

ESTUDO DAS FONTES DE *O SAMBA RURAL PAULISTA*:
TRADIÇÃO E VARIANTES AUTORAIS

MANOEL MOURIVALDO SANTIAGO ALMEIDA*
MARIO SANTIN FRUGIUELE**

RESUMO

O presente trabalho, com base na análise de variantes autorais presentes no ensaio *O Samba Rural Paulista* de Mário de Andrade, pretende fornecer elementos que auxiliem futuros estudos sobre o autor e, essencialmente, sobre seu trabalho inaugural com relação à manifestação tipicamente paulista. Examinaremos, aqui, a tradição direta do texto investigado, incluindo os exemplares de trabalho com anotações e corrigendas efetuadas pelo próprio escritor. Para procedermos à análise dos dados coletados, utilizamos como pressuposto teórico recortes feitos na área da crítica textual, apontando para a relevância da recensão no estabelecimento do texto crítico.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica Textual, Variante Autoral, Samba Rural Paulista, Mário de Andrade.

1. INTRODUÇÃO

Este estudo tem como objetivo central investigar contradições com relação à última vontade de Mário de Andrade no estabelecimento do clássico ensaio *O Samba Rural Paulista*. Para tanto, analisaremos a tradição direta do texto, procurando sublinhar, por meio de dois exemplos, a importância da *recensão* para a realização da edição crítica. A fim de sintetizar esta exposição, enfocaremos apenas as variantes autorais,

* Professor Associado 2 e Pesquisador da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. E-mail: manoeImisah@gmail.com.

** Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: mariosfru@gmail.com.

resultantes da ação do próprio autor sobre o texto, mas que possibilitam uma compreensão inicial sobre a genealogia dos testemunhos.

Primeiramente, procuraremos expor brevemente algumas características da obra estudada e a relação de Mário de Andrade com o tema para, posteriormente, tecer considerações sobre a relevância de uma *recensão* bem detalhada nos trabalhos de crítica textual. Ao fim, apresentaremos dois exemplos em que a variante autoral não foi incorporada aos testemunhos vindouros por seus editores, buscando compreender o porquê de tal opção, que contraria as evidências por nós encontradas no exemplar de trabalho do autor.

O presente artigo intui, em suma, fornecer elementos que auxiliem futuros estudos sobre o autor e, essencialmente, sobre o ensaio aqui focado. Ademais, acreditamos que este trabalho permitirá o aprofundamento sobre o samba rural paulista, também conhecido como samba de bumbo, manifestação objeto da investigação de Mário de Andrade e que vem, ao longo dos anos, sofrendo um processo de paulatino empobrecimento. No interior paulista, este desaparecimento paulatino se dá em função da modificação do padrão de vida da cultura caipira tradicional (CANDIDO, 2001). De outra parte, adentrando o meio urbano, o samba rural unifica-se ao processo de formação dos cordões carnavalescos e, posteriormente, constitui parte da origem das escolas de samba (BRITTO, 1986) e se despoja, enfim, de seus padrões tradicionais.

Em *O Samba Rural Paulista*, Mário de Andrade não apenas “batiza” a manifestação tipicamente paulista (conforme veremos adiante), mas fornece um relato todo detalhado e de extrema relevância para o patrimônio histórico-cultural do estado de São Paulo e, precipuamente, para a população paulista. Visto que o samba rural averiguado por Mário de Andrade está, indubitavelmente, entre as expressões mais peculiares de nossa terra, guia-nos neste resgate histórico a afirmação de Plínio Marcos (s.d.), para quem “um povo que não ama e não preserva suas formas de expressão mais autênticas jamais será um povo livre”.

2. MÁRIO DE ANDRADE E O SAMBA RURAL PAULISTA

O samba de bumbo recebeu nomenclaturas diversas, a depender do local, período de seu desenvolvimento e particularidades ritualísticas:

samba lenço, samba de roda, samba antigo, samba caipira, samba de terreiro, samba de umbigada ou, retomando o primeiro esforço acadêmico por denominá-lo, empreendido por Mário de Andrade, samba rural paulista.

