

TAMBORES D'ANDRADE: UM FILME, UMA HISTÓRIA

Kleber Mazziero¹

Resumo

O artigo descreve o processo de concepção e realização do filme-documentário realizado no ano de 2015, quando se comemoravam os 70 anos da morte do escritor Mário de Andrade. Apresentando um referencial teórico baseado em três grandes obras do autor, todas elas ligadas à produção de música no Brasil, notadamente a partir da chamada “Missão de Pesquisas Folclóricas”, empenhada no ano de 1938. A expedição tentou catalogar e registrar em documentações, grafadas e de áudio, as manifestações musicais de parte das regiões Norte e Nordeste do Brasil. Tais manifestações, caracterizadas principalmente pela presença do elemento da polirritmia, sobretudo por conta da sonoridade de matriz africana presente nas regiões, primordialmente realizadas por descendentes de negros escravizados no Brasil nos séculos anteriores, encantaram Mário de Andrade, sobretudo devido ao elemento discursivo musical denominado “sincopa”. O resultado visual do filme, em grande medida, é aqui descrito, bem como o processo de realização da obra de arte que teve como cerne a Pesquisa Científica.

Palavras-chave

Mário de Andrade; Missão de Pesquisas Folclóricas; sincopa; filme Tambores d'Andrade.

Abstract

The article describes the process of conception and realization of the documentary film made in the year 2015, commemorating the 70th anniversary of the writer Mario de Andrade's death. It presents a theoretical reference based on three great author's works, all linked to the production of music in Brazil, notably from that whom called "Folklore Research Mission", committed in the year 1938. The expedition tried to catalog and record in sheets and audio, the musical manifestations of part of the North and Northeast regions from Brazil. These manifestations, mainly characterized by the presence of the element of polyrhythm, mainly due to the sonority of African matrix present in those regions, primarily performed by descendants of African enslaved in Brazil in the previous centuries, enchanted Mário de Andrade, mainly due to the musical discursive element called "syncope". The film visual result, largely, is described here, as well as the process of realization of the work of art that had as its core Scientific Research.

Keywords

Mário de Andrade; Mission of Folklore Research; syncope; film Tambores d'Andrade.

¹ Professor Doutor, com pós-doutorado, pesquisador do Centro Universitário Belas Artes, de São Paulo. Submetido em Janeiro de 2017, Aprovado em Fevereiro de 2018, Publicado em Maio 2018

Introdução

A efeméride do ano de 2015 eram os 70 anos da morte de Mário de Andrade. À mais do que justificada pletora de homenagens ao escritor, não poderia faltar a produção de um filme-documentário, que contemplaria ao menos um aspecto da vida e da obra do visionário intelectual paulistano.

Cineasta, professor da casa, coordenador do Núcleo de Atividade Artísticas e Construção de Repertório (NAART) na casa, fui chamado à missão. Um presente, o desafio.

Um filme-documentário estrutura-se sobre uma tríade de pilares: o fato a ser documentado, os argumentos que corroboram (ou contradizem) a existência do fato, os documentos que comprovam o fato. Fato, argumentos e documentos. Três pilares e doze decisões a serem tomadas.

Assim que se configurou a ideia de realizar um projeto nesses moldes sobre Mário de Andrade, apresentou-se a dificuldade da primeira decisão: que fato abordar, da vida ou da obra, do autor de *Macunaíma*? Ele é tanto – e tantos! “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta...”. Que fato mereceria ser documentado agora, setenta anos após a sua morte? Decidimos por retratar um dos trezentos e tantos Mários: o músico – em verdade, o pesquisador de música.

O fato a ser abordado seria o de que Mário de Andrade pesquisou – pessoalmente, entre os anos de 1927 a 1929, e como mentor, em 1938 – a manifestação musical brasileira distante dos grandes centros urbanos, a música que não tocava nas incipientes estações de rádio da região Sudeste do Brasil, a música de cunho popular, não grafada, não registrada, cujas espontaneidades de criação e execução caracterizavam sua própria natureza.

Decidido o fato, decorriam as demais onze decisões.

A necessidade da decisão subsequente proveio do próprio fato a ser documentado, pois este permitia ao menos um par de teses a serem expostas pelo filme. Estava tomada a segunda decisão: definiríamos qual seria a primeira tese do filme.

