

A METODOLOGIA DA PREGUIÇA: CONCEPÇÕES
SOBRE O PROCESSO CRIATIVO EM UM
MANUSCRITO MUSICAL DE MÁRIO DE ANDRADE



Caminhos da História

THE METHODOLOGY OF LAZINESS: CONCEPTIONS
ABOUT THE CREATIVE PROCESS IN A MUSICAL
MANUSCRIPT BY MÁRIO DE ANDRADE

LA METODOLOGÍA DE LA PEREZA: CONCEPCIONES
SOBRE EL PROCESO CREATIVO EN UN
MANUSCRITO MUSICAL DE MÁRIO DE ANDRADE

Teixeira, Maurício de Carvalho

 Maurício de Carvalho Teixeiraⁱ
mauriciodeteixeira@gmail.com
Universidade de São Paulo - USP, Arabia Saudita

Caminhos da História
Universidade Estadual de Montes Claros, Brasil
ISSN: 1517-3771
ISSN-e: 2317-0875
Periodicidade: Semestral
vol. 28, núm. 1, 2023
revista.caminhosdahistoria@unimontes.br

Recepção: 28 Novembro 2022
Aprovação: 29 Dezembro 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/507/5073922009/>

DOI: <https://doi.org/10.46551/issn.2317-0875v28n1p.141-154>



Este trabalho está sob uma Licença Creative Commons Atribuição-
NãoComercial-Não Derivada 4.0 Internacional.

Resumo: Na leitura de *Macunaíma*, principal romance de Mário de Andrade, logo se percebe que a preguiça está no centro dos acontecimentos. Um levantamento documental mostra que essa questão se potencializa nas pesquisas desse autor sobre os processos de criação da poesia cantada no Brasil. A preguiça, nesse caso, está ligada a uma economia necessária à produção, fruto de um procedimento técnico, com suas origens nas tradições populares e nos embates culturais. Este artigo observa estudos que ajudam a analisar a ocorrência do termo preguiça na sociedade e na arte. Percorre pontos do pensamento musical modernista para relacionar com o manuscrito *Poética popular* de Mário de Andrade, pertencente ao arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Processo criativo, Cultura popular, Música, Canção.

Abstract: When reading *Macunaíma*, the main novel by Mário de Andrade, one soon realizes that laziness is at the center of events. A documentary survey shows that this issue is potentiated in this author's research on the processes of creation of songs in Brazil. Laziness, in this case, is linked to an economy necessary for production, the fruit of a technical procedure, with its origins in popular traditions and cultural clashes. This article looks at studies that help to analyze the occurrence of the term laziness in society and in art. It goes through points of modernist musical thought to relate them to the manuscript *Poética popular* by Mário de Andrade, belonging to the archive of the Instituto de Estudos Brasileiros (institute of brazilian studies) of the Universidade de São Paulo (university of São Paulo).

Keywords: Mário de Andrade, Creative process, Popular culture, Music, Song.

Resumen: Al leer *Macunaíma*, la principal novela de Mário de Andrade, uno pronto se da cuenta de que la pereza está en el

centro de los acontecimientos. Un estudio documental muestra que esta cuestión se realiza en la investigación de este autor sobre los procesos de creación de la poesía cantada en Brasil. La pereza, en este caso, está vinculada a una economía necesaria para la producción, fruto de un procedimiento técnico, con sus orígenes en las tradiciones populares y los enfrentamientos culturales. Este artículo examina estudios que ayudan a analizar la aparición del término pereza en la sociedad y en el arte. Recorre puntos del pensamiento musical modernista para relacionarlo con el manuscrito *Poética popular* de Mário de Andrade, perteneciente al archivo del *Instituto de Estudos Brasileiros* de la Universidad de São Paulo (USP).

Palabras clave: Mário de Andrade, Proceso creativo, Cultura popular, Música, Canción.

QUE PREGUIÇA?

No romance *Macunaíma* a palavra “preguiça” aparece quase duas dezenas de vezes, na maioria delas dentro da locução “que preguiça”. É a primeira frase que o protagonista do livro fala, tornando-se o seu refrão: “Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava: — Ai! Que preguiça!...” (ANDRADE, 1988, p. 5) No entanto, essa interjeição aparentemente prosaica está associada a uma pesquisa maior do autor, que entende a preguiça como parte do processo criativo de forma geral e, como será demonstrado mais à frente, como parte dos procedimentos da criação poética e musical.

O termo “preguiça” na composição artística significa uma economia na produção da obra, um melhor aproveitamento dos recursos escassos da inspiração e da originalidade. As figuras de linguagem, encontradas tanto na poética literária quanto na musical, são vistas igualmente como índices dessa preguiça. São elas: as figuras de repetição, que enchem o texto com um mínimo de invenção, como as perífrases, elipses e anacolutos, que têm como objetivo facilitar ou mesmo alterar o tamanho das frases. O compositor busca atalhos, constrói pontes, encontra mecanismos para chegar mais facilmente a seus objetivos.

