

Mário de Andrade: música e futebol entram em campo ^(*)

José Geraldo Vinci de Moraes
Universidade de São Paulo (USP)

1. Primeiro tempo

Mário de Andrade no seu conhecido poema *Domingo*, publicado em 1922 (Andrade, 1922, p. 73-74) anota em certa passagem pequeno e rápido comentário futebolístico:

Hoje quem joga? O Paulistano
Para o Jardim América das rosas e dos pontapés!
Friedenreich fez goal!
Corner! Que juiz!
Gostar de Bianco? Adoro. Qual Bartô...
E o meu xará maravilhoso...

A poesia tem aquele certo tom de ambiguidade e melancolia que cobre os domingos de modo geral: é dia de tédio e da futilidade burguesa. Mas pode ser também o tempo do lazer e do prazer. Naquela tarde dominical imaginária o futebol se situava nessa linha tênue, com Bianco, Bartô, Friedenreich formando a linha de frente do Clube Atlético Paulistano, junto com Mário, seu xará e atacante do time na década de 1920.

O modernista retornaria ao tema logo depois, com um fragmento expondo a rivalidade entre cariocas e paulistas (*Os cariocas perderam o match / Quatro a um / Urrah, paulistas!*) e no poema chamado *Franzina*¹ que conta um caso de amor ocorrido no meio da torcida em jogo no Parque Antártica:

Estávamos os dois quase juntos, juntinhos
Povo. Parque Antarctica
Insulados na multidão erva do campo indiferente
Era gostoso estar assim unidos
Esquecidos ...

Neste caso a tonalidade é outra e a ambiguidade que se apresenta é a da paixão do casal e aquela pelo futebol: “*Seguindo a bola / Campeonato / APEA / Taça / Os dois apaixonados pelo jogo / Por nós*”. E de repente a partida do Paulistano ganha vida até o gozo final do gol e da alegria. Uma verdadeira festa dionisíaca deslocada para o mês de dezembro, provável data da “partida”.

Falta muito?
Dez minutos.
Meus Deus
É agora
E foi. Bianco avançou demais; Guariba ... não; Netinho centrou;
Mario caiu, mas Formiga emendou a bola ...
Friedenreich!
Goal
Delirio-vinho!!
As grandes dionisíacas
Elaphebolion em dezembro
Alle-goak, goak, goak ...
Olhaste-me brasileira

(*) Este texto é uma versão bem ampliada de uma apresentação realizada no 1º Simpósio de Estudos sobre o Futebol: pesquisas e perspectivas, 2010, publicada em seus anais. E ele contou com apoio do CNPq.

¹ *Franzina* foi publicado na revista italiana *La paga*. Moraes, Marcos Antonio, “Mario, o futebol e um poema esquecido”, In Revista *Letras*, número 7, Edição especial – Mário de Andrade, Santa Maria, PPGL-UFSM, 1993, p. 76.

Paulistano

Em 1927 ele voltou obliquamente ao assunto no seu diário de *Turista aprendiz*. Um fato trivial, o tombo que levou durante a travessia de barco entre Belém e a ilha do Marajó, recordou sua dor de torcedor com a perda de um campeonato. A queda e a dor física lembraram o abatimento que foi perder um certame: “*em rapazinho, quando torcia por futebol, num jogo entre meu adorador Paulistano e o São Paulo Athletic, quando este fez o gol que me roubou a taça de campeonato, cai no chão*” (Andrade, 1976, p. 177). Nunca é demais recordar também que um ano depois Mario apontaria Macunaíma como inventor do futebol durante disputa em São Paulo com seus irmãos Jiguê e Maanape! E que logo em seguida no Rio de Janeiro, numa macumba na casa da Tia Ciata, tornada célebre posteriormente pela historiografia da música popular, o herói encontrou por lá sambistas, políticos e “*futebóleres*”, pressagiando de certa maneira as íntimas relações que se estabeleceriam entre música, religião, política e futebol (Andrade, 2008, pp 63-64 e 80).

Na década de 1930 Mario de Andrade retornaria ao tema de diversos modos. Em um artigo escrito para o jornal *O Estado de São Paulo* em 22 de janeiro de 1939 ele publicou texto comentando partida entre Brasil e Argentina, ocorrida no Rio de Janeiro, assistida ao lado de um colega uruguaio, admirador e torcedor do selecionado argentino, um dos mais fortes à época. A crônica se passa inicialmente no percurso feito de ônibus até o estádio. Nesta ocasião a conversa entre os dois centra-se nas potencialidades da partida e nas características de cada povo envolvido no duelo, e é recheada de ironia, bom-humor respeitoso e certa tensão. Durante o andamento da partida, para a satisfação do uruguaio, Mário cede à força do “povo” e do “jogo platino”: “*no fim do quarto goal eu me tinha naturalizado argentino e estava torcendo para que os argentinos fizessem mais uns vinte trinta goals*”. No entanto, imediatamente não aceita sua melancólica contradição e busca refúgio na clássica oposição entre Minerva e Dionísio. Na goleada ficava evidente que Minerva dava “*palhada num Dyonisio de dezoito anos*” e que, portanto, a sabedoria, a segurança e os valores guerreiros da deusa (sintetizados no selecionado argentino) se estabeleciam vitoriosamente. De maneira provocativa assinalava a tensão entre a forma de jogar segura “*infalível, baça, vulgar, sem oratória, nem lyrismo*” dos argentinos que colidia com uma percepção mais lúdica em que “*razões admiráveis de Dyonisio inventava para justificar sua bebedice*”. E no caso dos jogadores brasileiros ela se apresentava nos “*saltos, corridas elásticas (...) umas rasteiras subtis, uns geitos sambiáticos de enganar, tantas esperanças, aqueles volteios rapidísimos, uma coisa radiosa, cheia das mais sublimes promessas*”. O futebol ali era uma “*coisa lindíssima, um bailado mirífico*” e, por isso, preferia que os brasileiros “*continuassem sempre assim como estavam em campos, desorganizados e brilhantes, para que pudessem eternamente repetir, para goso de nossos olhos, aquelles esplendidos contrastes*” (Andrade, 1939, p. 5).

É muito interessante como seus comentários convergem evidentemente para as clássicas interpretações de Gilberto Freyre sobre desempenho do selecionado brasileiro na Copa da França em 1938. Em *Foot-ball mulato*, escrito para o jornal Diário de Pernambuco, o sociólogo opôs a prática futebolística dos europeus ao jeito brasileiro de jogar, baseado na “*manha*”, “*astúcia*”, “*ligeireza*”, “*espontaneidade*”, “*floreios*” e “*despistamentos*”. E tudo isso porque “*há alguma coisa de dança ou capoeiragem que marca o estilo brasileiro de jogar futebol*”. (Freyre, 1938, p. 5). Estas questões ressurgiriam uma década depois no seu conhecido prefácio à obra de Mário Filho, em que contrapõe, tal como Mário de Andrade, o futebol apolíneo ao dionisíaco (Freyre, 1947). Na verdade o que estava em jogo para os dois intérpretes do Brasil não era simplesmente estilos de praticar futebol, mas identidades e duas maneiras de ser de sociedades distintas, além do confronto de culturas nacionais ainda em formação. Para os modernistas a problemática cultural associada à questão nacional nos países “novos” era

crucial para consolidar suas posições no concerto internacional das nações (Moraes, 1978)². Deste modo, identificar a brasilidade nos “*geitos sambiáticos*” e nos “*esplendidos contrastes*” era fundamental. Curioso como na Argentina neste mesmo período se estabelecia discussão muito semelhante e que conflita com a visão de Mário de Andrade sobre o futebol platino. Os argentinos também se colocavam em posição oposta ao futebol britânico/europeu, proclamando mesmo uma segunda fundação do esporte por volta de 1913, quando finalmente aparece o futebol *criollo*, isto é “típicamente nacional”. Sua prática teria aparecido nos terrenos vazios do interior e nos baldios das cidades, surgindo como espaço de liberdade e de regras maleáveis, em oposição ao praticado nas instituições escolares e clubes britânicos. Neles nasceram a improvisação e o drible *criollo*, curiosamente contrapondo-se ao futebol “Minervino” dos ingleses (Archetti, 2008, p 259-282 e Gambeta, 2013).

