

Presidente da República  
FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

Ministro da Cultura  
FRANCISCO WEFFORT

Fundação Nacional de Arte – Funarte  
Presidente  
MARCIO SOUZA

Coordenação de Folclore e Cultura Popular  
Coordenadora  
CLAUDIA MARCIA FERREIRA

ELIZABETH TRAVASSOS

# OS MANDARINS MILAGROSOS

ARTE E ETNOGRAFIA EM  
MÁRIO DE ANDRADE E BÉLA BARTÓK



MINISTÉRIO  
DA CULTURA

**FUNARTE**

**Jorge Zahar Editor**

Rio de Janeiro

COLEÇÃO ANTROPOLOGIA SOCIAL

Direção: GILBERTO VELHO

© Copyright 1997 Elizabeth Travassos

Direitos para esta edição contratados com:

Jorge Zahar Editor Ltda.

rua México 31 sobreloja

20031-144 Rio de Janeiro, RJ

tel.: (021) 240-0226 – fax: (021) 262-5123

Fundação Nacional de Arte – Funarte

Rua da Imprensa 16, 7º andar

20030-120 Rio de Janeiro, RJ

tel.: (021) 297-6116 – fax: (021) 266-4895

Departamento de Planejamento e Administração

TOMÁS DE AQUINO CHAVES DE MELO

Divisão de Edições

JOSÉ CARLOS MARTINS

Edição de texto

IVAN JUNQUEIRA

Capa

PAULA NOGUEIRA

Produção editorial e projeto gráfico

JOSÉ CARLOS MARTINS

Mapas: LUIZ ANTÔNIO FREIRE CARVALHO

(com base no *Atlas Histórico Larousse*, 1978)

Fotografias: Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP),  
e Arquivo Bartók, Instituto de Musicologia, Academia de Ciências da Hungria

Editoração eletrônica: R&J FOTOCOMPOSIÇÃO

Catálogo-na-fonte  
Funarte/Coordenação de Documentação

Travassos, Elizabeth

Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla  
Bartók / Elizabeth Travassos. – Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor,  
1997.

236 p. il. (COLEÇÃO ANTROPOLOGIA SOCIAL)

Inclui bibliografia.

ISBN 85-85781-36-X (Funarte)

ISBN 85-7110-439-5 (JZE)

1. Folclore. 2. Música, folclórica. I. Título

CDD - 780.8

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO/7

PARTE I

MALES DO SÉCULO

CAPÍTULO 1 – SENTIMENTALISMO

1. Sentimentalismo romântico e sensibilidade moderna/29

2. A arte como expressão segundo Mário de Andrade/38

3. Purismo estético contra sentimentalismo/47

4. Uma música instintiva/56

Notas/63

CAPÍTULO 2 – VIRTUOSISMO

1. Virtuoses e virtuosos/64

2. Virtuosismo cigano/74

Notas/84

PARTE II

POPULARIDADE E POVO

CAPÍTULO 3 – MODINHAS

1. A propósito das palavras povo e cultura/87

2. A "sentimental modinha"/94

3. Amar, verbo intransitivo/105

4. O "poetastro"/113

Notas/116

## CAPÍTULO 4 – CARTOGRAFIAS

1. A propósito das nações/117
  2. Do nacionalismo magiar ao populismo leste-europeu/122
  3. Uma nação sem povo/144
- Notas/153

### PARTE III

## O TEMPO DOS MODERNOS

### CAPÍTULO 5 – PRIMITIVISMO

1. Poderes da música/157
  2. Camadas arcaicas na cultura popular brasileira/170
  3. O povo cria?/175
  4. Virtudes do povo/184
- Notas/190

### CAPÍTULO 6 – A MOBILIDADE DAS TRADIÇÕES

1. Coletâneas/192
  2. Das coletâneas à boca do povo/195
  3. Das coletâneas à sala de concerto/198
  4. Conclusão/208
- Notas/219

### CRONOLOGIA/221

### ÍNDICE REMISSIVO/229

ILUSTRAÇÕES ÀS PÁGS. 50, 54, 67, 75, 124, 125, 139, 161

## INTRODUÇÃO

**U**ma grande voga de coleta de poesia e música popular varreu a Europa desde o final do século 18, estendendo-se nesse continente e fora dele até nossos dias. Escritores, poetas e músicos dedicaram-se ao colecionamento de canções da tradição oral. Elas ensinavam sobre o passado remoto da música ou a história de culturas específicas, ao mesmo tempo em que podiam servir de exemplo inspirador para os artistas do presente. Este texto trata da relação entre o ideário estético e os trabalhos etnográficos de dois coletores de canções populares, Mário de Andrade e Béla Bartók. Como outros artistas modernos, eles reproduziram o paradoxo do primitivismo: as qualidades presentes em certos grupos humanos e suas expressões culturais são aquelas cuja ausência é percebida em outros, cujo modo de vida foi marcado pela civilização; ao mesmo tempo, os atributos positivos dos primeiros podem ter validade para os últimos e devem ser recuperados. É possível identificar inclinações primitivistas nas artes, sobretudo na literatura, muito antes da grande voga de que se fala aqui.<sup>1</sup> Humanistas do Renascimento e do Século das Luzes tinham curiosidade pelos selvagens das Américas e acreditavam que eles viviam em liberdade, não conheciam a desigualdade social e possuíam uma religião natural. Mas o pendor primitivista que motivou a coleta de canções entre populações afastadas dos centros urbanos, na

própria Europa, (combinou-se freqüentemente) com a crença na existência de uma força interna a cada povo, sua alma ou personalidade, que se manifesta na história, na língua, nas instituições sociais, nas formas de governo e de expressão artística. A crença no espírito dos povos também tem longa história, com conseqüências sobre o desenvolvimento de um conceito antropológico moderno de cultura (Stocking Jr. 1982). Associada à valorização do primitivo sobre o civilizado e do natural sobre o artificial, resultou num poderoso impulso de colecionamento de canções do povo que atingiu um grupo numeroso de artistas e intelectuais situados em contextos sociais e históricos diversos, espalhados da Argentina à Finlândia, dos Estados Unidos à Rússia.

