

# A “Viola quebrada” e a doce música: entre o Mário de Andrade cantor e o teórico

## “Viola quebrada” and Sweet music: through Mário de Andrade singer and musicologist



Pedro Razzante Vaccari

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

pedrovaccari1@usp.br

**Resumen:** Este trabalho tem por objeto principal a associação entre o Mário de Andrade teórico e o prático – o musicólogo e o cantor, o escritor e o cantador. Através dessas duas facetas, que se complementam, Mário de Andrade se firmou como o maior estudioso e entendedor da música brasileira e, com recentes descobertas, também um cantor que demonstrava na prática o que pretendia na teoria. Seu cantar e escritos sobre a prática do cantar nacional muito se basearam na figura do embolador Chico Antônio, que sintetizava, no canto, aquilo que Mário de Andrade professava em sua bibliografia. Nossa busca se constitui em decodificar esse cantar brasileiro contemporâneo, amparado em estudos relevantes e consagrados sobre o tema, e por meio da escuta de Mário de Andrade e Chico Antônio, traçar um esboço do que seria o ideal do cantar brasileiro na música de concerto hoje. Os resultados foram constatar que nasalidade, destreza retórica, improvisação e jocosidade ainda estão presentes no cotidiano dos cantadores de embolada e de modinhas da atualidade, e como Mário de Andrade deixou um legado com estreita conexão com o canto étnico multifacetado dos diversos “Brasis” de todas as regiões do país continental.

**Palabras clave:** Mário de Andrade; Chico Antônio; teórico e prático; cantar brasileiro; viola quebrada.

**Abstract:** This work is about associate the musicologist and practical man Mário de Andrade – the theoretical musician, writer, and singer. Through these two possibilities, which complement each other, Mário de Andrade has established himself as the greatest scholar and connoisseur of Brazilian music and, with relatively recent discoveries, also a singer who demonstrated in practice what he was thinking in theory. His singing and writings on the practice of national singing were largely based on the figure of the embolador Chico Antônio, who synthesized, in singing, what Mário de Andrade professed in his bibliography. Our quest consists of decoding this contemporary Brazilian singing, supported by relevant and consecrated studies on the subject, and by listening to Mário de Andrade and Chico Antônio, tracing an outline of what would be the ideal of Brazilian singing in concert music today. The results were to verify that nasality, rhetorical skill, improvisation, and joyfulness are still present in the daily lives of current embolada and modinhas singers, and how Mário de Andrade left a legacy with a close connection with the multifaceted ethnic singing of the different “Brazils” of all regions of the mainland country.

**Keywords:** Mário de Andrade; Chico Antônio; theoretical and practical; brazilian singing; “viola quebrada”.

Submetido em: 12 de janeiro de 2024

Aceito em: 7 de maio de 2024

Publicado em: setembro de 2024

## 1. Introdução

Esta pesquisa pretendeu investigar qual seria o canto brasileiro que, perseguido por Mário de Andrade, poderia representar os ideais desse pensador e, ao mesmo tempo, atender algumas demandas musicais da nação atual, em especial no que concerne à difusão dos diversos matizes vocais do extenso território brasileiro. Debruça-se, sobremaneira, em relação ao cantar do embolador nordestino, em nossa pesquisa de campo sobre os repentistas da Praça da Sé, em São Paulo, em particular Verde Lins e Pena Branca.

As perguntas levantadas foram: Qual o tipo de emissão e modo de entoar vocal que, propensos à emissão anasalada do cantador de coco, da aproximação do canto popular da modinha – ao mesmo tempo lírico e dando primazia à frontalidade – e ao cantor de concerto traduziria com maior adequação os anseios pelo que Mário de Andrade definiu como “brasileirismo” (Andrade, 2020, p. 61). Não o canto exótico aplaudido pelos estrangeiros, mas a “expressão natural e necessária duma nacionalidade” (Andrade, 2020, p. 61).

Procurou-se divisar qual seria o modelo de canto que condensaria em si, no Brasil de hoje, a teoria andradiana do “canto sem casaca”, apresentada, sobretudo, em *Aspectos da Música Brasileira*, de 1939 (Andrade, 1991), e a prática vocal desenvolvida e disseminada tanto nos ambientes urbanos como nos palcos brasileiros ao longo do século XX e mesmo do século XXI. O canto brasileiro para ele deveria continuar embasado nos estudos do belcanto europeu, no entanto, se este canto encorpa e produz a técnica vocal advinda de projeção e sustentação mais prolongada, o que caracteriza esse canto seria uma sonoridade específica, proveniente dos inúmeros coloridos brasileiros. Entre esses elementos estariam a nasalidade caipira, que, segundo ele, tinha origem indígena, a oralidade e mesmo as variações de quartos de tons verificadas nos cantos como os de embolada (Andrade, 1991, 2006).

Por um lado, temos o Mário musicólogo esclarecido e o escritor imbuído de suas pesquisas folclóricas, como no conto “Briga das pastoras” – conto praticamente autobiográfico –, que descreve o narrador como um pesquisador que se infiltra em uma região desconhecida a fim de estudar as suas peculiaridades musicais. Assim ele coloca, ao desbravar o ambiente e sentir a reação das pessoas:

Eu me pus falando entusiasmado nos estudos que vinha fazendo sobre o folclore daquelas zonas, o que já ouvira e colhera, a beleza daquelas melodias populares, os bailados e a esperança que punha naquela região que ainda não conhecia. Todos me escutavam muito leais, talvez um pouco longínquos, sem compreender muito bem que uma pessoa desse tanto valor às cantorias do povo (Lopez, 2003, p. 43).

Esse teórico do Movimento Modernista, ao mesmo tempo brasileiro e universal – para ele, ao se produzir o que chamava de nacional também se produziria o universal, pois nas características vernáculas residiriam elementos comuns musicais e culturais de modo lato (Andrade, 2020). Dessa maneira surge o estudioso que procura apreender a cultura do povo, “reconhece a dignidade da criação popular, absorve temas e estruturas, integrando-os no próprio trabalho de poeta e ficcionista erudito” (Centro Cultural São Paulo, 1992, p. 38).

Por outro lado temos o Mário cantor, intérprete, até então desconhecido. Sua preferência de emissão vocal, sempre relatada em seus livros, como no supracitado *Aspectos da música brasileira* (Andrade, 1991), se apoia na prática pela sua apreciação do cantador de cococos Chico Antônio, que, no seu entender, “não sabe que vale mais que uma dúzia de Carusos<sup>1</sup>, vem da terra, canta por cantar [...]” (Andrade, 1983, p. 273).

O perfil do embolador Chico Antônio é traçado em *Vida de cantador: o texto e a pesquisa de Mário de Andrade* (1985), de

<sup>1</sup> Referência ao cantor lírico italiano Enrico Caruso (1873-1921), considerado o maior tenor de sua época (FUCITO; BEYER, 1995).

Raimunda Batista. “O hábito de ouvir a cantoria, sobretudo os cocos, seria sua escola, transformando-o em hábil cantador, desde a meninice. O poeta cantava ao improviso e sua criação desenhava representações de enorme fantasia do universo que o circundava [...]” (Batista, 1985, p. 6)<sup>2</sup>.

Essa simbiose do Mário prático e o teórico está em sua própria obra:

Em *Clã do Jabuti*, temas, lendas, gêneros, ritmos, fixação de técnicas são absorvidas pelo poeta culto, o qual, assumindo sua condição de culto, constrói modas de viola, romances e toadas. Em *Macunaíma*, essa preocupação se acentua, quando o narrador se faz rapsodo e a narrativa experimental, a rapsódia, é, de fato, escrita como um canto (Batista, 1985, p. 10- 11).

