

José Roberto Sales

Especialista em História e Construção Social do Brasil (UninCor, 2006)
Psicólogo e bacharel licenciado em Psicologia (PUC/BH, 1980)
Pedagogo e Especialista em Orientação Educacional (FAFI/Varginha, 1984)
Formação complementar em Teoria da Literatura (PUC/BH, 1981)

ONEYDA ALVARENGA

MEMÓRIA E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

1ª edição

Varginha (MG)
Edição do Autor
2025

© Copyright José Roberto Sales, 2025

B869.3 (151)

S 163 o

Sales, José Roberto, 1957-

Oneyda Alvarenga : memória e metaficção historiográfica
/ José Roberto Sales.--

Varginha : Edição do Autor, 2025.

297p. ; il.

ISBN 978-65-01-62842-4

1. Oneyda Alvarenga (1911-1984). 2. Mário de Andrade
(1893-1945). 3. Discoteca Oneyda Alvarenga – São Paulo.
4. Etnomusicologia. 5. Metaficção historiográfica. I. Título.

Ficha catalográfica: Eliana Cristina Costa – CRB6-1474

Idealização da capa: José Roberto Sales

Montagem da capa: Luiz Ezequiel Sana Júnior.

Impressão: Gráfica Editora Sul Mineira.



José Roberto Sales

COLEÇÃO

Em 2014, o Setor de Patrimônio Histórico da Fundação Cultural do Município de Varginha realizou o inventário do conjunto das obras do historiador varginhense José Roberto Sales, que tem por assunto a história de Varginha, em seus mais variados aspectos. Surgiu, assim, a Coleção José Roberto Sales que integra o acervo de inventário de proteção do patrimônio cultural local. Este livro é uma das obras que integram a referida Coleção.

José Roberto Sales **COLLECTION**

In 2014, the Historical Heritage Sector of the Cultural Foundation of Varginha Municipality carried out an inventory of all the works historian José Roberto Sales, whose subject is Varginha's (Brazil, MG) history in its most varied aspects. Thus arose the José Roberto Sales Collection which integrates the inventory of protection of the local cultural heritage. This book is one of the works that integrate the said Collection.

Para meu querido amigo
Yuri de Almeida Gonçalves,
historiador e músico baterista,
com afeto.

MELODIA FLORAL

Quando tu chegares, suntuosa primavera,
Aprenderei os nomes de tuas flores.
No céu da saudosa memória,
Quando tu fores desfolhada primavera,
Terei minh'alma dissolvida
No perfume de teus primores
Até tu voltares, abrigada e preciosa,
No celeste carrossel das estações.

SUMÁRIO

PREFÁCIO

LISTA DE ABREVIATURAS

AGRADECIMENTO

RESUMO

SUMMARY

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1 A FAMÍLIA PAOLIELLO

CAPÍTULO 2 ONEYDA ALVARENGA: CONJUNTO DA OBRA, TRILOGIA ONEYDIANA, “CARTEAMENTO” E PERSONALIDADE

2.1 Trilogia Oneydiana: estudos sobre música folclórica/popular brasileira e a literatura de *A Menina Boba*

2.1.1 Cateretês do Sul de Minas Gerais (1936)

2.1.2 Música Popular Brasileira (1947)

2.1.3 *A Menina Boba: poemas* (1938)

2.1.3.1 Crítica literária contemporânea de *A Menina Boba* (1938-1939): Rosário Fusco, Múcio Leão, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, *Revista Acadêmica* e *Jornal O Imparcial*

2.1.3.1.1 Rosário Fusco (1938)

2.1.3.1.2 Múcio Leão (1938)

2.1.3.1.3 Mário de Andrade (1939)

2.1.3.1.4 Manuel Bandeira (1939)

2.1.3.1.5 *Revista Acadêmica* (1939)

2.1.3.1.6 *O Imparcial*, jornal (1938)

2.1.3.1.7 Sobre as críticas literárias de *A Menina Boba* (1938-1939/1944)

- 2.2 Os poemas musicados de *A Menina Boba*: compositores e cantoras
 - 2.2.1 Camargo Guarnieri, Mozart
 - 2.2.2 Cláudio Santoro
 - 2.2.3 Clorinda Rosato
 - 2.2.4 Everett Burton Helm
 - 2.2.5 Francisco Mignone
 - 2.2.6 Hans-Joachin Koellreutter
- 2.3 Oneyda Alvarenga e o teatro
 - 2.3.1 Theatro Capitólio (Varginha, 1927 e 1932)
 - 2.3.2 Festival Martins Pena (São Paulo, 1954)
- 2.4 Outros estudos folclóricos e a Discoteca Pública Municipal de São Paulo
 - 2.4.1 Comentários a alguns cantos e danças do Brasil (1941)
 - 2.4.2 Melodias registradas por meios não mecânicos (1946)
 - 2.4.3 A influência negra na música brasileira (1946)
 - 2.4.4 Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro (1948-1953)
 - 2.4.5 A Discoteca Pública Municipal (1942)
 - 2.4.6 Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico – 2º volume (1950)
- 2.5 Documentos e cartas: *Mário de Andrade, um pouco* (1974)
- 2.6 Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas. Amizade, teorias e conflitos
 - 2.6.1 Varginha na década de 1930, nas cartas
 - 2.6.2 Medicina, saúde e doença
 - 2.6.3 Educação: Grupo Escolar Brasil, Escola Afonso Pena e Escola Normal dos Santos Anjos
 - 2.6.4 Cidades sul-mineiras citadas

2.6.5 Outros sentidos das cartas: solilóquio e espelhamento

Considerações finais

2.7 Ainda as cartas: outras áreas de interesse e a busca de um caminho existencial e profissional

CAPÍTULO 3 MÁRIO DE ANDRADE E A VARGINHENSE ONEYDA ALVARENGA

CAPÍTULO 4 CARTAS FICTÍCIAS DE ONEYDA ALVARENGA PARA MÁRIO DE ANDRADE; DE JOSÉ ROBERTO SALES PARA ONEYDA ALVARENGA

4.1 Eu, Oneyda Alvarenga: carta para o meu amigo Mário de Andrade sobre o futuro que imagino (2023)

4.2 Carta de José Roberto Sales para Oneyda Alvarenga: a discriminação do cateretê, em Varginha, no final do século XIX (2024)