Mário de Andrade (São Paulo, 1893-1945) está entre os melhores representantes do paradoxo, para os brasileiros. Consagrado como poeta e participante ativo de um movimento artístico renovador, ele foi também um estudioso de música popular que lamentava a inexistência de “tradição brasileira”. A combinação de militância em prol das artes modernas e da consolidação de tradições afeta a avaliação de seu legado. Na condição de membro destacado do movimento modernista que eclodiu nos anos 20, conquistou um lugar na história da cultura brasileira. No papel de mentor de um projeto de nacionalização artístico-cultural que acreditava imprescindível e válido para todos os artistas, encontra mais resistência nos leitores contemporâneos. Ele próprio intrigava-se com a dupla (ou aparentemente dupla) lealdade. Durante a viagem de coleta musical ao Nordeste realizada entre dezembro de 1928 e março de 1929, registrou em seu diário:

Dizem que sou modernista e... paciência! O certo é que jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas. É incontestável que Gregório de Matos, Dirceu, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Bilac ou Vicente de Carvalho são mestres que dirigem a minha literatura. Eu os imito. O que a gente carece é distinguir tradição e tradição. Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar talqualmente são porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. Assim por exemplo a cantiga, a poesia, a dança populares. As tradições inúteis não evoluem por si mesmas. Na infinita maioria dos casos são prejudiciais. Algumas são perfeitamente ridículas que nem a “carroça” do rei da Inglaterra. Dessas a gente só pode aproveitar o espírito, a psicologia e não a forma objetiva (Andrade 1976a:254).<sup>2</sup>

De algum modo, a identidade de modernista era incômoda no viajante que queria conhecer de perto as tradições brasileiras, dizendo para si mesmo que nunca as tinha negado.

O mesmo paradoxo é oferecido pelo compositor Béla Bartók (Nagyszentmiklós, 1881 – Nova York, 1945), conhecido internacionalmente como um dos modernizadores da música no século 20 e – em menor proporção – como o folclorista desapontado com a vida urbana moderna que se esmerou na elaboração de um método de análise da música popular que parece irremediavelmente datado. De um lado, há o compositor inovador, autor de uma obra perene; de outro, o folclorista absorvido na classificação de melodias, detecção de tipos originários e outras questões desaparecidas do horizonte dos estudos de música popular. O “bizarro taxidermista” (na expressão de Alexis Salatko) que praticava amadoristicamente a entomologia, colecionando e identificando espécies de insetos, parecia colher e tratar canções como quem lida com espécimes do mundo natural. Como Mário de Andrade refletindo sobre a dupla lealdade, o moderno e as tradições, Bartók tentou explicar a seus contemporâneos a lógica da “busca do novo no velho” expressão que usou para caracterizar o eixo de seu programa.

Ele pretendia fundar a música culta magiar a partir de estilos guardados pelo povo, para que ela pudesse estar ao lado das músicas das demais nações européias.<sup>3</sup> A fundação forneceria lastro cultural e moral para a independência da Hungria, subordinada ao Império Austríaco desde o século 17 mas que obteve status de monarquia associada em 1867. A aspiração de ordem nacionalista, porém, não basta para explicar por que dedicou quarenta anos ao estudo de canções populares, mesmo que na Hungria não houvesse possibilidade de renovação “neoclássica” – uma forma de busca do novo no velho –, dada a ausência de tradição nacional culta. As tentativas de criação de uma música nacional estavam aquém do que Bartók esperava delas. Também não estava satisfeito com o trabalho de coleta de música popular que vinha sendo feito desde pelo menos o início do século 19.

A produção artística nacionalizadora seguia tendências consagradas na Europa ocidental, incluindo a de incorporar elementos “característicos” que lhe dava sabor exótico. Num dos momentos tensos da “dialética do local e do cosmopolita” (Antônio Cândido 1980), os magiares viram-se diante da fatura de danças e rapsódias húngaras na composição de alemães, austríacos, franceses e italianos. Nações como Hungria,

Espanha e Turquia eram uma fonte de exotismos, codificados num vocabulário mais ou menos estereotipado de *csárdás*, ciganos, boleros e *alla turca*. A Hungria tornou-se mera “fornecedora de matéria-prima” para a Europa ocidental no entender de Zoltán Kodály (Kecskemét, 1882 – Budapeste, 1967), compositor e colega de pesquisas de Bartók.

Os brasileiros podiam orgulhar-se do sucesso de Carlos Gomes na Europa, mas alguns achavam que sua música repetia a lição de Verdi num “italianismo de realeza” e que seu Peri era a pitada de exótico numa ópera italiana, um índio de palco “cheio de bons sentimentos portugueses”. “Tudo Aídas pra outros tantos Verdis”, resumiu Mário de Andrade.<sup>4</sup> Também acompanharam o músico Darius Milhaud em seus passeios musicais pelo Rio de Janeiro e conheciam *Le boeuf sur le toit*, de 1919, repleto de citações de música popular brasileira, sobretudo maxixes que faziam sucesso na cidade. As Américas começavam a entrar no centro do mercado musical de exotismos depois de freqüentar suas bordas com a moda de lundus e modinhas em Portugal, e uma ou outra rapsódia brasileira composta por europeus que não pertenciam ao primeiro escalão da música culta. No *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, Mário tentou precaver os artistas da fome de “exotismo divertido” que atacara a Europa, sequiosa de “elementos estranhos pra se libertar de si mesma” (1972b:15). Considerava *Saudades do Brasil*, de Milhaud, música francesa de compositor judeu: “Do Brasil, o que há nessas pecinhas são alguns ritmos, algumas melodias tradicionais ou de música impressa maxixeira. E as saudades” (1933:182).

Bartók e Kodály lembraram quanto era difícil escapar aos padrões “estrangeiros” de composição, com uma escola oficial na qual nada se sabia da única música nacional magiar, criada pelo povo. Ou não se acreditava que ela pudesse dar qualquer contribuição à grande arte musical. Para culminar, a verdadeira música magiar nunca fora coletada com critérios científicos. Aliás, queriam tanto uma música moderna quanto o estudo “moderno” da música popular, realizado com métodos científicos que corrigiriam os erros cometidos por amadores. De fato, estão entre os fundadores de uma nova disciplina que Bartók chamava folclore musical. O apoio financeiro e institucional para o desenvolvimento das pesquisas foi solicitado desde cedo a entidades culturais de Budapeste, nem sempre com resposta positiva imediata. A partir de certa época, a Academia de Ciências da Hungria abrigou as investigações e coleções que faziam desde os primeiros anos do século.