Dessa forma pretendemos unir o canto que é entoado nas páginas de *Macunaíma* com o canto que era sua devoção e que intitulava de nacional. Apoiados nos registros vocais descobertos de Mário de Andrade, que era cantor (barítono), pretendeu-se traçar um perfil desse cantor nacional – que na época de Mário personalizava-se em Francisco Alves, mas que atualmente bem poderia se passar por Milton Nascimento ou Martinho da Vila, segundo Martha Herr (2004):

Na música popular, na qual o modelo fonador é o da fala, diferenças tímbricas entre vozes são mais valorizadas [...]. O cantor erudito pode se aproximar desse timbre, talvez, dando atenção à adequação da sua dicção, já que a fala brasileira tem um timbre caracteristicamente nasal. A tendência entre cantores eruditos hoje é “impostar” menos a voz nas canções brasileiras para aproximar-se do canto popular (Herr, 2004, p. 31).

Essa espécie de unificação cultural timbrística – por meio da dicção mais frontal – entre cantores populares e de concerto (‘eruditos’) quiçá fosse um dos principais objetivos das pesquisas de Mário de Andrade, seja no Congresso da Língua Nacional

<sup>2</sup> No livro homônimo Raimunda Brito Batista (1993) nos dá a dimensão do que foi o encontro dos dois, o folclorista e o cantador: “Encontro carregado de emoção entre um mestre erudito e um mestre popular” (BATISTA, 1993, p.10).

Cantada, de 1937, ou nas suas Missões de Pesquisas Folclóricas pelo país (Centro Cultural São Paulo, 2007).

Pretendeu-se, portanto, associar o Mário teórico e literato – autor da rapsódia *Macunaíma*, que, segundo Raimunda Batista (1985), é um canto – com o Mário músico prático, pianista e cantor, embolador, coqueiro e que expressa, na sua voz, muito do trabalho literário a que se dedicou.

O espaço físico-geográfico é São Paulo, capital habitada por Mário de Andrade, e sua paixão. Nela convivem as diferentes manifestações culturais provenientes das diversas regiões do país, como o coco de embolada. Foi pesquisado, ainda, o trabalho do Coral Paulistano, fundado por Mário de Andrade em 1936, rebatizado em 2013 de Coral Paulistano Mário de Andrade. Pensado para ser uma fonte de pesquisa e difusão de música brasileira coral contemporânea, o Coral Paulistano Mário de Andrade recentemente passou por uma reestruturação, voltando-se para suas origens iniciais, o contato com o povo e a disseminação da música nacional de vanguarda.

Temporalmente, situa-se da época de Mário de Andrade, ou seja, das suas primeiras incursões folclóricas, nas décadas de 1920 e 1930, até os dias de hoje, com os emboladores da Praça da Sé e o Coral Paulistano atuando como divulgadores da música brasileira.

A pesquisa de campo em embolada nordestina incluiu, logicamente, uma reflexão sobre a performance. A performance é o compartilhamento coletivo de experiências temporais e espaciais que redundam em determinada prática determinada por esse coletivo. Ou seja, ela não é apenas uma obra individual, mas abarca uma atmosfera oriunda de diferentes tempos e espaços, uma construção de muitos indivíduos, uma obra plena de cultura social (Reily, 2014).

## 2. Mário de Andrade e o “canto sem casaca”: o cantador Chico Antônio

A partir do final do século XIX, em obras como de Silvio Romero (1883) – *Cantos populares do Brazil* – e, na virada do século, *Cantares brasileiros*, de Mello Moraes Filho (1982 [1900]), procurou-se perscrutar o que seriam certas constâncias de entoação de um canto nacional em português brasileiro. No século XX, em especial com a obra de Mário de Andrade (1893-1945), ampliou-se a discussão, ao delimitar-se o que seria o canto nacional, suas idiossincrasias no concernente à adaptação da fala, da língua portuguesa do Brasil às emissões de canto lírico. A esse respeito, escrevera:

Ninguém duvida que o belcanto europeu, o belcanto que é um só, possa prover o canto nacional brasileiro dos mesmos estudos técnicos de desenvolvimento vocal que tanto servem a um alemão quanto a um português. E isso mesmo porque o canto nacional brasileiro tem as mesmas bases tonais e harmônicas do canto europeu e dele se criou. Podemos, portanto, e devemos, continuar nos mesmos estudos técnicos do belcanto europeu. Mas si esses estudos encorpam, afirmam e desenvolvem a voz, não são eles que fazem o próprio canto. Este deriva muito mais do timbre, da dicção e de certas constâncias de entoação, que lhes dá o caráter e a beleza verdadeira. E si usamos no canto brasileiro o timbre, a dicção e as constâncias de entoação do belcanto europeu, o canto nacional se desnacionaliza e se perde [...] (Andrade, 1991, p. 97).

Tratando, por conseguinte, de questões da ordem interpretativa e mesmo timbrística, Mário de Andrade visava a traçar uma espécie de guia para o canto nacional, direcionado, especialmente, a partir do que achava ser os “autênticos” timbres brasileiros, duma nasalidade que afirmava ser proveniente da indígena (Andrade, 1991).

Ao propor a técnica do “canto sem casaca”, apresentada, sobretudo, em *Aspectos da Música Brasileira*, de 1939 (Andrade, 1991), procurava investigar qual seria esse canto “em vernáculo”, telúrico e enraizado nas múltiplas regiões, sotaques e acentos do português brasileiro. Esse canto, embora com a centralidade no *belcanto* europeu, devia trazer as particularidades de emissão e entoação nacionais, como a nasalidade, a oralidade e as variações timbrísticas peculiares às múltiplas regiões brasileiras. A temática é comum a pesquisadores que continuaram a disseminação do ideal de canto andradiano, como Martha Herr – que propunha uma técnica vocal mista, amparada no canto popular e sua emissão mais frontal para ressaltar a entoação do texto (Herr, 2004), e Luciano Simões Silva, para quem deveríamos “[...] repensar a pedagogia do canto no Brasil para criarmos uma pedagogia que possa servir de base para diversos gêneros e estilos, pensando na música como expressão artística plural” (Silva, 2016, p. 390).

A concepção aqui seria de propiciar uma maior imersão no repertório nacional, como repertório formador e estruturador de um canto mais flexível, onde os diferentes idiomas ocidentais seriam estudados a partir de uma sólida base no português brasileiro.

Conforme relata Elena Meli: “Ser a língua materna inglês, chinês, ou russo tem efeitos diversos na arquitetura do pensamento [...]. Isto acontece porque cada língua coloca o acento sobre elementos diferentes da experiência, forjando assim um modo específico de ver o mundo” (Meli, 2016, tradução nossa).<sup>3</sup>

Para o princípio do estudo técnico vocal no Brasil, portanto, devemos nos valer pela especificidade da Língua Portuguesa brasileira, seus fonemas, acentuação e prosódia, afinidades vocálicas inerentes a ela e suas particularidades de entonação – nasais e decorrentes deles. O início dos estudos de voz serem, preferencialmente, em música brasileira, foi apresentado na tese *O canto sem casaca*, de Santos (2011), baseado na premissa de que o canto vernáculo, ou seja, na língua natal, traria arraigados, por

<sup>3</sup> No original: “Essere madrelingua inglese, cinese, o russo ha effetti diversi sull’architettura del pensiero [...]. Succede perché ogni lingua pone l’accento su elementi diversi dell’esperienza, forgiando così un modo specifico di vedere il mondo”.

extensão, os sons vocálicos e formantes da fala, sendo, portanto, mais propícios ao desenvolvimento de uma técnica vocal lírica incipiente.

Para Mário de Andrade, o modelo de emissão vocal estaria na figura dos cantadores, emboladores e outras personagens moldadas na tradição trovadoresca do nordeste e norte do Brasil. Segundo Luís da Câmara Cascudo, os cantadores seriam “analfabetos ou semiletrados, [que] têm o domínio do povo que os ama e compreende. Independem das cidades e dos cultos. Vivem no ambiente limitado, zona de conforto restrita mas real, para uma existência fabulosa de miséria e de encanto intelectual inconsciente” (Cascudo, 2012, p. 170).