CAPÍTULO 5 A MEMÓRIA E O LEGADO DE ONEYDA ALVARENGA EM VARGINHA

5.1 Exposição Itinerante Sul-Mineira Oneyda Alvarenga & Eu: seu tempo, sua busca, sua obra, 2015/2025

5.1.1 Varginha (2015, 2017, 2018, 2020, 2022 e 2025)

5.1.2 Alfenas (2015)

5.1.3 Campanha (2017)

5.1.4 Poços de Caldas (2017)

5.2 Rua Oneyda Alvarenga: dossiê

5.3 Oneyda Alvarenga: registros nos livros de atas da Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências. 2015 Ano Acadêmico Oneyda Alvarenga (2015)

5.4 Centro Cultural Oneyda Alvarenga (CECOA, 1998-2019)

5.5 Memorial Oneyda Alvarenga (MOA) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET) – Unidade Varginha

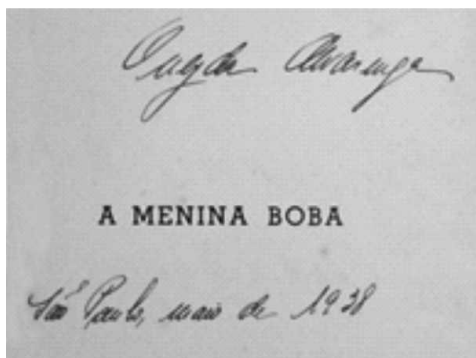
5.6 Conservatório Estadual de Música Maestro Marciliano Braga, de Varginha (CEMVA): Biblioteca Musical Oneyda Alvarenga (2025)

5.7 Metaficção historiográfica: Oneyda Alvarenga personagem

CAPÍTULO 6 ONEYDA ALVARENGA: MEMÓRIA E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANEXO AURÉLIA RUBIÃO



Assinatura de Oneyda Alvarenga em um exemplar do livro *A Menina Boba*. São Paulo, maio de 1938.

LISTA DE ABREVIATURAS

ABM	Academia Brasileira de Música
Avlac	Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências
Art.º/art.º	Artigo
BLAM	Boletim Latino-Americano de Música
BN	Biblioteca Nacional
AUN	Agência Universitária de Notícias
c.	Data aproximada
C.	Companhia (empresa)
Cad.	Caderno (de jornal)
Cap.	Capítulo (de livro)
CCSP	Centro Cultural São Paulo
Cecoa	Centro Cultural Oneyda Alvarenga (Varginha)
Cefet/MG	Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
CEMVA	Conservatório Estadual de Música de Varginha
DHLP	Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa
DPPG	Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação (Cefet/MG)
Dr.	Doutor
Ed./ed.	Edição

FAPEMIG	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais
Fliv	Feira Literária de Varginha
f/vº	Frente e verso (de livro de atas)
IBEC	Instituto Brasileiro de Educação e Cultura
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros
LP	<i>Long Play</i> (disco de vinil/música)
mm	Milímetros
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MOA	Memorial Oneyda Alvarenga (Varginha)
MPF	Missão de Pesquisas Folclóricas
MHGPC	Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas
N.º/n.	Número
p.	Página
PIBIC	Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica
Sesc	Serviço Social do Comércio
[S.I.]	Sem local da publicação
[s.n.]	Sem nome da editora
Supl.	Suplemento (de jornal)
Sr./sr./sra.	Senhor/senhora
sta.	Senhorita
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIS/Unis	Centro Universitário do Sul de Minas

USP Universidade de São Paulo
vol. Volume (tomo de livro)
VOLP Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa

AGRADECIMENTO

À minha querida amiga Keilla Conceição Petrin Grande, professora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet) – Unidade Varginha e doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (2023), pela primeira leitura dos originais e pelas valiosas sugestões que contribuíram para o enriquecimento do conteúdo deste livro.

RESUMO

Este livro reúne textos do historiador José Roberto Sales sobre a obra e a vida de Oneyda Paoliello de Alvarenga (1911-1984), natural de Varginha, Minas Gerais. Ela foi uma estudiosa da etnomusicologia brasileira, folclorista, ensaísta, pianista, poetisa. Pioneira, foi a primeira diretora da primeira fonoteca criada no Brasil, em 1935, tendo ocupado esse cargo até 1968: a Discoteca Pública Municipal de São Paulo, atual Discoteca Oneyda Alvarenga. Alguns textos são inéditos, outros foram publicados em apêndices de obras anteriores. Apresentá-los agora, revisados e reunidos em um único volume, facilita o trabalho de pesquisadores sobre a produção da intelectual e artista objeto deste estudo, o que permite ao leitor estabelecer um contato mais abrangente com conteúdos enfocados sob múltiplos pontos de vista. Os textos podem ser divididos em três categorias: 1) biografias breves de Oneyda Alvarenga e relatos sobre aspectos de sua vida e a importância de seu trabalho para o estudo e a organização do acervo da produção musical brasileira; 2) teatro: comentários sobre os textos de metaficção historiográfica produzidos pelo autor em que Oneyda é retratada como personagem de si mesma: em *À Outra Margem* (2014; 2015), como protagonista de uma peça de teatro tradicional e em *Uma Janela no Tempo: Monólogo de Oneyda Alvarenga*, como a protagonista que se põe no palco para contar ao público, as passagens mais marcantes de sua vida e do seu relacionamento com Mário de Andrade (1893-1945); 3) literatura: cartas fictícias de Oneyda Alvarenga a Mário de Andrade, e de José Roberto Sales para Oneyda Alvarenga. O autor criou o

conceito de trilogia oneydiana para destacar do conjunto da obra da folclorista e poetisa os textos *Cateretês do Sul de Minas Gerais* (1936), *Música Popular Brasileira* (1947) e *A Menina Boba* (1938).