Os artistas modernos coletores de canções partilham idéias e valores que ultrapassam as circunstâncias particulares apontadas acima e que subjazem à grande voga de que são continuadores. Os encantos da arte primitiva e da pluralidade de realizações dos povos foram percebidos em meio à insatisfação com as doutrinas e realizações artísticas dominantes na Europa, legitimadas pelas academias, cuja função era justamente fornecer padrões de correção e bom gosto. Tudo o que não havia sido acorrentado por normas acadêmicas dotou-se de um apelo irreprímível. Graças a isso, “o antigo, o distante e o popular eram todos igualados”, observa Peter Burke, que cunhou a expressão “descoberta do povo” para referir-se ao despertar dos intelectuais para a existência de uma outra cultura, guardada pelo povo. A quantidade de palavras novas que apareceram nessa época, lembradas pelo historiador e por outros autores, é o sintoma da descoberta: canção popular, ciência do povo, sabedoria popular (*Volkslied, Volkskunde, Folklore*). A palavra “povo”, que compõe a nova terminologia, designava ora uma parcela da população, nem sempre claramente delimitada, ora um grupo étnico ou comunidade nacional.

A homogeneização cultural que as academias produziam, instituindo uma língua literária, fez insurgirem-se intelectuais cujas línguas maternas eram consideradas impróprias à literatura ou especificamente a certos gêneros poéticos. Eles se engajaram na defesa das possibilidades literárias do vernáculo e, eventualmente, na defesa da autonomia política de suas nações. As “tradições populares” e toda a gama de novas idéias associadas desempenharam um papel nos atritos entre artistas e academias (ou instituições equivalentes, destinadas à transmissão de modelos artísticos) e motivaram formulações em prol da renovação nas artes. Coletores de canções como Mário de Andrade e Bartók valeram-se das idéias de “tradição”, “povo”, “primitivo” e “natural” em suas contestações da supremacia artístico-cultural dos centros de civilização (Paris, Europa, Viena, Ocidente) e do prestígio de suas pontas-de-lança locais, as academias de letras, as de belas-artes e as escolas de música oficiais. Essas agências promoviam, segundo eles, uma arte comprometida com o passado e imposta de fora para dentro, inadequada, portanto, à época em que viveram e às necessidades culturais particulares de seus povos.

Por isso deixaram temporariamente as escolas de música onde lecionavam e saíram em viagens de pesquisa. Iam ao encontro de uma

hipotética, desprezada ou simplesmente desconhecida tradição nacional, onde esperavam encontrar elementos para modernizar as artes. Mário de Andrade fez coleta sistemática na viagem ao Nordeste (1928-29), nas incursões na periferia de São Paulo e no interior paulista (1931-37). Antes disso, anotava o que lhe chamava a atenção nas ruas e o que ouvia de amigos e alunos. Ensaçou uma “viagem etnográfica” à Amazônia durante a qual fez observações esparsas sobre a cultura local. Bartók percorreu várias regiões do antigo território da monarquia húngara entre 1906 e 1918. Esteve no norte da Argélia em 1913 e na Turquia em 1936, sempre para coletar música popular.

Para entender como os dilemas da modernização com base na tradição não imobilizaram aqueles que os enunciaram, procurei relacionar o ideário artístico renovador e os estudos da cultura popular. O movimento modernista brasileiro costuma ser dividido em duas fases: a primeira, entre 1917 e 1924, foi de atualização das linguagens artísticas, heróica, demolidora, carismática, e privilegiou o problema das artes; a segunda, entre 1924 e 1929, foi de construção nacional, consolidação das conquistas e abertura para os problemas da sociedade, tendendo à politização.<sup>5</sup> Vários estudos sobre Bartók afirmam que ele foi do nacionalismo conservador ao pluralismo étnico-cultural e ao socialismo. Também é comum separarem-se os diversos campos de atividade em que estiveram envolvidos: magistério, criação artística, pesquisa e estudo de música popular (aos quais se devem acrescentar, sobretudo no caso de Mário de Andrade, jornalismo, crítica de arte e literatura, edição comentada de obras musicais). Em lugar de escolher períodos e frentes de atuação específicos, tento reconstruir a ideologia que articula as várias atividades em momentos diferentes e que rege tanto a identificação de problemas no âmbito das artes quanto a perspectiva de estudo da música popular.

A reunião de Mário de Andrade e Bartók pode causar surpresa a quem os identifica, em reflexo automático, com o “polígrafo e musicólogo brasileiro” e o compositor húngaro moderno. Qualificados por ofícios e nacionalidades, surgem, de fato, como personagens unidos apenas pela proximidade das datas de nascimento e coincidência do ano de morte. Entretanto, podem ser reunidos na qualidade de artistas que coligiram canções populares – identificação que não pretende diminuir sua contribuição etnográfica ou etnomusicológica. Qualquer leitor que tenha tido

um mínimo de contato com seus textos sabe que a coleta era o núcleo de projetos de grandes dimensões que os obrigavam a inteirar-se de matérias que desconheciam, como etnografia e antropologia. Embora as epígrafes que anunciam o teor dos capítulos destaquem mais os parentescos entre os dois, as especificidades e a comparabilidade de suas idéias devem ficar claras ao longo do texto. Por ora, basta assinalar que os dois oferecem uma perspectiva privilegiada dos dilemas da modernização artística com base na tradição.

Além disso, a desconstrução da categoria “nação” convida a indagar se o contexto ideológico de cada um deles pode ser delimitado por territórios desenhados nos mapas. Em muitos sentidos, eles têm mais em comum entre si do que Mário com o mestre de catimbó que fechou seu corpo no Rio Grande do Norte, ou do que Bartók com os camponeses da Transilvânia, podendo ser situados num contexto de idéias que, em certa medida, varou as fronteiras lingüísticas e políticas. Não se trata de ignorar um dado crucial para eles – que tinham as nações como realidades insofismáveis –, mas de colocá-lo em perspectiva, tomando as auto-identificações nacionais como um aspecto relevante de suas identidades. A intensidade e velocidade com que Mário acompanhava a produção de autores europeus e americanos legitima a preocupação com o contexto ideológico internacional, que não se dirige, entretanto, para a construção de genealogias ou detecção de influências. Colocando-o ao lado de um autor cujos esforços podem ser comparados aos seus, procura-se identificar a lógica de pensamentos que, imersos em realidades sociais, políticas e culturais distantes, divisaram questões aparentadas e palmilharam, em certa medida, os mesmos caminhos. O fato de não terem sido interlocutores diretos, nem se relacionarem como precursor/sucessor ou influenciador/influenciado, evidencia que participavam de um mesmo meio de idéias e valores, na qualidade de produtores, receptores e reprodutores.

