assistente no jornal e colaborador no projeto cancioneiro. Mas o projeto como um todo permaneceu inacabado. Amaral morreu em outubro de 1929 por febre tifoide e, ainda naquele ano, havia publicado artigo considerado uma introdução ao idealizado projeto⁸. Em meados de 1935, Duarte, quando chefe de gabinete do prefeito Fábio Prado, entregou a cópia de que dispunha da colheita do cancioneiro de Amaral a Andrade, então diretor do novo Departamento Municipal de Cultura (DMC) de São Paulo (Duarte, 1976: 159-160)⁹.

Na quietude dos arquivos do DAA, encontrei com silenciosa alegria inúmeras poesias, dizeres e narrativas anotados na letra miúda de Amaral ou naquela de seus colaboradores moradores do interior paulista em bilhetes e folhas avulsas, nas páginas de cartas ou recortes de cadernos, ou já em folhas soltas datilografadas. Em meio a elas, ou mesmo sobre elas, aquilo que também tanto procurava, seguindo indicações de Duarte (Duarte, 1976: 159-160): diversas anotações manuscritas na letra maior e mais espaçada de Mário de Andrade com seus conhecidos lápis grafites, azuis ou vermelhos, ou caneta preta. Uma delas, sobre a quadrinha "Amor de perto é querido" (Figura 1), indicava seu registro também no *Cancioneiro popular* de Teófilo Braga, de 1911¹⁰. Mário complementa: "Ainda não percorri a coleção de quadras pra ver se tenho esta", e data: 29/III/1941.

Natural de Capivari, São Paulo, Amadeu Amaral era 18 anos mais velho do que o paulistano Mário de Andrade. Poeta já consagrado, crítico cultural, escritor, redator e logo editor de *O Estado de São Paulo*, ele saudou favoravelmente o jovem poeta ainda antes da eclosão do modernismo na Semana de 1922¹¹. Em março de 1929, MA regressava da segunda viagem ao Norte-Nordeste brasileiro (Andrade, 1976). AA faleceu em outubro e, em agosto daquele ano, MA formulou o projeto Na pancada do ganzá, embalado pelo vasto material coletado não só em suas pesquisas diretas como na farta bibliografia folclórica e antropológica constante de sua sempre crescente biblioteca (Lopez, 1972). O projeto ainda foi retomado em 1941 até seu abandono em 1944, quando foi destinado aos cuidados póstumos de Oneyda Alvarenga (1974)¹². O material da colheita de Amaral consta como número 58 na bibliografia manuscrita do projeto de Andrade, iniciado em agosto de 1929 (FMA/IEB/USP)¹³. Ao que tudo indica, ao fragmentá-lo, Andrade o utilizou inúmeras vezes para os propósitos de seu também inacabado Na pancada do ganzá.

Figura 1



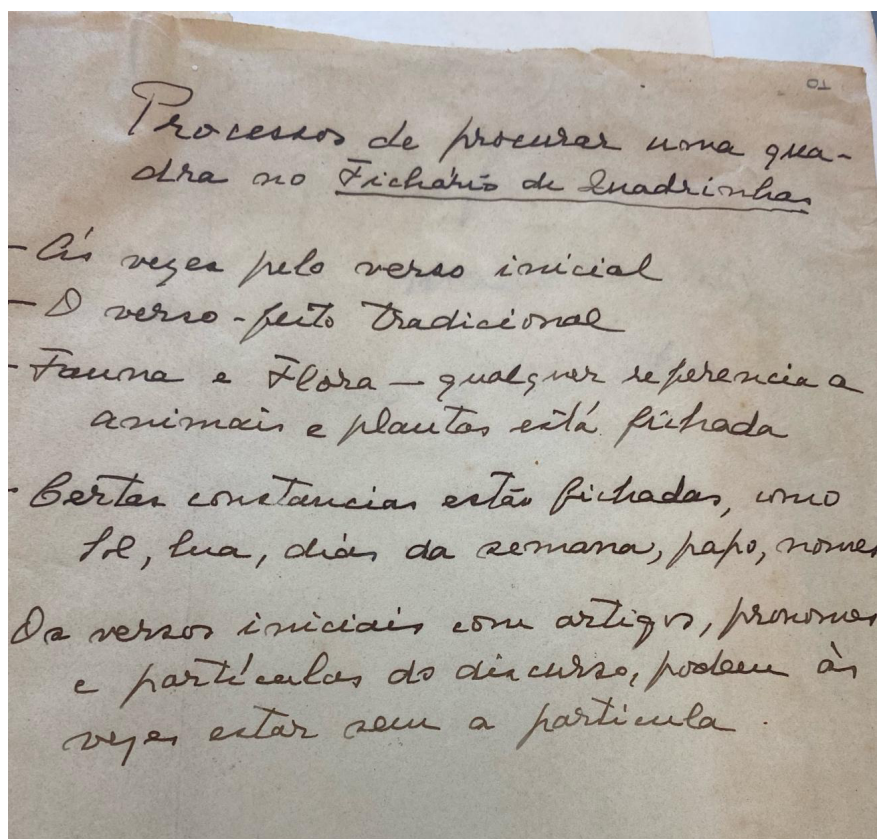
Fonte: DAA/FDP/Cedae/Unicamp.

Diferenças de estilos literários e de personalidade à parte, como Mário de Andrade reconheceu em 1939, quando se tratava de folclore, ele e AA “eram da mesma geração” (2002a, p. 187). MA faleceu em fevereiro de 1945, em meio a desalientos e doenças frequentes¹⁴. Mas, ele punha extremo cuidado na organização de seus arquivos, vindos da época de sua formação no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (CDM). Transcrevo expressivo relato dos diários de Raul Bopp que, datado de visita com Oswald de Andrade em 1927 à casa de Mário na rua Lopes Chaves, ilumina esse aspecto geralmente menos evidenciado do autor:

Mário era comedidamente amável. Guardava uma austeridade sob medida. A sombra do professor do Conservatório de Música estava sempre a seu lado. A sua erudição pesava, dogmaticamente, nas conversas. Deliciava-se com o seu repatório de folclore. Tudo vasado [sic.] cuidadosamente em fichas. Era disciplinado. Homem de arquivo. (...) (Bopp, 2012: 85-86)¹⁵.

Seus arquivos, hoje abrigados no IEB/USP, encontraram destino mais íntegro do que os de AA. Porém, no que se refere aos irrealizados cancioneiros, a intercessão dos dois acervos atesta o compartilhamento de seus interesses folclóricos. Revela também o quanto as tantas formas da poesia popular os apaixonavam, entre elas especialmente a forma simples das quadras ou quadrinhas. Uma das notas manuscritas de Andrade misturadas à colheita de Amaral remete justamente ao seu “fichário de quadrinhas” (Figura 2), ao qual se destinavam não só as oriundas de suas próprias colheitas como aquelas recolhidas por outros autores, entre eles por AA.

Figura 2



Fonte: DAA/FDP/Cedae/Unicamp.