Nada caberia melhor nesse protótipo que o cantador Chico Antônio – nome artístico de Francisco Antônio Moreira (1904-1993), natural de Cortes, próxima a Pedro Velho, no Rio Grande do Norte. A respeito dele diria Mário de Andrade: “Timbre nosso muito, firme, sensual, acalorado por esse jeito nasal de cantar que é uma constância de todo povo brasileiro. Apenas Chico Antônio quintessenciou esse jeito nosso de cantar. É um nasal discreto, bem doce e mordente, um nasal caju” (Andrade, 2015b, p. 2).

De fato, a nasalidade do canto brasileiro sempre permaneceu o foco a que Andrade conferia inigualável importância, por considerá-la fator que caracteriza o timbre – em sua opinião – “genuinamente brasileiro”. “O canto nacional, si não buscar no timbre, na dicção, nas maneiras de entoar e especialmente na nasalação dos nossos cantores naturais uma maior legitimidade nacional, não poderá seguir o caminho ilustre que estão abrindo os compositores contemporâneos do Brasil” (Andrade, 1991, p. 86).

Talvez tenha sido essa nasalidade característica o que Andrade teria admirado ao encontrar o cantador Chico Antônio, acompanhado de Câmara Cascudo e Antônio Bento de Araújo Lima, em 10 de fevereiro de 1929. O cantador entoaria o coco “Boi tungão”, causando imediata comoção em Mário. “Mário acreditava estar mergulhando na sonoridade de um Brasil profundo, autêntico” (Natal, 2021, p. 368).

Figura 1 – “Boi Tungão”, coco recolhido por Mário de Andrade

*Cocos do Boi Tungão*  
*Lêlêlêlê*  
(MBS-23)

Rio Grande do Norte

(Coro) Lêlêlêlê, boi tungão!  
Lálálálá, boi tungão!...

*Fonte: Andrade (2015c).*

*Descrição da imagem: Figura utilizada como exemplo do manuscrito.*

Não se sabe ao certo se teria sido este o coco entoado por Chico Antônio – em *Melodia do boi e outras peças*, Mário de Andrade selecionou três cocos com esse nome, todavia apenas este, da Figura 1, leva a especificação de proveniência do Rio Grande do Norte.

Nesta melodia vemos a divisão tradicional do coco de embolada: primeiros 4 compassos escritos de forma mais simples, em colcheias, formam uma frase que representa uma espécie de refrão. A segunda frase seria a embolada propriamente dita – compassos 5 a 8 – onde há o dobramento rítmico característico, em semicolcheias, e o texto é silábico, numeroso, necessitando de uma destreza retórica e performática advinda da prática dos emboladores.

Em nossa pesquisa de campo, na Praça da Sé, centro de São Paulo, recolhemos várias emboladas da mesma estirpe, durante o processo de coleta de dados para a dissertação de Mestrado (Vaccari, 2013). Durante os meses de agosto a novembro de 2012,

fizemos várias coletas de áudio e vídeo na Praça da Sé, em São Paulo, em especial dos cantadores Verde Lins e Pena Branca. Alguns excertos podem ser apreciados online, pelo Youtube<sup>4</sup>.

Nessas execuções nota-se, até a atualidade, a nasalidade como principal ferramenta de emissão vocal, em especial na segunda parte, onde em geral é necessário um maior virtuosismo vocal para cantar as semicolcheias no extenso tamanho do texto.

**Figura 2** – Melodia recolhida na Praça da Sé, Centro de São Paulo, por meio eletrônico audiovisual



*Fonte: Transcrição nossa.*

*Descrição da imagem: Figura utilizada como exemplo do manuscrito.*

A melodia recolhida da dupla de emboladores cearenses Verde Lins e Pena Branca, na Praça da Sé, Centro de São Paulo, versa o seguinte: “Ceará, Ceará, é a terra da oração, o padim Çico Romão, morreu, não ficou por lá”.<sup>5</sup> Como muitas das melodias de emboladas cearenses, emprega a figura do padre Cícero Romão Batista (1844-1934), o “padim Çico”, padre católico beatificado pela Igreja e uma das personalidades nordestinas mais influentes do século XX.

Note como, tal como no coco “Boi Tungão”, da Figura 1, a repetição insistente das semicolcheias e o texto com grande número de sílabas destacam a música, com a diferença fundamental que, na Figura 2, há a predominância do canto em uma região médio-aguda, bastante recorrente nos cocos de emboladores. A caracterização nasal das semicolcheias torna, aqui, a nasalização

4 Cf. EMBOLADA na sé. [São Paulo: s. n.], 16 jan. 2013. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Pedro Vaccari. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MRIZixZKcwc>. Acesso em: 27 jun. 2024.

5 Cf. EMBOLADA na sé - Dança do sapo. [São Paulo: s. n.], 16 jan. 2013. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Pedro Vaccari. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hGkjCHyGqjE&t=2s>. Acesso em: 27 jun. 2024. O vídeo mostra exatamente a melodia principal e seu desenvolvimento na improvisação da embolada.

importante fator da emissão vocal, como instrumento de projeção vocal em um espaço aberto como uma grande praça.

Grafamos o excerto acima em uma tonalidade definida pela armadura de clave – Dó menor – e na clave de Sol da voz de tenor. No canto lírico aprendemos a dotar a extensão vocal, em toda sua abrangência, de uma homogeneidade timbrística onde as quebras são suavizadas, os agudos arredondados e cobertos, e a nasalidade evitada. Elizabeth Travassos, professora de etnomusicologia, comenta, a respeito de suas aulas:

Como professora de etnomusicologia, levo à sala de aula gravações sonoras de repentes e romances, folias de reis, benditos, calangos e outros gêneros da tradição oral brasileira. Aprendi a não subestimar o estranhamento que produzem os sons nasais e metálicos, a voz que “quebra” de um cantador, o agudo do “tiple” das folias. Tudo isso tem que se transformar em matéria de conversa e reflexão, sob pena de ignorar-se a curiosidade dos estudantes. O silêncio apenas reforçaria a percepção “classecêntrica” da qualidade vocal dos intérpretes (Travassos, 2008, p. 8).

A emissão do cantador, portanto, tão cara a Mário de Andrade, difere fundamentalmente da emissão lírica europeia, em especial da escola italiana. O que Mário pontua, no entanto, é que os estudos de *belcanto* deveriam continuar na mesma tradição da música europeia – apenas o que deve ser pesquisado, de fato, são as variações de entonação, de timbre e de expressividade oriundas do cantar nordestino da embolada, por exemplo (Andrade, 1991).

Dissertando a respeito de Chico Antônio, Andrade afirmara:

O que me espanta mais em Chico Antônio, um analfabeto, é o refinamento inconsciente do canto dele. Na certa que inconsciente, pois Chico Antônio se põe cantando, quer esteja com voz boa quer esteja rouco. Ele não sabe todas as finezas magníficas com que canta. No “Boi tungão”, no “Jurupanã”, no “Yayá, olha o boi”, cocos dos mais bonitos que

tira, com que arte ele fecha as frases em fermatas nasais, prolongadas enquanto o coro parte no refrão (Andrade, 2015b, p. 2).

O trabalho do cantor de concerto, desta forma, hoje se constitui em uma das tarefas mais desafiadoras dentro do canto lírico no Brasil – como conciliar a técnica de emissão do *belcanto* considerando as idiossincrasias do português brasileiro e suas nuances de dicção e timbre, dentro do panorama multifacetado de um país continental?

A primeira e importante etapa é eliminar os rótulos classificatórios da música lírica tradicional, quando se tratando de analisar a música étnica/popular-tradicional. A significação do canto como agente social antes que estético – e estético, aqui, entende-se por europeu ocidental e seus desdobramentos culturais – deve balizar as afinidades antropológicas, e não a discriminação conceitual da ordem do gosto. “Dizer que uma jongueira tem voz de contralto não comunica muita coisa importante sobre sua voz, não obstante cheia de “idiossincrasias sociais”: a prova disso é que, ao tentarmos cantar como ela, beiramos a caricatura” (Travassos, 2008, p. 19).