Palavras-chaves: Oneyda Alvarenga (1911-1984). Mário de Andrade (1893-1945). Discoteca Oneyda Alvarenga (São Paulo). Etnomusicologia. Centro Cultural Oneyda Alvarenga (Varginha). Memorial Oneyda Alvarenga (Varginha). Teatro. Metaficção historiográfica. Trilogia oneydiana.

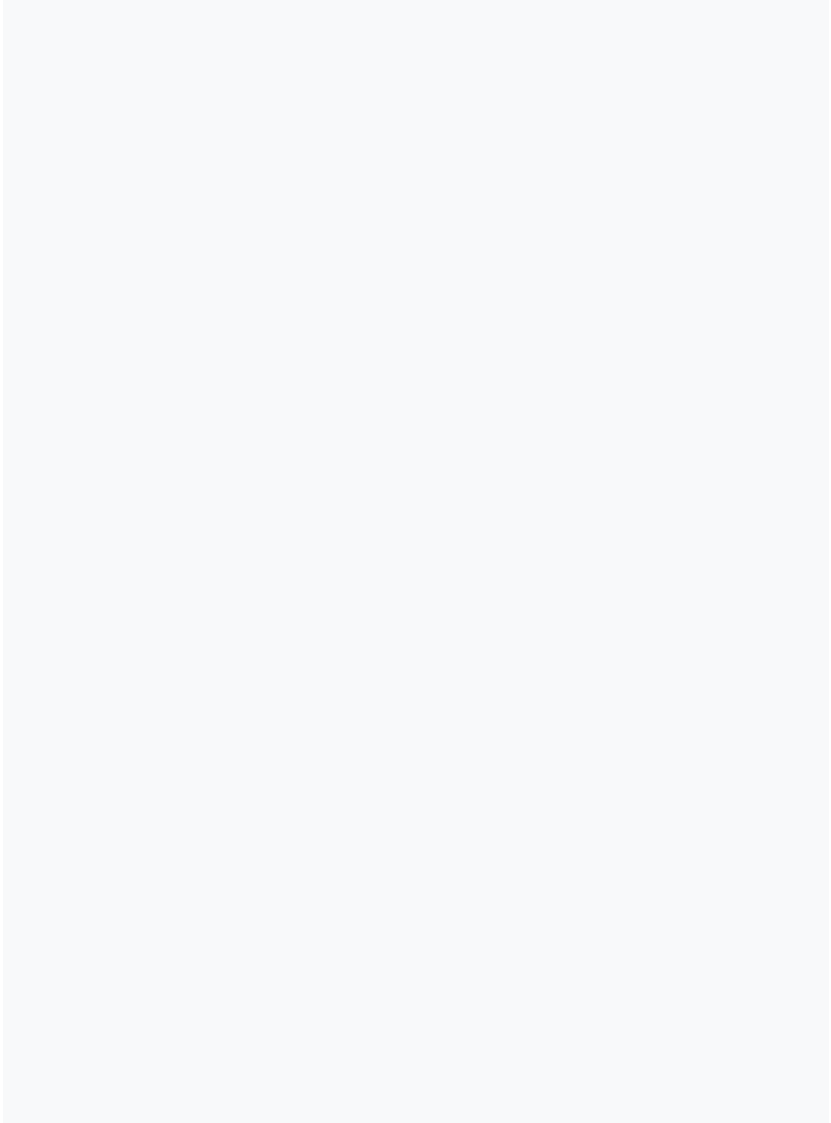
SUMMARY

ONEYDA ALVARENGA: MEMORY AND HISTORIOGRAPHIC METAFICTION

This book brings together texts by historian José Roberto Sales about the work and life of Oneyda Paoliello de Alvarenga (1911-1984). She was a scholar of Brazilian ethnomusicology, folklorist, essayist, pianist and poet. A pioneer, she was the first director of the first phonotheque created in Brazil, in 1935, having held this position until 1968: Discoteca Pública Municipal de São Paulo (the Municipal Public Recorded Sound Collection of São Paulo – (Brazil) currently Discoteca Oneyda Alvarenga (Oneyda Alvarenga Recorded Sound Collection). She was born in Varginha, a city in the state of Minas Gerais (Brazil). Some texts are unpublished and others were published in appendices to previous works. Presenting them now, together in a single volume, facilitates the work of researchers on the production of the intellectual and artist object of this study and allows readers to establish a more comprehensive contact with content focused on multiple points of view. The texts can be divided into three categories: 1) brief biographies of Oneyda Alvarenga and reports on aspects of her life and the importance of her work for the study and organization of the collection of Brazilian musical production; 2) theater plays: comments on the historiographic metafiction texts produced by the author in which Oneyda is portrayed as a character of herself: in *On the other side* (2014; 2015), as the protagonist of a traditional theater

play and in *A window in time* (2018), monologue by Oneyda Alvarenga as the protagonist who stands on the stage to tell the audience the most memorable passages of her life and her relationship with Mário de Andrade (1893-1945); 3) literature: fictitious letters from Oneyda Alvarenga to Mário de Andrade, and from José Roberto Sales to Oneyda Alvarenga. The author created the concept of Oneydian trilogy to highlight from the body of work of the folklorist and poetess the texts *Cateretês do Sul de Minas Gerais* (1936), *Música Popular Brasileira* (1947) and *A Menina Boba* (1938).

Keywords: Oneyda Alvarenga (1911-1984). Mário de Andrade (1893-1945). Discoteca Oneyda Alvarenga (Oneyda Alvarenga Recorded Sound Collection, São Paulo, Brazil). Ethnomusicology. Centro Cultural Oneyda Alvarenga (Oneyda Alvarenga Cultural Center, Varginha City, Brazil). Memorial Oneyda Alvarenga (Oneyda Alvarenga Memorial, Varginha City, Brazil). Historiographic metafiction. Theater plays.