Transcritas, as quadras guardam seu ritmo quase cantado e as rimas da oralidade fáceis de memorizar; e sintetizam o interesse de AA e MA tanto pelo linguajar do português brasileiro que buscavam valorizar como pela etnografia

folclórica ou das tradições populares¹⁶. Selecciono algumas das quadrinhas que, oriundas do inacabado Cancioneiro Caipira de AA encontrado no FPD, tanto também interessaram à MA:

Salvadô morreu
Lá no buracão
Tira o couro delle
p'ra fazer sabão¹⁷

Quando me aperta a saudade,
Chego na janela e digo,
Alto céu, tyranas nuvens,
Quem me dera estar contigo¹⁸.

Quem quiser criar amores
Pra ninguém desconfiar
Quando olhar não deve rir
Quando rir não deve olhar¹⁹

As notas redigidas por Andrade e organizadas por Alvarenga para a edição póstuma das *Danças dramáticas do Brasil* (Primeiro Tomo) estão cheias de “quadrinhas” ou “quadrinhas soltas”, termos usuais nos estudos de folclore desde Romero. Entre elas, Andrade valoriza variantes “inéditas” descobertas em sua farta bibliografia estudiosa. E “da contaminação de duas quadrinhas tradicionais” da festa de Reis, ele chega a criar sua própria variante “inédita” (Andrade, 1982: 303):

Porta aberta, mesa franca,
Recebeis com alegria
São chegados os três Reis,
Fio (filho) da Virge Maria (sic.)

As quadrinhas circularam amplamente entre as colheitas dos estudiosos, povoando coletâneas sobre o folclore brasileiro (Nascimento, 1971), bem como as coletâneas de cantigas de roda infantis destinadas a trabalhos educativos (Magalhães Pinto, 1911). Transitaram e transitam contemporaneamente em muitos outros circuitos culturais. Parecem ganhar vida própria e surgem de toda parte quando bem reparamos.

Como essa que me surpreendeu, afixada na cortiça do meu escritório, enquanto escrevia este texto. Estava transcrita num pequeno e carinhoso cartão datado de 2005, enviado à minha mãe por sua irmã, por ocasião do primeiro aniversário de sua primeira bisneta e minha primeira neta:

Criança bem comparando
(Depois de pensar a fundo)
É o lenço branco enxugando
O eterno pranto do mundo

A quadrinha provinha de uma revista de passatempos, atribuída ao poeta mineiro Candido Simões Canela (1910-1993). Nascido em Montes Claros-MG, ele foi poeta, trovador, “cantor da rua”, cordelista e compositor de música popular brasileira, membro fundador da Academia Montesclarensense de Letras e é tido como um dos expoentes da literatura de cordel de Minas Gerais²⁰.

Ou como essa, cantada em julho de 2024 por Dona Clemência da Conceição Brandão, moradora do Quilombo do Ausente, no Serro-MG, região dos cantos vissungos, por sinal, registrados nos anos 1940 por Ayres da Mata Machado (Giovanini, 2024), que me foi enviada pela antropóloga Joana Corrêa:

Pouco caso que me fizeram
Tomou café e não me deram
Café quente eu não quero
Se coar outro eu não espero

Adentram também a música popular brasileira e circuitos poéticos eruditos, como na primeira estrofe da Canção do Exílio, de Gonçalves Dias:

Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá
As aves que aqui gorjeiam
Não gorjeiam como lá

Ou esses versos da canção *It's a long way* de Caetano Veloso:

Arrenego de quem diz
Que o nosso amor se acabou
Ele agora está mais firme
Do que quando começou

AS QUADRAS EM MODAS E ROMANCES NAS PÁGINAS DE AMADEU AMARAL, JOSÉ DE ALENCAR E MÁRIO DE ANDRADE

Ao deter-se sobre textos literários medievais originados na oralidade – os romances de cavalaria, *fabliaux*²¹, jogos dramáticos, poesias líricas, numerosas obras dos séculos XII, XIII, XIV, Paul Zumthor observou que, quando nos deparamos com tais registros: “A um nível primário, esta leitura satisfaz a uma necessidade de despaisamento, junto com o gosto espontâneo do contato com o outro, de que nos damos conta vagamente daquilo que guardamos dele de algum modo” (2009: 19).

Esse confronto com práticas que não são mais as nossas requer, entretanto, uma certa tomada de consciência, com a qual a alteridade se transforma em relação, em vínculo. A leitura torna-se uma escuta (silenciosa ou não) de uma voz, aquilo que resta da corporeidade plena, do peso e do calor da interação em uma performance. Para Zumthor: “a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e espí-

rito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página” (2000: 102). Para Ferreira: “Cada realização narrativa inaugura uma nova possibilidade sobre a matriz que se desprende do contínuo textual (...). O ouvinte, então, é mais que uma presença, (...) o corresponsável pela riqueza construtiva, pela realização de linguagem, o elo possível” (1991: 43).

Esse olhar e essa escuta que permitem transpor barreiras entre oralidade e escrita fazem com que as quadrinhas registradas nos projetos de cancionários ressurgam prontas a saltar das páginas e nos interpelar, potentes²².

Amaral e “As queixas do boi”

As colheitas folclóricas de Amadeu Amaral foram, como vimos, em boa parte aproveitadas em palestras ou artigos reunidos postumamente em *Tradições populares* (Amaral, 1982[1948]). Amaral distinguia a poesia do violão da poesia da viola. O violão seria o instrumento, urbano por excelência, da poesia já permeada pelos circuitos da escrita das coletâneas, dos livrinhos do cordel, do teatro; a poesia “dos trovadores de esquina, dos palhaços-trovadores, dos músicos poetas nas tabernas do bairro e bailes dos arrabaldes da cidade” à qual dedicou atenção. A viola corresponderia às modas criadas pelos poetas da roça e às trovas cantadas de memória e sempre recriadas pelos cantadores; à “(...) linguagem mais genuína dos tantos falares da língua: a poesia dos tropeiros, dos carreiros, dos boieiros, dos trabalhadores da roça que pode ser encontrada no fandango, nas noites de São João, nos puxirões do Divino, dos responsos e dos pagodes” (Amaral, 1982: 70)²³.

Poesia da viola é o título de um dos capítulos de seu livro póstumo (Amaral, 1982: 63-96) que traz o mais completo registro de que dispunha acerca da única poesia “em São Paulo, que se possa dizer genuinamente popular”. Trata-se de uma “moda de viola” ou “moda caipira”, colhida por ele “da boca de um cantador”, em 1921, em São Sebastião da Gramma (São Paulo) (Amaral, 1982:70)²⁴.