Entretanto, os cantores líricos brasileiros precisam, nesta perspectiva, se abrir para uma sonoridade vocal mais inclusiva, heterogênea, colorida e flexível no quesito de timbres e colocação/impostação. Como coloca Mário de Andrade (1991), a técnica vocal deve ser a do *belcanto* – o que questiona, em parte, é se essa técnica não pode estar a serviço de uma interpretação que considere as fontes primárias, em se tratando de música popular-tradicional, como guias para uma performance que se aproxime mais do que seria uma concepção original de determinada canção ou canto popular.

A maior preocupação de Mário de Andrade foi o “timbre racial” brasileiro, algo muito difícil de definir. E, certamente, aplicava-se mais aos cantores da música popular ou folclórico do que aos cantores eruditos, com exceção de

poucos, como Elsie Houston. Pela própria natureza, a técnica vocal erudita serve como equalizador de timbres. Certamente a voz de um cantor é diferente da voz de outro, mas a diferença na música erudita é bem menor. Na música popular, na qual o modelo fonador é o da fala, diferenças tímbricas entre vozes são mais valorizadas (Herr, 2004, p. 5).

E de fato Mário de Andrade nutria especial predileção pela cantora estadunidense Elsie Houston, ressaltando que ela seria o que “temos de mais brasileiro como voz erudita. Mas a Sra. Elsie Houston também se afasta profundamente das timbrações européias (sic). Os seus nasais, o seu roliço aflautado, a sua limpidez de emissão se equiparam exatamente aos das cantoras afro-ianques, quando boas” (Toni, 2003, p. 122).

Porém, mesmo Elsie Houston, em sua maneira de cantar, não atingiria a particular destreza de emissão vocal de Chico Antônio. Os dois cocos acima representados – Figura 1 e 2 – simbolizam notas escritas que, muitas vezes, não são, a rigor, as empregadas pelos cantadores em sua performance – são apenas aproximações melódicas visando à padronização de seu canto no campo da música tonal ocidental. Como argumenta Mário de Andrade: “Na realidade a impressão que se tem é que existe um tema, exclusivamente virtual, que é impossível por isso determinar com exatidão, sobre o qual os cantadores variam sempre em quartos de tons, desafinações voluntárias, nasalações sonoramente indiscerníveis, arrastados e portamentos de voz (Andrade, 2015c, p. 39).

Curioso notar como Mário divide a nasalidade ou nasalação, como prefere, em vários tipos regionais, não se constituindo o nasal brasileiro, para ele, uma forma única de emissão vocal, porém uma gama de especificidades coloridas dentro da técnica inconsciente de aproximar o canto da região das narinas como forma expressiva de projeção e acentuação da dicção. Em uma anotação referente a um dos discos de sua coleção particular anotara:

Do nasal caipira tão diverso do carioca e do nordestino, a discografia nacional nos oferece ótimas e numerosas provas [...] já na toada *Chora nenê* [...] se surpreende o nasal

caipira convertendo-se em timbração mais urbana; e no esplêndido registro que é o batuque *Bananeira* [...] observa-se um nasal afro-caipira, já se afastando dos caipirismos de entoação e se aproximando do nasal afro-carioca (Toni, 2003, p. 198).

Andrade acima trata dos diferentes tipos do nasal brasileiro, uma temática cara a sua obra. As acepções que elenca são um tanto quanto subjetivas: “timbração mais urbana”, “nasal afro-caipira”, plenamente concernentes com as ideias andradianas – não podemos deixar de lembrar que ele era romancista e poeta, e por vezes se vale de recursos retóricos da escrita poética e de prosa para sugerir seus argumentos no campo da musicologia. Sua predileção pela nasalidade no canto brasileiro pode ser notavelmente contemplada em diversos de seus escritos (Andrade, 1980; Andrade, 1991; Andrade, 2020).

Conforme já salientado acima, a nasalidade, todavia, é uma qualidade em parte evitada na emissão lírica, em especial na técnica de *belcanto* – ou seja, da escola italiana. Para compreender a razão dessa escolha, é necessário retornar à história da técnica italiana, sua conceituação principal e desdobramentos práticos e teóricos.

Mesmo um dos maiores especialistas e dissertadores das questões de canto lírico, o pedagogo e professor de canto estadunidense Richard Miller (1926-2009), ainda que propagador de uma série de terminologias em ampla maioria de cunho italiano, confessa não ser possível delimitar o que seria o ensino do *bel canto* em sua totalidade, considerando o “antigo método de *bel canto*” (Miller, 2019, p. 33).

Miller demarca o período de apogeu da utilização do termo *bel canto* durante o século XX, e argumenta que nada significa além de sua literal tradução: belo canto. E isso se relaciona às demandas intensas de controle de ar, “sustentar e mover a voz (*cantilena* e *fioratura*)” (Miller, 2019, p. 34), condicionados à “bela” técnica de canto lírico de proveniência majoritariamente italiana. Miller conclui, no entanto, que após o final do século XIX e princípios do

século XX, a chamada técnica de *bel canto*, na Europa, evadiu todas as fronteiras nacionais do continente em seus limites ocidentais, consubstanciando-se a outras técnicas, seja a alemã, a francesa, a suíça, ou outras.

Sousa (2015) argumenta que as escolas nacionais de canto da Europa teriam partido, imprescindivelmente, das práticas de canto vinculadas à ópera italiana e, depois, trafegado rumo às outras escolas, como a alemã e francesa. A autora delimita o começo da história dessa técnica, de *bel canto*, na era dos castrados – séculos XVII e XVIII, onde a técnica era formada, basicamente, por: “ampla sustentação da respiração, velocidade de produção e articulação de notas musicais, potência e alcance de três oitavas de extensão. Ainda que exigente em emissão ornamentada, a técnica *belcantista* primou pela suavidade no ataque e naturalidade do timbre” (Sousa, 2015, p. 26).

Além disso, Sousa (2015) salienta que a técnica italiana foi caracterizada como detentora da técnica respiratória de *appoggio* – respiração diafragmático-costal-abdominal –, do uso da chamada voz *mista* – entre voz de peito e cabeça – e homogeneidade em toda a tessitura vocal e audibilidade do timbre mesmo nas dinâmicas mais “piano” (Sousa, 2015).

Com a chegada do século XIX a música instrumental influenciaria sobremaneira a música vocal ocidental, inclusive a operística. A ampliação dos teatros e das orquestras necessitaria de uma emissão vocal mais projetada e menos “floreada”, e mesmo o canto que Rossini primava, o *fiorito*, já requeria cantores com voz e timbragem natural, e não mais os castrados (Coelho, 2003).

Abandonando as ornamentações em estilo italiano, a técnica alemã de canto formou-se naquele século, utilizando uma respiração de baixo ventre, que facilitaria a emissão dos muitos sons guturais da língua alemã, e desenvolvendo o conceito de *deckung* – “cobertura”, para “facilitar a transição de registros do cantor” (Sousa, 2015, p. 11).

Por outro lado, ascenderia, igualmente, a escola francesa, dando primazia à inteligibilidade do texto, à voz ligeiramente mais leve e aos timbres mais claros, sempre visando à ênfase poética da pronúncia. Ainda se procurou uma respiração natural, sem musculatura abdominal – acreditando-se que o apoio abdominal traria tensões, uma ressonância situada mais na postura frontal e nasalidade, favorecendo as vozes menores e mais suaves, e cantores que conferem maior destaque às nuances da interpretação do texto (Sousa, 2015).

Analisando num primeiro momento, a técnica que Andrade preconizava era mais próxima da escola francesa que da italiana ou alemã – principalmente no que concerne à primazia da dicção, técnica mais frontal e nasal, sem dependência da técnica de apoio italiana – *appoggio* – produzindo vozes mais claras, conferindo grande inteligibilidade do texto.

Corroborando essa tese, é notório que Mário, ainda que advogasse em favor do uso do *belcanto* no ensino do canto lírico no Brasil, não nutria grande apreço pelos italianos e sua cultura, em especial devido às grandes imigrações europeias para o Brasil, no século XX.