A tese-primeira

O movimento de Mário de Andrade para o interior de seu país foi uma ação de caráter ainda mais antropológico do que antropofágico; aquela era a busca do Homem por suas raízes.

Essa tese impôs uma terceira decisão: era preciso encontrar os argumentos que corroborariam (ou contradiriam) a tese. A pesquisadora Flavia Toni² e o maestro Kleber Mazziro³ trouxeram seus argumentos do campo da História.

No contexto histórico do início do século XX, vizinho da eclosão da Primeira Guerra Mundial, o compositor alemão Arnold Schönberg afirmou: “o que temos por leis são talvez apenas leis que nos permitam compreender, mas não leis que fundamentem a obra de arte”⁴ e, em grande medida, encerrou numa espécie de redoma de cristal aquilo a que se convencionou chamar de “música tonal”. O tonalismo, enquanto sistema harmônico-melódico, raiara pelo final do século XVII, reinara ao longo de 200 anos e, ali, encontrava seu ponto final; era chegado o tempo de um novo sistema, a que se denominou “dodecafonismo”.

Em verdade, Schönberg estava a sugerir que, depois de quase 1200 obras de Bach, 670 obras de Mozart, 500 obras de Beethoven e 120 peças de Brahms, com um universo sonoro composto por doze notas, tudo já fora escrito. Seria possível compor algo bom, mas não seria possível grafar, em uma partitura, algo novo.

O Tratado de harmonia de Schönberg data de 1911. Por mais de dois milênios, o mundo concebera seus movimentos interacionais tendo a Europa como centro gravitacional; o “centro do mundo” (havia sido a Grécia, Roma, a Bretanha, a Península Ibérica, a França, a Inglaterra) era na Europa, era a Europa. No entanto, naquele momento histórico, nas primeiras décadas do século XX, o “centro do mundo” ensaiava deslocar-se para longe do Velho Mundo e preparava um movimento migratório que repousaria no coração dos Estados Unidos da América do Norte. O Homem, então, descentralizado, teria voltado para si em busca de uma identidade cultural que não era mais a europeia – seria uma identidade própria, nacional, esquecida, a ser reconstruída. Não coincidentemente, espocaram pelo mundo os nacionalismos, que se consolidariam com Mussolini, na Itália, em 1922; Hirohito, no Japão, em 1926; Salazar, em Portugal, e Hitler, na Alemanha, em 1933; Franco, na Espanha, em 1936; Vargas, no Brasil, em 1937. Uns mais, outros menos exacerbados, mas todos nacionalismos que se afirmavam e, em alguma medida, afirmavam suas identidades sociais, raciais, culturais.

Justamente nesse momento histórico, no qual coincidem o fim do tonalismo e a proliferação dos nacionalismos, entraria em cena o fenômeno de natureza antropológica: em lugares tão distintos quanto distantes geograficamente, compositores provindos da música

² Professora doutora, pesquisadora do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

³ Professor doutor, pesquisador da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) e do Centro Universitário Belas Artes.

⁴ Arnold Schönberg, *Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical, 1979.

erudita encamparam esforços semelhantes na busca por uma identidade musical cujo âmago se encontraria nas manifestações musicais populares.

Béla Bartók, na Hungria, Manuel de Falla, na Espanha, e Villa-Lobos, no Brasil, sem se comunicar, sem sequer se conhecer, decidiram munir-se de gravadores, lápis, papéis pautados e adentraram os profundos rincões de seus países em busca de manifestações musicais que revelassem a alma de seus povos e, eventualmente, concentrassem novos elementos discursivos – ligados ou não ao tonalismo que Schönberg decretara como findo.

Ademais, ao final da Primeira Guerra, o Homem teria tomado consciência de que seria preciso compilar quais os bens (materiais e imateriais) que teriam sobrevivido à destruição, quais os bens que não poderiam ficar expostos à destruição e quais os bens que sobreviveriam até mesmo à gana de destruição dos governantes das grandes potências mundiais. Parte desse gigantesco acervo indestrutível (pois imaterial) encontrava-se nas manifestações culturais populares, que prescindem de documentação, que são transmitidas de forma oral, que passam de geração a geração, que brotam do coração da terra. Eram tesouros dessa espécie os que foram garimpados por aqueles grandes compositores: Bartók, De Falla e Villa-Lobos.