A íntegra da moda de viola “As queixas do boi”, em que o narrador é o próprio boi nomeado ao final como Ramalhete, é composta de 19 quadras (Amaral, 1982: 74-76). As quadras se alinham em sequência narrativa de natureza dramática com início, meio e fim sacrificial. Resumo-a abaixo com as estrofes numeradas conforme sua inserção na sequência completa. O boi, maltratado e explorado pelos humanos, fala de modo pungente de seu ciclo de vida, desde o nascimento:

1. Eu fui aquele bezerro
que nasci no mês de Maio.
Desde o dia em que nasci
começaram os meus trabaio [realces do autor]

3. Me amarraram com uma corda,
roubaram todo o meu leite.
Depois de eu garrote feito,
me caparam de macete.

Passando por sua juventude, vida adulta na canga, rebelião e fuga mato adentro:

8. Eu fui aquele infeliz,
que nasceu no mês de Maio;
me tiraram lá da guia,
puseram no cabeçaio [idem]

9. Carreiro que me tocava
era um moço valentão;
dei uma chifrada nele,
que varou o coração.

13. As carreiras que eu dei
lá no campo da amargura!
Saía tocha do fogo
do rompão das ferraduras.

Até sua morte, narrada como sacrifício:

16. Corri meus olhos p'ra baixo,
pr'a ver meu sangue correr.
Adeus campo! adeus terra,
p'ra nunca mais eu te ver!

17. O carniceiro saiu,
avisando seus vizinhos;
quando foi daqui um pouco,
fui saindo aos pedacinhos.

José de Alencar e “O rabicho da Geralda”

Amaral volta ao tema em 1925 no capítulo “Um ciclo de romances rústicos” (Amaral, 1982: 193-212), quando situa o romance paulista do boi de canga Ramalhete entre os muitos registros existentes nos cancionários nordestinos²⁵. Refere-se, então, ao registro de José de Alencar, de 1874, “O rabicho da Geralda”, no qual seis episódios perfazem 51 quadras e alguns versos livres, e que assim se inicia (Alencar, 1994: 42-50):

Eu fui o liso Rabicho,
Boi de fama conhecido
Nunca houve neste mundo
Outro boi tão destemido.

Rabicho, que andou onze anos “pelas catingas fugido”, conta suas proezas até que a seca o vence e, ao buscar saciar a sede, o matam:

Acabou-se o boi de fama
O corredor famanaz.
Outro boi como o Rabicho
Não haverá nunca mais.

Porém, Amaral protesta: “Deste romance Alencar obteve cinco versões, que, em vez de publicar tais quais, entendeu de condensar numa só, correta e bonita, imitando o que fizera Garret com os romances populares de Portugal” (Amaral, 1982: 197). Amaral alinha-se a Silvio Romero que, ao colher uma variante, supostamente a teria mantido tal e qual. Romero (Matos, 1994), nas pesquisas consagradas à poesia popular desenvolvidas entre 1873 e 1880, advogou essa concepção “cientificista” de coleta, contraposta ao ideário romântico bem expresso justamente por Alencar²⁶. O *Nosso cancioneiro* de Alencar (1994) é, entretanto, um marco reconhecido do início no país da etnografia da oralidade popular (Matos, 1994). Particularmente interessante é a explicitação de Alencar na carta a seu ilustre colega J. Serra de sua concepção de fidedignidade da coleta que empreendera no Ceará e de sua transposição para a escrita²⁷. Em defesa do “direito de legislar sobre a língua que falamos”, ele vê na poesia popular o caminho da “imaginação americana” em sua inevitável acomodação aos “moldes europeus” (Alencar, 1994: 25). E explicita ter reconstituído a “rapsódia sertaneja” com base no confronto entre as versões que coletara, pois na “apuração das cantigas populares” era preciso proceder como na restauração de antigas pinturas: “onde o texto está completo é somente espoá-las e raspar alguma crosta que porventura lhe embote a cor ou desfigure o desenho” (Alencar, 1994: 39). “Mas pode haver lacunas! E aí a intuição rigorosa entra em cena de modo a alcançar ... a pureza da lição popular”. Feitas as ressalvas, ele submete a rapsódia à crítica do destinatário, ponderando ainda:

“Quem transporta para a imprensa essas composições que não foram destinadas à leitura tem por dever apresentá-las com a forma por que as apreciam aqueles que por ventura as escutam, vestidas com a rude harmonia do canto sertanejo. E ainda assim a correção gramatical ou métrica não vale a poesia nativa, que se expande na voz e no entusiasmo do trovador popular” (Alencar, 1994: 54)

Quando AA fala que recolheu “As queixas do boi” da “boca de um cantador”, percebemos a distância dos parâmetros etnográficos que o separam daqueles de Alencar. Embora AA pleiteasse a apreensão das tradições populares como articuladas a todo um modo de vida, ele não operou desse modo precursor nas coletas que empreendeu (Fernandes, 1948a, 1948b)²⁸. Sua visão de fidedignidade das coletas, assim como aquela explicitada por MA reiteradas vezes, em especial no contexto da segunda viagem ao Nordeste (dez. 1928 - março 1929)²⁹, procurava a não interferência do coletor nos dados de que dispunha. Ambos, Amaral e Andrade, afirmavam operar com uma concepção de etnografia respaldada pela antropologia em voga entre folcloristas nas primei-

ras décadas do século XX: desde que se atestasse a fidedignidade da fonte, os dados oriundos de colheita própria ou alheia, incluindo aqueles encontrados na bibliografia estudiosa, valiam como documentos comprobatórios da autenticidade do conteúdo coletado (Stocking, 1989). Amadeu Amaral, como vimos, seguia Sílvia Romero. Mas vejamos o que ocorre em Mário de Andrade³⁰.

Mário de Andrade e A Nau Catarineta

Andrade registrou emboladas e romances do Boi, especialmente em sua segunda viagem ao Nordeste brasileiro, muito embora esse interesse antecederesse o projeto Na Pancada ao qual foi incorporado (Alvarenga, 2002: 10). Chegou mesmo a registrar uma variante do “Romance do Boi Rabicho” no Rio Grande do Norte (Andrade, 2002c: 105,106). Mas, como informa Alvarenga, a organizadora de *As melodias do boi*, “Mário de Andrade não escreveu uma única linha sobre o assunto” (Alvarenga, 2002:10). Esse livro póstumo, na verdade, compõe-se de repertório diverso de gêneros musicais folclóricos.

Porém, um outro romance interessou-o particularmente: o “romance velho” da Nau Catarineta. Trata-se de uma “xácara” já famosa na bibliografia estudiosa do folclore vinda do XIX, e também registrada por Andrade em diversas variantes na mesma viagem de 1928/1929 da qual resultaram farto material documental, textos relativamente acabados e um artigo específico publicado em 1941³¹. MA insere o romance entre as Cheganças de Marujos (Andrade 1982a: 198-338), abordadas entre as Cheganças no primeiro dos três tomos das *Danças dramáticas do Brasil* (Andrade, 1982a: 85-338).

O fato que desejo ressaltar é que, tal como José de Alencar, é o próprio Mário de Andrade quem organiza a narrativa poética e musical da Chegança de Marujos apresentada por ele como um todo articulado em sequência dramática dividida em dez jornadas subdivididas em episódios (seguidas ainda de uma “barcarola final” e de uma última jornada). Todo o conjunto compõe-se de quadras, muitas vezes acompanhadas de partituras e entremeadas por falas. Na Chegança apresentada, é Andrade quem opera a fusão das versões recolhidas de distintos interlocutores no Rio Grande do Norte e na Paraíba, locais identificados por meio de abreviaturas remissivas (Andrade, 1982: 198,199) (Ver apêndice).