Paul Lafargue (2000), em seu *Direito à preguiça* de 1883, já acusava a obsessão pelo trabalho por parte das aristocracias e dos filantropos, que vinculavam o trabalho à moral. Para essa elite, a preguiça se combatia com a educação das crianças e com o encarceramento. Nisso concorda com Han (2015), que encontra em Foucault a justificativa para a sociedade do cansaço. Para eles, Foucault e Han, o controle dos corpos também se dá pelo sobrecarregamento e exaustão (Foucault, 1987). Essa discussão também pode ser relacionada a E. P. Thompson de *Costumes em comum* (1998) quando mostra a aristocracia obcecada pela exaltação do trabalho e pela defesa da maior quantidade de horas de trabalho diárias ou semanais. Isso é uma pauta clássica marxista, porém, Thompson a traz para o universo da cultura). O livro de Paul Lafargue não consta na biblioteca de Mário de Andrade, essa ausência é importante para se considerar as origens desse tema para o autor modernista. Uma das principais características da redação de *Macunaíma* é ser uma ficção fruto de pesquisas não ficcionais. A própria figura do personagem central foi fundamentada na obra de Koch-Grünberg, um etnologista alemão, que traz a história do deus Makunaima na Amazônia venezuelana (FARIA, 2006). É possível ver no livro de Koch-Grünberg pertencente a Mário de Andrade, as anotações que remetem a trechos

AUTOR NOTES

- i Doutor em Letras, Universidade de São Paulo - USP, Professor da Faculdade Paulista de Artes. E-mail: mauriciodeteixeira@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9948-9982>.

do Macunaíma (ANDRADE, 1988, p. 240). No presente artigo o caminho pretende ser o inverso, encontrar em anotações posteriores a permanência desse seu interesse pelo tema.

Na metodologia de Mário de Andrade, sua biblioteca, suas anotações à margem e seus grifos podem ser vistos e equiparados a verdadeiros manuscritos e têm um peso muito alto.

O personagem Macunaíma se opõe ao pré-modernista Jeca Tatu, que era fruto das ideias eugenistas e da visão social de Monteiro Lobato (AZEVEDO, 2012). Jorge Coli também analisa Lobato sobre o tema da preguiça em um artigo, sem relacionar Mário de Andrade em suas análises (NOVAES, 2015). O herói, ou anti-herói, de Mário de Andrade se coloca como um habitante que migra da floresta para a cidade, sendo levado por uma enxurrada de acontecimentos imprevisíveis, onde conteúdo e forma do texto se alternam em importância. Essa obra, além de elementos sociais, também representa elementos musicais sem, porém, falar em linguagem musicológica, sua trama é cheia de indícios e códigos que levam a essa interpretação musical.

O MÉTODO EM MÁRIO DE ANDRADE

A pesquisa que deu origem a este artigo visava investigar a elaboração de um grande estudo sobre música deixado inacabado por Mário de Andrade. Essa obra está dividida em três partes, intituladas pelo próprio autor: “Melodia”, “Ritmo” e “Poética” (este último foi depois renomeado como “Poética popular”). No entanto, esses não são três manuscritos diferentes, pois adotam o mesmo procedimento geral de pesquisa e escrita, foram feitos simultaneamente e se referem às mesmas fontes bibliográficas e anotações de campo. A maior parte dos manuscritos musicais do autor estão relacionados a um estudo intitulado *Na Pancada do Ganzá*, obra da vida inteira de Mário de Andrade que nunca foi concluída. Os documentos aqui analisados também pertenceriam a essa obra. Além disso, muitos estudos musicais do autor ficaram inéditos após sua morte, o próprio autor havia delegado a organização dos manuscritos musicais à escritora e pesquisadora Oneyda Alvarenga. Atualmente, os documentos estão no *Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*. Esse manuscrito, pelo imenso conteúdo e originalidade de suas análises, constitui um relevante registro sobre a música e a poesia cantada no Brasil, sobre o pensamento modernista e sobre Mário de Andrade.