A imagem de uma atmosfera intelectual razoavelmente uniforme que eles respiravam em cantos distintos do planeta, falando línguas maternas pouco internacionais e mutuamente ininteligíveis (embora não fossem monolíngües), evoca o famigerado *Zeitgeist*, que a maioria dos cientistas sociais trata de afastar de seus trabalhos, mesmo quando tentam apreender conexões entre domínios supostamente isolados e sua vinculação a uma cultura ou ideologia mais ampla. O *Zeitgeist* nada

explica porque oferece como explicação aquilo mesmo que se quer explicar, resumiu Pierre Bourdieu. O espírito das épocas – categoria usada por Mário de Andrade – supõe a autonomia de idéias autopropulsoras, movendo-se num vácuo sem remissão seja à sociedade, seja a sujeitos concretos. Assim sendo, emprego o termo ideologia à maneira dos antropólogos que, como Gilberto Velho e outros, elegem a dimensão simbólica da vida social como objeto inseparável da prática social. Portanto, como um conjunto de idéias e valores constituídos em sociedade, ambiente amplo no qual florescem formulações próprias a domínios que se apresentam como autônomos, como é o caso da arte e da estética. A comparação das visões de Mário e Bartók acerca das artes e da música, cultas e populares, permite destacar alguns elementos que compõem o contexto ideológico mais amplo, bem como suas variações, referidas a circunstâncias históricas particulares.

Os dois eram profissionais formados em escolas de música, mas tomaram contato com outros saberes em virtude de seu interesse por um objeto que margeava os da etnografia e da antropologia. Além disso, freqüentavam círculos nos quais interagiam artistas, intelectuais com interesses diversos, professores, jornalistas. Os “salões”, liderados geralmente por uma mulher culta, eventualmente *patronesse* de artistas, eram espaços de transmissão informal de idéias e valores. As reuniões de intelectuais também acolhiam artistas num ambiente para-acadêmico menos comprometido com a reprodução dos cânones escolares e mais propício à aceitação de experimentos. No salão e nessas reuniões, o relativo isolamento das artes e suas instituições era rompido em benefício do convívio de homens de letras, artistas plásticos, críticos. Sua importância foi reconhecida no balanço do movimento modernista feito por Mário na célebre conferência de 1942. As reuniões de sua casa, às quais faltava a patronagem “aristocrática” característica dos salões, desencadeavam debates artísticos, ao passo que as da casa de Paulo Prado se dirigiam para “problemas da realidade brasileira”. Era propriamente um salão, como o de dona Olívia Guedes Penteadó, e como ele foi invadido por “políticos, ricos, cabotinos” que preferiam falar de pôquer, corridas de cavalos e dinheiro, o que afastou os intelectuais propriamente ditos (Andrade 1974).

Em Budapeste, Bartók freqüentou o salão de Emma Gruber, que veio a se tornar esposa de Kodály. Na mesma cidade, um grupo de jo-

vens intelectuais reunia-se sistematicamente, entre 1915 e 1917, em torno de Georg Lukács e do poeta Béla Bálazs (libretista de duas obras cênicas de Bartók), para estudar filosofia e história da arte. Os membros do chamado Círculo de Domingo – entre os quais estavam Karl Mannheim e Arnold Hauser – dispersaram-se ao final da Primeira Guerra Mundial e deixaram a Hungria onde nasceram. Ali discutiam-se as alternativas da arte moderna, especialmente a “arte pela arte”, considerada reação equivocada ao utilitarismo da sociedade moderna, portanto indício de crise dessa sociedade. Por sua postura diante da sociedade moderna, por serem cosmopolitas fascinados pelo primitivo e pela cultura popular, os membros do grupo foram chamados “tradicionalistas revolucionários” por Mary Gluck. Criticavam o positivismo e o mecanicismo, que frustravam as aspirações por um saber integrado sobre o homem, e eram sensíveis ao tema do individualismo na sociedade moderna, que Balázs e Lukács elaboravam nos seminários de Georg Simmel em Berlim. Bartók e Kodály não eram participantes regulares, mas estiveram presentes em algumas reuniões. É possível que sua aversão a todas as manifestações “artificiais” e “mecânicas”, tanto em arte como em outros domínios, tenha recebido estímulo no contato com membros do Círculo e nos salões literário-musicais de Budapeste no início do século.<sup>6</sup>

A referência ao modernismo impõe um breve comentário sobre o termo e seus correlatos (moderno, modernidade), sobre os quais há uma literatura vasta que não cessa de crescer. Mário de Andrade usava esses termos para se referir ao movimento artístico de que participou e às transformações paralelas na sociedade. Bartók incluía-se entre os criadores da “nova música” (*új műzene*), expressão de uma nova época nascida após a falência da herança romântica. Ambos manifestavam a consciência de uma ruptura no curso do desenvolvimento das artes, relacionando-a com ocorrências em outras esferas da cultura e da sociedade. Mesmo quando o primeiro submetia a uma avaliação rigorosa os erros e acertos do movimento no Brasil, não deixava de acreditar que modernismo designava transformações significativas, das quais não foi mero observador. O alcance efetivo das transformações e a fidelidade dos artistas aos princípios modernistas que proclamaram podem interessar a historiadores e críticos das artes. Para a análise das ideologias, o interesse dos discursos de ruptura reside em sua capacidade de veicular idéias e valores de agentes sociais ocupando posição central na esfera das artes.