Nau Catarineta é o título da Quinta Jornada e o romance propriamente dito compõe seu nono episódio. De origem ibérica, o “romance velho” persistiria dramatizado, narrado e cantado na memória popular, como o “episódio mais belo” e “o mais humanamente comovedor” da Chegança de Marujos (Andrade, 1982a: 27). Como tantas performances populares que presenciou, a Nau Catarineta o comovia particularmente. Era: “(..) monumental criação popular, uma das mais belas expressões épicas da nossa terra. Truncada, mal amanhada, disparatada como está na memória inculta do povo, ela persevera sempre de uma força trágica, de uma grandeza humana e de uma beleza artística fundamentais”. (Andrade, 1982a: 126).

Dos começos da Quinta Jornada da Chegança, uma quadra anuncia o tema:

Perdido lá-r-no mar largo,
U pobre du navio navegava,
Navegava sem velé e sem leme,
Todos a fôme matava... (B: 263).

E o romance começa:

Bela nau Catarineta,
Dela vos venho contá:
Ouvi agora, sinhores [Oh tão linda!]
Uma história de pasmá. (P, B, N,C: 274)

Bela nau Catarineta
Dela vos venho contá
Há sete anus e um dia
Sobri as onda du má (B,N,C: 274)

Logo a fome assola os marujos:

Matamos u nosso cão
que tinha para ladrá;
Deitamos solas de molho
Par'ú dumingo almoçá. (B., p. 275)

Até a tragédia final, registrada no que MA categorizou como Barcarola:

Cum risco de ua tormenta,
a minha nau naufragava;
cum berros du oceano
Meu peito hei-de istragá. (B. p. 286)

Que traz como refrão do coro:

Oi as ondas du má vão quebrá! (B. p. 285)

Entremeado a cinco estrofes em quadras, entre elas:

Deitamos as sete sorte
No maió moço que havia!
As sete sorte caíram
Nu capitão du navio!

Fato é que, diante do romance “disparatado”, “truncado”, narrado nas inúmeras variantes encontradas, e, ao mesmo tempo, tão admirado³², Mário de Andrade não resiste a dar-lhe uma forma totalizadora, criando na prática

uma nova variante, agindo tal e qual José de Alencar no registro do Rabicho da Geralda.

CONCLUSÕES: ENTRE ORALIDADE E ESCRITA, RELATIVIZANDO

A observância do ideal de fidedignidade da recolha “diretamente da boca” do interlocutor não parece resistir ao encanto narrativo tão vivo da própria forma poética que faz de cada coletor um novo narrador, o autor de um novo arranjo, de uma variante diversa. Aquilo que ocorre nos processos diretos de transmissão oral ocorre também nos processos de passagem para o registro escrito e vice-versa. E variantes narrativas das formas poéticas populares cruzam desse modo as hierarquias da vida social.

É possível ver abusos e mesmo silenciamentos hierarquizantes no procedimento. Mas há perspectivas mais condizentes com o espírito da época que valem consideração. Gumbrecht (2021), ao comentar os três volumes do épico espanhol *El cantar de mio Cid*, publicado nos anos 1890 por Ramón Menéndez Pidal, observa como este autor revivia a tradição que encontrara viva entre os camponeses de modo a fazê-la ressurgir graças a sua própria narração em ambiente considerado por ele mais culto. Com sua própria mente, Menéndez Pidal advogava ter produzido “muitas variantes que, em minha opinião, não são de natureza diferente das variantes produzidas pelos autores em um passado remoto” (Menéndez Pidal, apud Gumbrecht, 2021: 58,59)³³. Como autor-coletor, ele memorizou muitos textos, recitou-os, republicou-os, enriquecendo-os com suas próprias variantes, e “devolvendo-os, finalmente, à nação que, segundo seu entendimento 'neotradicional', havia produzido esses mesmos textos” (Gumbrecht, idem, ibid.). Nada mais próximo ao ideário modernista do procedimento de colheita de Mário de Andrade: um neotradicionalismo em que, por meio da linguagem – o elo possível, nos lembra Jerusa Ferreira (1991) –, o trovador tradicional, o cantador nordestino e o estudioso do folclore se aproximam.

De todo modo, vale observar que a culminância da voga dos cancioneiros ocorre antes do surgimento e uso dos meios mecânicos de registro e reprodução sonora no âmbito das culturas populares, que se iniciam no país em 1938, com as gravações da Missão Folclórica que, idealizada por Mário de Andrade quando diretor no DMC, foi realizada por Luís Saia e pelo maestro Martin Braunwieser³⁴. Inaugura-se então uma nova era da vida das formas poéticas da oralidade e, sob essa ótica, os cancioneiros parecem recolher-se a um passado radicalmente outro. Sob esse aspecto, o inacabado *Na pancada do Ganzá* ergue-se como um expressivo canto de cisne da voga dos cancioneiros folclóricos.

Em seus sensíveis artigos sobre Mário de Andrade, Alvarenga (1974: 17) comenta o quanto o resultado da Missão Folclórica com a documentação sonora do “folclore musical nordestino”, salvaguardada na Discoteca Pública

Municipal dirigida por ela, acentuava no amigo o sentimento de precariedade de sua própria colheita baseada na grafia musical: “‘Eu mesmo fui criar esta merda desta Discoteca, só para ela estragar o que eu fiz!’– me falou ele um dia, entre muitas risadas de nós dois”. A conversa deve datar do início dos anos 1940, quando Na pancada, retomado, logo se veria abandonado. Bem sabemos o quanto a insegurança de Andrade com relação a seus sempre brilhantes estudos mais conceituais encontrava conforto na certeza do valor das colheitas que empreendera: “É certo que também às vezes me arrisco a dar minha opinião sobre as coisas populares que recolho e amo, porém, o que me sossega mesmo, como valorização intelectual da minha vida, é o material que recolhi ou fiz recolher e um dia será estudado com melhor paciência” (apud, Alvarenga, 1974:17).

Havia ainda a consciência dos novos paradigmas socioantropológicos que começavam a circular com o início da institucionalização universitária das ciências sociais nos anos 1930 e ressoavam no ambiente do DMC em iniciativas como a Sociedade de Etnografia e Folclore e o curso sobre práticas de pesquisa em antropologia física e cultural ministrado por Dinah Lévi-Strauss (Valentini, 2013)³⁵.

O período situado entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX é de amplas e profundas transições. Entre tensões e contradições, múltiplas dimensões de temporalidade se articulavam: o que viria a tornar-se passado e o que viria a tornar-se futuro conviviam na simultaneidade das experiências vividas. Os cancioneiros inacabados de Amaral e de Andrade, em evidente continuidade com a tradição iniciada no século XIX, expressam essas tensões e não se alinham em linha evolutiva cronológica.