Após um período de avaliação dos três livros do manuscrito, a pesquisa foi dedicada a uma reorganização da transcrição, imaginando um modo melhor de leitura. Essas anotações são fragmentadas e, sem uma pesquisa objetiva que complete sua leitura com as devidas notas, sua leitura tem um efeito bem menor. O aspecto fragmentado tem uma vantagem, otimiza a consulta, pois transforma a obra em algo que pode ser lido independentemente da ordem, pelos tópicos que ela traz quase como verbetes. Para esse auxílio à leitura do texto, foram pesquisados os livros e periódicos aos quais o autor fazia referência direta no próprio manuscrito, referências que se encontram na biblioteca particular de Mário de Andrade conservada pelo IEB/USP. Outra referência usada nesse cruzamento foram os registros musicais publicados nos demais livros frutos da pesquisa de campo do autor, sobretudo: *Os cocos* (Andrade, 1984); *Danças dramáticas do Brasil* (Andrade, 2002); *Música de feitiçaria* (Andrade, 1983), *As melodias do boi* (Andrade, 1987), *Dicionário Musical Brasileiro* (ANDRADE, 1989).

Durante essa pesquisa também foram examinadas as fichas de leitura feitas pelo autor sobre o tema de cada manuscrito. Para isso, foi explorado o seu *Fichário Analítico*, que é essa vasta coleção das fichas de leitura de Mário de Andrade. Dentro desses documentos a pesquisa encontrou importantes conjuntos de fichas organizadas que levaram de modo preciso a outras incontáveis anotações e grifos nos livros e periódicos indicados, completando surpreendentemente as referências feitas no manuscrito. Outras vezes essas marcações não existiam, mas as indicações no *Fichário Analítico* evidenciavam com exatidão quais as discussões acompanhadas por Mário de Andrade dentro dos temas tratados, como é no presente artigo o caso predominante do manuscrito *Poética popular*.

Foram pesquisados, ainda, os livros da “Bibliografia para *Na Pancada do Ganzá*” (Andrade, 1989, p. 634-686), que é uma relação de livros que abordam a música e a cultura brasileiras, numerados na ordem em que foram lidos pelo autor. Se no fichário analítico a música era uma questão técnica, na bibliografia elaborada pelo escritor, a abordagem é essencialmente cultural e etnológica. Dessa forma, o assunto é cercado e informado por diferentes perspectivas dentro do conjunto documental de pesquisas com fontes do acervo de Mário de Andrade.

Outros grupos de documentos se unem ao grupo dos manuscritos inéditos. A coleção de partituras e a coleção de discos de Mário de Andrade também demonstraram grande importância ao longo desta pesquisa, são documentos pouco conhecidos ainda e seu estudo mais aprofundado esclarecerá muito dos conceitos e do contexto vivido pelo musicólogo brasileiro. A coleção de discos tem algumas análises publicadas no livro *A música popular na vitrola de Mário de Andrade* (TONI, 2009).

Foram classificados, portanto, esses três manuscritos: “Ritmo”, “Melodia” e “Poética popular”, dos quais este artigo usa predominantemente o manuscrito sobre a poesia e um pouco do documento sobre a rítmica. Foi seguida, portanto, uma preocupação de pesquisa em confrontar diferentes fontes, quase todas acessíveis através do acervo do IEB-USP. A organização trouxe uma grande quantidade de cruzamentos, novas descobertas e questões sobre o pensamento musical de Mário de Andrade. Pertence a esse grande grupo de documentos o fragmento sobre a preguiça no processo criativo, que tem alguns trechos transcritos e analisados.

O MANUSCRITO SOBRE A PREGUIÇA

Mário de Andrade coloca a preguiça de forma evidenciada, seja em seus estudos sobre o processo de criação artística ou em seu principal romance. Um manuscrito, ainda inédito, é a prova empírica e documental da dimensão crítica e técnica de seu pensamento sobre o tema. Não está assinalada uma data em cada folha manuscrita, são folhas de rascunho improvisadas ou retiradas de blocos de bolso. Todo o conjunto documental desses manuscritos foi produzido entre o final da década de 1920 ao começo dos anos 1940, ou seja, das viagens do escritor ao nordeste à sua morte. Em um exame buscando descobrir um período específico, através das datas das publicações referidas pelo autor, percebe-se uma concentração maior entre 1929 e 1935, que corresponde ao final de sua segunda viagem de pesquisa à Região Nordeste e ao início de seu trabalho como diretor no Departamento de Cultura da capital paulista. Mário de Andrade não teve uma vida muito longa e sua atividade de pesquisador foi tardia e vulnerável a interrupções. Mas é notável a originalidade e ineditismo das elaborações encontradas no documento, mesmo para os mais familiarizados com a produção do autor.