Em verdade, os primeiros contatos maciços com os imigrantes trouxeram aos paulistanos uma sensação mais de invasão de território do que de encontro de povos. Em diversos textos, Mário de Andrade referiu-se aos italianos com um misto de receio e desprezo: atribuía-lhes o exercício de más influências culturais, seja no ensino musical (o gosto exagerado pela ópera e pelo *bel canto*; a italianização dos sons do canto brasileiro), seja na contaminação da língua portuguesa pelas construções próprias da língua italiana (Pereira, 2006, p. 31).

Foi com esse ideário que Mário lançou as bases do movimento modernista, com Oswald de Andrade, fazendo do tripé nasalidade,

destreza retórica e jocosidade os principais atributos amalhados junto aos cantadores como Chico Antônio. Já muito antes de *Aspectos da música brasileira* (1939), Mário relacionava, em *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, a nasalidade instrumental nacional com a nasalidade vocal típica daqui: “E essa timbração anasalada da voz e do instrumento brasileiro é natural, climática de certo, é fisiológica. Não se trata do... efeito tenorista italiano ou da fatalidade prosódica do francês” (Andrade, 2020, p. 102).

Novamente rechaçando o estrangeirismo, em especial o italiano e desta vez também o francês, o projeto de Mário de Andrade em verdade ia mais além – a partir de 1938, após seu desligamento da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, ele torna-se cada vez mais imbuído de influências do então chamado comunismo, derivado dos escritos de Karl Marx, em particular *O Capital*. A reforma da língua portuguesa brasileira e eliminação de todo e qualquer vestígio imperialista e colonizador havia se transformado de elemento precursor do modernismo para uma questão pessoal, necessária e imprescindível para não apenas a consolidação de um Estado nacional, mas para um aprofundamento de uma discussão mais ampla, que visava à emancipação real do Brasil frente aos Estados europeus.

Em virtude da relação intrínseca que apontava para a cultura, a língua, a canção e a unidade nacional, Mário de Andrade dedicou-se muito a essas questões, pois faziam parte das soluções que encontrara para os problemas brasileiros: modificar a cultura erudita, de reprodutora da tradição européia (sic), em transformadora da cultura popular brasileira e, por meio dessa modificação, realizar uma série de mudanças na sociedade (Pereira, 2006, p. 46).

Ao alçar os elementos populares à posição de cultura artística, Andrade pretendia unificar o Brasil desigual por meio de

virtudes em comum, onde o coloquial era sinônimo de nacional, o cotidiano simples dos cantadores e seus romances, toadas e modas amparados por um embasamento teórico que os dotava de genuína “brasilidade”, como nunca houvera anteriormente, nem mesmo no movimento romântico do século XIX. A descoberta de um Brasil profundo, em perfeita consonância com o nacionalismo da Era Vargas (1930-1945), antevia uma prosperidade cultural em que poderíamos prescindir, sob essa ótica, das influências esmagadoras da Europa Ocidental. O sotaque caipira e a nasalização característica do nordestino foram dois dos maiores baluartes do pensamento musicológico andradiano – e o que era antes considerado de baixo valor, feio e degenerado, em especial pelas elites, fora convertido em matéria prima de alta qualidade, pelos modernistas. “E é perfeitamente ridículo a gente chamar essa peculiaridade da voz nacional de falsa, de feia, só porque não concorda com a claridade tradicional da timbração europeia” (Andrade, 2020, p. 102).

Andrade se debruça, em especial, sobre os quartos de tom, glissandos e outros efeitos que o cantar nordestino desenvolveu com habilidosa maestria. Diante de suas impressões particulares de suas viagens, nota que “o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam seccionadamente o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala” (Andrade, 2020, p. 103).

Compositores nacionalistas como José Siqueira (1907-1985) se valeram de recursos da música tonal europeia ocidental para grafar uma aproximação melódica do que seriam esses cantos de embolada do sertão nordestino. É o que se pode ver, por exemplo, no coco “Dança do sapo”, a seguir:

Figura 3 – “A dança do sapo”, de José Siqueira (excerto)

The image displays a musical score for the piece "A dança do sapo" by José Siqueira. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics for the first system are: "tá Ol - - ha o, sa-po, tá na lo-ca, tá na to-ca, Tá na to-ca tá na". The second system continues with the lyrics: "lo-ca Tá da-na-do.p'ra bri - gá Olha o, sa-po, tá na lo-ca, tá na". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "rit." (ritardando) and "a tempo".

Fonte: Siqueira (1975, p. 18).

Descrição da imagem: Figura utilizada como exemplo do manuscrito.

Percebemos nesta partitura que, apesar de uma escrita aproximada – glissandos e portamentos, ritardandos e o apoio expressivo do piano –, as inflexões do texto e da música são insuficientemente traduzidos. Não apenas por uma questão estética – de se adequar à música tonal temperada ocidental – como também por impossibilidades inerentes à música escrita. Como grafar arroubos, gritos, nasalizações, canto gutural e desafinações propositalmente com o intuito de enriquecer a performance?

As respostas não são fáceis, e podem estar inseridas numa interpretação que valorize os matizes elencados ao longo deste texto: acentuação timbrística anasalada, prioridade ao texto – ressaltando a dicção, virtuosidade vocal e jocosidade (quando se tratando da embolada). Essa jocosidade pode estar em pequenos efeitos vocais, improvisos, chistes com a plateia e interação direta com ela. Conforme salienta Mário: “Dentro da magnífica expressão individualista dele, Chico Antônio é um valor social exato. O canto

dele exerce a função das encantações primitivas, canto de todos num rito de dinamogênias benfazejas. A gente se deixa encantar e não pode mais sair dali” (Andrade, 2015b, p. 2).

## 2.1. O Mário de Andrade teórico e o seu ideal de canto brasileiro

O Mário de Andrade cantor está plenamente desenvolvido em *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de 1928. Descrita como uma rapsódia, que, a rigor, é uma peça livre baseada em improvisações – se utilizando, muitas vezes, de música regional – a história de Macunaíma é contada e articulada como se fosse uma rapsódia, musical e recheada de cantos. A própria pontuação do texto atende mais aos desígnios de uma recitação cantada do que de uma prosa propriamente dita:

Gauderariam por todos aqueles matos sobre os quais Macunaíma imperava agora. Por toda parte ele recebia homenagens e era sempre acompanhado pelo séquito de araras vermelhas e jandaias. Nas noites de amargura ele trepava num açazeiro de frutas roxas como a alma dele e contemplava no céu a figura faceira de Ci. “Marvada!” que ele gemia... Então ficava muito sofrendo, muito! e invocava os deuses bons com cânticos de longa duração...

Rudá, Rudá!...

Tu que secas as chuvas,  
Faz com que os ventos do oceano  
Desembestem por minha terra  
Pra que as nuvens vão-se embora  
E a minha marvada brilhe  
Limpinha e firme no céu!...  
[...]

Assim. Então descia e chorava encostado no ombro de Maanape. Jiguê soluçando de pena animava o fogo da caieira pra que o herói não sentisse frio. Maanape engolia as lágrimas, invocando o Acutipuru o Murucututu o Ducucu, todos esses donos do sono em acalantos assim:

Acutipuru,  
Empresta vosso sono  
Pra Macunaíma  
Que é muito manhoso!... (Andrade, 2022a, p. 36, 37).

Repare que a narrativa obedece ao fluxo do pensamento, utilizando formas líricas e figuras de linguagem mais próprias da poesia, como a repetição de fonemas conhecida como aliteração: “e contemplava no céu a figura faceira de Ci” (Andrade, 2022a, p. 36).

O uso dos nomes indígenas e outros vocábulos que encontrara em suas pesquisas pelo Brasil é sempre colocado sem vírgulas, durante toda a obra, favorecendo uma leitura ininterrupta, onírica, como se fosse uma declamação cantada, entremeado por cantos como os acima.