Consideremos os parâmetros de fidedignidade nas colheitas poéticas que citei. Amaral – que mantém o registro tal como o encontra escutado da boca do cantador – aproxima-se de parâmetros de cientificidade positivista advogados por Romero. Não utilizou suas colheitas em sua literatura. Porém, seu horizonte conceitual, ao afirmar a necessidade de apreender os modos de vida das camadas populares, anunciou parâmetros socioantropológicos vindouros, muito embora suas próprias colheitas, cheias de sensíveis insights, tenham se orientado por paradigmas que logo se veriam superados. Andrade, por sua vez, em meio ao ímpeto cultural modernista renovador, construiu com suas colheitas e pesquisas folclóricas seu estilo autoral tão característico. Porém, sua ânsia de conhecimento dos saberes do povo – mesmo quando em busca do contato direto em suas excursões, andanças e viagens – emerge permeada pelo colecionismo naturalista e, no entanto, seu vínculo profundo com José de Alencar, subjacente à composição de seu romance da Nau Catarineta, se revela na ácida e lúcida conferência de 1942, O movimento modernista (Andrade, 2002b: 271): “E afirmo que o Brasil possuiu, não apenas regionais, mas generalizadas no país, numerosas tendências e constâncias sintáticas [sic.] que lhe dão natureza característica à linguagem. Mas isso

decerto ficará para outro futuro movimento modernista, amigo José de Alencar, meu irmão”.

Amaral, Alencar e Andrade, ao mesmo tempo, próximos e distantes de nós. Mas e as quadras e poesias que registraram? Como formas codificadas da arte verbal (Jakobson, 1984), como as lendas e mitos, elas prosseguem sua vida transitando entre oralidades e escritas; e fornecem um pano de fundo de memória coletiva elaborado e reelaborado permanentemente em diferentes formas expressivas da cultura tradicional e não tradicional, passada e contemporânea. O passado dos cancioneiros ganha, assim, duplicidade temporal e faz-se também presente.

Esta leitura busca expandir a proposta de uma antropologia dos estudos de folclore – o exame compreensivo e contextualizado desse campo de estudos, integrante dos debates sobre a construção cultural da nação. Busca relativizar a tendência interna aos próprios intelectuais estudiosos das tradições populares de desvalorizarem o período inicial do “romantismo regionalista”, dos “estudos literários do folclore” em prol das abordagens contextualizadas das festas, performances e saberes de modo geral (Amaral, 1982; Andrade, 2019; Carneiro, 1962; Vilhena, 1997). Perde-se de vista com isso, entre tantas outras possíveis questões, não só a nuance das transições de paradigmas conceituais como a natureza etnográfica diferenciada de tais estudos e, muito especialmente, a riqueza intrínseca às formas poéticas registradas nos cancioneiros. Quando releio as quadrinhas que os povoam, minha voz escuta outra voz que atravessa lacunas irremediáveis, como a desse canto pungente de um trovador errante desconhecido, manuscrito em uma folha timbrada da redação de *O Estado*, enviada por um colaborador de Amaral nos anos 1920 [Dossiê AA/FDP/Cedae/Unicamp]:

Minha mãe é uma ribeira
meu pai um rio corrente
Sou filho das águas claras
Não tenho nenhum parente

Apêndice: Relação das abreviaturas indicadas por MA que referenciam as coletas utilizadas na composição de sua versão da Nau Catarineta (Andrade, 1982, p. 198,199).

C - Cópia dum texto de Fandango, publicado por uma revista de poesias populares cantadas em Natal.

N - Música e texto recolhidos por mim, do colaborador popular alfabetizado Francisco Birro, antigo mestre dum Fandango, Natal.

P - Música e texto recolhidos por mim, no engenho Bom Passar, dos colaboradores não alfabetizados Manuel Lima e Antônio Tavares, respectivamente Capitão e Piloto dum *Fandango*, em Penha, RN.

B - Música e texto recolhidos por mim dos colaboradores não -alfabetizados Joaquim Luís da Silva e Samuel de Brito, respectivamente Mestre e General da *Barca*, da Paraíba, capital.

R - Música e texto recolhidos por mim, do colaborador não-alfabetizado Hortênsio José de Oliveira, no Recife, conhecedor de Fandangos pernambucanos.

NOTAS

- 1 Esse campo de estudos prossegue ressignificado entre as humanidades universitárias a articular múltiplas possibilidades de novas abordagens em que dialogam com os estudos literários (Ferreira, 1991), etnologia, etnomusicologia, antropologia dos rituais e performances entre outros (Corrêa, J. e Pimentel, A., 2008; Matos, C. et al., 2001 e 2008; Sautchuk, 2012), e as pesquisas associadas aos registros de patrimônio cultural imaterial. Compositores, cantadores e repentistas organizam também, na atualidade, seus próprios cancioneiros.
- 2 Nascimento (2009: 10) defende a expressão literatura oral, criada por Paul Sébillot em 1881. Para ele, a expressão indica o potencial criativo dos narradores populares em sua produção literária oral, que nada deve à literatura escrita. Bem sabemos como as estruturas narrativas próprias da oralidade viriam ao longo do século XX renovar a ficção brasileira, e como a pesquisa das tradições populares — tidas como capazes de singularizar culturalmente distintas sociedades-nações — serviram como fonte de renovação das artes e literatura eruditas (Jardim, 2015; Botelho & Hoelz, 2022).
- 3 Trata-se de pesquisa em curso sobre etnografia e folclore na obra e trajetória de Mário de Andrade (Cavalcanti, 2012, 2019, 2021, 2023; Cavalcanti & Fry, 2017).
- 4 No artigo já citado, Cavalcanti (2023), elaborei em detalhe a pesquisa que me levou à descoberta do cruzamento dos inconclusos projetos de Amaral e Andrade e a natureza bem distinta da respectiva fortuna crítica e do destino de seus acervos. Não pesquisei o acervo de José de Alencar, autor que participa aqui como valioso elo a contrastar Amaral e Andrade. Ao que sei, a documentação referente a José de Alencar encontra-se dispersa em instituições diversas, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional e instituições cearenses.
- 5 O termo colheita, amplamente utilizado pelos estudiosos do folclore brasileiro até meados do século XX, aproximava a produção popular da ideia de uma pureza de ordem natural.
- 6 O dossiê Amadeu Amaral, o primeiro da série de dossiês (a série 7) do Fundo Paulo Duarte (Catálogo do Fundo Paulo

Duarte, 2021), organiza-se em 48 pastas. Entre as pastas 29 e 37 encontram-se “documentos originais reunidos por Paulo Duarte”, segundo a classificação arquivística adotada. O conjunto de 9 pastas reúne cerca de 600 documentos em avaliação aproximativa. Trata-se do que restou da colheita de Amaral destinada ao Cancioneiro caipira. São documentos individualmente numerados e envelopes numerados cheios de inúmeras pequenas notas, bilhetes, registros em folhas soltas, além de cadernos e manuscritos.