Com se percebe Mário de Andrade, interessado em viver e compreender as dinâmicas e a rica diversidade cultural da sociedade brasileira, não deixava de experimentar a atração e o interesse pelo esporte, ao mesmo tempo em que estava atento à novidade cultural representada pelo futebol (tudo indica, porém, mais na condição de observador e torcedor do que como investigador ou crítico permanente). Essas problemáticas se apresentavam também, ainda que de outras formas, na sua trajetória como administrador público. No período em que foi diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo (1935-38), por exemplo, estabeleceu novas políticas para os Parques Infantis que ultrapassavam as simples funções educativa e sanitária. Ele procurou ampliar esses aspectos centrais concedendo relevo às práticas lúdicas e artísticas, esforço pedagógico voltado aos setores menos favorecidos pouco comum à época. Destinados à educação das crianças das famílias pobres paulistanas e das operárias, os Parques deveriam principalmente “*propagar a prática de brinquedos e jogos nacionais cujas tradições as crianças já perderam ou tendem dia a dia a perder*”³, integrando-se assim ao seu projeto orgânico de construção e afirmação da identidade nacional. Deste modo, a preocupação com os jogos e brincadeiras associados ao folclore e às manifestações artísticas nacionais assumiam papel relevante nestes centros educativos. Por isso, não é de se estranhar que os regimentos internos procurassem regrar a prática do futebol dando-lhe função mais educativa e orientada, diluindo, assim, as pretensões dionisíacas existentes nos poemas e crônica destacados. No artigo 3º das atribuições aos instrutores o item (a) proíbe os “*jogos de futebol e bola ao cesto às crianças menores de 12 anos. Para os maiores de 12 anos, deve ser feita redução do campo de acordo com a idade dos jogadores e determinado o tempo máximo de duração do jogo (25 minutos e nunca mais de 3 vezes por semana)*”. E o item seguinte “*proíbe terminantemente o jogo de futebol aos domingos, sem exceção de idade*”. Além deles, o regimento indica que as crianças não joguem bola nos ambientes fechados e que seja estimulada a prática poliesportiva, “*evitando assim atração exagerada por um determinado jogo*”⁴, certamente o futebol.

Ainda durante sua passagem pela direção do Departamento de Cultura ele escreveu um curioso e pequeno texto para a apresentação de um concerto no teatro Municipal em 1936. Nele pela primeira vez associa diretamente música e futebol. À época ele acumulava a direção geral do Departamento com a chefia da Divisão de Expansão cultural da cidade de São Paulo,

² Uma espécie de síntese das discussões presentes na obra está em “Modernismo revisitado” In *Estudos históricos*, RJ, vol 1, n° 2, 1988, pp 220-238.

³ Ato 1146 de 04-06-1936, *apud* RAFFAINI, Patrícia T. *Esculpindo a forma Brasil. O departamento de cultura de São Paulo (1935-38)*, Ed. Humanitas, FFLCH-USP, 2001, p. 64.

⁴ Regimento interno dos Parques Infantis. Departamento de Cultura. Divisão de Educação e Recreio. Compete aos instrutores, *apud*, Faria, Ana Lucia, G., “A contribuição dos parques infantis de Mário de Andrade para a construção de uma pedagogia da educação infantil”, In *Educação e sociedade*, Ano XX, n° 69, dezembro de 99, pp 82-84.

na qual colocava em marcha sua ambição socializadora e formadora da música. A temporada apoiada pela Divisão pretendia apresentar nomes consagrados da música de concerto ao lado de composições de novos autores da “*música moderna*”. Uma dessas peças foi composta pelo jovem Francisco Mignone (que também regia a orquestra), uma vez que o objetivo dos concertos era divulgar “*os grandes artistas da atualidade*” para o grande público. Para atingi-lo os textos dos prospectos geralmente tinham tom mais educativo e sobretudo coloquial. Embora o pequeno folheto desta apresentação de 02 de março não esteja assinado, de acordo com a profa. Flávia Toni (Toni, s/d, p. 19), bem provavelmente é do próprio Mário de Andrade. A associação da música erudita com o futebol se deve seguramente à essa tentativa de aproximação com o grande público. Neste sentido é o reconhecimento de que em meados da década de 1930 o futebol já era um esporte popular e apaixonante na cidade: “*Quem já não se apaixonou por um jogo de futebol?*” pergunta o texto. A resposta aponta a beleza estética do esporte e sua característica polifônica de ações individuais em direção conjunta a um mesmo objetivo, tal como uma orquestra ou um Coral.

É lindo ver como os onze jogadores de cada partido, embora independentes, se combinam, se conjugam, se ajudam para a conquista da vitória. Os vencedores do jogo não são os que fazem mais bonito individualmente, mas os que souberam combinar melhor. Pois a letra, o bonito que um jogador faz sozinho é como a melodia de um solista, ao passo que a combinação perfeita dos onze jogadores é como a música polifônica que o Coral Paulistano e os Madrigalistas vão cantar.

E por fim, reconhece que a necessidade da música de concerto seja apreciada e frequentada tal como ocorre no futebol:

O dia em que os nossos ouvintes souberem escutar música polifônica como sabem apreciar o jogo polifônico do futebol, todos dirão que o povo paulista é um grande povo culto. E nós perceberemos muito melhor, com muitos e melhores prazeres, as belezas musicais criadas pelos grandes gênios do mundo”.

Exceto esses pequenos indícios dispersos, não se sabe de nada mais que o musicólogo tenha escrito de maneira sistemática ou episódica sobre atividades lúdicas e o futebol. E principalmente, como desejaríamos, de suas possíveis relações com a música, como fez neste pequeno folheto. Evidentemente esses dois fenômenos culturais urbanos ainda estavam em processo de decantação nas primeiras décadas do século XX, cada qual procurando e construindo seus próprios caminhos. E de forma independente ou em relação direta, ainda não tinham alcançado nestas décadas a força simbólica interna e externa de representação central de nossa nacionalidade.

Tudo indica que na São Paulo do jovem Mário de Andrade estes caminhos já estavam sendo trilhados de vários modos. Observador atento, ele não deixava de identificar essas novas tramas costuradas na cultura urbana. Elas se manifestavam de diversas maneiras na cultura paulistana das primeiras décadas do século XX. Em 1912 por exemplo, a peça musical *P’ra Burro*, uma “*revista original de costumes paulistas*” com libreto de Gilberto Gills e música dos maestros A. Leal e Bourdaut (Giil’s, 1912, pp 8-9. Grifos meus), continha quadros que abordavam a vida esportiva da cidade. Boa parte das canções no teatro musicado cumpria nessa época a função de comentarista da vida social e política, e de cronista das coisas do cotidiano. Passar “em revista” os acontecimentos do ano era característica central deste tipo de teatro musicado (Moraes. Moraes e Fonseca, 2012). Apresentada com relativo sucesso, tendo como protagonistas os cantores e atores Pepa Ruiz e Brandão Sobrinho, ela contém passagens tratando das corridas de cavalos, das regatas e do frontão de pelota, atividades esportivas muito corriqueiras no início daquele século (Gambeta, 2013). No 2º ato há um interessantíssimo quadro chamado *Marcha e coro dos foot-balls* em que são apresentados os times paulistanos, salientando alguns de seus predicados:

Nas lutas o primeiro
Eu saio, sempre ufano

Orgulha-se, altaneiro
O Athletic Paulistano
 E eu que sou **Ipiranga**
 Não encontrei rival
 Co' o o Internacional
 Decerto ninguém manga
O São Paulo radiante
 Sempre louros ganhou
 Nas lutas triunfantes
 Nenhum o aniquilou
Sport Club Americano
 Serei eu o vencedor
 Pois nas justas sempre ufano,
 Mostro a todos meu valor
O Germânia forte e belo
 Tem causado acusações
 E o **Mackenzie** tão singelo
 Digno de ovações!

Difundido pela cidade e entranhado na vida cotidiana, o futebol parece penetrar rapidamente no variado quadro cultural paulistano, revelando-se nas sensibilidades sonoras. Em 1929 Batista Júnior, imitador, ventríloquo e cantor que fazia o tipo caipira, gravou a canção *Futebol*. Nela aparecem as rivalidades entre caipiras, italianos e nordestinos. Ele imita a todos e intercala com a canção. Aliás, gravar casos cômicos, muito deles entremeados com música era uma prática bem comum à época. É o caso de dois fonogramas feitos em 1930 que têm o futebol como tema. Um deles, *Campeonato de futebol*, de Plínio Ferraz, apresenta um típico cenário paulistano em que se rivalizam o caipira (presidente do *Quebra canela futebol clube*), o italiano (do *Sai da frente futebol clube*) e o “sírio”. Após muito bate-boca entre os três protagonistas, como a definição da partida não se dava em campo, ela foi decidida por quem teve filho antes⁵. A registro seguinte é a impagável história criada por Ernesto Palazzo, chamada *Futebol encrocado. Juiz um sírio*⁶. A gravação conta que o “sírio” resolve montar o time da colônia, já que as outras comunidades presentes em São Paulo tinham suas equipes. Como árbitro, ele tem que mediar a partida contra os italianos no Palestra Itália e ensinar os patrícios a jogarem. Como faziam Cornélio Pires e Juó Bananére, Palazzo imita sírios e italianos e na linguagem macarrônica comenta as reações da torcida, as disputas da torcida, a banda de música até o desfecho cruel para ele: um nariz quebrado por uma bolada!