O canto de Macunaíma tem o dom de apaziguar o mal. Nas explicações que Mário deixou, sobre a rapsódia do herói de nossa gente além da adesão explícita ao cantador popular, nordestino sobretudo, como herdeiro dos antigos rapsodos e aedos, traduzindo anseios e vozes de seu povo, está o realce que dá a sua poética (Batista, 1985, p. 2).

Da mesma forma que *Macunaíma*, veio a lume recentemente a publicação de seu romance inédito intitulado *Café* (2015), que narra a história, de forma fictícia, do cantador Chico Antônio. Nele, Andrade alterna e mescla fatos e reconstituições aproximadas, modos poéticos de ver a figura do nordestino por meio de sua lente. Um dos inúmeros trechos líricos versa o seguinte: “Saiu o coco *Meu baraio*. Era monótono e lindíssimo. A repetição incansavelmente invariável da linha curta, enfraquecia os corpos

num descanso largado e aceitador. E Chico Antônio, doce e forte, com a voz tostada pela nasalação, voz fiel, voz verdadeira, Chico Antônio hipnotizava” (Andrade, 2015a, p. 52).

Neste trecho vemos como em Mário a teoria musicológica estava presente também na prosa, prosa esta impregnada de traços da realidade – Chico Antônio era uma personagem viva – e de poesia. As descrições do canto do embolador seguem ao longo do romance, sempre plenas do cativante entusiasmo de Mário:

Chico Antônio saiu num canto que desconhecia. Partiu para os agudos num fora de tempo audacioso, mais pausado que o ritmo dos instrumentos, a voz pareceu se quebrar fatalizada nas alturas, mas os ganzás sem hesitação nas suas pancadas binárias chamando... [...] Os respondedores, chocalhando sempre os instrumentos, tinham cessado agora de rodar, ambos atrás de Chico Antônio, também estacado, enorme, numa exaltação inconcebível. Parara de bater o ganzá, discursava em sons feito maluco, engolia palavras pra respirar (Andrade, 2015a, p. 53).

O mesmo espírito permeia o libreto de sua ópera *Café*, deixado inacabado, musicado em 2022 pelo compositor paulistano Felipe Senna, executado pelo Coral Paulistano no Theatro Municipal de São Paulo em maio daquele ano. O libreto acompanha a crise cafeeira advinda da queda da bolsa de Nova Iorque, de 1929, e os personagens são oriundos da população simples, estivadores, serventes, jogadores de cartas, com os diálogos costurados à ação através de grandes arroubos poéticos:

A cada volta do caminho  
Na poeira vermelha que me embaça os olhos  
E apaga a minha voz  
Me sentirei morrer nessa morte ignorada  
Que o sol dos verões seca logo  
E a poeira cobre eternamente.  
E nada ficará como prova do crime insensato

No túmulo das estradas estão escondidos  
Milhares de mortos com bocas abertas  
Qual a culpa que me castiga  
Na eternidade dessa boca aberta?  
Esta boca aberta a que ninguém responde  
Boca aberta que o sol do verão seca logo  
Que a poeira apaga a voz.  
(Andrade, 2022b, p. 46).

A questão imediata da crise do café aqui instiga igualmente o crítico do sistema capitalista. A boca mencionada é a boca da fome, e as vozes silenciadas são as vozes do povo, caladas na poeira do clima tropical. O Mário poeta encontra o músico e o teórico que presencia as desigualdades sociais prementes de um Brasil às vésperas de uma industrialização e de uma árdua conquista pelos direitos trabalhistas. “Consagrado como poeta e participante ativo de um movimento artístico renovador, ele foi também um estudioso de música popular que lamentava a inexistência de ‘tradição brasileira’. A combinação de militância em prol das artes modernas e da consolidação de tradições afeta seu legado” (Travassos, 1997, p. 8).

Mário de Andrade aponta para o futuro, talvez prevendo a cisão profunda que marcaria o país nas próximas décadas – substituta da escravidão, a nova classe operária e camponesa carecia dos bens que ela própria produzia, e uma classe média urbana do Sudeste e do Sul traduzia o processo de embranquecimento perpetrado pelos teóricos do final do século XIX, como Silvio Romero e Nina Rodrigues.

Temos então a divisão da nação em duas metades: a parte industrial/burguesa, contraposta ao mundo das tradições folclóricas e dos rincões. A primeira, representada pelo Sul, constituiria uma formação civilizatória falsa, importada e artificial, marcada pela disciplina e pelo trabalho; a segunda evocaria as civilizações solares, caracterizadas pela predominância das atividades lúdicas, pelos rituais

extáticos, pela sensualidade gratuita ou por um estado de plenitude. No Sul, o homem desaprendera a cantar, isto é, alienara-se de sua verdadeira natureza, tornara-se mudo e cativo de fúteis ambições; no sertão, ainda que a vida fosse precária do ponto de vista material, ali o ser humano continuaria a cantar e a viver livremente (Natal, 2021, p. 18).

A missão de Mário de Andrade, portanto, parecia ser contestar o eurocentrismo em um mundo ocidental absolutamente fresco do colonialismo e da escravidão, carecendo de estudos que abrangessem a totalidade da humanidade e seus produtos culturais, em especial os de procedência descentralizada – cultura periférica, folclórica, popular-tradicional, não ocidental e profana. Seu consciente intuito de tornar disseminado o que considerava música popular de qualidade trafega entre o que chama de ameríndio – música de povos originários, e desenvolvidas no Brasil após a deculturação portuguesa. Em geral, sua análise incide sobre o modo de entoar do brasileiro, o constante nasal supracitado e a imprecisão melódica – utilizando-se de quartos de tom – seja no canto indígena, rural, urbano ou caipira.

Quem quer escute algum canto dos nossos índios menos influenciados do contacto com o branco, logo tem aquela mesma sensação de estranheza que Luciano Gallet teve, e eu tive, escutando os fonogramas existentes no Museu Nacional. Fica-se, ao primeiro contato, completamente despaisado; tem-se a imediata sensação de que os índios estão cantando em sons diferentes dos nossos. É que a característica principal, e talvez mais generalizada, da maneira de cantar dos nossos índios consiste numa oscilação constante dentro dos sons universalmente usados. O canto se desenvolve por aproximações destes sons reconhecíveis, inteiramente envolvidos numa nasalção confusionista, empregando sistematicamente portamentos arrastados, voluntárias indecisões de entoação, uma verdadeira névoa sonora, dentro da qual dificilmente se destaca o

perfil da melodia. Quem quer deseje ter uma sensação, um conhecimento aproximado da maneira de entoar dos nossos índios, vá escutar certos cantos coletivos dos caipiras de São Paulo, as danças de Santa Cruz, em Carapicuíba, respostas de muchirão, inícios vocais de sambas rurais ou do bailado “Moçambique” (Andrade, 2006, p. 278).

Aqui Andrade explicita sua teoria de que a nasalidade brasileira seria oriunda do canto indígena, fazendo-se ouvir mesmo nos cantos urbanos contemporâneos, no samba e no “caipirês”. O foco na cultura periférica e até então negligenciada por Estado e classes mais abastadas revela o Mário preocupado com a transformação social, imbuído do espírito da luta de classes, e transparece também na sua produção como criador musical. E um dos mais belos espécimes dessa criação é a modinha “Viola quebrada”, composta em Araraquara, interior de São Paulo, segundo Mário, enquanto se vestia e cantarolava.

A modinha constitui-se a sua única composição em música, influenciada por “Caboca di Caxangá”, de João Pernambuco. Segundo Negwer: “Viola quebrada [...] foi composta como uma modinha melancólica. O acompanhamento de piano imita o violão, e a saudade culmina nas palavras: ‘Meu violão quebrou, teu coração me abandonou’” (Negwer, 2009, p. 183).