- 7 O *dialeto caipira*, de Amaral, é até hoje uma referência para estudos linguísticos e fonológicos (Cavalcanti, 2024). Vale observar, como atesta Proença (1974), a presença desse livro de Amaral entre as fontes de Andrade para a pesquisa do linguajar do romance *Macunaíma*.
- 8 O artigo “A poesia popular de São Paulo”, de 3 de maio de 1929, ano de seu falecimento, foi concebido como uma introdução ao idealizado cancioneiro (Amaral, 1982: 125-173).
- 9 Para o DMC, ver Sandroni, 2024; Calil e Penteado, 2015; Bomeny, 2012. Paulo Duarte é um personagem de brilho próprio. Em 1948, ele reeditou também *O dialeto caipira*. Em 1976, ele publicou o livro *Amadeu Amaral* e organizou o projeto de obras completas de AA junto à editora Hucitec. Foram publicados em 1976, *Letras floridas* (crítica literária) e *Ensaio e conferências*; em 1977, *Poesias completas*; em 1981, *Novela e conto. Política humana, Elogio da mediocridade e Correspondência*, inicialmente previstos, não foram publicados, assim como *Memorial de um passageiro de bonde* (publicado originalmente em 1938).
- 10 Na anotação de MA, o número 348 indica o livro de Teófilo Braga na sua bibliografia manuscrita para o projeto de Na pancada (MMA/IEB/USP).
- 11 AA interessa-se pelo então jovem autor Mário Sobral ao ler em 1917 “Há uma gota de sangue em cada poema”; e, em 1922, quando do lançamento de *Pauliceia Desvairada*, o resenha elogiosamente em *O Estado* (Amaral, 1976). Sevcenko (1992: 148-150) comenta a participação de AA na “fermentação nativista” do ambiente paulistano da segunda década do século XX.
- 12 O farto material das pesquisas de MA viria a constituir o “núcleo folclórico” de sua obra, organizado e publicado postumamente por Alvarenga. Basicamente: *Danças dramáticas do Brasil*, *Música de feitiçaria no Brasil*, *Os cocos*, *As*

melodias do boi e outras peças (Andrade, 1982a, 1983, 1984, 2002c). AA, atento ao ritmo, musicalidade e dicção da poesia popular, apenas transcrevia o que escutava ou lhe enviavam; MA transcrevia o que pesquisava diretamente, ou o que lhe enviavam, ou lia em sua biblioteca, mas era músico e transcrevia letra e melodia em partituras, atento às sonoridades.

- 13 A documentação referente ao Cancioneiro caipira de Amaral emerge na listagem bibliográfica de Andrade destinada ao projeto Na pancada como “Fundos folclóricos paulistas colecionados por Paulo Duarte”. Abordei em Cavalcanti, 2023, a forte ambivalência que marcou o relacionamento de Andrade com Amaral.
- 14 Três anos mais tarde, Renato Almeida – diplomata de carreira que compartilhou com MA o interesse pelas tradições musicais brasileiras – instituiria a Comissão Nacional de Folclore, de onde partiu o movimento nacional capilar em prol da defesa do folclore brasileiro estudado por Vilhena (1997). O movimento culminou na criação, no Rio de Janeiro, em 1958, no governo de Juscelino Kubitschek, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (IPHAN).
- 15 Sobre a relevância dos arquivos para MA, ver também Carvalho (2001).
- 16 AA reservava o termo folclore para designar os estudos do assunto e nomeava as expressões e fatos populares propriamente ditos como tradições populares. MA falava e grafava folclôre (assim mesmo com o circunflexo no segundo o) para ambas as coisas, abasileirando a seu modo a pronúncia e a grafia do termo inglês.
- 17 São Bento de Sapucahy/SP. Ficha datilografada, Dossiê AA., Fundo Paulo Duarte/Unicamp.
- 18 Manuscrito em nota enviada a AA e PD durante a coleta realizada via campanha no jornal *O Estado*. Dossiê AA. FPD/Unicamp.
- 19 Quadra manuscrita por Mário de Andrade encontrada junto às coletas de Amaral em nota intitulada *Pancada*. Dossiê AA. FPD/Unicamp.
- 20 Disponível em: <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2018/11/16/poeta-candido-simoes-sintese-biografica/>. A referência é o compêndio sobre *Literatura Popular do Norte de Minas*, de Teófilo de Azevedo (1978).

- 21 *Fabliau* (*fabliaux* no plural) é o termo que designa um tipo de verso característico da poesia oral francesa do alto medievo, cheio de ironias, obscenidades e escatologias.
- 22 Como já observou Darton (1985), a leitura em voz alta é uma performance, o que relativiza a exigência de letramento para memorização de formas poéticas. Adultos não só mediatizam o acesso das crianças a textos como também o de outros adultos. Ver a respeito em Pellegrino & Tavares, 2021.
- 23 Embora AA reconhecesse que tradições populares eram recriadas em ambientes urbanos, compartilhava da crença – baseada na oposição rural *versus* urbano, hoje insustentável – na maior autenticidade e natureza primitiva da cultura rural. Mário de Andrade compartilha a mesma crença, distinguindo o fato folclórico, ou o populário, como muitas vezes denominava, do popularesco, já modificado pelas influências urbanas modernizantes. Ver a respeito em Naves, 1998 e Travassos, 2000.
- 24 O trabalho origina-se de palestra de 1921, que veio integrar o capítulo *Poesia da Viola* em Amaral (1982).
- 25 Entre eles, os Bois Moleque, Surubim, Misterioso, Pintadinho, Adão Prata, o Novilho do Quixelê, nordestinos em sua maioria, registrados por Pereira da Costa, Gustavo Barroso, Silvio Romero, Rodrigues de Carvalho.
- 26 Como indica Matos (1994), nem sempre essas pesquisas de Romero, publicadas em 1883, 1885 e 1888, orientaram-se pelos critérios advogados por ele mesmo. Romero classificava o repertório de procedência diversa segundo a origem étnico-racial. Essa dimensão não é enfatizada por Amaral, e dilui-se em Andrade em suas preocupações com a constituição de uma nacionalidade cultural já muitas vezes articulada na própria diversidade étnica encontrada na população (Travassos, 1997).
- 27 O *Nosso cancioneiro*, de Alencar (1994), reúne as 4 cartas escritas em dezembro de 1874 destinadas ao amigo Joaquim Serra, jornalista e escritor maranhense residente no Rio de Janeiro, então a capital do Império. Serra as encaminhou ao jornal *O Globo*, que as publicou naquele mesmo mês. Sua reunião em livro foi póstuma, datada de 1886.
- 28 Amaral conhecia a obra de Van Gennep, para quem os fatos apresentam-se como volumes, com várias faces articuladas. Ele insiste: música, poesia e dança formam “um

todo psicológico indissolúvel” com as crenças, costumes e hábitos de trabalho (Amaral, 1982, p. 37).