Essa presença do futebol paulistano no teatro de revista, nas canções e na indústria fonográfica certamente é indício de sua penetração no imaginário e na sensibilidade da cultura popular. E a tal ponto que Cornélio Pires (1884-1958) reconhece em 1930 que o futebol já havia entrado “em nosso folclore”. A afirmação está registrada na apresentação do fonograma da curiosa canção *O jogo de futebol da bicharada*. Cantada por Caçula e Mariano, ela reafirma a impressão de que “o jogo de fute-bola, já tá ocupando lugar” e de maneira tão intensa que “até os bicho do mato, tão aprendendo a jogar”. Nessa típica moda de viola, cantada em duo de terça, a letra ingênua trata da escalação dos bichos nas posições em campo para o desenrolar de insólita partida⁷.

⁵ *Campeonato de futebol*, Plínio Ferraz, criador e intérprete, 19/07/1930. Esse registro pode ser escutado na página web www.memoriadamusica.com.br

⁶ *Futebol complicado*, Ernesto Palazzo, criador e intérprete, Columbia 1930. Esse registro pode ser escutado na página web www.memoriadamusica.com.br

⁷ *Futebol da bicharada*, Cornélio Pires, compositor e intérprete, com Caçula e Mariano, 1930. Em 1933 o compositor paulista Raul Torres (1906-1970) volta ao tema no engraçado e irônico cateretê *Foot-ball*

Deste modo, a cidade apresentava uma variedade de possibilidades e convergências entre estes dois novos fenômenos da cultura urbana em formação. E Mário de Andrade certamente vivia e acompanhava essas experiências com atenção. Provavelmente percebia que elas produziam uma espécie de síntese entre o mundo caipira e o diversificado universo dos imigrantes. Em pouco tempo, tensionadas entre a tradição provinciana e os elementos mais cosmopolitas, elas se tornariam índices decisivos da cultura paulistana (Saliba, 2002, p 176-191). O futebol e a música também estavam no centro deste processo de modernização cultural, produzindo e relevando seus paradoxos e conflitos

2. Breve intervalo

Há um fato no mínimo curioso e ao mesmo tempo premonitório nesse processo de aproximação cultural entre futebol e música em São Paulo: o casamento de Charles Muller – considerado pela historiografia como o introdutor do futebol no Brasil - com a pianista paulistana Antonieta Rudge.⁸ Celebrado em 1906, mais do que uma união do casal, o acontecimento já trazia recalcado aquilo que viria ser o Brasil contemporâneo, onde música e futebol teriam papel central. A partir dessa relação, digamos, “fundadora”, compositores fizeram do futebol tema de suas criações.⁹ Mesmo nas primeiras décadas do século XX quando o futebol ainda estava em formação e expansão, artistas populares abordaram a temática, como destacado logo anteriormente. Na realidade a música já ocupava certa centralidade cultural na sociedade brasileira contemporânea em formação. Essa “vocação musical” advém, entre outros aspectos, também da condição cultural basicamente oral ou lecto-oral (Goody, 2012) da nossa cultura que, por uma série de circunstâncias históricas, permaneceu assim até pelo menos meados do século XX. Além disso, neste período a ausência ou as limitações de mediações e interlocu es sociais e políticas institucionais impediam as manifestações de nossas gritantes contradições, transferindo para a cultura cotidiana o lugar central das a es, mediações e representações da sociedade. Nesse panorama não surpreende que a música - sobretudo a do “povo” – ocupasse papel importante na produção e interlocu o cultural e social. Tudo indica que já nas primeiras décadas do século XX ela assumiu essa centralidade e, conseqüentemente, na caracterização da ideia de “brasilidade” e na formação de uma “comunidade imaginada” como brasileira (Anderson, 2008).

Certamente essas razões colaboraram para conferir   música popular uma característica cronista bastante clara. Essas particularidades fizeram com que ela participasse dos mais diversos debates presentes na sociedade. Assim ela construiu uma extensa rede de trocas e recados, comentando os inúmeros fatos e ocorrências de nossa vida cotidiana, social e

dos Bichos. O jogo de futebol/ é um jogo muito falado/ é um jogo muito bonito/ E bastante admirado/ L  no bairro adonde eu moro/ Pois formaro um combinado/ O time do Quebra-dedo/ Com o time do P -rachado Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho também abordariam o tema na moda de viola Futebol, 1936. Essas canções podem ser escutadas na página web www.memoriadamusica.com.br

⁸ A pianista Antonieta Rudge (1885-1974) revelou sua voca o musical desde cedo. Ao lado de Guiomar Novaes (1894-1979) foi expoente do piano na cidade e no país. Pouco anos depois do casamento, ela deixou o futebolista pelo poeta modernista Menotti del Picchia.

⁹ Mais intrigante ainda é o fato de Antonieta ter sido professora na cidade de Santos de Gilberto Mendes (1922) que comp s no final dos anos 1960 a obra *Santos Football Music*. Estreada no início da década seguinte, suas características são evidentemente vanguardistas: além dos usos da linguagem musical contemporânea (dissonâncias, polirritmias, clusters, choque de timbres, etc.), são utilizados registros radiof nicos de uma partida e a participa o ativa da plateia e da orquestra que ao final simula uma partida até o gol, encerrando com uma animada bateria de samba. Ver e escutar, com a participa o do próprio autor, http://www.youtube.com/watch?v=rxn0_q2MSmU

política. Evidente que a novidade do futebol não poderia ficar de fora neste imenso painel cultural. O exemplo anterior da “revista musical paulistana” é bastante claro neste sentido. É preciso considerar também que o arco temporal desta relação forma uma longa duração iniciada nestes começos do século XX e que se mantém muito viva nos dias atuais. E o conjunto temático apresentado é impressionante. Desde o início daquele século um bom número de artistas que acompanhou o florescimento do futebol - muitos deles posteriormente consagrados pela memória da música popular¹⁰ - fez referência a ele em suas composições.

A partir de meados do século XX as aproximações entre música e futebol se ampliaram de maneira evidente e pública. Certamente isso ocorreu porque ambos se consolidaram como fenômenos de nossas fusões e misturas culturais no mundo urbano-moderno e expandiram-se, sobretudo pelas ondas do rádio (aliás é expressiva a identidade e relações dos dois fenômenos com a radiofonia), além do que foram admitidos no discurso nacional.¹¹ Por meio de experiências e dinâmicas culturais próximas daquilo que Michel de Certeau qualificou “*do sucesso das táticas culturais populares contra as estratégias institucionais dominantes*” (Certeau, 1994, 47), eles ingressaram definitivamente no nosso imaginário social, incorporando-se à identidade e ao orgulho nacional. Num processo simultâneo e de reciprocidade, música e futebol se tornaram elementos essenciais para nos “*imaginarmos como nação*”. Compartilhando o mesmo universo social e cultural, ampliaram e aprofundaram seus horizontes, ocupando até mesmo um lugar destacado no concerto internacional. Ou seja, esses dois elementos culturais nos proporcionaram aquelas “*relações afetivas e emocionais profundas que se entrelaçam para que as pessoas se imaginem compartilhando a mesma comunidade e cultura*”, de que fala B. Anderson. E tudo indica que essas relações se manifestaram na sociedade brasileira pelo menos de dois modos. Colaboraram na definição de um certo *ethos*, permitindo que a sociedade brasileira vivesse e experimentasse aspectos de sua singularidade no processo histórico. Ao mesmo tempo a sufocou como consagração de “*símbolos definitivos*” de nossa “*identidade*”, produto dos nossos atavismos e expressão máxima de nossa “*alma*” e da “*nacionalidade telúrica*”, perdida em “*tempos imemoriais*”. E parece que a sociedade brasileira convive permanentemente com essas forças antitéticas, transitando de um extremo ao outro.¹²

Pois bem, apesar da importância e energia social e política que nossa sociedade produz e consome neste universo cultural que música e futebol compartilham, raros foram os estudos que procuraram cruzar de maneira cuidadosa esses fenômenos. Na verdade eles são

¹⁰ A quantidade de canções abordando direta e indiretamente o futebol é imensa. Ela pode ser mensurada em obras que trabalham com esse tipo de listagem, como *No compasso da bola*, Paulo Luna, SP, Irmãos Vitale, 2011, pp 270-281 e verificar nota 28 a seguir. Apenas para lembrar dois casos célebres: o conhecido choro 1 X 0 (1920) de Pixinguinha (1897-1973) foi homenagem ao gol de Friendreich na vitória do Brasil contra o Uruguai em 1919 que assegurou a conquista do campeonato sul-americano: nele a flauta fazia o papel do apito. Noel Rosa (1910-1937) na contramão das formas celebrativas (como é comum neste campo) comenta em *Leilão do Brasil* (1932) as obscuras negociações do Vasco da Gama com o jogador Russinho.