Apesar de ter se desenvolvido em meados do século XIX, somente a partir da década de 30 é que o samba rural começa a receber certa atenção por parte de acadêmicos. Mário Wagner Vieira da Cunha, em 1937, apresenta como monografia final ao Curso de Etnografia, ministrado por Dina Dreyfus na Escola Livre de Sociologia e Política (VALENTINI, 2010, p. 146), trabalho intitulado *Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora*. Além de já apontar para a decadência precoce do festejo, distingue um aspecto religioso e outro profano que o dividiam: “Se a festa religiosa tinha um traço característico: o espírito de cumprimento de promessa, também a festa profana tem seu cunho dominante. É a licenciosidade.” (1937, p. 19) O elemento primordial desta festa profana, segundo o autor, seria o samba (1937, p. 20), mais especificamente, o samba rural paulista, ou samba de bumbo.¹ No ano seguinte, o pesquisador retorna à cidade seguido de José Bento Faria Ferraz, Lévi-Strauss (supostamente acompanhado por sua mulher, Dina Dreyfus), e Mário de Andrade, que tivera contato com o samba rural de São Paulo já por quatro vezes (nos carnavais paulistanos de 1931, 1933 e 1934), mas apenas em 1937 se aloja em Pirapora e frequenta a famosa festa.

Com efeito, a cidade de Pirapora do Bom Jesus, grande centro religioso situado à beira das águas do Rio Tietê, tornou-se uma espécie de balaio generoso em relação a todas as variedades de samba rural – não foi ali que ele plantou sua semente, mas foi onde suas raízes fincaram mais profundamente. As diferenças coexistiam nas grandiosas festas de agosto, com cada grupo valorizando os atributos peculiares de sua região, enfatizando seu modo de fazer batuque e nomeando a manifestação à sua maneira. Devido a esse poder aglutinador das festas de Pirapora (e sua consequente importância para a formação do samba paulista), é possível compará-la ao que foi a festa da Penha² para o samba do Rio de Janeiro, inclusive pelo caráter religioso, preponderante em ambas.

Os festeiros provinham de lugares distantes, muitas vezes pagando promessas em romarias extenuantes. Dentre eles, comparecia parcela considerável da população negra de ascendência escrava,

responsável pelo desenvolvimento do samba rural³ e que se encontrava nas fazendas de café paulistas. Com base no incremento da cafeicultura no estado, é mesmo possível traçar dois momentos distintos de deslocamento dos sambadores e sambadeiras à cidade de Pirapora. No início da segunda metade do século XIX, a produção cafeeira do vale do Paraíba, vinculada ao Rio de Janeiro, busca o interior de São Paulo para seu desenvolvimento, de modo a reciclar a estrutura produtiva. Ganha as terras do vale do Paraíba paulista para, numa segunda fase, difundir-se pelo oeste do estado, deslocando o eixo da economia brasileira e “impulsionando de forma ininterrupta a ocupação desta região” (MORAES, 1995, p. 35). O samba, com seus formatadores, acompanha esses deslocamentos da cafeicultura.

Ainda que outros autores e o próprio Mário de Andrade tivessem observado a manifestação em anos anteriores, somente no clássico ensaio intitulado *O Samba Rural Paulista* (1937) existe preocupação “terminológica”, com a tentativa inaugural de se classificar a modalidade de samba presente no interior paulista. Até então, o fato é que não havia, sequer entre os grupos praticantes, unanimidade com relação à nomenclatura e muito menos uma vontade concreta de estabelecê-la.

Na terminologia dos negros que observei, a palavra “samba” tanto designa todas as dansas da noite, como cada uma delas em particular. Tanto se diz “ontem o samba este[ve] melhor” como “agora sou eu que tiro o samba”. A palavra ainda designa o grupo associado pra dansar sambas. O dono-do-samba de São Paulo me falou que este ano “o samba de Campinas não vem”. E outros acrescentaram que a qualquer momento devia chegar a Pirapora “o samba de Sorocaba”. (ANDRADE, 1937a, p. 43)

Vendo similitudes entre os sambas “de Sorocaba”, “de Campinas”, e outros mais que ebuliam durante a festa em homenagem a Bom Jesus, Mário de Andrade utiliza os adjetivos “rural” e “paulista” para abarcá-los, tendo por base seus espaços de ocorrência. Em seu ensaio, procura elencar algumas características que, estando presentes em todas as variantes terminológicas, melhor classificariam (e diferenciariam) a expressão. Atenta para a consulta coletiva, os textos-melodias, a parte instrumental e estrutural do samba, além de destacar a coreografia. Para o autor, o samba rural paulista se definiria justamente pela coreografia,