Quarta e quinta decisões

Era preciso descrever as viagens de Mário de Andrade para o interior do Brasil e encontrar em tais expedições o objetivo proposto pela tese primeira do filme. Porém, o fato ocorrido há quase cem anos não pode apenas ser descrito, deve também ser documentado. Teríamos de encontrar, então, formas de documentar os fatos descritos.

A quinta decisão: utilizar os textos escritos e as fotos tiradas pelo próprio pesquisador durante suas viagens pelo interior do Brasil. Apareceriam no filme, ilustrando os depoimentos, parte das fotos que compõem o material das imagens do livro *O turista aprendiz*⁵ e seriam lidos trechos dos textos originais deste e de outras obras, como *Ensaio sobre a música brasileira*⁶ e *Pequena história da música brasileira*.⁷ Ao documentar os fatos usando as palavras do próprio Mário de Andrade, encontramos mais do que a descrição; encontramos também as impressões que nele causaram e as significativas transformações que provocaram no modo de percepção, concepção e análise do pesquisador.

Contemporâneo e amigo de Villa-Lobos, Mário de Andrade formou-se em música pelo Conservatório Dramático Musical de São Paulo em 1917, era estudioso contumaz de estética e

⁵ Mario de Andrade, *O Turista aprendiz*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.

⁶ *Idem*, *Pequena história da música brasileira*, São Paulo, Martins Fontes, 1942.

⁷ *Idem*, *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo;;Vila Rica; Brasília, INL, 1972.

Submetido em Janeiro de 2017, Aprovado em Fevereiro de 2018, Publicado em Maio 2018

história da arte, conhecia profundamente história da música e acompanhava de perto o desenvolvimento da obra do compositor das Bachianas Brasileiras, que influenciou grande parte do meio musical erudito brasileiro. A composição de tal cenário permite a ilação: as pesquisas musicais de Villa-Lobos teriam influenciado o esteta, o historiador de música, o músico Mário de Andrade. Na esteira do grande compositor, o grande pesquisador decidiu embrenhar-se pelo Brasil em busca da música que pulsava no coração da terra.

Entre os meses de maio e agosto de 1927, o pesquisador encampou a viagem pela região Norte do país, que ele mesmo definiu como: “Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira, até a Bolívia, por Marajó, até dizer chega”. Voltou encantado com o que viu e, sobretudo, com o que ouviu: “[o populário musical brasileiro] me parece mais rico e bonito do que a gente imagina e, sobretudo, mais complexo”. Voltou profundamente identificado com o “Brasil profundo”, sua música, sua cultura, sua gente: “15 de agosto. São Paulo, gozo amargo de infelizes. São exatamente catorze horas e onze minutos e doze segundos, na ‘minha’ casa, com os ‘meus’, com a ‘minha’ gente. Fecha bem a porta, Bastiana! Fecha a porta com chave, Bastiana! Atira a chave na rua!”.

Em novembro de 1928, partiu para a segunda viagem, pelo litoral nordeste brasileiro, que duraria até o começo do ano de 1929. Pelas terras de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, o pesquisador encontrou manifestações musicais muito específicas, um tanto distintas daquelas encontradas na região Norte, muitas delas ligadas a ritos de fé:

[...] os espíritos invocados nas macumbas são deuses africanos muitas vezes identificáveis com santos católicos. São mesmo chamados de “santos”, e “cair no santo” significa que o Deus invocado chegou e entrou no corpo da pessoa que o invoca. Aqui, no Rio Grande do Norte, os catimbozeiros não falam nem em santos nem em deuses. Os espíritos invocados são “mestres”, como mestres são também os chefes de catimbó, os “pais de terreiro” da Bahia (MÁRIO DE ANDRADE, p. 292, 2015).

O pesquisador foi impactado pela riqueza rítmica das manifestações musicais de origem africana mas, sobretudo, ficou encantado com aqueles que habitavam o universo do rito de fé, fossem os executantes daquela música, fossem os participantes dos ritos, fossem os que assistiam aos ritos, fossem os que não participassem daquela fé; Mário de Andrade encantou-se, de fato, com o Ser brasileiro em seu estágio primal: “Está claro que uma das minhas observações mais carinhosas vai se dedicando ao homem do povo” (MÁRIO DE ANDRADE, p. 302, 2015)..