Sua correspondência, em 1926, a Manuel Bandeira, mostra como fora o processo de composição da “Viola quebrada”:

Sobre a Maroca...Você quer escutar uma confidência só mesmo pra você? Pois isso é o pasticho mais indecentemente plagiado que tem. No que aliás não tenho a culpa porque toda a gente sabe que não sou compositor. A Maroca foi friamente feita assim: peguei no ritmo melódico de Cabocla do Caxangá e mudei as notas por brincadeira me vestindo. Tenho muito costume de sobre um modelo rítmico qualquer inventar sons diferentes pra me dar uma ocupação sonora quando me visto. Assim saiu a Maroca que por acaso saindo bonita a registrei e fiz versos pra. Só o refrão não é pastichado da rítmica melódica da obra de Catulo (Villa-Lobos, 1929, p. 3).

Esta facilidade com que Mário compusera a modinha denota como já havia, de certo modo, incorporado o seu arcabouço teórico, resultando na prática musical o que havia pensado e escrito em matéria de musicologia, em forma de uma canção que exalta as particularidades dos sons e atributos vocais do caipira paulista.

**Figura 4 – Manuscrito de “Viola quebrada”, de Mário de Andrade. Ano provável: 1919.**



Fonte: Villa-Lobos (1929, p. 3).

Descrição da imagem: Figura utilizada como exemplo do manuscrito.

Da mesma forma que no canto da embolada, a melodia da modinha acima é aproximada, pois o cantador caipira também entoaria dentro de quartos de tom, segundo Andrade (2006). A canção seria harmonizada por Heitor Villa-Lobos em 1929, dentro do conjunto de peças intitulado *Melodies Brésilennes*, publicado em Paris. O desejo de tradução do Brasil em música a partir da cultura étnica uniria compositor e musicólogo-poeta, em uma modinha que mostrava um país até então desconhecido da maioria da população.

Figura 5 – Modinha “Viola quebrada, de Mário de Andrade, harmonizada por Villa-Lobos

The image shows a page from a musical manuscript titled "CHANSONS BRÉSILIANNES VIOLA QUEBRADA". The piece is a "Modinha de M de A." (Módica de M de A.) by Elsie HOUSTON, harmonized by VILLA-LOBOS. The score is for piano and voice. It begins with a piano introduction marked "Allegretto (144 = ♩)" and "PIANO". The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line enters with the lyrics: "Quando da bri-sa no a-çoite a frô da / Minha Ma-rô-ca arre-sor-veu por gos-to / Pur cau-sa dêla eu sou ra-pais mui-to ca-". The tempo changes to "Andante" and "Rall." (Ritardando). The piano accompaniment continues with a steady eighth-note accompaniment. The vocal line continues with: "noi-te se cur-vô Fui s'in-con-trá com a Ma-rô-ca meu a-mô Eu ti-ve / seume a-ban-do-ná, Porque os fa-dis-ta nun-ca sa-be tra-ba-iá, Isso é bes- / -paiz de tra-ba-iá E os di-a in-tô-ro, enoite in-tô-raá ca-pi-ná, Eu sei car-". The score ends with a final piano accompaniment flourish.

Fonte: Villa-Lobos (1929, p. 2).

Descrição da imagem: Figura utilizada como exemplo do manuscrito.

De acordo com Nahim Marun (2010), a forma desta peça seria A1 – B – A2 – B. A parte A1 sendo a introdução seguida do Andante – compasso 10, Figura 5 – e B a partir do compasso 5 da Figura 6, onde começa o Quasi lento.



O lundu cantado levaria o nome de “lundu-canção”, e no volume de modinhas *Viola de Lereno*, de 1798, do poeta e cantor Domingos Caldas Barbosa, há seis canções-lundus, segundo Sandroni (2001). Autêntico lundu-canção, ou modinha? Gênero híbrido, provavelmente, derivado das muitas variações e simbioses que a música profana a essa época abarcava. Mário de Andrade, e depois Villa-Lobos, souberam condensar as características mais marcantes de cada gênero – o lundu rápido em estilo violonístico, sincopado – a modinha mais lenta, saudosa, de queixume choroso e o poema recheado de palavras com acentuados nasais: “quando”, “abandoná”, “capinada”, entre outros.

Recentemente, além do mais, descobriu-se uma faceta até então inédita de Mário – o de cantor, através da pesquisa de Flavia Camargo Toni (Menezes, 2015). Claro que se supunha que o compositor de “Viola quebrada”, professor de piano do Conservatório Dramático Musical de São Paulo e criador do Coral Paulistano não devia ser um completo leigo na arte do canto, ainda que não tenha sido um de seus focos em vida.

A junção desses dois Mários nos dá a dimensão do que poderia ser o seu canto – uma ideia são as gravações divulgadas que mostra Andrade entoando canções populares. “Essas gravações revelam uma coerência e uma pertinência que a gente só conhecia no papel”, lembra Flavia Camargo Toni, em entrevista ao *Estado de S. Paulo* (Menezes, 2015). De fato, ao ouvir essas gravações<sup>3</sup>, temos comprovadas muitas de suas teorias escritas. Percebe-se que seu timbre, de barítono, se assemelha bastante com o seu ideal de sonoridade brasileira, descrita da seguinte forma:

Si é certa e penosa a grande ausência de vozes de baixo (como de contralto) no Brasil, não menos certa é a forte cor abaritonada das nossas vozes mais caracteristicamente nacionais. Não o barítono útil para “Os Barbeiros de Sevilha”. Mas um barítono mais liso, mais clarinetístico, às vezes de um tom clarinante de esplêndido nasal, quando a voz se timbra de afrobrasileirismo vocal. Nem tenores nem baixos.

Nem barítonos de belcanto. Mas uma voz ao mesmo tempo tenorizante e serenamente forte, dum carícia musculosa, sem falsetes nem outras falsificações sexuais (Andrade, 1991, p. 100).

Essa cor que ele chamava de genuinamente brasileira, e que se percebe também na sua própria voz, também pode ser notada ao se ouvir os grandes cantores do rádio dos anos 1930, como Francisco Alves. Uma voz de “barítono tenorizante”, como a do embolador Chico Antônio, telúrica, enraizada e puramente nacional. Na própria gravação disponibilizada pelo *Estado* ouvimos Mário improvisando um coco, e certifica-se mais uma vez que o musicólogo e o músico estavam mais conectados do que se costumava imaginar. Sabia-se, por certo, que ele era um competente pianista – sua formação inicial e principal foi ao piano – mas nunca havia deixado pistas de ter se aventurado no campo de cantor.

O que as gravações, no entanto, mostram, é um Mário cantor bastante timbrado, com uma voz de barítono dotada de médios e graves generosos, um colorido típico do que ele mesmo definiria como brasileiro: um timbre de barítono, porém mais claro que o de baixo-barítono, uma clareza que pode ser o que ele dizia ser “tenorizante”. A título de exemplo, selecionamos o excerto abaixo, que compõe uma das gravações de sua voz, entoando variações de uma embolada:

Nossa gente já tá dura, só trabalha se quiser, sim senhor  
Toca zumba, zumba, zumba  
Vamos ter o nosso carro, e também nossa mulher, sim senhor  
Auiê, auiá, o morcego (?) nunca mais apanhará de bacalhau  
Nossa gente já tá livre, só trabalha se quiser, sim senhor  
Vamos ter o nosso carro, e também nossa mulher, sim senhor  
Auiê, auiá, o morcego (?) nunca mais apanhará de bacalhau  
Nosso rei é liberar, nosso rei é liberar (Gravação [...], 2015, 4 min 46 s).

Figura 7 – Excerto de embolada cantada por Mário de Andrade em gravação



Fonte: Transcrição nossa.

Descrição da imagem: Figura utilizada como exemplo do manuscrito.

### 3. Conclusões

O estilo peculiar da embolada na Figura 7, em semicolcheias e texto bastante silábico, como na Figura 2 – canto recolhido por mim na Praça da Sé – mostra como Mário estava profundamente comprometido com a teoria que propagara – em especial por meio dos dois vídeos apresentados acima, dos cantadores Verde Lins e Pena Branca, em gravações de 2012. Ainda que o canto de Mário de Andrade seja apenas um exemplo, nele vemos que seu idealizado timbre nasal de “barítono tenorizante”, que almejava como o canto nacional “masculino”, era na verdade bem similar ao seu canto, agora se seria ou não caracteristicamente brasileiro, não se pode afirmar com convicção.