pois “não é uma dança de par, mas coletiva; cuja disposição não é o círculo mas o paralelismo dos dançantes em fileira; e onde não existe a umbigada”, diferentemente dos outros sambas por ele conhecidos (ANDRADE, 1991, p. 136). Se, consoante a Enio Squeff (2004, p. 44), entendermos que o “começo” da música não se dá pelo ritmo, mas pelo gesto, é possível afirmar que Mário de Andrade elencara a categoria mais adequada para investigar, de forma esquematizada, “o que resta de essencialmente negro no samba rural dos negros paulistas” (ANDRADE, 1991, p. 183), como propusera. Com relação à importância da cadência coreográfica de qualquer ritmo afro-brasileiro, Squeff (2004, p. 44) ainda pontua:

Não sei se é possível definir os povos por seus gestos, mas foi o gesto do negro o aspecto básico de sua música e das danças que passaram a ser caracterizadas como nacionais. Não poderia ser de outra forma: na medida em que o negro traça sua sobrevivência, única e exclusivamente no trabalho físico, é no gesto, é na manifestação física de sua humanidade que ele impõe sua cultura. O gesto africano foi fundamental para a dança – brasileira e latino-americana (cubana, colombiana e outras) – mas foi fundamental também para a música. Os ritmos afro-brasileiros nada mais são do que a temporização dos gestos das danças.

Os grupos de samba rural, portanto, ainda que espacialmente apartados, revelariam a mesma raiz gestual e, assim sendo, rítmica. Ocorre que, até recentemente, conforme explicita Manzatti (2005, p. 19), a noção de que estes diferentes grupos constituíam uma família era deixada de lado. Seus praticantes dedicavam-se a acentuar diferenças, o que tem mudado à medida que o processo de formação da manifestação passa a ser mais bem entendido.

À época de Cunha e Mário de Andrade, por sua vez, a consciência de identidade prevalecia dentro dos grupos, que vinham de diferentes partes do estado, mas se reconheciam como praticantes de um samba/batuque correlato e originário de matrizes africanas. De fato, Mário de Andrade encontra na tradicional improvisação dos praticantes do samba, processo que identifica como “consulta coletiva”, o que há de mais característico e mais profundo da musicalidade negroafricana, chegando inclusive a nomeá-lo “samba rural afropaulista” (1991, p. 176). Ao final

de seu ensaio, procura recensear o que resta de essencialmente negro no samba, sendo esse seu objetivo original na investigação da manifestação. Elenca nove pontos que mereceram sua análise ao longo do trabalho, os quais podemos separar, conforme conclusão formulada pelo autor, entre relacionados e não relacionados a uma tradição afro-negra. Relacionados à tradição, teríamos: (i) coreografia; (ii) emprego exclusivo da percussão; (iii) supremacia do bumbo; (iv) canto responsorial de verso e refrão; (v) emprego preferencial da improvisação; (vi) costume de “atirar a deixa” (p. XX); (vii) e os textos, por seus assuntos e processos de criação. Já distantes da tradição afro-negra, por outro lado, estariam (viii) o ritmo e (ix) a construção melódica.

Em seu ensaio, portanto, pode-se afirmar que o autor busca, em suma, precisar as origens africanas do samba e aferir o grau de racionalidade da sua poética (VALENTINI, 2010, p. 86).

3. ESTABELECIMENTO DO TEXTO CRÍTICO: A RECENSÃO

Cambráia (2005, p. 133) sustenta que o processo de estabelecimento do texto crítico pode ser dividido em duas fases: a *recensão* e a *reconstituição*. A recensão, ou o estudo das fontes, se dá pela localização e coleta, posterior comparação dos testemunhos (colação), e finalmente a estemática, momento em que se determina a relação genealógica entre os testemunhos. Neste artigo, conforme mencionado anteriormente, analisaremos algumas peculiaridades presentes na tradição de *O Samba Rural Paulista*, procurando sublinhar, por meio de dois exemplos específicos, a importância da *recensão* para o estabelecimento do texto.