Quase dez anos depois de voltar de sua segunda viagem, o escritor de *Pauliceia desvairada* ocupava o cargo de chefe do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, que ele ajudara a fundar e que funcionava como uma espécie de Secretaria da Cultura do município.

Dentro do Departamento de Cultura, criou a Discoteca Pública Municipal, pela qual estimulou a realização de vários projetos de pesquisa musical; o mais ambicioso deles aconteceu entre fevereiro e julho de 1938 e foi chamado de Missão de Pesquisas Folclóricas.

Últimas decisões

A sexta decisão: era preciso encontrar argumentos e documentos referentes à Missão. A documentação, composta de fotos, textos, partituras, registros de áudio, recortes de jornal, filmes da expedição, empenhada pelos quatro pesquisadores⁸ designados por Mário de Andrade faz parte do acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga⁹ e lá foi consultada; a argumentação foi encampada por Wilma Martins de Oliveira.¹⁰

A Missão de Pesquisas Folclóricas, antes de ser bruscamente interrompida pelas estultícia e truculência do governo ditatorial de Getúlio Vargas, catalogou diversas manifestações de música, dança e ritos do Brasil profundo. Tanto a riqueza quanto a vastidão do material coletado impuseram mais uma decisão: escolher, entre tantas, algumas das mais representativas manifestações musicais para o filme.

Foram escolhidos seis gêneros musicais por sua relevância musical, rítmica, melódica, coreográfica, ritualística e, sobretudo, social. A música, àquele tempo, naquelas comunidades distantes dos grandes centros urbanos brasileiros, era o elemento cultural que permitia à sociedade se amalgamar em torno de um interesse comum, o elemento que transcende o rito e integra a sociedade.

Assim, foram transcritas as partituras da *Ciranda*, do *Tambor de Crioula*, do *Bumba-meu-Boi*, do *Xangô*, do *Catimbó* e do *Tambor de Mina*, gêneros musicais catalogados no interior do Brasil pelas pesquisas das décadas de 1920 e 1930. Impunha-se, assim, uma dúvida crucial: como apresentar os gêneros musicais no filme? Era preciso aproximar o discurso musical encontrado nas rudimentares instrumentações catalogadas há quase um século de um discurso musical também percussivo, porém menos rudimentar, e que, sobretudo, não perdesse sequer um traço identitário daquela manifestação cultural. Não podíamos incorrer no equívoco de tentar traduzir; tínhamos a obrigação de reproduzir a sonoridade que tanto impactou Mário

⁸ Luiz Saia (coordenador e fotógrafo da Missão), Benedicto Pacheco (técnico de som e gravação), Martin Brawnwieser (maestro) e Antonio Ladeira (ajudante geral).

⁹ O acervo da antiga Discoteca Pública Municipal atualmente encontra-se na Discoteca Oneyda Alvarenga, no Centro Cultural São Paulo. O nome homenageia a antiga chefe do acervo, ex-aluna e colaboradora de Mário de Andrade.

¹⁰ Coordenadora do acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga.

de Andrade, no fim dos anos 1920, e Martin Brawnwieser, na década seguinte. Precisaríamos, portanto, de grandes músicos e de um grande arranjador e orquestrador.

Convidamos, assim, os instrumentistas da Bateria-ESPM e o músico e arranjador Vinas Peixoto.¹¹ O percussionista transcreveu as partituras dos seis gêneros musicais e adaptou-as a uma instrumentação similar à de uma escola de samba. Em lugar dos xequerês, ganzás; em lugar dos runs, surdos; em lugar dos lés, tamborins; e assim por diante. Cada uma das células rítmicas foi grafada pelo arranjador e executada precisamente pelos músicos em seus instrumentos de percussão, mais próximos – tanto no tempo quanto no espaço – de nosso universo discursivo.

A gravação dos gêneros musicais transcritos – que, diga-se a propósito, resultou espetacular, pois fiel à sonoridade original traz ao ouvinte atento parte da mesma sensação acachapante pela qual foram impactados os pesquisadores há quase cem anos – deu ao fato documentado pelo filme a possibilidade de encampar a corroboração (ou a negação) da segunda tese abordada. Estava tomada a nona decisão.