Modernismo é um período delimitado de maneira frouxa entre meados do século passado e o fim da Segunda Guerra Mundial. Alguns autores observam que a palavra agrupou, *a posteriori*, correntes artísticas distintas que tinham em comum o repúdio às tradições acadêmicas. A tradição terminológica anglo-americana, que toma modernismo e vanguardas como sinônimos, foi criticada por Peter Bürger. Sua teoria da vanguarda exige reservar o último termo para os movimentos como dadá, surrealismo, futurismo, que questionaram a própria arte como domínio autônomo, separado da vida. Desse ponto de vista, a terminologia corrente no Brasil não favorece as distinções necessárias, já que o que aqui tem sido chamado modernismo dialogava com as propostas das vanguardas européias. Outros, como Octavio Paz e Meyer Abrams, revelam o fio subterrâneo que liga os modernismos ao pensamento sobre as artes avançado por artistas e estetas do romantismo. Do ponto de vista da ideologia no sentido amplo – e não das doutrinas específicas deste ou daquele movimento artístico –, estão ligados à tradição que deu à arte o papel de substituta de um além inacessível, recolocando o tema da criação nas sociedades modernas e secularizadas (Dumont 1990).

Costuma-se vincular o surgimento do modernismo à crise das artes provocada pelo surgimento da indústria da cultura, um golpe na produção artística e intelectual das elites, que viram diluir-se sua exclusividade nesse domínio. A mercantilização das artes em escala crescente e a perda do caráter artesanal de sua produção em virtude das inovações tecnológicas provocaram o que Richard Middleton chamou uma “reação esotérica” dos artistas. Fotografia, cinema e reprodução sonora entraram em competição com os processos artísticos tradicionais, tornando supérfluos a representação naturalista do real e a execução musical ao vivo. A popularização de certos gêneros literários na imprensa fez com que a leitura de obras de ficção e poesia deixasse de ser privilégio dos que dispunham de tempo ocioso. A reação veio sob a forma de introdução do bizarro e do obscuro, instituindo outros conjuntos de convenções que criaram novas *expertises*.

O tema da popularização das artes repercute nos trabalhos dos dois autores. Se música popular é aquela que encontra receptividade junto a faixas mais amplas da população, o que traz de novo ou raro para os artistas? Para alguns, o critério quantitativo de popularidade falha na identificação da música verdadeiramente popular. Seus projetos de co-

nhecimento, portanto, estão fadados a começar por distinguir o que é do povo daquilo que tem popularidade. Para outros, a distinção é inútil. Popularizada ou não, a música do povo não reserva nenhuma descoberta valiosa para os artistas, seja porque equivale a etapas ultrapassadas da música culta, seja porque não é arte no sentido rigoroso da palavra, já que está no âmbito do consumo de mercadorias. Atribuir-lhe um valor em si mesma ou à contribuição que possa dar à arte seria, desse ponto de vista, uma forma de escapismo à realidade das sociedades modernas capitalistas ou uma forma de elitismo que se entretém com curiosidades populares. As diferentes posturas com relação à cultura e arte populares, especialmente na era da reprodutibilidade técnica – que Walter Benjamin abordou num texto célebre – serão examinadas na medida de sua ressonância nos trabalhos de Mário de Andrade e Bartók.

Os historiadores concordam em situar o aparecimento do povo e da cultura popular como objetos de discurso especializado num momento de transformações que alteraram a face da Europa. O fosso entre elites e povo abriu-se ao longo dos três séculos compreendidos, *grosso modo*, entre 1500 e 1800. Quando o discurso sobre a cultura do povo se desdobra numa vertente pós-iluminista – primitivista, populista –, seu objeto era um cadáver silenciado pela atividade “reformadora” ou civilizadora. O folclore fala da cultura rural moribunda e ignora o crescimento das camadas populares urbanizadas.<sup>7</sup> Nas regiões da Europa que estavam na vanguarda do processo de modernização – produção industrial, urbanização, escolarização –, o estudo da cultura rural e tradicional equivalia a um inventário de relíquias. É verdade que o trabalho de Bartók tinha um aspecto arqueológico de escavação de repertórios antiqüíssimos, mas simultaneamente ele descobria camadas recentes, de cerca de 150-200 anos, ligadas geneticamente às mais profundas. Queria mostrar que a usina criativa do campesinato leste-europeu estava em funcionamento, mesmo ameaçada pela modernização. Mário de Andrade debruçou-se sobre um embrião, um povo que não tivera tempo de se constituir, mas já sofria o cerco do internacionalismo e da urbanização. Apesar disso, também tentou mostrar que o embrião tinha a força de produzir aquilo que distingue um povo. Se essas semelhanças não são coincidências, elas reiteraram a concepção segundo a qual há dois pólos criativos – elites artístico-culturais e povo –, entre os quais se passam as trocas decisivas para a fertilidade cultural.

Deve-se dizer, desde já, que eles entendem por cultura o complexo de atividades do espírito: filosofia, ciência, moral, religião, mas sobretudo literatura e arte. Distanciam-se tanto do “intelectualismo” dos antropólogos evolucionistas ingleses quanto da visão “jurídica” da cultura como corpo de regras que caracterizaram matrizes importantes da antropologia. Têm pouca afinidade com a visão da cultura como “costume”, conjunto de regularidades empíricas da vida social, que inclui, entre outras coisas, as atividades de provimento das necessidades básicas do homem. A cultura à qual se referem não se relaciona pragmaticamente com o real nem é uma regra exterior ao indivíduo. Como as artes que constituem sua espinha dorsal, ela é gratuita e desinteressada. Muito próxima do sentido alemão da palavra cultura (*Kultur*), na qual tem origem, forma uma antítese com a idéia de civilização. Conforme mostrou Norbert Elias na análise sociogenética dos dois conceitos no pensamento alemão da era revolucionária, eles passaram a opor-se, entre outras coisas, como o interno ao externo: civilização era também “a aparência externa de seres humanos, a superfície da existência humana” (1990:24). A dicotomia entre impulso subjetivo e regra objetiva, que reaparece no discurso de Mário de Andrade sobre as artes, é parte da visão que opõe cultura e civilização.