Primeiramente publicado na *Revista do Arquivo Municipal* (RAM) de nº 41, em 1937, o ensaio de Mário de Andrade foi depois incluído na coletânea de textos intitulada *Aspectos da música brasileira*. Antes disso, no entanto, também integrou a Separata da RAM de nº 41, juntamente com o texto *Festa de Bom Jesus de Pirapora* de Mário Wagner Vieira da Cunha. Com relação à obra *Aspectos da música brasileira*, encontramos, essencialmente, três editoras que chegaram a publicá-la: Martins, Villa Rica e Nova Fronteira. Importa ressaltar que cada editora, ao longo dos anos, apenas se ocupou de republicar os textos por elas anteriormente trabalhados. Deste modo, não havendo novas edições dos testemunhos, pudemos analisar versões posteriores

à primeira publicação, visto que se tratavam apenas de reimpressões do texto já divulgado.

A fase de coleta e localização das fontes, entretanto, não terminara somente com os exemplares publicados. Isto porque as edições Martins (1965) e Villa Rica (1991) contêm importante observação realizada na “Nota do Editor”, mencionando que “no *exemplar de trabalho* de ‘O Samba Rural Paulista’ foram encontradas corrigendas a erros de impressão, tanto do texto quanto das melodias” (grifo nosso). Marques (2008, p. VIII) afirma que

a classificação “exemplar de trabalho”, cunhada por Mário de Andrade, capta a justaposição de notas autógrafas ao texto impresso de sua autoria, notas que, ao rasurar a versão impressa ou editada, instauram uma nova versão e dão origem, portanto, a um manuscrito. Como Mário de Andrade tinha por hábito destruir os rascunhos e/ou versões de seus textos tão logo publicados, os “exemplares de trabalho”, correspondem, em alguns casos, ao único manuscrito do título ao qual pertence.

Com efeito, Mário de Andrade sempre fora um estudioso de si mesmo, revisitando seus escritos e alterando sistematicamente obras recém-publicadas. Como afirma Escorel (2012, p. 183), o autor

observa-se no percurso de seu trabalho, desmontando as peças do mecanismo criativo na cabeça e na emoção. Investiga a fundo seu funcionamento e faz de si, também, objeto de estudo. Organiza e comenta seu método de trabalho; pensa sobre seu material, que é a língua, e sobre o objeto de seu fazer, que é a arte; discute o processo da escritura e analisa suas etapas; perscruta, enfim, seu estado físico e psicológico no trajeto da criação.

Era de se esperar, portanto, que *O Samba Rural Paulista*, por sua relevância nos estudos etnográficos do autor, tivesse sido objeto de posterior revisão. A “Nota do Editor” referenciada acima, constante em duas das edições estudadas, forneceu os elementos necessários para uma perscruta ainda mais minuciosa no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), onde é possível encontrar não apenas o arquivo de manuscritos e a coleção de artes visuais do autor, mas também sua biblioteca. Especialmente relevante

para o presente trabalho, a biblioteca de Mário de Andrade possui grande número de periódicos com marginálias do autor: “Ao longo dos anos, Mário de Andrade cobriu margens e espaços em branco nas obras que lia e que lhe pertenciam, sendo material extremamente rico e abundante para estudiosos do escritor.” (IEB)

Em consulta aos exemplares do ensaio, publicados com o autor ainda em vida, ou seja, aqueles presentes na RAM, nº 41 e respectiva *Separata*, encontramos efetivamente as “corrigendas a erros de impressão” de que falam as edições de *Aspectos da Música Brasileira*, de Mario de Andrade, publicadas pelas editoras Martins, 1965⁴, e *Villa Rica*⁵, 1991. Dessa forma, incorporamos à tradição direta do texto, os testemunhos que corresponderiam, de fato, à vontade do autor. Para o presente trabalho, portanto, consideramos os seguintes testemunhos de *O Samba Rural Paulista*:

– *Testemunho A:*

- Anotado pelo autor. In: *Revista do Arquivo Municipal*. nº 41. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937a.

– *Testemunho B:*

- Anotado pelo autor. In: *Separata da Revista do Arquivo Municipal*. nº 41. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937b.

– *Testemunho C:*

- In: *Revista do Arquivo Municipal*. nº 41. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937c.

– *Testemunho D:*

- In: *Separata da Revista do Arquivo Municipal*. nº 41. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937d.

– *Testemunho E:*

- In: ANDRADE, M. de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.

– *Testemunho F:*

- In: ANDRADE, M. de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

– *Testemunho G:*

- In: ANDRADE, M. de. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Totalizando sete testemunhos relacionados à tradição direta do texto, consideramos encerrada a localização e coleta de fontes, primeira das etapas da *recensão*. Terminada esta etapa, passa-se à subfase da *colação*, em que se comparam os diversos testemunhos de um texto para se localizarem os pontos do texto em que os testemunhos divergem, conhecidos como lugares-críticos (CAMBRAIA, 2005, p. 135). As lições que apresentam distinção entre um testemunho e outro são rotuladas variantes, que podem ser *da tradição* ou *de autor* (DUARTE, 1997).