¹¹ A. Rauch destaca o papel do rádio como elemento fundamental para vencer a distância física e geográfica do espetáculo, que antes ocorria próximo da vida do indivíduo e para uma dada e limitada assistência. Essa compensação cria um novo imaginário a partir da cultura radiofônica e novas relações com o universo esportivo. Ela dispõe exclusivamente dos sons e das músicas para criar e reforçar suas identificações. Ocorre que a força dessa cultura e a amplitude de suas ondas permitem também ampliar a ação coletivizadora que será usada para dar corpo à coletividade nacional e cívica. Rauch, A., “*L’oreille et l’oeil sur le sport. De la radio à la télévision (1920-1995)*”, In *Communications*, 67, 1998, pp. 193-210.

¹² - Como “*veneno e remédio*”, como destacou muito bem José Miguel Wisnik, *Veneno Remédio. O futebol e o Brasil*, SP. Cia da Letras, 2009 e também Mário de Andrade como veremos logo adiante.

quase inexistentes. Exceção de algumas poucas obras¹³, quase nada se pesquisou ou se escreveu para além das conhecidas e recorrentes listas comentadas¹⁴ de obras musicais que tematizam o futebol¹⁵ ou então textos jornalísticos que abordam o cruzamento de interesses dos esportistas que se tornam compositores-cantores¹⁶ ou cantores-compositores com aspirações esportivas e/ou torcedoras. Nem ao menos estudos mais cuidadosos foram feitos sobre como compositores utilizaram os sons e ruídos existentes nos campos e estádios¹⁷ ou como torcedores se apropriaram informalmente de melodias, ritmos e temas da música popular para mobilizar as arquibancadas. Trata-se, portanto, de um universo ainda bastante desconhecido e que precisa

¹³ - Algumas exceções são a obra de José Miguel Miguel Wisnik, *Veneno Remédio. O futebol e o Brasil*, SP, Cia da Letras, 2009, que na verdade ensaia de modo criativo e denso uma compreensão sólida do papel do futebol, mas também da música popular, na formação de nossas singularidades históricas e culturais. Bernardo Buarque de Hollanda também fez incursões interessantes neste campo, como no capítulo 3 – A Lira e o bumbo: canto coletivo, cultura de massa, paródia - da Terceira Parte de *O clube como vontade e representação*, RJ, 7 Letras/Faperj, 2009, em que aborda as famosas charangas. Dois artigos seus seguem na mesma direção: “No tempo da charanga”, *In Esporte e sociedade*, Ano 2, número 4, nov. 2006/fev. 2007 e “O futebol como alegoria antropofágica: modernismo, música popular e a descoberta da “brasilidade” esportiva”, *In Artelogie, n° 1, Dossier thématique: Brésil, questions sur le modernisme, septembre 2011*. <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article65>. O livro de Paulo Luna, *No compasso da bola*, SP, Ed. Irmãos Vitale, 2011 também procura fugir das listagens – embora a faça – e tematiza, estabelecendo várias relações entre música popular e futebol.

¹⁴ - Sobre o fenômeno de inventariar e listar músicas que tematizam o futebol ver, além da obra já citada de Paulo Luna, Beto Xavier, *Futebol no país da música*, SP, Panda Books, 2009. Ver resenha crítica interessante de Flávia sobre esta obra *In Revista História. Dossiê História e futebol*. FFLCH-USP, n° 163, 2° semestre de 2010. O pesquisador e jornalista Assis Angelo escreveu também pequeno texto, *A presença do futebol na música popular brasileira*, SP, Ed. Paulus, 2002. Mesmo trabalhos com projeção mais acadêmica acabam resvalando na prática da listagem, como se isso fosse suficiente para estabelecer as relações, Celso Branco, “Os papéis sociais do futebol brasileiro revelados pela música popular (1915-1990)”, *In Memória social dos esportes: futebol política. A Construção de uma identidade nacional*. RJ, Ed. Mauad, 2006

¹⁵ - Um rápido balanço dos trabalhos apresentados no *Primeiro e Segundo Simpósio de Estudos sobre o Futebol* ocorrido no Museu do Futebol, USP e PUC-SP, ocorridos em 2010 e 2014, respectivamente, revelam a inexistência completa de pesquisas interessadas diretamente nessas relações. Reforçando esse quadro, levantamento feito sobre trabalhos acadêmicos relacionados com o futebol produzidos no campo genérico das “ciências humanas” reproduz a mesma situação presente no *Simpósio*. Nele foram quantificadas 391 investigações, realizadas entre 1990 e 2009 em várias instituições do país, e nelas a surdez permanece. Ver Sérgio Giglio e Enrico Spaggiari, “A produção das ciências humanas sobre futebol no Brasil: um panorama (1994-2009)”, *in Dossiê História e Futebol, Revista de História da USP*, N° 163, 2° semestre de 2010.

Outro esforço quantitativo interessado estritamente em avaliar a produção acadêmica dos historiadores de ofício em torno da música, no período entre 1980 e 2010, revela quadro muito semelhante: em 337 trabalhos historiográficos acadêmicos nada há sobre as relações entre música e futebol, embora alguns deles tratem incidentalmente da questão, Ver banco de dados [In www.memoriadamusica.com.br](http://www.memoriadamusica.com.br).

¹⁶ Apenas para registro representativo são bem conhecidas as incursões de Pelé neste campo: desde jovem carregava o violão às concentrações e teve suas composições gravadas (Elis, Sérgio Mendes, Jair Rodrigues) ou gravou ele mesmo (atualmente com colaboração do maestro Ruriá Duprat).

¹⁷ Além da já citada em nota a composição de Gilberto Mendes, Hermeto Pascoal aprofunda magistralmente essa prática em *Vai mais garotinho* e *Tiruliruli*, obras em que utiliza as narrações dos radialistas José Carlos Araújo e Osmar Santos, respectivamente, integradas ao corpo da música de maneira ainda mais integrada do que do compositor santista. *Lagoa Santa. Município de Arapiraca, Som da Gente*, 1985. Esses registros podem ser escutados em www.memoriadamusica.com.br

ser desvendado em toda sua riqueza e diversidade.¹⁸ E escutá-los no passado, com registros rarefeitos ou quase inexistentes, tornam o quadro mais difícil ainda.

É importante salientar, contudo, que as problemáticas em torno das relações entre atividades corporais-esportivas com a música já eram discutidas do ponto de vista teórico e prático na época de Mário de Andrade. O historiador holandês Joahn Huizinga, como se sabe, apresentou na década de 1930 sua contribuição neste sentido. Para ele as ligações entre jogo e música se estabeleceriam no “*mais alto grau*” – assim como a coreografia, que todavia seria tributária da música. Mas essas afinidades manifestas não seriam fáceis de “*explicar de maneira clara*”, restando apenas enumerar alguns elementos convergentes (Huizinga, 2012, capítulo 10). Em primeiro lugar ele reconhece que a música é uma “*arte em ação*”, como ocorre aos jogos. Por seu caráter essencialmente temporal e evanescente, para se presentificar ela precisa a todo momento ser repetida e interpretada, isto é, estar em ação permanente.¹⁹ Além disso, ambas as práticas não têm sentido utilitário algum, estando relacionados essencialmente ao prazer do ato de fazer, do entretenimento e, porque não, da competição. A música como “*arte interessada*” sempre teve que cumprir funções sociais e culturais explícitas, e entre as mais importantes estavam os divertimentos. Mesmo quando ela alcançou a importância estética que não tinha até o século XIX, o que prevalece na música é o deleite e fruição de seus encantos. Como contraponto a esse caráter hedonista, música e jogos apresentariam também funções pedagógicas éticas, morais e sentimentais. Por fim, esportes e música teriam efeitos psicológicos variados que estimulam nos indivíduos e multidões inúmeras emoções como alegria, tristeza, raiva, compaixão e assim por diante.

Na verdade essa discussão já era um bom debate no início do século XX e um de seus protagonistas foi o compositor suíço Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Em 1898, por exemplo ele estava preocupado em desenvolver uma concepção musical e rítmica nas crianças de uma maneira mais harmoniosa e simples, ultrapassando os limites dos rígidos códigos de ensino musicais de sua época (Jaques-Dalcroze, 2010, p. 222). Ele considerava que

(...) não apenas o ouvido e a voz da criança deveriam ser exercitados, mas também tudo aquilo que, em seu corpo, coopera com movimentos ritmados. (...) Ponho-me a sonhar com uma educação musical na qual o próprio corpo desempenharia o papel de intermediário entre os sons e o pensamento e tornar-se-ia o instrumento direto de nossos sentimentos (...) isso seria ao mesmo tempo, uma instrução para o ritmo e uma educação pelo ritmo.