No trecho abaixo já são anunciados vários pressupostos de seu pensamento, assim como se reconhece seu estilo de escrita:

O processo mais evidente da poética improvisatória é proveniente da fadiga de criar. A bem dizer tudo converge para o descanso da imaginação e a preguiça contrasta tanto com a obrigação de criar improvisando que na verdade isso ultrapassa os domínios da simples observação crítica em nós e nos dá uma enérgica visão filosófica da vida humana, embora conhecida. Nós não vivemos para ou por viver, como os irracionais, nem apenas a nossa vida é um morrer continuado, senão que é apenas uma conquista constante da nossa morte. Nós não vivemos senão para morrer, o homem que trabalha conquista com o que descansar e a ambição da riqueza é apenas a aspiração da imobilidade e da morte. (Andrade, [s. d.] a)

No *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928 (Andrade, 1962), mesmo ano de Macunaíma, a questão existencial era identitária nacional e, nesse manuscrito, a questão é social e econômica. Apesar de, nos dois casos, o tema ser artístico. Essa mistura de estética e política com preocupações sociais é muito associada ao expressionismo, o que faz sentido com o contexto do autor em questão (JOSIOWICZ, 2015). Desse ponto de vista social, se evidencia pontualmente a relação entre a visão de Mário de Andrade sobre as manifestações culturais e a crítica a um antiquado folclorismo, muito ligado à aristocracia e a uma visão senhorial do

trabalho. Thompson, em um estudo sobre o tema, diz justamente que um dos objetivos dos mais afortunados era habituar toda uma multidão ao trabalho de modo resignado (THOMPSON, 1998, p. 14). No trecho do manuscrito acima, vemos o contrário, o objetivo do trabalho é poder descansar e, assim, funciona o trabalho criativo. Som e silêncio são várias vezes comparados ao desejo ou à sensação de vida e morte (SCHAFER, 1991). Mas, neste caso, é o próprio processo de composição que está vinculado ao instinto de sobrevivência. Nos anos 1920, ainda havia a influência dos antigos etnologistas e de uma antropologia mais naturalista ou cientificista. Não à toa, fadiga e preguiça, ambos estados naturais do corpo físico, aparecem como elementos importantes para entender as ideias de Mário de Andrade sobre o processo de composição.

Este documento é um raro caso de um texto maior em meio a uma quantidade de anotações muito curtas, lembretes para si mesmo e referências bibliográficas que o autor guardava para um período posterior em que pudesse terminar seus próprios manuscritos. No próximo trecho do mesmo texto traz ainda a metáfora de vida e morte, mas acrescenta elementos técnicos e concretos usados como ferramenta pelas composições e improvisações observadas na pesquisa do modernista:

O cantor é a imagem mais violenta dessa aspiração ao descanso, e todos os processos primitivos de poesia nada mais são que morte, que imobilidade, que descanso em contraste com o fundo natural da poesia, a improvisação, que é a vida. O ritmo, a repartição em versaletes, em versos medidos, as segmentações estróficas são outras tantas medidas que facilitam o descanso da imaginação criadora. Por seu lado, o lirismo puro, eminentemente vital, eminentemente improvisatório, busca todos os meios de morrer. Assim ele é raro dentro da poética popular, que se serve de todos os subterfúgios pra escapar dele: Por exemplo: os versos estratificados, as enumerações, as quadras tradicionais, o refrão, são outros tantos processos em que o princípio da preguiça que rege a tendência humana obriga o homem a descansar. (ANDRADE, [s. d.] a)

Dessa maneira relatada acima, o autor coloca vários pressupostos de sua análise a respeito da poesia cantada no Brasil. A questão para Mário de Andrade não era tanto o assunto dos cantos, embora tenha se dedicado também a esse conteúdo, mas é, principalmente o formato, a estrutura da composição ou da improvisação. Como primeiro elemento, ele fala do ritmo como um lugar de descanso. De fato, é muito mais confortável criar em cima de uma forma rítmica e métrica do que inventar algo sobre nenhuma configuração, pode-se relacionar a isso a ideia de gramática gerativa de Noam Chomsky (1978), principalmente quando ela é utilizada por Haroldo de Campos (2004). Dentro de um ritmo, a palavra é som, é uma batida que satisfaz o ouvinte não pela mensagem, mas pelo desejo de movimento que essa rítmica provoca. Isso evoca um conceito de dinamogenia, muito em discussão na época e compartilhado por referências importantes para o autor (BOURGUE#S; DENE#RE#AZ, 1921).

Um próximo trecho traz considerações não exatamente sobre o conteúdo mas sobre o gênero da poesia cantada. Se essa é uma poesia narrativa, que conta algo ocorrido, acontece o mesmo princípio de descanso. Se o cantor para de compor versos líricos e começa a contar casos, isso é uma evidência de que ele busca o descanso:

Ora a história, o caso a contar, é morte. É evidente a contradição do lirismo interior, permanentemente inventor por todas as espécies de sensações do exterior e associações de imagens e de ideias subconscientes. A história é um caso sabido de antemão e a imaginação dorme enquanto a gente conta, o trabalho dela sendo reduzido ao mínimo, quase mecânico no povo, de seriar os fatos, metrificar e rimar. (ANDRADE, [s. d.] a)

Nesse caso, é possível delimitar o que o autor entende por invenção poética propriamente e o que é apenas a formatação do que já está dado como texto. Como modernista, Mário de Andrade defendia o verso livre, era a grande reivindicação dele e dos poetas do período (LAFETÁ, 1986; NATAL, 2016). Mas este fragmento traz uma consideração maior sobre o processo de criação, mostrando que nele o difícil não é colocar em um formato e, sim, trazer aquele dado novo que relaciona sensações, associações e intuições. Deve-se considerar ainda que um segundo momento, a organização do conteúdo criado pelo cantor, seria a parte mais fácil e simples. O princípio da intuição e ordenação é seguido por outros autores que investigam e sistematizam os processos criativos (OSTROWER, 2014).