Os testemunhos A e B compreendem, no total, 26 variantes *de autor*, isto é, lições resultantes da intervenção do próprio Mário de Andrade. Dentre tais variantes, selecionamos duas que possibilitam uma análise mais detida do papel exercido pela *recensão* para a crítica textual. Primeiramente, contudo, a fim de facilitar a leitura dos dados aqui expostos, importa ressaltar as decisões adotadas na subfase final do estudo das fontes, denominada estemática.

Nesta etapa, com base no *eliminatio codicum descriptorum*, eliminamos do cotejo o testemunho F, tendo em vista que se trata de um testemunho descrito, ou seja, que deriva de um modelo ainda subsistente (no caso, o testemunho E). Por fim, ainda desconsideramos os testemunhos C e D, por terem sido posteriormente modificados pelo autor, e também o testemunho B, pois, ainda que contenha variantes autorais, não concentra todas as 26 delas. Permanecemos, conseqüentemente, com o testemunho A como texto de base e representante da vontade do autor, além dos testemunhos E e G, das editoras Martins e Nova Fronteira, respectivamente.

A fim de ilustrar possíveis interferências no estabelecimento do texto, analisaremos dois exemplos em que ficam claras as incongruências com relação à vontade do autor, a despeito de toda a cautela por parte dos editores. Os testemunhos E e G, ainda que incorporem quase todas as corrigendas efetuadas por Mário de Andrade no testemunho A (21 das 26), desconsideraram alterações significativas e facilmente identificáveis. É importante acentuar que ambos os testemunhos pressupõem certa preocupação crítica. Colacionamos, a seguir, os apontamentos dos editores que corroboram tal afirmação.

No testemunho E (MARTINS, 1965), à “Nota do Editor”, evidencia-se o interesse por uma versão condizente à vontade do autor:

Mário de Andrade não pôde rever e ajustar a maioria dos trabalhos que programara para as suas Obras Completas. Salvo os volumes de que ele mesmo assistira à publicação, as obras destinadas aos demais ficaram, quase todas, apenas com algumas raras emendas, feitas talvez logo após as suas primeiras publicações. Esse é principalmente o caso dos escritos técnicos em geral e dos musicais em particular, escritos que deveriam sofrer, pelo menos em parte, correções e acréscimos [...] Apenas no exemplar de trabalho de “O Samba Rural Paulista” foram encontradas corrigendas a erros de impressão, tanto do texto quanto das melodias. (ANDRADE, 1965)

Em nota editorial do testemunho G, na edição publicada pela editora Nova Fronteira⁶, em 2012, por sua vez, afirma-se que a edição foi analisada pela equipe da editora, admitindo-se, todavia, que um trabalho sério de crítica textual e genética ainda será elaborado:

O texto de Mário de Andrade presente nesta edição foi trabalhado pela equipe da Editora Nova Fronteira, partindo sempre de edições canônicas publicadas anteriormente [...] Nosso projeto, no entanto, vai além: estabelecemos uma parceria com o IEB-USP [...] e, desde 2007, estamos relançando as obras de Mário de Andrade com o trabalho de crítica textual e genética de pesquisadores da equipe que leva o nome do escritor [...] Futuramente, este livro também receberá o tratamento especial desses pesquisadores, que confrontam o texto com os exemplares andradianos, a fim de chegar a uma versão ainda mais próxima da vontade final do autor. (ANDRADE, 2012)

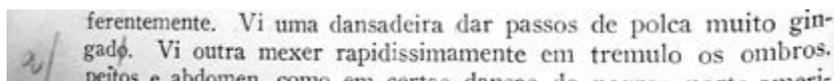
Esperamos, com os casos aqui confrontados, auxiliar de alguma forma futuros trabalhos, enfatizando as etapas que constituem a crítica textual, precipuamente, a *recensão*.