¹⁸ No início dos anos 2000, o sociólogo inglês Les Back, na linha do *Sound Studies*, tratou de forma muito interessante essas relações entre som e esportes de modo geral, e da música e futebol de maneira mais específica, discutindo nos limites do conceito de paisagem sonora de Murray Schafer. Ver *Sounds in the Crowd*, In *The Auditory Culture Reader*, Michael Bull and Les Back (eds), NY/Oxford, Ed. Berg, 2003. Alguns trabalhos interessantes nesta mesma direção podem ser observados, p.ex., na página web, *Sounding out* (<http://soundstudiesblog.com/2013/11/25/listening-to-the-sportscape/>) ou nos artigos, “Fútbol y musica: melodía, armonía ... y goles”, CARLOS, VELAZQUEZ, GARRIDO, In *Razón y palabra. Deporte, cultura y comunicación*, n° 69, Mexico, año 14, julio- septiembre 2009; “Códigos de comunicación en los jóvenes que asiten al fútbol en el Nemesio Diez: sonidos, ruidos”, CORTES Romero *et ali*, In *Razón y palabra*. N° 69, Deporte, cultura y comunicación, jul/sept, 2009. No Brasil, em 1993 Luiz H. Toledo esboçou preocupações muito interessantes nesta direção ao associar a fala e os cantos como expressão da prática torcedora no pequeno texto “Por que xingam os torcedores”, In *Cadernos de campo*, n° 3, revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP, 1993.

¹⁹ Evidente que na sociedade contemporânea essas relações se modificaram profundamente com o processo de registro e divulgação fonográfica, e divulgação radiofônica, tornando-se mais do que nunca uma “música em conserva”, aliás, como ocorreu também nos jogos com os registros visuais em movimento. Ver Moraes, J.G.V. e Machado, C. “Musica en conserva: memoria y historia de la musica en Brasil”, In *La memoria histórica y sus configuraciones temáticas*. Juan Andrés Bresciano (ed.), Montevideo, Ed. Cruz del Sur, 2013.

Essas aspirações o levaram a práticas educativas que apontavam para a formulação de uma outra metodologia de ensino musical fundada sobretudo nos ritmos e movimentos. Assim, logo no começo do século XX escreve seu próprio *Método Jaques-Dalcroze. Ginástica rítmica*, que acabou conhecido apenas como *ginástica artística*. Dalcroze passou então a circular por eventos e discussões esportivas, embora sua perspectiva fosse a ampliação dos horizontes da formação e sensibilidade musical. Seu ponto de vista era “*puramente musical (no sentido grego da palavra, que aplica a união do verbo com o movimento)*” e seu método tinha “*por objetivo o desenvolvimento da força e da flexibilidade dos músculos nas proporções de tempo e espaço (música e plástica)*” (Jaques-Dalcroze, 1906, p. VIII e IX). Rapidamente suas formulações alcançaram certo sucesso e reconhecimento cultural, e, por isso, foi convidado a organizar e dirigir em 1909 em Hellerau (Dresden, Alemanha), um *Centro de Formação em música e ritmo*, que atraiu músicos, atores e dançarinos, muitos dos quais ligados à vanguarda modernista (Cenas, 2008, p. 515-16) Ao deixar o centro em 1915 concentrou-se em esclarecer melhor as finalidades de seu método afastando-o da ideia recorrente da “ginástica artística” e concentrando-se nos seus aspectos integrativos musicais, corporais e estéticos. Em 1916 publica sua nova obra, cujo longo subtítulo de certo modo resume bem seus objetivos: *A rítmica. Ensino para o desenvolvimento dos instintos rítmico e métrico, do sentido de harmonia plástica e equilíbrio dos movimentos, e para a regularização dos hábitos motrizes* (Jaques-Dalcroze, 1919). A partir dele sua metodologia ficou conhecida como a *Rítmica*.

Esse caráter de integração harmoniosa e busca do equilíbrio para o desenvolvimento do “ser” por meio da música e do ritmo, aproximou a discussão de Dalcroze ao debate da eurritmia. O tema e o termo eram razoavelmente difundidos à época, assumindo várias formas e correntes de interpretação.²⁰ Foi nestes termos, por exemplo, que o Barão de Coubertin (1863-1937) desenvolveu algumas reflexões sobre o assunto. Uma delas dizia respeito às práticas que associavam diretamente música e movimentos, dirigidas para as evoluções coreográficas justamente da ginástica artística. Inspirado na eurritmia do crítico e filósofo inglês J.Ruskin (1919-1900), que discute a procura do belo e da harmonia por meio da educação artística para alcançar a plenitude humana (Kruger, 1996, p 25). O equilíbrio dos movimento e espacialidades (do corpo humano, mas também das edificações, etc.) para o inglês eram elementos essenciais para chegar à beleza. R.Sennett diz que a força de sua mensagem poderia ser a seguinte: “*faça contato com seu corpo*” (Sennett, 2009, p. 126) justamente em uma época em que a sociedade tecnológica com suas máquinas avançava interferindo profundamente nas relações humanas. Neste sentido Coubertin escreve artigo publicado entre maio e outubro de 1911 na *Revue Olympique*, chamado *Décoration, pyrotechnie, harmonies, cortèges. Essai de ruskinianisme spoortif*, tentando adaptar alguns desses princípios ao esporte. Trata-se de uma espécie de orientação para as cerimônias esportivas que indica como e porque usar grinaldas, bandeiras, fogos e troféus tendo em vista alcançar a harmonia e a beleza no espetáculo esportivo. E nela apresenta uma seção em que discute a presença dos sons e música como coadjuvante na formação dos espetáculos esportivos. Diz que uma “*festa esportiva sem música não é concebível*” (Coubertin, 1911, Nº68, p.122) e ela devia ser explorada nas aberturas, fechamentos e em momentos chaves do evento. Deste modo, o uso do canto, dos corais, de conjuntos instrumentais deveria ser considerado de acordo com a cerimônia e sua atmosfera, sempre buscando o equilíbrio. Em contrapartida, para ele os ruídos das torcidas, seus cantos desordenados, suas disputas e confusões, embora sirvam para energizar as emoções e a plateias, geralmente produzem desarmonia e conferem um aspecto feio às apresentações. Como

²⁰ No decorrer do século XX, a eurritmia ficou fortemente identificada com as ideias de R.Steiner (1861-1925) e sua filosofia, medicina e pedagogia antroposófica, situação que se mantém até hoje.

pretendia edificar e criar exemplos, esses elementos deveriam ser descartados.²¹ Tudo indica que Coubertin em algum momento rivalizou com Dalcroze em razão dos pontos de partida e chegada filosóficos e metodológicos bem distantes dos dois autores: esportivo-educativo no primeiro e musical-educativo no segundo (Wacker, 2009).

Mário de Andrade não estava distante destas discussões relativas à música. Como professor de piano do Conservatório de São Paulo nos anos 1910-20 ele acompanhava as ideias de Dalcroze, provavelmente influenciado por seus colegas professores, Antonio Leal de Sá Pereira e Frutuoso Vianna. No início da década de 1930, o relatório que eles fizeram para o Ministro da Educação, Francisco de Campos, tendo em vista a reformulação do curso de música do Instituto Nacional de Música do RJ, continha alguns conceitos do músico suíço. Além disso, as revistas estrangeiras de música que Mário assinava e lia, discutiam a nova pedagogia de Dalcroze (Toni, 2013). Por isso, não é de se estranhar que a segunda edição do *Compêndio* (1933) faça referência direta a ele e a seu método ao destacar que “*estamos numa fase predominantemente rítmica; e mesmo um dos seus progressos técnicos mais importantes do ensino musical da atualidade é a Ginástica Rítmica, do suíço Jaques Dalcroze*” (Andrade, 1933, p. 5).

Como se vê o musicólogo paulistano tinha um campo de interesses bem diversificado e vasto. E se não escreveu e refletiu diretamente sobre as relações esporte-futebol com a música, pelo menos indicou seu vivo entusiasmo pelo assunto com seus fragmentos, passagens e pequenos textos. Porém, algumas de suas obras têm indicações interessantíssimas sobre as manifestações musicais populares dos grupos sociais e seus efeitos nos indivíduos e multidões que certamente podem servir de elementos para seguir com a discussão.

3. Dinamogênias musicais, políticas e futebolísticas

Na realidade Mário de Andrade sempre se mostrou muito interessado pelos efeitos físicos, corporais e psicológico da música. Ele revelou isso em textos escritos com objetivos diferentes, destacando justamente os seus efeitos dinamogênicos. Alguns tinham a função mesma de discutir o tema mais diretamente, outros continham certo tom de anotação, flagrando as manifestações nas experiências cotidianas.

Em *Música de Feitiçaria no Brasil*, por exemplo, escrito para uma conferência na Associação Brasileira de Música, publicado em 1933, ele apresenta essa problemática. Sua preocupação central era com a presença e a força da música nas manifestações religiosas de modo geral, mais especificamente nas tradições afro-americanas do norte e nordeste. Nestas funções religiosas a música aparecia como “arte interessada” e repousada no excesso e reiteração melódica e rítmica, assumindo no final nas contas caráter eminentemente coreográfico. Esse conjunto atuava no físico e em seguida na mente das pessoas “*dionisando, extasiando e entorpecendo*” seus agentes. Ele dizia (Andrade, 1983, p. 43):

Ora eu insisto sobre essa qualidade hipnótica procurada pela nossa música popular. Nossa gente em numerosos gêneros e forma de sua música como cocos, sambas, modas, etc., busca a embriaguez sonora. A música é utilizada pelo nosso povo, não apenas na feitiçaria, mas nas suas cantigas profanas, especialmente coreográficas, como um legítimo estupefaciente”.