INTRODUÇÃO

Diz Virgínia Woolf (2018), no prefácio de *Orlando*, sobre os muitos amigos que lhe ajudaram a escrever o livro: alguns, já falecidos, eram tão ilustres que ela mal ousava citá-los, conquanto reconhecesse estar em débito perpétuo com eles, outros, “talvez igualmente ilustres, ainda estão vivos e, por essa razão, são menos formidáveis”. A afirmativa da romancista me fez pensar na pintora figurativa Aurélia Rubião ¹ e em Oneyda Alvarenga. Essas

¹ Aurélia Rubião (Varginha, 1901 – São Paulo, 1987), pintora de arte figurativa. O leitor interessado pode consultar: SALES, José Roberto. *Aurélia Rubião : Vida e Arte*. Varginha : Edição do Autor, 2011. Aurélia e Oneyda são as duas artistas, intelectuais e figuras públicas mais importantes da história de Varginha, no século XX, fato da maior relevância considerando que, as mulheres, ao viverem em uma sociedade marcada pelo patriarcalismo, via de regra, têm a sua contribuição política, artística ou intelectual condenada ao completo apagamento. Um dos casos mais emblemáticos é o da participação de Hipólita Jacinta Teixeira de Melo na Conjuração Mineira, fato oficialmente reconhecido somente no século XXI. A historiografia contemporânea tem se preocupado em dar visibilidade às personalidades do passado, principalmente às mulheres que foram submetidas a um processo de apagamento de sua contribuição nos mais variados campos do conhecimento. O patriarcalismo é caracterizado pela hierarquia de gênero, com o predomínio masculino e a subordinação das mulheres. Segundo o Código Civil de 1916 (Lei N.º 3071/1916, art. 233), no casamento, o marido era o “chefe da sociedade conjugal”. Essa disposição legal foi revogada recentemente pelo Código Civil de 2002 (Lei N.º 10.406/2002, art. 1565). No entanto, os costumes e valores culturais do patriarcalismo não se modificam de um dia para o outro, por força da lei. Eles ainda prevalecem entre nós e são bem mais difíceis de serem alterados. Além do valor intrínseco das obras de Aurélia e Oneyda, essa questão social que precisa ser superada, torna os trabalhos delas ainda mais extraordinários, considerando a época em que foram realizados.

varginhenses, cada qual em seu próprio campo de atuação artística e/ou acadêmica, desenvolveram trabalhos extraordinários amplamente reconhecidos pelo público e pela crítica especializada. Até o início de minha vida adulta, tive o privilégio de ser contemporâneo de ambas, mas não o de conhecê-las pessoalmente. Não é excessivo supor que, para muitos varginhenses, quando vivas, elas devem ter-lhes parecido “menos formidáveis”. Em minha particular observação de testemunha da história de minha cidade – que não deixa de ter lá suas grandes falhas em preservar o próprio passado –, somente após a morte delas é que passou a haver um maior interesse público por suas obras. Tal interesse tem, hodiernamente, ensejado o desenvolvimento de trabalhos cujo objeto de estudo é o legado dessas artistas intelectuais. Para surpresa minha, constatei que, em Varginha, foi necessário que se passassem vários anos após o falecimento de ambas para que suas memórias começassem a migrar de restritos nichos familiares e de pequenos grupos sociais específicos, para alcançar um público mais amplo. Esse processo de expansão em busca de maior capilaridade e visibilidade social é imprescindível para que haja o resgate de elementos simbólicos e imagéticos da memória e da identidade nacionais, que clamam por sobreviver. A construção da memória coletiva impede o alienante triunfo da ignorância.

Na mitologia grega, Mnemósine (Μνημοσύνη), filha do Céu e da Terra, era a personificação da Memória ou Lembrança. Segundo uma variante do mito, de sua relação com Zeus, maior divindade do Olimpo, nasceram as Musas, divindades inspiradoras da poesia, do canto e das danças. Elas presidiam ao pensamento em todas as suas

formas, inclusive a história. Os mitos de qualquer povo revelam os anseios do homem. Um deles é o desejo de conhecer o passado dos seus ancestrais.

Segundo Vieira (2012), “a memória não faz ruptura entre presente e passado, porém a história é consciente do processo de descontinuidade em relação à divisão do tempo em fatos pontuais não lineares”.

A memória individual e coletiva faz com que o passado social exista e, por conseguinte, constrói a História. Os sujeitos e as sociedades deixam vestígios dessas memórias em diversos registros que são utilizados para a reconstrução do passado – sempre uma interpretação feita a partir das indagações do presente. A relação entre memória e identidade é indissolúvel, tanto na história de cada sujeito quanto na história coletiva dos povos. Ao estudar a música folclórica brasileira, Oneyda Alvarenga trabalhou com os processos de memória e de identidade nacionais. Neste livro, ela própria, sua obra e seu legado constituem o objeto da investigação memorialística.

Apresentar Mário de Andrade é desnecessário e redundante uma vez que, em vista da enorme importância desse intelectual para a cultura e arte brasileiras, sua vida e obra constituem objeto de estudo de livros, de milhares de artigos publicados em revistas especializadas, de monografias, dissertações e teses.

Quanto aos familiares e amigos, Oneyda era a Neydinha; para Mário de Andrade, Oneida, com “i”, porque ele embirrava com o “y” do nome dela (Carta de 7 fev. 1935, nota 3, p. 81) ou, de brincadeira, Oneidíssima (Carta de 12 jul. 1940, p. 236), referência superlativa e bem-humorada de afeto que aparece uma única vez nas *Cartas*. A

“birra” dele com a letra ‘y’ é, com certeza, resultado de sua valorização das coisas nacionais² – nessa ideia, ele se antecipa à reforma feita pelo Formulário Ortográfico, de 1943.