4. COLAÇÃO: VARIANTES *AUTORAIS*

Conforme evidenciado acima, os testemunhos E e G revelam todo um trabalho de crítica textual com base em “versões canônicas” ou até mesmo no “exemplar de trabalho” de *O Samba Rural Paulista*. Evidenciamos, ainda, que a vontade do autor estaria mais bem representada no testemunho A e que, portanto, seria adequado tomá-lo como texto de base para o estabelecimento do texto. Afirmamos,

enfim, que as marginálias, corrigendas feitas por Mário de Andrade nas margens deste testemunho, totalizam 26 e são facilmente identificáveis, não exigindo nenhum grande esforço interpretativo. É evidente que ao menos o editor do testemunho E, publicado postumamente, teve contato com o texto de base, visto que absorve 21 das 26 variantes autorais. O mesmo número pode ser aplicado ao testemunho G, não obstante diverjam entre si a respeito de uma delas.

Isso posto, cabe investigar eventuais motivos que levaram editores a optarem por uma lição divergente daquela proposta explicitamente pelo autor. Vejamos um primeiro caso (ANDRADE, 1937a, p. 62):



ferentemente. Vi uma dansadeira dar passos de polca muito ginguado. Vi outra mexer rapidissimamente em tremulo os ombros, peitos e abdomen como em certas danças de passas...

Mário de Andrade, quando discorre sobre a coreografia do samba rural paulista, afirma ter visto uma dançadeira dar “passos de polca muito gingado”. A alteração evidente, efetuada pelo autor, diz respeito à unidade lexical “gingado”, cuja desinência substitui optando por “gingada”. Dessa maneira, o adjetivo deixa de estar mal empregado para concordar com “dansadeira” (embora concorde dubiamente ainda com a unidade “polca”, a análise atenta do trecho o aproxima de “dansadeira”), sublinhando a qualidade e a ginga da *sambadeira* avistada pelo autor.

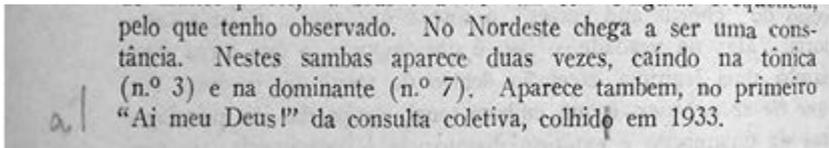
O testemunho E, ao tratar da mesma sentença, não aceita a corrigenda proposta por Mário de Andrade, ainda que efetue sua modernização gráfica: “Vi uma *dançadeira* dar passos de polca muito gingado” (1965, p. 12, grifo nosso). Efetivamente, no caso em questão, inexistente qualquer razão gramatical para que a modificação não seja incorporada ao texto, visto que a frase permanece gramaticalmente inexistente.

Já o testemunho G, provavelmente mais atento às incongruências gramaticais, contém alteração, porém distante daquela desejada por Mário de Andrade. Faz a correta concordância do adjetivo com um substantivo, mas não o aproxima de “dançadeira” ou ao menos de “polca”: “Vi uma dançadeira dar passos de polca muito gingados.” (2012, p. 130) Neste caso, “gingados” passa a concordar com os “passos” executados pela dançadeira. Essa opção nos leva a crer que o

editor do testemunho G baseou-se inteiramente no testemunho E, isto é, aquele condizente à editora Martins. Identificando o emprego incorreto do adjetivo no testemunho E, o mais provável é que tenha alterado o texto para sanar tal incorreção. Caso estivesse com o testemunho A em mãos, esperar-se-ia que não recorresse à substituição de “gingado” por “gingados”, mas sim por “gingada”. De fato, como visto à nota editorial do testemunho G, o editor afirma ter utilizado “edições canônicas” (2012) na elaboração de sua versão de *Aspectos da música brasileira*, sendo mais aceitável que sua edição derivasse, portanto, do testemunho E, correspondente a *Aspectos da música brasileira*, e não do testemunho A, que se trata do artigo publicado isoladamente na RAM de nº 41.

Somente essa pequena demonstração do cotejo entre os testemunhos já desvela informações relevantes. A colação, auxiliando a subfase da estemática, dá indícios de que o testemunho G derive diretamente do testemunho E, incluindo novos erros e se distanciando ainda mais da vontade do autor.

Outro exemplo que confirmaria a hipótese diz respeito à corrigenda bastante semelhante realizada por Mário de Andrade (1937a, p. 112):



Nesse ponto, o escritor discorre sobre a estrutura do samba e analisa, especificamente, certo motivo melódico que considera conter indícios de nacionalidade. Ao final do parágrafo, como se visualiza acima, corrige aquilo que pode ser considerado uma gralha, novamente alterando a desinência, desta vez de “colhido” por “colhida”.