O texto sugere algumas funções afetivas importantes dos sons nesses encontros religiosos. Em primeiro lugar como elemento agregador que une as pessoas em um mesmo culto e para um

²¹ Ao contrário do que indicava seu contemporâneo S. Freud (1836-1939) que considerava em texto de 1921 que a “*psique das massas também é capaz de criações intelectuais geniais como demonstram sobretudo a própria linguagem, mas também a canção popular, o folclore*”, *Psicologia das massas e análise do eu*, RS, L& PM, 2013, p. 60

mesmo objetivo. Destaca sua função dinamizadora que coloca os sujeitos em ação compartilhada e unificadora, por meio da dança e do canto reiterativo. E por fim, a ação mágica e hipnótica que acaba exercendo em seus agentes.²² Entretanto, essas particularidades não estariam limitadas ao culto religioso. Ele indica de modo claro que esses empregos também ocorrem nas “*cantigas profanas*” presentes no nosso cotidiano.

Justamente aprofundando e ampliando o debate no campo profano, o modernista escreve mais tarde um pequeno e denso texto chamado *Terapêutica musical*, lido em conferência na Associação Paulista de Medicina em 1937. Certamente provocado pelo ambiente médico da leitura, além dos aspectos psíquicos ele se propõe a discutir também a “*força biológica da música*” e sua condição de “*veneno (...) e verdadeiro remédio*” (Andrade, 1980, ps. 13 e 27), já que ao mesmo tempo entorpece e cura. Nele pergunta de onde vem o “*extraordinário poder [da música] de atuação sobre o indivíduo e sobre as massas? A meu ver, de duas coisas essenciais: da força contundente do seu ritmo, e a indetinação intelectual do som*” (Andrade, 1980, p. 13). O texto procura então responder essas duas questões-chaves, apresentando as inúmeras possibilidades e exemplos das funções terapêuticas dos sons e da farmacopeia sonora. Porém, a conclusão é a de que não existia nada ainda de cientificamente experimental de que se poderia tirar aplicações práticas que converteriam a música em “*um remédio nomeável, a um gelol, a um urodonol*”. (Andrade, 1980, p. 53). O que aparece como absolutamente certo, no entanto, é sua influência psicológica fortíssima. Ela pode surgir como elemento inebriante de excitação coletiva, produzindo coragem e entusiasmo, energizando e unificando grupos e multidões. Em contrapartida, monótona, suave e delicada serve como um “*narcótico passivador*” que funciona como relaxante do indivíduo. Violenta, trabalha para desorganizar e dispersar. Marcial ou coreográfica organiza a dinâmica do gesto, dos movimentos e dos corpos. O certo, por fim, é que ela está presente nas sociedades e em todas as culturas, e não apenas como ornamento artístico mas como item organicamente necessário a elas.

Essa psicologia da música que procurava entender seus estados afetivos e emocionais não era uma preocupação exclusiva do musicólogo paulistano.²³ Exatamente no

²² No início do século XX, o musicólogo francês Julien Combarieu (1859-1916) já tratava destas questões e Mário de Andrade o utiliza em sua bibliografia, embora não cite especificamente a obra *La musique et la magie: étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et ses fonctions dans les sociétés*, Paris, Alphonse Picard, 1909. É preciso lembrar também que na mesma época o sociólogo alemão Max Weber fazia referência aos aspectos mágicos e extáticos da música primitiva, cujas referências ele busca no Oriente e África, para comparar com a música racionalizada harmonicamente e temperada do ocidente. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. SP, Edusp, 1995.

²³ Aliás, ELIAS e DUNNING reclamavam nos anos 1980 que o estudo das reações psicossociais do esporte ainda era um campo desconhecido, In *A busca pela excitação*, Lisboa, Difel, 1985. Ao contrário da “musicologia”, que desde o seu surgimento como campo disciplinar, sempre manteve interesse em torno das percepções, afetos, emoções e reações, embora num campo difuso da “psicologia da música”. Seus interesses de modo geral estavam relacionados mais às áreas da performance (portanto preocupada com o “músico profissional”) e da educação (a formação do músico), e quase nunca com a psicologia coletiva, os desdobramentos e reações sociais e culturais. Além do que, quase sempre marcada por uma perspectiva behaviorista tradicional de ação e reação. Após desenvolvimento um tanto errático, a partir dos anos 1980 ela ganhou força, associando-se também às ciências cognitivas, abrindo horizontes para uma nova área da “cognição musical”. Ver SLOBODA, *A mente musical. A psicologia cognitiva da música*, Londrina, Eduel, 2008, ROEDER, Juan G., *Introdução à física e psicologia da música*, SP, Edusp, 2002, sobretudo capítulo 1 e 5; LEVITIN, Daniel, *A música no seu cérebro*, RJ, Civilização Brasileira, 2010; SACKS, O. *Alucinações musicais. Relatos sobre a música e o cérebro*, SP, Cia das Letras, 2007. Numa outra perspectiva da psicologia e da sociologia da música, em setembro de 2001 a *Revue terrain* publicou interessante dossiê intitulado *Musique et émotion*, 37, Paris, Septembre 2001.

mesmo ano da publicação de *Terapêutica musical*, o notável radialista carioca e futuro historiador da música popular Almirante (Henrique Fôreis Domingues, RJ, 1908/1980), produziu para sua série radiofônica *Curiosidade Musical* um programa interessantíssimo intitulado *Música Sugestionante* (24/07/1939). Nele aponta alguns dos mesmos aspectos indicados por Mário de Andrade. Como sugere o título, ele apresenta justamente o papel que a música desempenha para criar, sugestionar e “*alterar os estados de espírito dos indivíduos e das coletividades*”, e reconhece desde o início que “*a música, por menos que pareça, tem uma força estranha e um grande poder de sugestão. Ela apazigua as tristezas, abrandando o cansaço e desperta os sentimentos alegres e os combativos*”. O programa tinha estrutura didática e os exemplos sonoros que acompanhavam a narrativa, característica acentuada de seus programas, ele encontra, tal como Mário, também na religião, na guerra e na política (Almirante, 1939).

Apesar do interesse pelo tema, o musicólogo nunca se preocupou em definir exatamente o conceito de dinamogenia musical. Foi sua discípula Oneyda Alvarenga, baseada nas suas anotações e escritos que tentou sintetizá-lo da seguinte forma:

Espécie de parlenda cantada, fala sonorizada que assume frequentemente o aspecto recitativo musical ou de curta fórmula rítmico-melódica, ou apenas rítmica, infundavelmente repetida. Na maioria dos casos é entoada por grupos de indivíduos, destinados a estimular, unanimitar ou facilitar atividades diversas não condicionadas ao trabalho, abrangendo um vasto conjunto de manifestações, que vão desde o jogo músico-verbal com que as crianças se divertem por puro exercício do prazer de tocar um palavrório, até a fala sonorizada que unifica as manifestações de estímulos, aplausos, vaia, luta das multidões, em qualquer circunstância em que estas sintam a necessidade de regularizar, dirigir descarregar o seu potencial emotivo, através da palavra musicalmente gritada em conjunto. (Alvarenga, 1987, p 16)

Não é nada complicado associar imediatamente as reflexões e exemplos apresentados por Mário e Almirante – como também a síntese conceitual de Oneyda - às inúmeras manifestações musicais e sonoras que ocupavam – e ainda ocupam - as praças futebolísticas. Tal situação, por exemplo, já era percebida nos primórdios do futebol paulistano no início do século XX. O jogador Mário de Macedo que após abandonar o esporte se tornou líder de torcida do Clube Atlético Paulistano na década de 1910, foi bastante explícito e convincente ao relacionar a força da música e a embrionária prática torcedora. Dizia que àquela época a torcida que liderava executava “*verdadeiras óperas wagnerianas de gritos, alleluás, rugidos, berros, tudo de ensurdecer e deixar em tremuras o adversário*” e ele “*de batuta na mão*” liderava e “*regia a ‘orquestra’*”. A referência às óperas de Wagner sem dúvida é para conceder alguma importância, mas principalmente é a grandiloquência do entusiasmo do grupo “*cantando em coro*” seu aspecto central. Já a orquestra funciona de maneira a salientar o esforço conjunto e de união, como destacou, aliás, o pequeno texto de Mário de Andrade de 1936, referido anteriormente. E o mais importante é que, segundo o ex-jogador, a esse ânimo dinamogênico da torcida que fazia o adversário tremer, “*deve o Paulistano muitos triunfos*”! Por fim, orgulhoso indica que toda essa sua ação de regente de um grupo entusiástico e extático, lhe valeu “*a oferta de uma batuta de prata por intermédio do sr. Washington Luis, então prefeito da capital.*” (Sant’Anna, 1924, pp. 174-175)

Como se percebe, a ação compartilhada, o objetivo comum, o canto e ritmo reiterativo, as coreografias, tudo isso em conjunto produzia uma série de emoções que moveram e ainda movem as arquibancadas e os times, num sentimento hipnotizador, às vezes quase religioso.²⁴ Anos mais tarde Norbet Elias e Eric Dunning ao analisarem as funções extáticas e

Nele, o artigo de Tia De Nora, “*Quand la musique de fond entre en action*”, a autora faz uma curiosa associação entre a música e suas funções nas aulas de aeróbica, moda esportiva à época.