- 29 Como: “(...) recolhi minha documentação do natural, isto é, de cantadores analfabetos (...)” (Andrade, 1982a: 121/122). Ou “As versões que eu colhia do natural, sempre registravam variantes novas” (idem: 296).
- 30 Onde encontramos densa reflexão, porém não poética ou melódica, sobre o bumba como “a mais exemplar e estranha” das danças dramáticas, é no ensaio de Andrade (1982b), que abordei em outro trabalho (Cavalcanti, 2012).
- 31 Na publicação póstuma organizada por Alvarenga, o artigo de 1941 tornou-se a nota 66 (Andrade, 1982a, p. 325-338) do texto introdutório de Andrade às “Cheganças de Marujos”, apensa ao item IX: Romance da Nau Catarineta. As Cheganças compõem a segunda e maior parte do primeiro tomo das *Danças Dramáticas do Brasil* (Andrade, 1982a, p. 94-338) com Introdução (texto publicado em vida por MA como “Danças dramáticas ibero-brasileiras”), Chegança de Mouros, Chegança dos Marujos, seguidas de extensas notas, relativas à maneira de MA trabalhar com “os meus colaboradores populares”, aos detalhes das observações que fez na “recolha”, com inúmeras reflexões referidas a seus vastos estudos bibliográficos. O conjunto póstumo articula a isso documentos deixados datilografados por ele. O artigo de 1941 sobre a Nau Catarineta, transcrito como nota, perde, entretanto, sua individualidade que revela o afinco estudioso erudito do autor que percorre a bibliografia internacional e nacional a respeito desde o registro de Garret, de 1851. Alvarenga, sempre criteriosa, buscou seguir uma aparente opção do próprio Mário.
- 32 O Quinteto Armorial em seu álbum de 1978, Discos Marcus Pereira, recriou temas nordestinos na faixa instrumental Romance da Nau Catarineta. Teca Calazans cantou uma variante curta do romance registrado por MA na faixa 4 do CD. *Mário de Andrade*. Funarte, 1983.
- 33 Trecho extraído de Menéndez Pidal, El romancero: su transmisión a la época moderna (1910), em *Estudios sobre el romance*, vol. 11 de Obras completas. Madrid: Espasa-Calpe, 1943: 41.
- 34 Foram auxiliados pelos técnicos Benedito Pacheco e o assistente Antônio Ladeira entre fins de 1937 e março de 1938. Ver sobre a Missão, Carlini, 1994; Sandroni, 2008.

Luiz Heitor faria também precursoras gravações em suas pesquisas a Minas e Goiás nos anos 1940 (Barros, 2013).

- 35 Tais paradigmas logo requereriam o detalhamento de contextos sociais e de interação entre pesquisador e interlocutores, os cuidados com autoria e desempenho dos sujeitos envolvidos, exigências hoje incontornáveis.

REFERÊNCIAS

Alencar, José de. (1994 [1874]). *O nosso cancioneiro*. Campinas: Pontes.

Alvarenga, Oneyda. (2002). Introdução. In: Andrade, Mário. *As melodias do boi e outras peças*. Ed. Itatiaia: Belo Horizonte, p. 9-45.

Alvarenga, Oneyda. (1974). *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed.

Amaral, Amadeu. (2020 [1920]). *O dialeto caipira*. São Paulo: Parábola Editorial.

Amaral, Amadeu. (1982 [1948]). *Tradições populares*. São Paulo/Brasília: Hucitec/INL.

Amaral, Amadeu. (1976). *Letras floridas*. São Paulo: Hucitec.

Andrade, Mário de. (2019) O folclore no Brasil. In: Andrade, Mário de. *Aspectos do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, p. 23-80.

Andrade, Mário de. (2002a). Amadeu Amaral. In: Andrade, Mário de. *O empalhador de passarinho*, Belo Horizonte, Itatiaia (10-IX-1939), p. 183-188.

Andrade, Mário de. (2002b) O Movimento modernista. In: Andrade, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, p. 253-280.

Andrade, Mário de. (2002c) *As melodias do boi e outras peças*. Ed. Itatiaia: Belo Horizonte.

Andrade, Mário de. (1984). *Os cocos*. São Paulo/Brasília: Dias Cidades/INL/Fundação Nacional Pró-Memória.

Andrade, Mário de. (1983). *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Andrade, Mário de. (1982a) *Danças dramáticas do Brasil*. (org. Oneyda Alvarenga). São Paulo: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 2 ed., tomos I, II e III.

Andrade, Mário de. (1982b). As danças dramáticas do Brasil. In: Andrade, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. (org. Oneyda Alvarenga), São Paulo, Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 2 ed., tomo I. p. 23-93.

Andrade, Mário de. (1976). *O turista aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas cidades.

Barros, Felipe. (2013). *Música, etnografia e arquivo nos anos 40: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943), e Minas Gerais (1944)*. Rio de Janeiro: Ed. Multifoco.

Bomeny, Helena. (2012). *Um poeta na política*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra.

Bopp, Raul. (2012). *Movimentos modernistas no Brasil - 1922-1928*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

Botelho, André & Hoelz, Maurício. (2022). *Modernismo como movimento cultura*. Petrópolis: Vozes.

Calazans, Teca. (1983). *Mário de Andrade*. CD. Rio de Janeiro: Funarte.

Calil, Carlos Augusto & Penteado, Flávio Rodrigo (orgs.). (2015). *Mário de Andrade. Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura*. São Paulo: Imprensa Oficial.

Carlini, Álvaro. (1994). *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade de São Paulo.

Carneiro, Edison. (1962). A evolução dos estudos de folclore no Brasil. *Revista Brasileira de Folclore*. 2/4, p. 39-42.

Carvalho, Ricardo Souza de. (2001). *Edição genética de "O sequestro da Dona Ausente" de Mário de Andrade*. Dissertação de Mestrado. Depto. de Teoria Literária e Literatura comparada. FFLCH/USP.

Catálogo do Fundo Paulo Duarte. (2021). CEDAE/Unicamp.

Cavalcanti, Maria Laura. (2012). *Reconhecimentos: antropologia folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Cavalcanti, Maria Laura. (2019). Mário de Andrade, folclorista. In: Andrade, Mário. *Aspectos do folclore brasileiro*. São Paulo, Ed. Global, p. 147-170.

Cavalcanti, Maria Laura. (2021). A música folclórica na fonte. In: Martins, Ana Cecília & Starling, Heloisa (orgs.) *História da música brasileira em 100 fotografias*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Cavalcanti, Maria Laura. (2023). Dois cancioneiros inacabados: os caminhos cruzados de Amadeu Amaral e Mário de Andrade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 84, abr., p. 114-142.

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. (2024). O cancioneiro caipira de Amadeu Amaral. *Revista Brasileira*, 121, p. 172-181. Academia Brasileira de Letras.

Cavalcanti, Maria Laura & Fry, Peter. (2017). Brazil's music of sorcery according to Mário de Andrade. *Vibrant. Virtual Brazilian Anthropology*, 14/1.

Cavalcanti, Maria Laura & Vilhena, Luís Rodolfo. (2012). Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. In: Cavalcanti, Maria Laura. (2012). *Reconhecimentos: antropologia folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Corrêa, Joana & Pimentel, Alexandre. (2008). *Na ponta do verso: poesia de improviso no Brasil*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé.

Darton, Robert. (1985). *The great cat massacre and other episodes in French cultural history*. New York: Vintage Books.

Duarte, Paulo. (1976). *Amadeu Amaral*. São Paulo: Hucitec.

Fernandes, Florestan. (1948a). A contribuição folclorística de Amadeu Amaral. *O Estado de São Paulo*, 5 de dezembro.

Fernandes, Florestan. (1948b). Variações sobre Tradições populares. *O Estado de São Paulo*, 12 de dezembro.

Ferreira, Jerusa Pires. (1991). *Armadilhas da memória. Conto e poesia popular*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.

Giovannini Jr., Oswaldo. (2024). *Sortilégios do registro: Aires da Mata Machado e os visungos em Minas Gerais*. Milho Verde: Sempre-viva Editorial

Gomes, Ângela Castro. (2021). Alexina Magalhães Pinto, uma professora em defesa do folclore infantil. In: Soares, Gabriela Pellegrino; Raffaini, Patrícia Tavares (orgs.). *Livros infantis velhos esquecidos*. São Paulo: USP/BBM, p. 29-83.