Oneyda foi ensaísta, etnomusicóloga, folclorista, pianista, poetisa – reconhecida por Manuel Bandeira –, funcionária pública, discotecária e pesquisadora responsável pela organização do acervo documental, fonográfico e de peças da antiga Discoteca³ Pública Municipal de São Paulo, atual Discoteca Oneyda Alvarenga, onde trabalhou de 1935 a 1968, ano em que se aposentou.

Após o falecimento de Mário de Andrade, em 1945, Oneyda começa a trabalhar com a organização do acervo por ele legado. Curt

² As letras ‘k’, ‘w’ e ‘y’ foram excluídas do alfabeto português, em 1943, com a reforma aprovada pelo *Formulário Ortográfico*. Posteriormente, foram reintroduzidas com o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor, no Brasil, em 1º de janeiro de 2009, e reestabeleceu o alfabeto com 26 letras.

³ Discoteca ou fonoteca: coleção de discos e de documentos sonoros (de música, poesia e outras gravações); por metonímia, local onde fica guardada essa coleção; local com cabines, toca-discos, fones de ouvido e outros equipamentos, onde se pode ouvir discos. No Brasil, discotecário ou fonotecário é o indivíduo responsável pela organização e/ou administração de uma discoteca. O vocábulo ‘fonotecário’ consta do *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*/Academia Brasileira de Letras (5 ed., 2009, p. 379), mas não do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (1 ed., 2001). Considero que, embora os vocábulos discoteca e fonoteca possam ser usados como sinônimos, fonoteca é uma palavra que se presta melhor ao uso técnico (acervo de registros sonoros), uma vez que, por volta de 1960, a palavra discoteca se popularizou para se referir a um local, via de regra fechado, com diversos efeitos de luz, onde jovens se reúnem para dançar ao som de discos, geralmente de ritmo frenético; danceteria.

Lange⁴, em carta enviada à etnomusicóloga, afirma que somente ela seria capaz de desempenhar essa tarefa com a qualidade compatível à importância do trabalho (Carta de Curt Lange a Oneyda Alvarenga, Rio de Janeiro, 12 abr. 1945).

Oneyda Alvarenga é considerada

continuidora da grande obra iniciada por Mário de Andrade (...) Não é descabido falar-se em predestinação ter sido Oneyda nutrida de folclore⁵ pela tradição oral na infância tranquila passada na encantadora cidade de Varginha, no sul de Minas. Quem presenciasse a meninazinha a ouvir embevecida sua mãe cantar esta chorosa modinha do século passado [século XIX]: “*Devo fugir-te, olvidar teu nome, jamais*

⁴ Francisco Curt Lange [nome alemão: Franz Kurt Lange] (1903-1997), musicólogo teuto-uruguaio, realizou importantes pesquisas musicológicas na América Latina, Brasil e Minas Gerais. Por sua própria decisão, desde 1995, seu arquivo pessoal foi enviado ao Brasil, onde se encontra sob a guarda da Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, com a denominação *Acervo Curt Lange*. As cartas trocadas entre ele e Oneyda Alvarenga, no período entre 1940, 1942-1960, 1962-1979, fazem parte desse acervo.

⁵ O escritor inglês Ambrose Merton (pseudônimo de William John Toms) propôs a adoção do termo *folk-lore* em 1846. A etimologia é do inglês *folk* (fim do sec. XIII) ‘povo, nação, raça’ (de uma raiz germânica *Volk*) + *lore* (sec. X), do inglês “ato de ensinar, instrução, educação, lição’ (conexo com o verbo inglês *to learn* ‘aprender, instruir-se’) (*DHLP*, 2001, 1 ed., p. 1364). Na imprensa do Brasil, o termo *folk-lore* aparece pela primeira vez, no *Jornal do Brasil* (RJ), em 1906, em uma nota sobre a peça *Nu e Cru*, teatro de revista da Companhia Mesquita; no *Jornal do Commercio* (RJ), em 1908, sobre o folclore das Filipinas; no *Correio da Manhã* (RJ), em 1909, sobre o folclore de Pernambuco. Décadas depois, a palavra seria aportuguesada da mesma forma que suas muitas derivações: folclore; folclórico; folclorismo; folclorista; folclorístico; folclorização; folclorizado; folclorizante; folclorizar; folclorizável; folclorologia; folclorológico; folclorologista; folclorológico; folclorólogo; folcmúsica; folcmusical; folcmúsico (*VOLP*, 5 ed., 2009, p. 378).

na vida me lembrar de ti, buscar a morte aonde sinto alívio, maldizendo a hora em que te conheci”, estaria longe de supor que, mais tarde, (...) voltasse à sua terrinha natal para uma importante colheita de folclore regional (CORREIO PAULISTANO: PENSAMENTO E ARTE. Edição n.º 166, Suplemento, p. 8. São Paulo, 21 ago. 1955).

Singelo fruto da tradição popular, a antiga modinha ouvida em Varginha deixa ver a nítida cor poética e dramática da melancolia característica do Romantismo do século XIX. Ouvi-la foi uma das ocorrências infantis que despertaram o interesse de Oneyda pelo folclore local, como ela mesma confessa: “Só sei que foi para meu espírito banho lustral, relembrar acalantos, cantigas de roda, lundus, cateretês e modinhas, ouvidas na minha infância” (ibidem). Assim, pouco tempo depois de ter-se mudado para São Paulo, ela regressou a Varginha, em 1935 e 1936, para realizar em campo seu primeiro estudo acadêmico sobre o folclore brasileiro: *Cateretês do Sul de Minas Gerais*⁶ (1936). Em seguida, a pesquisadora parece ter tomado gosto pela atividade cultural investigativa e seu interesse pelo folclore foi bastante expandido, tendo procurado estudá-lo em quase todas as regiões do país.