No último trecho do mesmo manuscrito, o autor examina o fenômeno do desafio. É uma prática popular que, em um primeiro momento, impressiona o espectador pela dinâmica e urgência na fabricação de versos cantados, mas o modernista imprime outro olhar sobre esse fenômeno. Após uma dissecação, os elementos aparecem e revelam seus processos de compor:

Mas o próprio desafio não passa dum subterfúgio da tendência à preguiça. Nos casos enumerativos de perguntas científicas, ou historiados de saber quem fez isso, quem fez aquilo, nem preciso especificar. A fixação do tema, a ordem natural, livresca ou historiada, que ele segue, tudo é pretexto à imobilidade da imaginação. mas no próprio Desafio de descomposturas mútuas ou de perguntas enigmáticas, onde parece que tudo é vida, o subterfúgio se desvenda. Ora a atividade descansa porque o perguntador de adivinhas já as têm engatilhadas em si e pois só haverá atividade no responder, ora a atividade está no que insulta primeiro, o segundo (que aliás no geral repete integralmente o último verso do antagonista – processo de preguiça) se limitando a responder aos insultos por simples associação. Raríssimo o Desafio que atinge aquele clímax de exaltação em que tudo é lirismo, tudo é atividade e vida. Sem contar em que a maioria dos Desafios são em versos estratificados, insultos lugares-comuns, e mesmo estrofes decoradas da literatura de cordel. (ANDRADE, [s. d.] a)

O autor cria o conceito de “viver na imobilidade” e determina ser essa a condição para um processo poético musical. A partir dessa análise estrutural, é identificado um sistema, uma tendência, uma constância no processo criativo. Essa ideia de encontrar esse mecanismo que faz a poesia cantada surgir é um dos projetos mais antigos da musicologia de Mário de Andrade, essa intenção é confessada a Manuel Bandeira em uma carta de 1926, anterior a qualquer pesquisa de campo que ele tenha feito e, essa mesma carta, foi o indício que levou a presente pesquisa a encontrar esse conjunto de documentos que tem neste artigo um pequeno trecho analisado. Esse estudo de Mário de Andrade aparece como uma alternativa às análises puramente conteudistas, sejam análises biográficas ou análises meramente do assunto cantado, muito embora ambas também sejam necessárias no debate sobre a canção e a música no Brasil ou em qualquer lugar.

Quando Mário de Andrade pensa nessas manipulações da estrutura do verso com finalidades retóricas e poéticas, ele entende esses procedimentos como tendo sua origem na música, ele diz que são uma herança dos processos necessários aos cantares coletivos. A música coletiva ou sociabilizada era uma das categorias bastante usadas pelo autor como, por exemplo, no *Compêndio de história da música* de 1929 (ANDRADE, 1936), um relevante texto para compreender seu pensamento.

A forma como o autor analisa os desafios é um exemplo de como o jogo entre poética da palavra e composição musical acontece. O recurso descrito, de um desafiante repetir integralmente a última frase do outro, é chamado de anadiplose e é muito comum na literatura escrita, assim como ocorre na música cantada e na música puramente instrumental também. Essa figura consiste em uma alternância de vozes e em um diálogo sonoro que gera efeitos sobre o espectador, a música barroca é feita de recursos retóricos musicais como esse (BARTEL, 1997).

Mário de Andrade, numa pequena nota, demonstra seu interesse por esse mesmo procedimento e percebe a sua origem clássica: “No processo do Desafio do cantor repetir o último verso ou pelo menos a última palavra ou pelo menos rimar seu 1º verso com o último do adversário, ver senão tradição europeia remanescente, pelo menos paridade de processo. [...] (ANDRADE, [s. d.] b) A tradição europeia aparece de forma não pejorativa, ou seja, não como contaminação, mas como evidência da origem europeia da civilização brasileira. Essa discussão sobre as origens dos procedimentos artísticos brasileiros era muito presente nos debates modernistas. O autor estava certamente relacionando os processos de composição dos desafios com ideias a respeito das manifestações musicais em diferentes períodos, conforme exposto no *Compêndio de História da Música* (ANDRADE, 1936). A tradição musical brasileira dos cantos dialogados representavam, para o autor, uma evidência a ser apresentada no debate musicológico da época, como indícios possíveis de um desenvolvimento da música vocal no Brasil. Desse modo, o autor combina informações musicológicas e outras leituras nas suas análises.