A segunda tese

A segunda tese do filme partia de uma premissa: o samba, tal como o conhecemos, caracterizado pela célula rítmica denominada síncopa¹² teria sua origem remota justamente nos gêneros musicais catalogados pelas pesquisas de Mário de Andrade; afinal, são gêneros musicais populares, envolventes, dançantes, de extrema complexidade rítmica, em sua maioria executados por negros em roda.

Assim que fossem grafadas as partituras, encontraríamos a semelhança explícita. Caso não a encontrássemos, bastaria ouvir as gravações e ali estariam concretizadas e perfeitamente audíveis as semelhanças.

No entanto, as transcrições negaram a primeira evidência. Ao contrário, raramente a síncopa aparecia em qualquer um dos gêneros escolhidos; evidenciava-se nas transcrições uma célula de complexidade rítmica ainda mais pronunciada: a polirritmia do “três-contra-dois”.¹³ Além disso, as gravações negaram aquela que seria a segunda evidência, pois apontaram ainda mais nitidamente para a polirritmia – no Bumba-meu-boi, por exemplo, são executados

¹¹ Percussionista e pesquisador.

¹² Célula definida por duas figuras rítmicas que ladeiam outra, que lhes vale o dobro. Por exemplo, duas colcheias ladeando uma semínima, compondo a sucessão colcheia-semínima-colcheia.

¹³ Célula rítmica na qual um dos instrumentos subdivide a unidade de tempo por dois e outro instrumento subdivide a unidade de tempo por três; à exceção da primeira nota da célula, todas as outras são executadas em momentos distintos.

simultaneamente três fórmulas de compasso distintas: o compasso binário simples (o 2/4), o compasso binário composto (o 6/8) e o compasso ternário simples (o 3/4).

Bem, se a documentação contida nas partituras e nos registros sonoros gravados contrariavam a segunda tese proposta pelo filme, restava consultar a argumentação de um especialista. O depoimento do próprio percussionista Vinas Peixoto haveria de corroborar a tese ou definir sua contradição, já encontrada, em grande parte, na documentação grafada e gravada. Mais uma decisão deveria ser tomada.

O depoimento do percussionista que fez os arranjos e as orquestrações dos gêneros gravados para o filme estavam em perfeita sintonia com o que o próprio pesquisador Mário de Andrade pensava já na década de 1920:

A música brasileira tem na síncopa uma das constâncias dela, porém não uma obrigatoriedade. E mesmo a chamada “síncopa” do nosso populário é um caso sutil e discutível. Muitas vezes a gente chama de síncopa o que não o é. O conceito de síncopa vindo nos dicionários e nos livros sobre rítmica é tradicional e não vejo precisão de contrariá-lo, está certo. O que a gente carece verificar é que esse conceito muitas vezes não corresponde aos movimentos rítmicos nossos a que chamamos de síncopa (MÁRIO DE ANDRADE, p. 9, 1972).

O pesquisador, oriundo da música erudita como era, questionava a imprecisão da linguagem. Nem toda célula rítmica envolvente, dançante, de matriz africana, é uma síncopa. Ademais, a imprecisão não se encontra apenas na terminologia de linguagem. A execução popular dos ritmos sincopados – e, naturalmente, também da polirritmia – é tanto mais envolvente, dançante, é tanto mais rica, quanto mais sutil for a imprecisão do executante daquele ritmo:

Tal como é empregada na música popular não temos que discutir o valor da síncopa. É inútil discutir uma formação inconsciente. Em todo caso afirmo que tal como é realizado na execução e não como está grafado no populário impresso, o sincopado brasileiro é rico. O que carece pois é que o músico artista assumisse bem a realidade da execução popular e a desenvolva (MÁRIO DE ANDRADE, p. 16, 1972)..

Desse modo, a décima primeira decisão parecia a mais dolorosa: era preciso aceitar – e, portanto, manter no filme – os indícios de que a segunda tese proposta pelo documentário não se confirmara; ao contrário, fora contradita. De fato, não apenas a síncopa (célula rítmica característica do samba), mas também a polirritmia (elemento rítmico característico dos gêneros catalogados, transcritos e gravados), principalmente quando executada com sutis imprecisões, é envolvente, dançante e atesta: o corpo clama por compartilhar daquela sonoridade. Assim, o samba, tal qual o conhecemos, caracterizado sobretudo pela presença da síncopa, não apresenta traços de influência discursiva provindos da música encontrada por Mario de Andrade no

Submetido em Janeiro de 2017, Aprovado em Fevereiro de 2018, Publicado em Maio 2018

interior do Brasil na década de 1920 e pela Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938, caracterizada principalmente pela presença do elemento da polirritmia; ainda que ambas as manifestações musicais tenham matriz africana, sejam feitas em roda e primordialmente por negros no Brasil.