O referido estudo faz parte do acervo etnográfico da Discoteca Oneyda Alvarenga, criado a partir de viagens e estudos patrocinados pela Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF), expedição científica idealizada por Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, sendo realizada entre

⁶ Apesar do título, o estudo apresentado pela autora é sobre o cateretê de Varginha (MG), conforme análise mais adiante.

fevereiro e julho de 1938, no Norte e Nordeste, nos estados do Ceará, Maranhão, Pará, Paraíba, Pernambuco e Piauí. O objetivo principal era o registro das manifestações populares como música, dança, rituais e cerimônias. Essa missão deu início aos projetos de pesquisa científica dedicados à cultura brasileira. Os materiais obtidos (documentos e peças) foram organizados por Oneyda, pois as notas da referida missão estavam “*condenadas ao eterno esquecimento por incompletas e desordenadas*” (REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE, maio/ago. 1962, p. 52). Esse conjunto documental encontra-se disponível para consulta pública na Discoteca. Conforme vimos, antes da missão, ela havia coletado dados e realizado registros de danças e músicas do sul de Minas, por meio de partituras, fotografias, filmes e relatos de memória oral.

Os textos que constituem os capítulos deste livro apresentam outras informações sobre a vida e a obra dessa intelectual de múltiplas habilidades que, desde a juventude, na década de 1930, recém-saída da adolescência, encantou Mário de Andrade, a quem considerava um mentor e do qual viria a se tornar amiga por toda a vida. Disse ela, em uma de suas cartas para Mário: “*Recorrerei a você [...] me apoiarei tão violentamente em sua mão que você acabará protestando contra o peso excessivo*” (Carta de 10 set. 1940, 1983, p. 259).

Até bem pouco tempo atrás, o trabalho de Oneyda Alvarenga como intelectual e organizadora de um extenso e inestimável acervo sobre o folclore e a produção musical brasileira era praticamente desconhecido do público. Esse conhecimento era quase restrito aos amantes e/ou estudiosos dessas áreas que, para realizarem as suas

pesquisas, se dirigiam à Discoteca Oneyda Alvarenga e a outros arquivos e bibliotecas particulares e públicos.

A Discoteca Pública Municipal de São Paulo, um projeto modernista para a música nacional, foi criada durante a administração do prefeito Fábio da Silva Prado (1887-1963), por meio do Ato N.º 861, de 30 de maio de 1935, como parte do Departamento Municipal de Cultura e subdivisão anexa à Radioescola (ATO N.º 861, art. 30).

Segundo Teixeira (2003, p. 281), Mário de Andrade, ao realizar suas pesquisas etnográficas, acompanhou o desenvolvimento tecnológico e analisou a influência dessa tecnologia na música popular, étnica ou moderna do século XX. A partir daí, surgiram as ideias da criação de uma discoteca pública em São Paulo e de uma missão de pesquisas folclóricas para coletar músicas autênticas para serem gravadas e, posteriormente, armazenadas nesta discoteca.

Segundo o Ato N.º 861, as finalidades da Discoteca eram: *“a) manter um serviço de obras de arte erudita, tanto nacionais como estrangeiras e outro de obras de arte popular, de interesse estritamente “folclórico”, especialmente nacional; b) fazer transmissões de discos da sua coleção, que serão sempre acompanhadas de breves comentários preliminares explicativos, do caráter cultural; c) funcionar para consultas particulares, tendo para isso, no edifício ou dependência da Radioescola, cabinas em número correspondente à afluência do público; d) manter ainda um serviço de gravação de discos, que constituirão o museu da palavra, com discos de interesse cívico, fixação da voz de homens públicos, sem distinção de credo político, de artistas, de estudos de fonética e fixará canções,*

músicas, solos de instrumentos e conjuntos orquestrais populares, bem como de arte erudita nacional” (ibidem, art. 31).

A alínea ‘d’, do art.º 31, ao citar o museu da palavra como uma das finalidades da Discoteca, valorizava a palavra em suas mais variadas formas de expressão e, dessa forma, era um reconhecimento da importância fundamental da língua na vida das pessoas e na formação da cultura e da identidade nacionais. Essa menção tem um interesse histórico, pois nos remete ao Museu da Língua Portuguesa, inaugurado, sete décadas após, em 20 de março de 2006, no edifício da Estação da Luz, também na cidade de São Paulo. No Ato N.º 861, nos artigos sobre a discoteca, está presente, portanto, a ideia embrionária da criação de um Museu da Língua Portuguesa.

O primeiro estudo sobre a Discoteca Pública Municipal de São Paulo, intitulado *A Discoteca Pública Municipal*, é de autoria da própria Oneyda, publicado na *Revista do Arquivo Municipal do Departamento de Cultura*, um órgão da Sociedade de Etnografia e Folclore e da Sociedade de Sociologia, em dezembro de 1942 (p. 7-98). Segundo a autora, o trabalho, denominado por ela, de relatório, reúne “dados sobre a organização e as atividades da Discoteca” (ibidem). Trata-se de um estudo extenso, bastante minucioso e completo sobre a Discoteca, o seu funcionamento, a quantidade e os tipos de usuários, os gêneros de músicas executadas em audiências, os registros fonográficos e filmográficos do arquivo etc. Sem dúvida, é um relevante trabalho de referência, escrito pela pessoa que organizou o acervo e era a chefe da Discoteca, cargo ocupado por ela até 1968, quando se aposentou.

Segundo Oneyda Alvarenga (ibidem, p. 8), a discoteca contava com oito tipos de serviços:

1) Registros sonoros do folclore musical brasileiro, de música erudita da escola de São Paulo e Arquivo da Palavra (vozes de homens ilustres do Brasil e gravações para estudos de fonética).

2) Museu etnográfico e folclórico, principalmente destinado a instrumentos musicais populares brasileiros.

3) Arquivo de documentos musicais folclóricos gravados à mão.

4) Filmoteca em conexão com os registros de folclore musical brasileiro.

5) Coleções de discos para consultas públicas.

6) Biblioteca musical pública de partituras e livros técnicos.

7) Arquivo de matrizes.

8) Concertos públicos de discos.