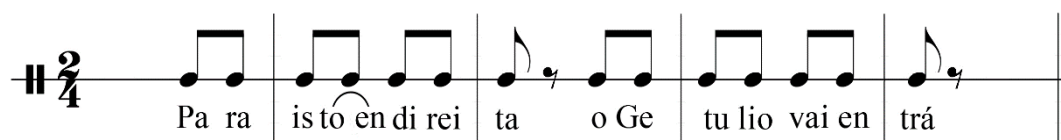
²⁴ A atual pesquisa *Brasil nas arquibancadas*, coordenação Flavio de Campos e Luiz H. Toledo, promovida pelo *Ludens*, (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas sobre Futebol e Modalidades Lúdicas - USP) também procura analisar esses aspectos na prática torcedora.

prazerosas do futebol fizeram também indicações destas relações (Elias e Dunning, pp. 125, 128, 129, 132, 133). Eles destacaram as potencialidades emotivas do prazer, dos estímulos, a excitação, a hipnose e o compartilhamento que estão fortemente presentes no universo esportivo, sobretudo no futebol, produzindo efeito em jogadores e assistências, numa incrível relação de troca. E ressaltaram que a música exerce esse papel de prazer e dinamogenia.

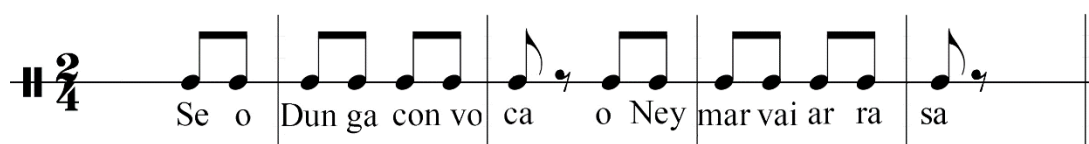
Concentrado nestas questões para ele cruciais, Mário de Andrade percebe a ocorrência destes fenômenos entusiásticos no cotidiano urbano. Como autêntico etnólogo ele os observa na vida da cidade, marca suas impressões no calor da hora e analisa em pequenos escritos. Em um deles acompanha um grande comício da campanha presidencial que antecede a polêmica e tensa eleição de 1930. Vale a pena seguir suas impressões e anotações. Logo no início identifica a força da multidão e da coletividade que canta para unificar sua força e crença:

(...) mais de cem mil pessoas, vibrando num cortejo gritador, todo ele tomado duma raiva dionisíaca, religiosado pela precisão de crer em alguém. É num momento desses que o povo, para esquecer que é feito de indivíduos independentes uns dos outros, generaliza os hinos, as marchas, as cantigas, as dinamogenias rítmicas, que abafam o individualismo e despertam o movimento e, conseqüentemente, o sentir comum.

Na falta de cantos e hinos apropriados, a ação mnemônica do ritmo produz efeitos imediatos: assim “*o povo paulista se agarrou às dinamogenias rítmicas, que são mais fáceis de lembrar e mais incisivas psicologicamente*” (Andrade, 2006, pp. 16-17). Os registros que recolhe na manifestação são muitos interessantes e permite perceber melhor e sem artificialidades as proximidades com o universo do futebol. Todas são quadras muito simples, organizadas em compassos de 2/4. Seguramente foram criadas pelas circunstâncias da dinâmica do comício e a simplicidade vincula-se à necessidade do improviso e capacidade mnemônica da multidão. A primeira delas favorável à candidatura de Getúlio dizia assim:



É irresistível a analogia com as quadras inventadas e escutadas nos estádios de futebol ao sabor do andamento da partida. Talvez uma delas pudesse ter sido cantada nos estádios para influenciar mais fortemente a convocação da seleção brasileira em 2010:



A anotação seguinte revela as contingências da chuva caindo durante o comício e que criativamente o “povo paulista” improvisou da seguinte maneira:

Ver http://www.usp.br/ludens/index.php?option=com_content&view=article&id=15&Itemid=118



Que bem poderia ser escutada pelos paulistas nos campos de futebol da seguinte maneira:



Ou então uma variação negativa cantada pelo adversário



A multidão inicia outra quadrinha de maneira mais entrecortada, destacando o nome de Getúlio, para em seguida deslançar com força o nome dos dois candidatos: (*)



Essa quadrinha bem poderia ter sido cantada do seguinte modo durante a campanha da seleção pentacampeã de 2002:



Ou então uma outra para incentivar o time campeão:



Deixando de lado as prováveis e interessantes afinidades rítmicas e prosódicas, o fato cultural musical relevante é perceber que todas as quadras – tanto as recolhidas por Mário de Andrade, como as centenas de possíveis analogias encontradas nas arquibancadas – estão marcadas pela dinâmica das músicas marciais. Na lógica interna de todas elas predomina o

(*) O registro gráfico da notação feita por Mário de Andrade está muito precário: os segundo e terceiro compassos “não fecham” de acordo com as referências musicológicas tradicionais. Tudo indica que falta uma pontuação na primeira colcheia antes da pausa, incluída nesta notação sem prejuízo daquilo que o musicólogo sugere. Aparentemente se trata de um problema editorial original.

tempo forte no início do compasso sucedido pelo fraco, de maneira contínua, marcando assim o andamento da marcha. Nenhuma delas contém a síncope que desloca essa relação apresentando outra lógica e que caracteriza nossas tradições musicais populares. Pois bem, essa condição revela evidente antagonismo com aquela ideia do senso comum de que as relações música-futebol estão sempre fundadas nas “nossas tradições telúricas”, identificadas na capoeira, no samba e na famosa ginga. O que se canta e se escuta na maior parte das vezes nos estádios durante o transcorrer de uma partida não são as canções e ritmos dos nossos possíveis “atavismos”. Claro que nem sempre foi assim e ainda há alguma variedade nas expressões musicais nas praças esportivas, porém cada vez mais raras. Entre as décadas de 1950-70, por exemplo, as charangas animavam permanentemente as torcidas, dentro e fora dos estádios, com suas marchinhas, sambas e maxixes.²⁵ E as paródias de músicas famosas durante muito tempo foram usadas criativamente. Acontece que atualmente os grupos de percussão servem mais de combustível de apoio às quadras, refrãos e palavras de ordem do que à música. Certamente a maior parte deste conjunto é composta por canções com evidentes funções mnemônicas e que se destinam exclusivamente à mobilização, à excitação e unanímização das coletividades. Ou seja, trata-se da “*música de pancadaria*” de que fala Mário de Andrade (Andrade, 2006, p 356).

Contudo, as experiências humanas que ele observa na multidão paulistana n em ação os anos 1930 - e que podemos estender aos campos de futebol - são mais ricas e diversificadas. Mário percebe que a movimentação da multidão tem uma dinâmica própria. Após os esforços de união, entusiasmo, excitação, convencimento, compartilhamento e verdadeira hipnose coletiva e cívica, há uma espécie de relaxamento inevitável ao final do comício.²⁶ Neste momento de encerramento da prontidão e de retorno para casa a multidão canta e dança de maneira mais relaxada. Neste momento ele identifica o surgimento de algumas quadrinhas mais sincopadas e com elas o povo dança! Vale a pena acompanhar suas reações e análise:

Só um documento que colhi sábado, traz a sincopa legítima. Esse documento é característico da última fase psicológica da manifestação política. Demonstra o estado da alma coletiva no momento em que, depois de passado entusiasmo idealista, depois de feitas as afirmações essenciais desse entusiasmo, passados os receios de reação dos antagonistas, glorificados os chefes, e criada a felicidade imediata pela transformação fácil da esperança numa já-realidade, o povo cai na dança. Está alegre, o desejo de farra transparece: viva a pândega!” (Andrade, 2006, p. 98)

A semelhança da descrição do musicólogo com aquela dinâmica das multidões encontrada nos estádios é absoluta e salta aos olhos. Somente após a força mobilizadora dos 90 minutos de partida, segue o relaxamento do prazer final que significa a vitória, é que a farra, alegria e o samba (ou a síncope) são permitidos na plenitude!