Apesar de assaz apreensível, a corrigenda não é adotada pelos testemunhos E e G. Não há, nesse caso, a manutenção de qualquer erro gramatical, posto que “colhido” também pode se referir ao “primeiro ‘Ao meu Deus!’” mencionado por Mário de Andrade. Ainda assim, descontextualiza-se a intenção do autor, que ao longo de todo o ensaio destaca e procura acentuar a consulta coletiva, traço que julga marcante

no samba rural paulista e que, no trecho em análise, vinha examinando acuradamente. É, enfim, à “consulta coletiva” que o escritor intende dar relevo, visto que sua preocupação em colhê-la vem sendo reafirmada de forma reiterada no ensaio.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho procurou demonstrar a importância da revisão para o estabelecimento do texto crítico. Verificou-se que as 26 variantes autorais presentes no testemunho A, que representa a vontade real do autor, foram em parte acolhidas por edições subsequentes. Desse modo, comprovou-se que os editores de tais edições, mormente daquela identificada como testemunho E, tiveram contato com o “exemplar de trabalho” de *O Samba Rural Paulista*, versão que integra a biblioteca de Mário de Andrade no IEB/USP. Ainda assim, restou comprovado que nem todas as variantes propostas pelo escritor foram incorporadas no texto final, o que revela a necessidade imperiosa de se coletar, localizar e estudar todas as fontes para se compreender a tradição de um texto.

Por meio da revisão pudemos aprofundar a discussão sobre a gênese do texto e também sobre a vontade última de Mário de Andrade, estudioso de si mesmo, com relação ao clássico ensaio aqui investigado. Cabe ressaltar, uma vez mais, que analisamos somente as variantes autorais e com base nessa análise elaboramos algumas hipóteses referentes ao provável estema condizente à genealogia do texto. É o caso, por exemplo, do testemunho G, que possivelmente derive diretamente do testemunho E, sem qualquer contato com o exemplar de trabalho. Certamente, quando iniciarmos o cotejo dos testemunhos e apreciarmos as variantes da tradição, novos questionamentos surgirão.

O escrúpulo com que Mário de Andrade corrigia e aperfeiçoava seus escritos deixa-nos indícios de que não só as variantes autorais, mas também eventuais omissões do autor no testemunho A, devem ser respeitadas no estabelecimento do texto crítico. A fim de incitar futuros estudos sobre o ensaio, vale selecionar uma variante *de tradição* interessante que encontramos em todos os testemunhos subsequentes ao texto de base: em certo momento, retratando a sensualidade característica no relacionamento das suaves sambadeiras e do grave e indelicado bumbeiro, Mário de Andrade se utiliza de uma figura poética

paradoxal, tal qual a relação entre os elementos que a praticam: “afogo bruto”. Retirando todo o caráter empregado pelo escritor, os editores vindouros acabariam com sua constatação romântica, substituindo os termos contraditórios por um reles e desencantado “afogo bruto”. Consoante ao sustentado acima, a falta de corrigenda pode ser entendida como a intenção expressa de se manter o texto tal como se verifica, e novas alterações podem ser entendidas como erros significativos.

Não se buscou, neste artigo, examinar a fundo todas as variantes de *O Samba Rural Paulista*, mas esperamos ter sinalizado para imperfeições a serem sanadas em estudos posteriores, os quais deverão atentar, sobretudo, para a correta realização de todas as etapas, fases e subfases da crítica textual.

STUDY OF THE SOURCES OF *O SAMBA RURAL PAULISTA*:
TRADITION AND AUTHOR’S VARIANTS

ABSTRACT

This paper, based on the analysis of author’s variants in the essay *O Samba Rural Paulista* by Mário de Andrade, intends to provide information that may assist future studies about the author and essentially about his inaugural work regarding the typical paulista manifestation. We examine the direct tradition of the investigated text, including the work with notes and corrigenda made by the writer himself. To proceed to the analysis of the collected data, we use as theoretical background studies on textual criticism, pointing to the relevance of review in the establishment of the critical text.

KEYWORDS: Textual Criticism, Author’s Variant, *Samba Rural Paulista*, Mário de Andrade.