Para atender à proposta de criar/aumentar o acervo de peças para o Museu Etnográfico e Folclórico (item 2, supracitado), uma das iniciativas tomadas por Oneyda foi a de, em 17 de dezembro de 1935, enviar um ofício a Artur Ramos⁷. Diz ela:

⁷ Artur Ramos de Araújo Pereira (1903-1949) foi um médico psiquiatra, psicólogo social, etnólogo, folclorista e antropólogo alagoano de reconhecimento internacional. Para escrever *Música Popular Brasileira*, Oneyda cita trechos de alguns de seus trabalhos em várias passagens. São eles: *O folclore negro do Brasil* (1936), *As culturas negras no Novo Mundo* (1937), *O negro brasileiro* (1940) e *A aculturação negra no Brasil* (1942) (*Música Popular Brasileira*, 1947, Bibliografia, p. 373). As datas entre parênteses são as das edições consultadas por Oneyda.

Entre os fins a que se propõe a Discoteca Municipal de São Paulo se inclui o da criação de um Museu de instrumentos populares brasileiros. Essa parte do nosso programa só poderá ser integralmente realizada se contarmos com o auxílio de quantos se interessam pelos problemas culturais, especialmente pelas questões brasileiras de etnografia, e queiram generosamente colaborar conosco. [...] Tudo que for de uso popular nos interessa, inclusive instrumentos não diretamente populares, como por exemplo, violinos feitos pelas mãos da gente do povo. Cada instrumento deverá ser acompanhado dos seguintes esclarecimentos: / Nome. Indicação do lugar em que foi arranjado e, se possível, das zonas em que é conhecido. Explicação dos processos de execução. Explicação dos detalhes de feitura. Ocasões em que é especialmente empregado. Gêneros de música que habitualmente se executam nele. E, em caso de existirem, credences ou lendas que a ele se liguem (ALVARENGA. Ofício para Artur Ramos, 17 dez. 1935. Transcrição com atualização ortográfica e pontuação do original).

Na época, o estudo sobre a Discoteca Municipal foi comentado em artigo de Andrade Muricy⁸ (1943, p. 2) publicado no *Jornal do Commercio*: “A Discoteca é integrante de sua vida [de Oneyda], não apenas funcional, mas intelectual e artística. [...] logo impressiona, lendo-se essa monografia (não quero chamá-la relatório), é o profundo interesse da diretora, Oneyda Alvarenga, que é musicista e poetisa. [...]. Só devemos ser gratos à Sra. Oneyda Alvarenga pela sua contribuição preciosa”.

⁸ Na Explicação (texto introdutório) do seu livro *Música Popular Brasileira* (1982, p. 9), Oneyda cita o crítico musical, literário e autor José Cândido de Andrade Muricy (1895-1984), cofundador da Academia Brasileira de Música.

Em 8 de julho de 1937, Oneyda participou como membro da comissão técnica da sessão musicológica da Discoteca, do Congresso da Língua Nacional Falada e Cantada, realizado na cidade de São Paulo. O objetivo do congresso era o estabelecimento de uma língua-padrão oral como elemento civilizador, processo de cultura e fator patriótico de unidade nacional. Mário de Andrade e Manuel Bandeira eram alguns dos intelectuais de renome presentes. Na época, parte dos intelectuais acreditava que, dentre as pronúncias regionais do Brasil, deveria ser escolhida a que apresentasse, simultaneamente, “as melhores credenciais nacionais, filológicas e artísticas”. Visava-se, sobretudo, regulamentar as manifestações eruditas da arte de falar, do teatro e da poesia declamada. Segundo Mário de Andrade, havia a necessidade de se impor uma “língua-padrão a ser usada nas artes de dizer”, devido às “incongruências das variadas pronúncias do país”. A pronúncia carioca foi escolhida como a pronúncia-padrão (*JORNAL DO COMMERCIO*. Rio de Janeiro, 10 jul. 1937, p. 5). A seção de musicologia controlou as conclusões da seção de linguística do congresso, portanto, a participação da Discoteca, com suas gravações e estudos da língua, foi um dos destaques do evento. A discussão ficou apenas no campo teórico e abstrato. Foge ao escopo deste livro apresentar argumentos que detalhem essa complexa questão linguística, mas é imprescindível esclarecer que, atualmente, as então chamadas “incongruências das variadas pronúncias regionais”, por Mário de Andrade, são consideradas uma riqueza dos dialetos do português brasileiro. Uma prova desse fato é que, em 2025, o Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, apresentou a exposição temporária interativa *Fala Falar Falares*, que celebrou a fala e a

variedade dos sotaques brasileiros. A língua-padrão ou norma culta existe para regulamentar a escrita. Não há como impor normas, por meio de decisões acadêmicas ou legislativas, ao modo como os nativos de cada idioma usam a linguagem oral nas relações informais do cotidiano. Após essa data, não foram realizados outros encontros acadêmicos no Brasil com essa “insensatez maravilhosa”, como disse Mário de Andrade na ocasião. O olhar contemporâneo dispensou o adjetivo ‘maravilhosa’; restou apenas a insensatez. Cada período histórico possui seus próprios pontos cegos. É sob essa perspectiva que a proposta do Congresso da Língua Nacional Falada e Cantada, de 1937, deve ser compreendida.