O conceito humanístico de cultura não solicita a neutralidade axiológica da abordagem adotada na antropologia moderna (basicamente a que nasceu da crítica ao evolucionismo), de forma que não se deve esperar imparcialidade ou suspensão de juízos de valor por parte de Mário nem de Bartók. Ao distinguir os três sentidos básicos da palavra cultura (um “trono vazio”), Edward Sapir excluiu, coerentemente, o sentido “etnológico” da discussão acerca das culturas genuínas e espúrias. Quando a cultura é entendida como a totalidade da herança espiritual e material de um grupo humano, nenhum valor, em princípio, pode ser-lhe atribuído. As chamadas manifestações do espírito, entretanto, devem ser criticadas com juízos de valor na busca de suas mais elevadas e refinadas possibilidades. Do ponto de vista humanístico, há cultura inferior, mediana, artificial, assim como degradação e progresso culturais. A visão de um antropólogo contemporâneo, como Gilberto Velho, que sublinha o caráter heterogêneo e plural das culturas populares nas sociedades modernas, é estranha à tradição que opera com dois níveis de cultura. Para Mário e Bartók, a cultura popular estava como que fora dessas sociedades. Era mesmo seu oposto, uma espécie de espelho onde os modernos podiam

olhar-se autocriticamente. Por outro lado, o conceito humanístico de cultura aproxima-se das perspectivas antropológicas que enfatizam seu caráter orgânico e ideacional, das quais deriva a possibilidade relativista de olhar a diversidade das manifestações do espírito como pluralidade de culturas.

A quantidade de artistas que se interessaram por canções populares e primitivas é imensa. Muitos músicos identificados com correntes nacionalistas fizeram da incorporação de elementos populares em suas obras uma estratégia de construção estilística distintiva. Outros foram atraídos por músicas exóticas, estranhas à tradição ocidental e européia, sem comprometer-se com programas estéticos nacionalistas. Concentrei-me em dois autores sobre os quais há uma literatura volumosa – os estudos bartókianos disponíveis para quem não lê magiar são numerosos – , mas que até o momento não foram vistos lado a lado. As análises especializadas de cada um deles elegem como pontos de referência externos interlocutores diretos: Kodály, Arnold Schönberg, Oswald de Andrade, Villa-Lobos e assim por diante. É possível que outros pontos de referência façam emergir aspectos menos enfatizados ou temas negligenciados.

O nível de exigência com que conduziram tanto os projetos de modernização artística quanto de coleta de música popular também é algo que os aproxima. Para eles, a incorporação do popular não era apenas componente de uma estética implícita nas obras artísticas e devia ser precedida, necessariamente, de estudo criterioso. Em muitos artistas, o aporte do conhecimento do povo ou do primitivo é um mistério a ser desvendado na interpretação de sua obra de criação. Mário e Bartók consideraram indispensável explicitar em obras especializadas os lugares e a maneira de adquirir conhecimento da música popular. A busca do novo no velho e o contato com as tradições obrigaram os artistas a deslocamentos espaciais e culturais semelhantes aos que fazem os antropólogos, bem como elaborações posteriores das experiências, na forma de organização de coleções, artigos, projetos de livros científicos e de obras de criação artística. A parcela etnográfica de seus trabalhos torna os dois especialmente interessantes para uma investigação das relações entre ideologia da arte e estudos de música popular.

Ao longo do trabalho tomei consciência de que lidava com um herói nacional da Hungria, a “lenda Béla Bartók”, que alguns autores consideram um nevoeiro prejudicial à aproximação de seus textos.<sup>8</sup> Com a vista turvada pelo nevoeiro, o leitor passa a julgar inconsistências de

raciocínio e as mais antipáticas declarações sob um favorável colorido pitoresco. A lenda confirma a crença de que o artista é e deve ser um homem especial, às vezes um misantropo, mas sempre dotado de argúcia incomum. Ainda mais quando se trata de um moderno, que enfrentou a rejeição. Mesmo as tentativas de resguardar-se da exposição excessiva que a notoriedade acarreta e que a vida “no palco” obriga a enfrentar acabam integradas no rol das esquisitices próprias do artista. Guardadas as devidas proporções, Mário também é “herói de nossa gente”, autor de um livro célebre, invocado constantemente fora dos meios literários ou acadêmicos. Mesmo que não tenha criado uma “escola” de estudos da cultura brasileira e que muitas das linhas de investigação que abriu tenham-se interrompido, pode representar um modelo de probidade intelectual e de comprometimento com a sorte da cultura nacional. O peso de cada um deles neste livro é desigual porque minha familiaridade com os temas brasileiros é muito maior e porque meu conhecimento dos estudos de Mário antecedeu e, de certa forma, desencadeou a curiosidade pelos de seu contemporâneo húngaro. Ademais, preocupações e ênfases específicas de um autor não têm, necessariamente, correspondência unívoca com as de outro.

Escolhi como ponto de partida da exposição as proclamações de ruptura, agrupadas na Parte I, na qual exploro o discurso que produz um “modernismo” em oposição ao “romantismo”. A crítica ao sentimentalismo foi desenvolvida especialmente por Mário de Andrade em sua discussão da arte como expressão do sujeito criador, tema do Capítulo 1. No Capítulo 2, identifiquei os eixos que organizam sua discussão do virtuosismo, outro mal atribuído a um século 19 que teimava em não acabar. Lembro também a cruzada que Bartók moveu contra a música das orquestras ciganas, cujo entendimento é condição de entrada em seus textos sobre a música dos camponeses do Leste europeu. Sentimentalismo e virtuosismo condensam uma série de problemas das artes e da cultura de maneira geral. Em torno dessas categorias construam-se visões modernistas com desenvolvimentos locais particulares, mas que participavam de um jogo mais amplo de apropriações e reelaborações de idéias.

O caso da música cigana abriu o tema da popularidade, tratado no Capítulo 3 (Parte II). Os artistas observam o fenômeno da conquista de espaço social por músicas veiculadas num mercado de dimensões inéditas, que lança uma sombra sobre a idéia de arte e constitui o que o crítico

Andreas Huyssen chamou seu “negativo sinistro”.<sup>9</sup> A descoberta do fenômeno da popularidade mobilizou os coletores na busca de uma música popular autêntica, ao mesmo tempo em que obstruía seu caminho. Suas idéias repousam sobre um esquema temporal triádico no qual o primeiro tempo é o das artes primitivas e *folk*, orais, imediatas e imersas na vida coletiva; o segundo, o da arte culta, transmitida nas escolas, caracterizada pelo refinamento e gratuidade; o terceiro, e último a aparecer, é identificado com os processos de mercantilização, mecanização, banalização e perda de autonomia das artes. Espécie de repositório das sobras fragmentadas dos anteriores, ronda, entretanto, todo o discurso sobre eles. As categorias “semicultura” e “popularesco”, usadas com frequência por Mário, ganharam vulto depois que me deparei com a antipatia de Bartók por tudo o que está no “meio”. O comentário das categorias mostra que ele constatou, com certa perplexidade e desagrado, que as formas culturais populares constituem-se numa complexa trama de interações entre grupos sociais. Esteve a ponto de renunciar às premissas sobre pureza, originalidade e autonomia da cultura do povo, como deixam claro suas observações sobre a colaboração de poetas urbanos e semicultos na formação das danças dramáticas.