Gumbrecht, Hans Ulrich. (2021). *Os poderes da Filologia*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Jakobson, Roman. (1984). Étude du folklore. In: Jakobson, Roman. *Une vie dans le langage*. Paris: Les Éditions de Minuit, p. 73-97.

- Jardim, Eduardo. (2015). *Eu sou trezentos*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional; Edições de Janeiro.
- Lopez, Telê Porto Ancona. (1972). *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades.
- Magalhães Pinto, Alexina de. (1911). *Cantigas das crianças e do povo*. Ed. Francisco Alves.
- Matos, Cláudia Neiva de. (1994). *A poesia popular na República das Letras: Silvio Romero, folclorista*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, /Minc/Funarte.
- Matos, Claudia Neiva de et al. (orgs.). (2001). *Ao encontro da palavra cantada. Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: & Letras, (vol. 1).
- Matos, Claudia Neiva de et al. (orgs.). (2008). *Ao encontro da palavra cantada. Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: & Letras, (vol. 2).
- Nascimento, Braulio. (2009). *Estudos sobre o conto popular*. Rio de Janeiro: Terceira Margem.
- Nascimento, Braulio. (1971). *Bibliografia do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação da Biblioteca Nacional/Ministério da Educação e Cultura.
- Naves, Santuza. (1998). *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas.
- Ortiz, Renato. (1983). *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica
- Proença, Manuel Cavalcanti. (1974). *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: MEC/ Civilização Brasileira.
- Quinteto Armorial. (1978). *Álbum Quinteto Armorial*. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira.
- Romero, Silvio. (1883). *Cantos populares do Brazil* (Vols.1-2). Lisboa: Nova Livraria Internacional.
- Romero, Silvio. (1885). *Contos populares do Brazil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional.
- Romero, Silvio. (1888). *Estudos sobre a poesia popular do Brazil* (1879-1880). Rio de Janeiro: Typ. Laemmert.
- Sandroni, Carlos. (2008). Missão de pesquisas folclóricas: música tradicional do Norte e Nordeste, 1938. *Revista do IEB*, 46.
- Sandroni, Carlos. (2024). *Mário contra Macunaíma*. São Paulo: SESC.

Sautchuk, João Miguel. (2012). *A poética do improviso. Prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: Ed. UnB.

Sevcenko, Nicolau. (1992). *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, *sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras.

Soares, Gabriela Pellegrino & Raffaini, Patrícia Tavares (orgs.). (2021). *Livros infantis velhos esquecidos*. São Paulo: USP/BBM.

Stocking, Jr., George W. (1989) The ethnographic sensibility of the 1920s and the dualism of the anthropological tradition. In: Stocking Jr., George W. (ed.). *Romantic motives: essays on anthropological sensibility*. (History of anthropology, v. 6). Madison: The University of Wisconsin Press, 1989, p. 208-279).

Travassos, Elizabeth. (1997). *Mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Travassos, Elizabeth. (2000). *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Valentini, Luísa. (2013). *Um laboratório de antropologia. O encontro entre Mário de Andrade e Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. São Paulo: Alameda.

Vilhena. Luis Rodolfo da Paixão. (1997). *Projeto e missão. O Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/ Ed. FGV.

Zumthor, Paul. (2009). *Falando de Idade Média*. Coleção Debates. História. São Paulo: Ed. Perspectiva.

Zumthor, Paul (2000). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC.

ETNOGRAFIA E POESIA POPULAR NOS CANCIONEIROS FOLCLÓRICOS: AMADEU AMARAL, JOSÉ DE ALENCAR E MÁRIO DE ANDRADE

Palavras-chave

Etnografia;
Poesia popular;
Cancioneiros folclóricos;
Oralidade;
Escrita.

Resumo

Entre o último quartel do século XIX e meados do século XX, a voga mundial dos cancioneiros folclóricos ergueu-se no Brasil entre os projetos de construção cultural da nação. Tais registros da oralidade popular orientavam-se por concepções de etnografia que, sintetizadas na expressão nativa colheita, este texto busca iluminar. Em meio à grande variedade, as quadras – tidas como das mais simples formas poéticas – conduzem o exame dos registros feitos por três literatos: Amadeu Amaral, José de Alencar e Mário de Andrade. Desalinhando temporalidades, Alencar, com “O rabicho da Geralda”, de 1874, permite comparar os modos distintos pelos quais Amaral, nos anos 1920, e Mário de Andrade, nos anos 1930/40, praticaram a etnografia em seus respectivos e inconclusos cancioneiros. No percurso, circulando entre oralidade e escrita, a graça e potência das formas poéticas registradas nos interpelam e trazem para o presente o passado dos cancioneiros.

ETHNOGRAPHY AND POPULAR POETRY IN FOLKLORIC SONGBOOKS: AMADEU AMARAL, JOSÉ DE ALENCAR E MÁRIO DE ANDRADE

Keywords

Ethnography;
Popular poetry;
Folkloric songbooks;
Orality;
Writing.

Abstract

Between the last quarter of the 19th century and the mid-20th century, the worldwide vogue of folk songbooks arose in Brazil among the nation's cultural construction projects. Such collections of popular oral expressions were guided by concepts of ethnography that, synthesized in the native category “harvest”, this text seeks to illuminate. Amidst great variety, the quatrains – considered to be among the simplest poetic forms – lead the examination of the registries made by three writers: Amadeu Amaral, José de Alencar and Mário de Andrade. Misaligning temporalities, Alencar, with “O rabicho da Geralda”, from 1874, allows us to compare the distinct ways in which Amaral, in the 1920s, and Mário de Andrade, in the 1930s/40s, practiced ethnography in their respective and unfinished songbooks. Along the way,

moving between orality and writing, the grace and power of the recorded poetic forms challenge us and bring the past of songbooks into the present.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti é antropóloga, professora titular no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/UFRJ) e no Programa de Pós-Graduação em Etnografia e Crítica Cultural (PPGECC/UFRJ). Graduada em história na Puc-Rio, mestre e doutora em antropologia pelo Museu Nacional/UFRJ; pós-doutoramentos na Universidade de Columbia/NY. Organizou em parcerias diversas coletâneas e é autora de diversos artigos e livros, entre os quais estão *Drama, ritual e performance: a antropologia de Victor Turner* (2020) e *Rivalidade e afeição: ritual e brincadeira no bumbá de Parintins* (2022).

Fonte de financiamento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Conflito de interesses: Nenhum.

Contribuição dos Autores: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti é responsável pela coleta de dados e redação do artigo.

Aprovação do Comitê de Ética: Não se aplica.

Disponibilidade de Dados: Dados públicos.

Agradecimentos: Este texto foi apresentado inicialmente na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia, na mesa redonda “Antropologia e etnografia das culturas populares entre fins do XIX e meados do XX: Novas visões a partir de arquivos”, realizada em 27 de julho de 2024. Agradeço aos comentários e sugestões então recebidos dos colegas e, também, àqueles dos pareceristas anônimos da revista.

Editor responsável: Wagner Chaves (UFRJ, Brasil).

Recebido em 26/12/2024 | Aprovado em 12/05/2025