A decisão final

Que nome dar ao filme?

Assistimos ao filme pronto. Cinquenta minutos de cinema embalados por uma música extraordinária em todos os sentidos: bem executada, bem gravada, bem grafada, bem transcrita, em 2015; bem catalogada, bem grafada, bem procurada, bem descoberta há quase cem anos. A música brasileira, popular, envolvente, dançante – e complexa. De complexidade tão explícita, que o pesquisador cravou, em 1929: “que a notação erudita nem pense em grafar – se estrepa” (MÁRIO DE ANDRADE, p. 316, 2015)

Que nome dar ao filme? Que nome dar ao filme que, pela música brasileira, revelava tão nitidamente o entroncamento perfeito entre duas das raças que formam o povo brasileiro? Que nome dar ao filme que assiste à harmonia musical entre a admiração do branco e a capacidade rítmica do negro brasileiros? Que pergunta!...

Encontramos a resposta nas palavras do pesquisador, que notou a importância e contemplou a terceira raça que forma o complexo povo brasileiro: “Os nossos índios fabricavam instrumentos com o que a natureza lhes proporcionava. Eram principalmente instrumentos de percussão: tambores às vezes feitos com troncos de árvores” (MÁRIO DE ANDRADE, p. 86, 1996). Estava tomada a última decisão: *Tambores d’Andrade* seria o nome do filme.

Um apêndice

Há algum tempo o cartunista Ziraldo apregoa que “ler é mais importante do que estudar”. Em concordância com ele, eu arriscaria uma convicção que trago comigo desde sempre: “reler é mais importante do que ler”.

Seguindo esse princípio, reassisti algumas vezes ao filme antes de considerá-lo pronto. Modestamente, encontrei nele algumas qualidades incontestes: o fato a ser documentado estava lá, os três pilares de um filme documentário estavam lá, as decisões pareciam-me acertadas, as imagens de arquivo (fotos e vídeos) são preciosas, os depoimentos são precisos, a música... bem, não há o que dizer sobre a música; se eu tentar traduzir em palavras a qualidade da música do filme... me estrepo.

No entanto, possivelmente o maior achado do filme não seja o de apresentar a faceta do pesquisador musical, mas o de apresentar uma faceta do homem Mário de Andrade:

Mesmo encantado com tudo o que vira e ouvira em suas viagens anteriores, mesmo podendo estar na Missão de Pesquisas Folclóricas como chefe do Departamento de Cultura, mesmo podendo realizar a pesquisa de modo mais profundo, pois munido de gravadores, filmadoras, câmeras fotográficas, geradores, equipe e equipamentos, o pesquisador musical não embarcou no navio que levou a Missão de Pesquisas Folclóricas de Santos a Pernambuco. Em seu lugar, o pesquisador enviou um maestro. Ele sabia que era mais importante ter na equipe um profissional da música, alguém que pudesse grafar uma partitura enquanto a execução daquele repertório de extrema complexidade rítmica se apresentava, era mais importante ter na Missão um maestro, do que um pesquisador musical. O pesquisador, o chefe do Departamento de Cultura, abdicou de seu desejo pessoal de estar em campo, de coordenar a pesquisa tal como intentara anteriormente, em favor do melhor resultado. Ele sabia que a investigação era mais importante do que a vontade dele, sabia que a música brasileira era mais importante do que o desejo dele, sabia que a música era mais importante do que ele.

O gesto de grandeza de Mário de Andrade – tão raro entre nós, humanos – fez dele um pesquisador ainda maior, um escritor ainda maior, um homem ainda maior do que trezentos, trezentos e tantos como nós.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

_____. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. *Pequena História da Música*. São Paulo: Nova Fronteira, 1996.

_____. *O turista aprendiz*. Ed. de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. – Brasília, DF: Iphan, 2015.

SCHÖNBERG, A. *Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical, 1979.