Assim, numa rede de relações e trocas muito característica de nossas práticas sociais, duas tradições culturais se encontram de maneira criativa e convergente. Elas se misturam e parecem indicar uma nova síntese composta por forças dinâmogênicas que se também associam ao prazer e à pândega! O objetivo é que a música “*cantada todos os dias, ao*

²⁵ Ver textos indicados na nota 21 e a permanência de algumas destas manifestações na pesquisa *Brasil nas arquibancadas*, coordenação Flavio de Campos e Luiz H. Toledo, *Ludens*, NAP-USP, 2012-13, <http://www.youtube.com/watch?v=lstyTldPvnQ>, <http://www.youtube.com/watch?v=DifJZd7WVgM> e <http://www.youtube.com/watch?v=v3PL72as4Ks>

²⁶ - Novamente aqui as análises de Elias e Dunning são muito semelhantes às indicações de Mário de Andrade. No caso do futebol, o clímax do prazer é o gol, que resolve a excitação. Mas o triunfo da felicidade que permite o relaxamento é o final da partida vitoriosa. No entanto, esse prazer tem matizes e eles indicam que mesmo uma derrota em uma boa partida, os torcedores podem retornar para casa com “gosto da excitação agradável”, ao contrário do que afirma a crônica esportiva.

levantar e ao deitar, faz uma canção ganhar a guerra [ou uma partida]” para se tornar logo em seguida prazer e “arte; que desejas mais? ...” (Andrade, 2006, p. 360).

Bibliografia

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas*, SP, Cia das Letras, 2008.

ANDRADE Mário de, *Paulicéia Desvairada*, SP, Casa Mayença, 1922.

ANDRADE de Mário, *Compendio de história da música*. SP, L.G. Miranda, 1933.

ANDRADE, Mário de, *O Estado de São Paulo*, 22 de janeiro de 1939, p. 5.

ANDRADE, Mário de. *Turista Aprendiz*, SP, Liv. Dias Cidades/Secretaria da Cultura de S. Paulo, 1976.

ANDRADE, Mário de, *Terapêutica musical*, In *Namoros com a medicina*, SP, 4ª. Ed., Liv.Martins Ed., 1980.

ANDRADE, Mário de, *Música de feitiçaria no Brasil*, 2ª Ed, BH, Ed. Itatiaia, 1983.

ANDRADE, Mário de, *São cantos de guerra*, In *Música doce música, de feitiçaria no Brasil*, 3ª Ed, BH, Ed. Itatiaia, 2006.

ANDRADE, Mário de, *Dinamogênias políticas*, In *Música doce música, de feitiçaria no Brasil*, 3ª Ed, BH, Ed. Itatiaia, 2006.

ANDRADE, Mário de, *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, RJ, Ed. Agir, 2008.

ALMIRANTE. *Música Sugestionante*, Série *Curiosidade Musical*, Rádio Nacional, 2ª feira, 24/07/1939.

ALVARENGA, Oneyda, *Introdução*, In, *As melodias do boi e outras peças*, Mário Andrade, SP Ed. Duas Cidades/INL, 1987.

ARCHETTI, Eduardo, *El potrero y el pibe. Territorio y pertinência en el imaginário del fútbol argentino* In *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, N° 30, p 259-282, jul/dez 2008.

CERTEAU, Michel de, *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*, Ed. Vozes, RJ, 1994.

ELIAS, Norbert e DUNNING, Eric, *A busca pela excitação*, Lisboa, Difel, 1985.

FREYRE, Gilberto, *Foot-ball mulato*, In *Diário de Pernambuco*, 17/06/1938

FREYRE, Gilberto, *Prefácio*, In *O negro no futebol brasileiro*, Mário Filho, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti Editores, 1947.

GAMBETA, Wilson, *A bola rolou: o Velódromo Paulista e os espetáculos de futebol, 1895 – 1916*, Tese de doutorado, DH-FFLCH USP, 2013.

GILL'S, Gilberts, *P'ra ... Burro! Revista original de costumes paulistas, em 2 actos e 4 quadros, música coordenada pelos insignes maestros A. Leal e Bourdat*. SP, Estabelecimento Graphico Progresso, 1912.

- GOODY, Jack, *O mito, o ritual e o oral*, RJ, Ed Vozes, 2012
- HUIZINGA, Joan, *Homo ludens*, SP, Ed. Perspectiva, 7a ed, 2012.
- JAQUES-DALCROZE, Emile, *Méthode Jaques-Dalcroze. Gymnastique Rythmique*, Sandoz, Neuchatel, Jobin & Cie Ed, 1906.
- JAQUES-DALCROZE, Emile. *La rythmique. Enseignement pour le développement de l'instinct rythmique et métrique, du sens de l'harmonie plastique et de l'équilibre des mouvements, et pour la régularisation des habitudes motrices*, Lausanne: Jobin & Cie, 1916.
- JAQUES-DALCROZE, Emile, “Os estudos musicais e a educação do ouvido”, In *Proposições*, Campinas, v. 21, n° 1 (61), jan/abr, 2010.
- KRUGER, A., “The masses are much more sensitive to the perfection of the whole than to any separate details: the influence of John Ruskin’s political economy on Pierre de Coubertin”, In *Olympika: the international journal of olympic studies*, Vol V, 1996, pp 25-44.
- MORAES, Eduardo J. *Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, RJ, Ed Graal, 1978
- MORAES, José Geraldo Vinci de e FONSECA, Denise S. “A música em cena na *Belle Époque*”, In *Revista IEB*, N° 54, 2t/mar, 2012, pp 107-138.
- COUBERTIN. Pierre de. *Décoration, pyrotechnie, harmonies, cortèges. Essai de ruskinianisme sportif*, In *Revue Olympique*, N° 64, 65, 66, 67, 68, avril-octobre, 1911.
- SALIBA, Elias T., *Raízes do riso*, SP. Cia das Letras, 2002.
- SANT’ANNA, Leopoldo, *Veteranos e campeões*, SP, Typographia Idar, 1924.
- SENNETT, R., *O Artífice*, RJ, Ed Record, 2009.
- SILVA, Carlos Alberto. *Vozes, música, ação: Dalcroze em cena*. Dissertação de mestrado, ECA-USP, 2008.
- SUQUET, Annie, “O corpo dançante: um laboratório da percepção”, In *História do corpo*, (org) Corbin, Courtine, Vigarello, vol 3, RJ, Ed. Vozes, 2008.
- TONI, Flávia, *A Missão de pesquisas folclóricas do departamento de cultura*, SP, Centro cultural de São Paulo, s/d.
- TONI, Flávia, *À sombra das jovens pianistas brasileira*, Natal, XXIII Congresso da Associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música, 2013.
- WACKER, Marcia De F. N. “Educação olímpica, olimpismo e eurritmia”, In *Olimpismo e educação olímpica no Brasil*, Filho R.; Pinto, L.; Rodrigues R.; Engelman, S. PA, EdUFRGS, 2009.

Mário de Andrade e a música entram em campo

Resumo

Música popular e futebol estão intimamente associados na formação da cultura brasileira. No decorrer das décadas de 1920-30 rapidamente se tornaram índices de nossas singularidades e logo depois sagrados representantes de nossa identidade mais característica, colaborando destacadamente para definir as faces da “brasilidade”. Preocupado com as questões nacionais e, ao mesmo tempo, interessado em viver e compreender as dinâmicas e a rica diversidade cultural da sociedade brasileira da primeira metade do século XX, Mário de Andrade não deixou também de experimentar a atração e o interesse pela novidade que era o futebol no período. Se não escreveu decididamente sobre as relações entre música e futebol, deixou análises e fragmentos importantes que possibilitam aproximar os dois elementos. Apesar das conexões históricas muito pouco ainda se discutiu sobre essas possíveis relações. Acompanhar as reflexões de Mário de Andrade é uma maneira de captar e ampliar o debate no momento mesmo em que esses fenômenos culturais apareciam e se consolidavam no panorama cultural brasileiro.

Palavras chave

1. Música
2. Futebol
3. Mário de Andrade
4. Brasilidade
5. Dinamogenia

Mário de Andrade and music come into play

Abstract

Popular music and football are closely associated in the formation of Brazilian culture. During the 1920s and 1930s, they quickly became indices of our singularities and soon after representatives of our most characteristic identity, notably collaborating to define the faces of "Brazilianness". Concerned with national issues and, at the same time, interested in living and understanding the dynamics and the rich cultural diversity of the Brazilian society of the first half of the twentieth century, Andrade also experienced the attraction to and the interest in football, a novelty at the time. Although he did not write resolutely about the relations between music and football, he left important analyses and fragments that allow approaching the two elements. Despite historical connections, so far these possible relations have hardly been discussed. Following Mário de Andrade's reflections is a way to capture and extend the debate at the very moment these cultural phenomena appeared and consolidated in Brazilian cultural life.

Keywords

1. Music
2. Football
3. Mário de Andrade
4. Brazilianness
5. Dynamogenesis