ESTUDIO DE LAS FUENTES DE *O SAMBA RURAL PAULISTA*:
TRADICIÓN Y VARIANTES DE AUTOR

RESUMEN

Este trabajo, basado en el análisis de variantes autorales presentes en el ensayo *O Samba Rural Paulista* de Mário de Andrade, pretende fornecer elementos que contribuyan con futuros estudios sobre el autor y, esencialmente, sobre su trabajo inaugural, relacionado a la manifestación típicamente paulista.

Examinaremos, aquí, la tradición directa del texto, incluyendo los ejemplares de trabajo con anotaciones y correcciones efectuadas por el propio escritor. Para proceder al análisis de los datos colectados, utilizamos como bases teóricas recortes del área de la crítica textual, subrayando la importancia de la recensión en el establecimiento del texto crítico.

PALABRAS-CLAVE: Crítica textual, Variante de autor, Samba rural paulista, Mário de Andrade.

6. NOTAS

- 1 Atualmente, os produtores culturais da manifestação não utilizam a unidade “samba rural paulista” para designá-la, não se reconhecendo, portanto, em tal nomenclatura (vale dizer que não existem registros de que, em algum momento, tais produtores reconheceram a nomenclatura instituída por Mário de Andrade). Assim, há preferência em se adotar a unidade “samba de bumbo”, também em razão de identificar o instrumento elementar que realmente diferencia o gênero dos demais, uma vez que, apesar de poder ser encontrado em outros folguedos populares brasileiros, a presença característica do bumbo (ou zabumba) é pouco usual nos sambas conhecidos.
- 2 José Carlos Sebe (1986, p. 64) sustenta que a festa da Penha foi o prelúdio do carnaval.
- 3 Britto (1986, p. 67) também afirma que o interior paulista foi o núcleo inicial das antigas apresentações do samba dos negros.
- 4 ANDRADE, M. Aspectos da Música Brasileira. São Paulo: Martins, 1965.
- 5 ANDRADE, M. Aspectos da Música Brasileira. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- 6 ANDRADE, M. Aspectos da Música Brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

7. REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. O Samba Rural Paulista. Anotado pelo autor. In: *Revista do Arquivo Municipal*. n. 41. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937a.

_____. O Samba Rural Paulista. Anotado pelo autor. In: *Separata da Revista do Arquivo Municipal*. n. 41. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937b.

_____. O Samba Rural Paulista. In: *Revista do Arquivo Municipal*. n. 41. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937c.

_____. O Samba Rural Paulista. In: *Separata da Revista do Arquivo Municipal*. n. 41. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937d.

_____. O Samba Rural Paulista. In: ANDRADE, M. de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.

_____. O Samba Rural Paulista. In: ANDRADE, M. de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

_____. O Samba Rural Paulista. In: ANDRADE, M. de. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BRITTO, I. M. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: EDUSP, 1986.

CAMBRAIA, C. N. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANDIDO, A. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Ed 34, 2001.

CUNHA, M. W. V. da. Descrição da festa de Bom Jesus de Pirapora. In: *Revista do Arquivo Municipal*. n. 41. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

DUARTE, L. F. *Crítica textual*. Relatório para a obtenção do título de Agregado em Estudos Portugueses, disciplina Crítica Textual. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1997.

ESCOREL, L. *Criação e memória: Mário de Andrade pesquisador de si mesmo*. 2012. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/marioscriptor_2/congressos/criacao-e-memoria-mario-de-andrade-pesquisador-de-si-mesmo.html>. Acesso em: 05 jun. 2014.

INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS – IEB. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/>>. Acesso em: 02 jul. 2014.

MANZATTI, M. S. *Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista*. 2005. 377 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – PUC-SP, São Paulo, 2005.

MARCOS, P. Sítio oficial. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/jornais-revistas.htm>>. Acesso em: 03 jun. 2014.

MARQUES, A. N. *Catálogo analítico dos manuscritos Mário de Andrade: caminhos da criação nos dossiês com exemplares de trabalho*. 2008. Disponível em: <<https://uspdigital.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpes=3325940>>. Acesso em: 07 jun. 2014.

MORAES, J. G. V. de. *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995

SEBE, J. C. *Carnaval, carnavais*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípio).

SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *Música*. O nacional e o popular na cultura brasileira. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

VALENTINI, L. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. 2010. 242 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Submetido em 06 de janeiro de 2015.

Aceito em 14 de julho de 2016.

Publicado em 29 de setembro de 2016