O Brasil, país continental que abriga muitos e distintos “Brasis”, talvez não possa ser resumido em apenas alguns elementos presentes no seu canto – nasalidade, emissão frontal ressaltando a ditação, quartos de tom, improvisação e destreza retórica. Desde sua morte, em 1945, além do mais, a música brasileira sofreu diversas e importantes transformações, bem como o pensamento musicológico e etnomusicológico e, em particular, os grandes fenômenos de música comercial de difusão em massa, dos quais em sua época Mário de Andrade já tinha receio de que fossem comprometer a música brasileira étnica e folclórica. Seu esforço em recuperar e preservar o material oriundo dos cantadores de Norte a Sul mostra suas intenções claras de procurar salvar um Brasil a seu ver esquecido, ignorado e em parte ameaçado pela incipiente indústria do disco e do rádio de seu tempo, mais preocupadas em

promover os sucessos internacionais ou internacionalizados, o que só viria a se agravar, décadas após o seu falecimento, com o advento da televisão e da internet.

Seu legado, entretanto, permanece, ainda que haja críticas a seu estilo poético de escrever musicologia e mesmo a prosa, e uma inexatidão quanto a conceitos tais como timbres genuínos brasileiros – a pergunta que se coloca é: como identificar um timbre “genuíno”? Partindo de uma premissa puramente técnica, todos os timbres seriam genuínos, à luz da etnomusicologia – ver John Blacking (1973), em *How musical is man?*, em que afirma que todo ser humano é musical.

Possivelmente o musicólogo mais referenciado até a atualidade no Brasil, é preciso, no entanto, que os professores e os cantores líricos continuem na tradição andradiana de pesquisa etnográfica – ou incluindo-a nos cursos de bacharelado em Canto ou tornando obrigatória a disciplina de Etnomusicologia para cantores na graduação –, parte imprescindível do estudo de canto nacional, embasada na bibliografia acima e em pesquisa de campo, em especial. Ouvir e transcrever o canto dos emboladores não é uma questão de forjar uma simples caricatura, mas de trazer à tona e incorporar as características de fonação, interpretação, agógica e discurso musical – o que inclui, ainda hoje, a nasalidade, a frontalidade, improvisação e jocosidade.

## 4. Referências

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

ANDRADE, Mário de. **Café**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

ANDRADE, Mário de. Chico Antônio. **Imburana**, Natal, v. 1, n. 11, p. 1-3, 2015b. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/imburana/article/view/10215/7200>. Acesso em: 27 jun. 2024.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Edição de Flávia Toni. São Paulo: Edusp, 2020.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Martin Claret, 2022a.

ANDRADE, Mário de. **Modinhas imperiais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ANDRADE, Mário de. **Música de feitiçaria no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015c.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ANDRADE, Mário de. **Ópera Café** (libreto). São Paulo: Theatro Municipal de São Paulo, 2022b.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o lundu no século XVIII**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

BATISTA, Raimunda de Brito. **Vida do cantador**: Mário de Andrade. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

BATISTA, Raimunda de Brito. **Vida do cantador**: o texto e a pesquisa de Mário de Andrade. 1985. 323 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

BLACKING, John. **How musical is man?** Washington: Universidade de Washington, 1973.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário de folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2012.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Cantos populares do Brasil**: a missão de Mário de Andrade. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 2007.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **“Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta”**: uma “autobiografia” de Mário de Andrade. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992.

COELHO, Lauro Machado. **A ópera clássica italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FUCITO, Salvatore. BEYER, Barney Julius. **Caruso and the art of singing**. Dover: Mineola, 1995.

GRAVAÇÃO rara reproduz a voz de Mário de Andrade Lado 1. [S. l.: s. n.], 4 jul. 2015. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Daniel Santos – Discos de vinil em 78 rotações. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ThlmeniUH9c&t=152s>. Acesso em: 23 maio 2023.

HERR, Martha. Um modelo para emissão de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Oswald de Souza. **Música Hodie**, Goiânia, v. 4, n. 2, p. 27-38, 2004.

LOPEZ, Telê Ancona. **Mário de Andrade**: melhores contos. São Paulo: Global, 2003.

MARUN, Nahim. **Edição crítica das canções para voz e piano de Heitor Villa-Lobos**. São Paulo: Edunesp, 2010.

MELI, Elena. La língua que parliamo influenza la personalità e modela il cervello. **Corriere della Sera**, [s. l.], 29 fev. 2016. Neuroscienze. Disponível em: [https://www.corriere.it/salute/neuroscienze/16\\_febbraio\\_26/lingua-influenza-personalita-modella-cervello-95a1f04a-dc83-11e5-830b-84a2d58f9c6b.shtml](https://www.corriere.it/salute/neuroscienze/16_febbraio_26/lingua-influenza-personalita-modella-cervello-95a1f04a-dc83-11e5-830b-84a2d58f9c6b.shtml). Acesso em: 11 ago. 2023.

MENEZES, Maria Eugênia. Mário de Andrade canta em registros inéditos encontrados nos Estados Unidos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 abr. 2015. Literatura. Disponível em: <https://www.estadao.com>.

br/cultura/literatura/mario-de-andrade-canta-em-registros-ineditos-encontrados-nos-estados-unidos/. Acesso em: 27 jun. 2022.

MILLER, Richard. **A estrutura do canto**: sistema e arte na técnica vocal. Tradução: Luciano Simões Silva. São Paulo: É Realizações, 2019.

MORAES FILHO, Mello. **Cantares brasileiros**: cancionero fluminense. Rio de Janeiro: SEEC-RJ/Departamento de Cultura/INELIVRO, 1982.

NATAL, Caion Meneguello. Macunaíma e Chico Antônio: heróis do Brasil profundo. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 41, n. 2, p. 353-377, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8661623/27811>. Acesso em: 27 jun. 2024.

NEGWER, Manuel. **Villa-Lobos**: o florescimento da música brasileira. Tradução: Stéfano Paschoal. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil**: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade. São Paulo: Unesp, 2006.

REILY, Suzel Ana. A música e a prática da memória: uma abordagem etnomusicológica. **Música e Cultura**, Campinas, SP, v. 9, n. 1, p. 1-18, 2014.

ROMERO, Silvio. **Cantos populares do Brazil**. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações no samba do Rio de Janeiro 1917-1933. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTOS, Lenine Alves dos. **O canto sem casaca**: propriedades pedagógicas da Canção Brasileira no ensino de Canto Lírico no Brasil. 2011. 479 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.

SILVA, Luciano Simões. A pedagogia vocal para o canto popular na universidade: experimentação e formação estética. **Anais do Sefim**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 390-392, 2016.

SIQUEIRA, José de Lima. **Oito canções populares brasileiras**. Rio de Janeiro: Folipress, 1975. 1 partitura. Canto e piano.

SOUSA, Nadja Barbosa de. **Escolas de canto italiana, alemã e francesa**: características perceptivo-auditivas na voz de soprano, 2015. 114 f. Tese (Doutorado em Fonoaudiologia) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/12033/1/Nadja%20Barbosa%20de%20Sousa.pdf>. Acesso em: 23 maio 2023.

TONI, Flavia Camargo. **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Senac, 2003.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Mandarins Milagrosos**: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto “fugidio”: voz e musicologias. **Música em Perspectiva**, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 14-42, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/11718/31646>. Acesso em: 29 jun. 2024.

VACCARI, Pedro Razzante. **José Siqueira e o coco de embolada erudito**: por uma performance etnomusicológica contemporânea. 2013. 96 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Melodies Brésilennes**. Paris: Max Eschig, 1929. 1 partitura. Canto e piano.

## Agradecimentos

Agradeço ao meu supervisor no Pós-Doutorado, na USP, Paulo de Tarso Salles, à minha noiva Laila e ao Madrigal Cantar Brasileiro, por deixar-me implementar estas teorias na prática.

Também agradeço à Revista Música Hodie pelo apoio e apontamentos.

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.