A forma como Mário de Andrade via as construções sintáticas dos cantadores improvisadores era bem particularizada e mostra seu interesse por esses procedimentos. Ao analisar o cantador Chico Antônio, que

ele havia encontrado em uma pesquisa de campo no interior do Rio Grande do Norte (ANDRADE, 1993), a preocupação com o fenômeno da preguiça reaparece dessa vez em outro documento manuscrito:

Notar que um dos processos de construção de emboladas (derivadas da preguiça) consiste em repisar uma ideia só dentro da estrofe, dando maneiras diversas de dicção dela (“Meu ganzá, meu ganzarino, meu ganzarino, ganzá”) ou isso com pequenas variantes. Em Chico Antônio é fácil de achar estrofes inteiras de embolada, repisando uma idéia, uma simples frase. (ANDRADE, [s. d.] c)

Quanto ao princípio da preguiça no processo de criação, encontram-se entre eles os elementos de repetição e a aplicação de uma mesma fórmula à composição realizada. Independentemente de outras elaborações mais abstratas que o autor fez sobre as razões que levam diferentes grupos a fazer isso - como o descanso do corpo e o desejo de morte - as análises de Mário de Andrade podem ser marcantes para a visão que se tem sobre a composição e a improvisação na poesia cantada no Brasil.

Voltando à leitura do romance *Macunaíma* como uma ficcionalização das ideias estéticas de Mário de Andrade sobre o processo de composição, pode-se dizer que a correlação com a pesquisa musical acontece não só no conteúdo como na forma do romance. É notável como sua prosa de ficção é construída com figuras de repetição, como é o caso da própria interjeição “Ai, que preguiça!...” repetida tantas vezes com pequenas variações. Enfim, procedimentos da poética popular, que ele havia observado na composição ou improvisação de poesias cantadas, são incorporados aos próprios contornos sintáticos do romancista. Em suas gavetas estavam guardados os rascunhos com toda a sistematização dessas análises.

A PREGUIÇA DA MEMÓRIA E A EXTREMA DIFERENÇA DE VERSÕES DE UMA MESMA PEÇA

Mário de Andrade assinala a variação de versões como evidência da antiguidade de uma composição popular. Com isso o autor justifica o valor dessas canções como documento histórico – um patrimônio que, além de imaterial, é também fluido e mutável no tempo e no espaço.

Por outro lado, o fenômeno da “extrema diferença de versões de uma mesma peça” leva à reflexão sobre um dos grandes dinamos da criação artística no entender do autor: a preguiça. Pode-se relacionar à preguiça a origem da palavra escola, que significa no grego antigo não ter pressa, dedicar-se ao ócio, tomar seu próprio tempo. Este tempo livre, que a civilização concede através da escola, é fundamental para o aprendizado e para a criação artística ou científica, pois a exaustão e o consumo de tempo do trabalho cotidiano impossibilitam a invenção e a descoberta. Essa é uma das razões fundamentais para se entender a preguiça como modo de ser do personagem *Macunaíma* e como objeto de estudo no campo dos processos de criação. Mário de Andrade, quando discorre teoricamente sobre a influência da preguiça, está retomando um assunto que já foi exposto de forma alegórica na sua prosa de ficção.

Na composição musical, a preguiça influi nas escolhas de tempo e de altura, assim como, nas divisões estróficas das poesias cantadas. Reproduzir um tema cantado de forma diferente da original tem sua razão na mesma preguiça. Mário de Andrade, ao investigar o processo criativo da composição brasileira, relaciona essa variedade de versões de uma poesia cantada a dois fatores determinantes: a improvisação e o princípio da variação como fonte para achar novas melodias. Esses procedimentos despertam o interesse histórico e etnográfico do autor, pois indicam também a antiguidade das canções populares no Brasil. Essa discussão conduziu também à elaboração desse conceito estrutural, entendido aqui como determinante para a análise da literatura e dos estudos marioandrados, que é a ideia da preguiça como motor do processo criativo. O autor explica, entre outras coisas, como a preguiça leva a inventar novas e diferentes maneiras de compor, para não obrigar o cantador a reproduzir as cantorias antigas exatamente como eram. Ao pensar a melodia como um trajeto, Mário de Andrade cita um livro de Silvio Romero pertencente ao acervo de sua biblioteca particular (ROMERO, 1888) do evidencia como a preguiça estabelece o melhor meio a ser percorrido:

Não se trata aí do direito de transformar o que é vivo nele, que já Silvio Romero já reconhecia no povo. Se trata de puro individualismo, dele ser excessivamente improvisatório na sua maneira de criar poesia e principalmente música e que não se preocupa de decorar com exatidão. Porque ele sabe que suprirá com facilidade as falhas da melodia, que a preguiça, a inatenção lhe impediu de fixar na memória. (ANDRADE, [s. d.] d)

O cantor, ao suprir as falhas da melodia, faz com que estas deixem de ser falhas para se tornarem características. Ocorre, assim, um aproveitamento estético do erro e da imperfeição na arte (moderna ou popular). Para Merleau-Ponty (2002), o verso, quando é recordado após um tempo, é sempre visto como um bloco, semelhante a uma imagem fotográfica de um homem ao longe: não se sabe se ele tem um centímetro ou uma estatura normal. Poemas, peças ou livros muito extensos ficam na nossa cabeça como um bloco, sem a necessidade de detalhes, a lembrança exata desses trechos seria uma vulgarização do momento da fruição, é o que diz *A prosa do mundo* (MERLEAU-PONTY, 2002). A compreensão e a lembrança de um texto acontece um tempo depois de vivida essa experiência de leitura, por isso não é reproduzida exatamente da mesma maneira, nem seria interessante que fosse assim. É esta lembrança vulgarizada, que não tem necessidade de todos os detalhes, que conduz o compositor na criação de versos e melodias e, no subproduto de sua memória ou naqueles elementos que permanecem, estão os procedimentos de composição necessários ao seu ofício de cantor ou improvisador.

FACILITAÇÕES INCONSCIENTES: A PREGUIÇA E A RÍTMICA

Depois de discorrer um pouco sobre a preguiça na poética, ou na composição e improvisação de poesias cantadas, um último manuscrito pertence a outro grupo de documentos, intitulado pelo próprio autor como *Ritmo*. A preguiça na rítmica se dá de outro modo e a explicação acaba sendo muito mais técnica, por conta da facilidade que os músicos têm em falar em termos assim codificados. Sendo Mário de Andrade um músico de formação e esses escritos apenas esboços, sua linguagem nem sempre é pensando em um grande público leitor. Nesse trecho, o autor analisa a música *Calu*, do bumba meu boi de Pernambuco:

[...] Não se trata de uma sutileza rítmica da cantora, a frase devia seguir monotonamente na mesma organização rítmica sincopada porém a molengue natural, a despreocupação ou antes inconsciência de teorias e formas fixas, levou a cantora a amolecer contumaz a sincopa em tercina, quando aquela se repetia. Isso leva a concluir que numa numerosa coleção de casos as tercinas e outras ondulações rítmicas não passam de deformações de síncopas iniciais, não passam de facilitações inconscientes. E de fato em numerosíssimos casos de toda esta documentação, se poderá reconhecer isso que agora firmo neste exemplo mais típico. O que implica reconhecer na música brasileira uma superabundância pelo menos virtual de síncopas, muito maior ainda do que a já abundante que a realidade apresenta. Mas por outro lado a deformação apresentada, tão tipicamente neste documento, não é individualista, é geral. Será influência do clima, da alimentação pesada, do que quiserem, mas é uma realidade étnica. Isso implica reconhecer que a sincopa se torna gradativamente pelo menos, cada vez menos uma constância rítmica nacional.

Com o termo “facilitações inconscientes” Mário de Andrade reforça a tese de que a preguiça, como dínamo criativo, é um dos maiores fatores determinantes da composição popular brasileira. Isto é, o compositor busca sempre o meio menos cansativo para completar sua obra. Pois prefere, como o Macunaíma, colecionar “palavras feias” a colecionar pedras que, afinal, pesam muito - para citar um diálogo célebre desse romance. O procedimento que não é enfadonho ao compositor, não o será para o público também.

Desse modo, o “amolecimento” rítmico representa a busca de um caminho mais fácil para obter o efeito desejado, que é conquistar a atenção ou mesmo o desejo de dança do ouvinte, fenômeno traduzido exatamente pelo termo dinamogenia. Isso acontece sem ter que esperar o tempo certo, recorre-se a antecipações ou atrasos da frase para envolver corporalmente os ouvintes. O cantor delibera com independência sobre o tempo de sua fala cantada, com acelerações, retardos e diferentes pulsações, como é procedimento comum na língua falada coloquialmente. Sendo assim, um estudo da música popular ou, nos