O Capítulo 4 focaliza a idéia de povo-nação e outro motivo de preocupação dos coletores de música popular: a heterogeneidade das sociedades modernas e particularmente das cidades, exorcizada por projetos que suscitam a discussão da pluralidade étnica dentro de estados nacionais e o reconhecimento das particularidades dos povos simultaneamente à aceitação da condição humana universal. Boa parte do capítulo foi dedicada ao nacionalismo magiar ao qual Bartók aderiu na juventude e sua transformação em populismo camponês do Leste europeu. Com base no conhecimento dessa trajetória, comparamos as formas de imaginar comunidades nacionais adotadas por ele e por Mário.

Na Parte III, destaco alguns elementos de suas análises da música popular e trago à tona, por meio de textos específicos, modos de compatibilização do moderno com as tradições. O Capítulo 5 aborda as formas de primitivismo presentes nos estudos de Mário e procura mostrar a relação que mantêm com a necessidade de reformular o nacionalismo em termos apropriados à sua visão da cultura. Paralelamente, identifiquei nas análises da música popular ecos das preocupações do poeta modernista da Semana de 1922. O último capítulo descreve as concep-

ções de tempo que dão coerência aos projetos de busca do novo no velho, ou de modernização artística que não nega as tradições.

### Nota bibliográfica

Deve-se sobretudo a Oneyda Alvarenga o conhecimento que se tem hoje da dimensão da coleta e análises de música popular feitas por Mário de Andrade. Até 1984, sua ex-aluna e amiga trabalhou na edição dos estudos de música popular, tarefa que lhe foi confiada pelo próprio escritor quando pressentiu que não teria tempo de terminá-la. Mário deixou planejado um livro, com sumário esboçado, para o qual escolheu o título *Na pancada do ganzá*, mas nenhum rascunho detalhava seu conteúdo exato. Fiz uso das publicações póstumas de originais que integrariam a obra ou seriam de alguma forma incorporados a ela: *As danças dramáticas do Brasil*, *Música de feitiçaria*, *Os cocos*, *As melodias do boi e outras peças*, *Vida do cantador*. Foram muito úteis, igualmente, as edições contemporâneas reunindo seus artigos em jornais e revistas, bem como documentos ligados ao movimento modernista. A bibliografia, ao final, traz a data da redação ou publicação original dos textos entre colchetes para que se possa situá-los mais facilmente no tempo.

Bartók escrevia basicamente em magiar e em alemão. Boa parte de seus artigos e correspondência pode ser encontrada em traduções para inglês, francês e espanhol. Os grandes trabalhos sobre música romena e turca foram revisados por ele nos Estados Unidos e saíram postumamente em inglês. Durante o exílio americano escreveu o estudo sobre as canções servo-croatas coletadas por Milman Parry e Albert Lord, que também foi publicado postumamente em inglês. A publicação tardia das coleções completas de música popular deve-se às dificuldades que Bartók tinha em vida para encontrar editores interessados em divulgá-las na íntegra, circunstância que afetava outros coletores. Mário queixou-se, em 1939, num artigo sobre as cheganças:

Estas notas sobre as Cheganças [...] resultam de estudos preparatórios realizados para a confecção do meu futuro livro "Na pancada do ganzá". Si as dou assim em troco miúdo é porque o livro me desanima e ainda está em grande parte por ser escrito. Jogado no Rio de Janeiro em vida instável, sem possibilidade de ter comigo meus livros, fichários e documentos, fui obrigado a interromper estudos e escritos. E não tenho realmente ânimo de os continuar porque, mesmo prontos os originais, tal

despesa implicaria a impressão deles, por causa da vasta documentação musical, que não acharia editor para obra de tamanho custo e saída tão duvidosa (1941:79).<sup>10</sup>

Desgostoso com os sucessivos adiamentos das casas às quais entregava seus manuscritos, Bartók chegou a financiar parcial ou totalmente algumas publicações. Os adiamentos, por sua vez, encorajavam-no à contínua revisão.

Bartók (compositor e folclorista) é um tema clássico na história da música e musicologia. Há muitos trabalhos que analisam o conjunto de sua obra, partes dela ou peças específicas. Também aparece em histórias da arte e literatura modernas na Hungria, pois musicou poemas de Endre Ady e Béla Bálazs, contemporâneos seus que ocupam um lugar de honra nas letras do país. As histórias da etnomusicologia – nome adotado nos anos 50, basicamente nos Estados Unidos – reservam algum espaço para Bartók e Kodály, embora não pertençam às linhagens alemã e norte-americana, consideradas as mais importantes para o desenvolvimento da disciplina. Existem várias biografias bem documentadas de Bartók, dirigidas ao público não-acadêmico, que instruem bastante o leitor com relação aos seus trabalhos sobre música popular.

### Agradecimentos

Este texto é uma versão abreviada da tese de doutorado apresentada em dezembro de 1996 ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRJ. Sua realização não teria sido possível sem o concurso de muitas pessoas e instituições, às quais dirijo estes agradecimentos.

À Coordenação de Folclore e Cultura Popular (CFCP) da Funarte, onde trabalhei entre 1982 e 1996. A instituição abrigou, recentemente, um projeto de pesquisa sobre a história dos estudos de folclore no Brasil que teve como desdobramentos o seminário *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*, publicado em 1992, e o trabalho de Luis Rodolfo Vilhena, *Projeto e missão*, sobre o movimento folclórico entre 1947 e 1964, além de vários artigos. Essas iniciativas, entre outras, foram um estímulo importante para a pesquisa sobre os trabalhos de Mário de Andrade e Bartók na área de folclore. Sou grata à coordenadora da CFCP, Cláudia Márcia Ferreira, e aos colegas da instituição, que me ajudaram muito e de muitas maneiras: Ana Heye (*in memoriam*), Joaquim Humberto, Lygia Segalla, Marina de Mello e Souza, Ricardo Gomes Lima. Maria Laura Cavalcanti, Guacira Waldeck e Regina Abreu acompanharam diferentes fases do trabalho, sempre com interesse e sugestões valiosas.

Deixo registrada minha gratidão à equipe da Biblioteca Amadeu Amaral e, especialmente, a Marisa Colnago Coelho, que normatizou as referências bibliográficas.

À Capes e ao CNPq, que apoiaram o trabalho com a concessão de bolsa de doutorado e bolsa “sanduíche” no exterior para desenvolvimento de parte da pesquisa.

Ao Departamento de Música da Universidade de Maryland at College Park, que me recebeu entre janeiro e julho de 1995. Às professoras Marcia Herndon e Carolina Robertson, pela compreensão com que encararam um projeto de estudo alheio às linhas de pesquisa daquele departamento. À etnomusicóloga Laura Larco, que me auxiliou no aprendizado dos recursos oferecidos na universidade e com quem tive o prazer de conversar sobre nossas pesquisas em andamento.

A acolhida no Center for Folklife Programs and Cultural Studies, da Smithsonian Institution, que garantiu o acesso à Biblioteca do Congresso, outras bibliotecas e museus vinculados à instituição, foi proporcionada pelo professor e antigo orientador Anthony Seeger. Ele e sua família fizeram o possível para tornar minha estada em Washington agradável e produtiva. Tal como aconteceu no mestrado em antropologia e nos anos subsequentes, devo a Anthony Seeger mais do que posso retribuir.

Aos professores e alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que criam na instituição um ambiente de amizade e estímulo intelectual. Às colegas Ana Cláudia Viegas, Karina Kuschnir e Letícia Viana agradeço a leitura e discussão dos rascunhos de uma parte do trabalho. Aos membros da banca examinadora da tese, professores Mariza Peirano, Yonne de Freitas Leite, Lygia Sigaud e Luiz Fernando Dias Duarte, cujas críticas e sugestões procurei incorporar ao texto na medida de minhas possibilidades. Ao professor Gilberto Velho, orientador da tese, que esteve presente em todos os momentos de sua realização. Naturalmente, nenhum deles tem responsabilidade pelos erros que eu possa ter cometido.

Às professoras Telê Porto Ancona Lopez e Flávia Camargo Toni, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, pela colaboração prestiosa na consulta a materiais dos Arquivos Mário de Andrade, numa época em que a biblioteca da instituição estava fechada para inventário. Ao IEB e aos Arquivos Bartók, em Budapeste, pela cessão de fotos. A Rogério Aroeira, pelas indicações e empréstimos de livros. A Susane Travassos e

Juli Geszti, pela tradução de trechos e expressões em alemão e húngaro. Sou grata também a Cristina Zahar e Ivan Junqueira pela leitura dos originais e ajuda na preparação da versão final do livro. Da mesma forma, agradeço a Leonardo Frões a revisão de minhas traduções dos trechos citados. Finalmente, aos meus pais e meu marido Antônio Pedral, que contribuíram para que eu tivesse as melhores condições de trabalho durante a pesquisa e redação do texto.

## NOTAS

1 – O primitivismo tem um antecedente importante na literatura pastoral que remonta à Antiguidade. Em suas representações da gente simples, os pastores, estão presentes a idealização da vida perto da natureza e a promessa de libertação num mundo remoto e exótico (Hauser 1985:19, v.3).

2 – Os diários das viagens de 1927 à Amazônia e de 1928-29 ao Nordeste foram publicados juntos em 1976 sob o título *O turista aprendiz*.

3 – Bartók auto-identificava-se como membro da nação magiar. Escrevendo na língua materna, empregava a palavra “magiar” para referir-se à etnia ou nação, à língua e à entidade política (*Magyarország*). Escrevendo em alemão, usava “húngaro” (*Ungarische*) e às vezes “magiar” (*Madjare*). Seguindo o critério adotado por Andrew János, uso “magiar” ao falar de cultura, nação, etnia, música ou língua; reservo “Hungria” e “húngaro” para o estado e o que se relaciona com a unidade político-administrativa. Apesar de citar textos que não seguem essa convenção, ela facilita algumas distinções que serão importantes.

4 – As expressões são respectivamente de Paulo Prado num artigo de 1924 na *Revista do Brasil*, de Oswald de Andrade no *Manifesto Antropofágico*, de 1928, e de Mário de Andrade numa crônica de 1929 (v. IEB 1972 e Telles 1972:229).

5 – Dassin 1978, Moraes 1978, Schelling 1991, por exemplo, resumem as periodizações.

6 – O Círculo de Domingo promoveu os “Seminários Livres de Humanidades” em 1917, nos quais estavam previstas palestras de Bartók e Kodály sobre música popular e música moderna. Se foram proferidas, não sobrou traço de seu conteúdo, mas os programas impressos atestam que estavam agendadas. Na conferência de abertura, Mannheim enumerou os ídolos do Círculo: na música, Béla Bartók (Löwy 1976, Congdon 1983, Gluck 1985, Marcus e Tarr 1989, Kadarkay 1991).

7 – Peter Burke (1989) e Jacques Revel (1989) dão visões diferentes da história do interesse pelo popular. No Brasil, Maria Laura Cavalcanti e outros observam sobre o objeto de estudo dos folcloristas brasileiros: “A concepção de povo é construída num duplo contraste com as camadas cultas e, ao mesmo tempo, com a plebe ou ralé” (1992:104). José Miguel Wisnik (1982) também constata que o ciclo modernista do nacionalismo musical tem no folclore rural sua pedra-de-toque.

8 – A expressão “lenda Béla Bartók” é de Katherine Trumpler (1990).

9 – Num ensaio sobre os impasses dos conceitos de folclore e cultura popular, José Jorge de Carvalho (1992) observou que o sentimento de crise e perda presente no trabalho dos folcloristas é semelhante ao dos críticos da alta cultura, cujo modelo (o ideal humanista da cultura clássica) também não suporta os processos de produção da “popularidade”.

10 – Adotei a praxe do IEB/USP de corrigir os erros de impressão tipográfica e atualizar a escrita conforme as normas vigentes em português, conservando, entretanto, as idiosincrasias de sintaxe e léxico de Mário de Andrade.