termos mais usados por Mário de Andrade, no estudo da poesia cantada, as preocupações não são muito diferentes dos estudos sobre a língua falada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A preguiça é uma característica que foi marcada por uma visão aristocrática do trabalho (LAFARGUE, 2000) e da cultura popular (THOMPSON, 1998), mas se mostra necessária à própria sobrevivência e, como foi observado, necessária ao desenvolvimento de processos criativos. *Macunaíma* é um dos principais romances do modernismo brasileiro e tem como motivo recorrente a preguiça, citada várias vezes nominalmente ao longo do texto. Mas seu autor foi além, desenvolveu elaborações sobre a preguiça como fator concreto e simbólico do processo criativo, principalmente entre os cantadores e improvisadores que encontrou em suas pesquisas de campo pelo Nordeste brasileiro. Os trechos dos documentos apresentados (ANDRADE, [s.d.]a, [s.d.]b, [s.d.]c, [s.d.]d, [s.d.]e) mostraram reflexões conceituais, sobre os motivos de cada procedimento examinado ser relacionado à preguiça. Apresentam, também, evidências técnicas e práticas, indicando cada elemento de composição e o modo que ele se evidencia como indício de preguiça ou de fadiga da imaginação criativa. O presente artigo não pretende esgotar as interpretações dos documentos analisados, muito menos encerrar o debate sobre a preguiça no processo de criação, pelo contrário, esta é uma primeira argumentação de um longo debate.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, M. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- ANDRADE, M. *Os Cocos*. São Paulo: Duas Cidades, 1984.
- ANDRADE, M. “Descanso da Imaginação”. In **Poética popular**. Série 96, doc 61, MMA-IEB). São Paulo: Universidade de São Paulo (Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros), [s. d.] a.
- ANDRADE, M. “Melódica: Extrema diferença de versões de mesma peça.” In **Poética popular**. MMA-MA, IEB/USP. Série 65. São Paulo: Universidade de São Paulo (Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros), [s. d.] d.
- ANDRADE, M. “Pancada”. In **Poética popular**. Série 96, doc. 242, MMA-IEB. São Paulo: Universidade de São Paulo (Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros), [s. d.] b.
- ANDRADE, M. “Poética: Desafio/Improviso de coco”. In **Poética popular**. Série 96 doc. 174, MMA-IEB. São Paulo: Universidade de São Paulo (Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros), [s. d.] c.
- ANDRADE, M. “Sincopa”. In **Ritmo**. Série 105, doc.107, MMA-IEB. São Paulo: Universidade de São Paulo (Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros), [s. d.] e.
- ANDRADE, M. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades, 1987.
- ANDRADE, M. *Compêndio de História da Música*. São Paulo: Miranda, 1936.
- ANDRADE, M. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, M. de; BANDEIRA, M. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000.
- ANDRADE, M. *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter . Paris: Archives; Brasília: CNPq, 1988.
- ANDRADE, M. *Música de Feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- ANDRADE, M. *Vida do Cantador*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- AZEVEDO, C. *Jeca Tatu, Macunaíma, a preguiça e a brasilidade*. São Paulo: Universidade de São Paulo (Tese de Doutorado em História), 2012.
- BARONGENO, L. “*Ainda sinto umas cócegas de explicar certas coisas*”: Mário de Andrade, professor de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Universidade de São Paulo (Tese de Doutorado em Música), 2014.

- BARTEL, D. **Musica Poetica**: musical-rhetorical figures in german barroque music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BOURGUE#S, L; DENE#RE#AZ, A. **La Musique et la vie inte#rieure**: essai d'une histoire psychologique de l'art musical. Paris: Alcan; Lausanne: Bridel, 1921.
- CAMPOS, H. **Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 2004
- CHOMSKY, N. "Aspectos da teoria da sintaxe". In **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- FARIA, D. "Makunaima e Macunaíma: entre a natureza e a história". **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 26, nº 51, p. 263-280 - 2006
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: o nascimento da prisão. Petrópolis, Vozes, 1987.
- HAN, B. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- JOSIOWICZ, A. **Por uma política da estética em Mário de Andrade**: expressionismo e infância. In **Sociologia e antropologia**. Rio de janeiro, v.05.03: 799 – 823, dezembro, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/2238-38752015v537>.
- LAFARGUE, P. **O direito à preguiça**. São Paulo: Hucitec, 2000.
- LAFETÁ, João Luiz. **Figuração da intimidade**: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do Mundo**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- NATAL, C. "A vanguarda tropical de Mário de Andrade". In **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v.24, n.2, p. 161-186, maio-agosto, 2016.
- NOVAES, A. **Elogio à preguiça**. São Paulo: Senac, 2015.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- ROMERO, S. **Estudos sobre a Poesia Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1888.
- SAVIANI, D. Trabalho e educação: fundamentos ontológicos e históricos". In **Revista Brasileira de Educação**, v. 12 n. 34 jan./abr. 2007, p. 152-180.
- SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TONI, F. (org). **A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo, Senac, 2009.

LIGAÇÃO ALTERNATIVE

<https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/view/6140/6153> (pdf)