Em 1934, nos primeiros anos de sua vida em São Paulo, Oneyda fez o curso de etnografia e folclore, ministrado por Dina Dreyfus⁹. O curso era feito por meio do Departamento de Cultura,

⁹ Dina Dreyfus (1911-1999), antropóloga, etnóloga e socióloga francesa, é também conhecida como Dina Lévi-Strauss, por ter sido a primeira esposa do antropólogo Claude Lévi-Strauss, o principal representante do estruturalismo na antropologia. Ao valorizar o registro audiovisual dos eventos étnicos e folclóricos, ela contribuiu para a constituição de uma antropologia visual. Aqui, optamos por citá-la com o seu nome de solteira, pois seu trabalho antropológico possui valor intelectual próprio. Ela não foi apenas a mulher de Lévi-Strauss, com quem casou-se, em 1932, e do qual separou-se em 1939. Na década de 1940, após o divórcio, voltou a adotar seu nome de solteira; chamá-la por ele é fazer a justiça do reconhecimento de sua independência intelectual e do lugar próprio que ela ocupa na antropologia. A década de 1930 é marcada pelo interesse de intelectuais franceses na cultura brasileira, dentre eles Roger Bastide e Claude Lévi-Strauss. O primeiro, se dedicou a estudar as relações sociais, religiosas, místicas e raciais entre os afrodescendentes e a cultura brasileira; o segundo, a estudar as populações indígenas do Centro-Oeste como os Nambiquara, Bororo, Kadiuvéo (Guaicuru, segundo Alvarenga, 1982, p. 351) e Tupi-Kawahib, o que o levou a desenvolver a teoria do estruturalismo e os conceitos sobre o pensamento selvagem e a diversidade cultural.

com aulas ministradas no salão de festas do Conservatório. Foi dali que surgiu a Sociedade de Etnografia e Folclore, patrocinada pelo Departamento de Cultura (CCSP, 2007, p. 20). Oneyda lia em inglês, francês, espanhol e italiano. A participação no curso rendeu frutos, pois, em seguida, publicou *Cateretês do Sul de Minas Gerais*, sua primeira monografia sobre folclore, baseada em pesquisa e documentação musical colhida por ela, em Varginha, em 1935 e 1936. Essa documentação, inclusive a filmográfica, faz parte do acervo da filmoteca da Discoteca Oneyda Alvarenga (Cateretê de Varginha, filme cinematográfico de 1935; 12mm, silencioso) (ALVARENGA, 1942, p. 11). Trata-se de uma monografia de etnomusicologia, pois apresenta uma análise da música em seu contexto etnográfico e cultural, ou seja, estabelece uma relação entre a música, as comunidades culturais e os grupos étnicos.

Em 12 de fevereiro de 1937, Oneyda era titular do cargo de 1ª escriturária do Departamento de Cultura em exercício no cargo de encarregada da Discoteca Municipal.

Entre 1938 e 1958, “Oneyda procurou estabelecer no calendário paulistano um encontro semanal com a música clássica”, tendo organizado e apresentado, “com algumas interrupções, o *Concerto de Discos*, evento noturno e gratuito no qual obras da música clássica eram tocadas para o público”, acompanhadas de suas apresentações musicais e explicações (PRADO, 2023).

Em 1939, a musicista fez a palestra *A música inglesa nos séculos XVI e XVII*, durante a Exposição do Livro Britânico, organizada pela Sociedade de Cultura Anglo-Brasileira, realizada no prédio da

Escola do Comércio, em São Paulo (*CORREIO PAULISTANO*. Ed. n.º 25.666, p. 7. São Paulo, 5 nov. 1939).

Em 14 de julho de 1945, foi fundada a Academia Brasileira de Música. A Academia contava com quarenta compositores e dez musicólogos de todo o Brasil. Dentre os membros de destaque, estavam: Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Cláudio Santoro, Camargo Guarnieri, Guiomar Novaes e Magda Tagliaferro. Oneyda era membro fundador¹⁰.

No final da década de 1940, Oneyda participou, como folclorista convidada, junto com Cecília Meireles, da Comissão Nacional de Folclore, órgão do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (Ibec), que era a comissão brasileira da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). O convite a ela foi feito pelo Ibec (*JORNAL DO COMMERCIO*. Rio de Janeiro, 1º jan. 1950).

Em 1946, o estudo *A influência negra na música brasileira*, de Oneyda Alvarenga, foi publicado no *Boletín Latino Americano de Musica* (Montevideu [Rio de Janeiro], v. 5, n. 6, p. 346-407, abr. 1946).

Em 1950, Oneyda publicou o *Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico*, do Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal. O

¹⁰ Segundo consta da *Revista Brasileira da Academia Brasileira de Música* (ABM, n.º 7, jan. 2001, p. 36) e do sítio oficial da instituição na internet, Oneyda Alvarenga é acadêmica fundadora, tendo ocupado a cadeira 4, cujo patrono é José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (sec. XVIII). No entanto, o *Jornal do Commercio* (ed. n.º 197, Rio de Janeiro, 28 maio 1961, 2º Cad., p. 3), na extensa nota com o título *Academia Brasileira de Música*, em que apresenta dados biográficos e profissionais de Oneyda, afirma que a musicista fundadora ocupava a cadeira 7, cujo título [patrono?] é José Pereira Rebouças (1789-1843).

referido museu foi criado com “o intuito principal de colecionar instrumentos de música e objetos ligados a fatos musicais populares” (ALVARENGA, 1950).

Nesse ano, o trabalho de Oneyda como folclorista já era reconhecido na América Latina. O *Diccionario Folklórico Argentino* (1948), do folclorista argentino Felix Coluccio, citou dados biobibliográficos de Oneyda como folclorista brasileira de importância para o continente. Ela também trabalhou para o reconhecimento do negro na cultura brasileira, tendo participado da comissão regional de São Paulo, do 1º Congresso do Negro Brasileiro, para a atualização dos estudos sobre brasileiros de ascendência africana, levando em conta as vicissitudes enfrentadas por seus antepassados e as perspectivas para o futuro (*CORREIO PAULISTANO*. Ed. 28.847, p. 12. São Paulo, 23 abr. 1950; *ibidem*, ed. 28.886, p. 5, 10 jun. 1950).

Em 1952, *Senhora Condessa*, também conhecida como *Bela Condessa*, antiga canção de roda infantil recolhida por Oneyda, em Minas Gerais, foi apresentada no concerto comemorativo da 50ª audição da Orquestra Afro-Brasileira, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (*CORREIO DA MANHÃ*. 1º Caderno, p. 9. Rio de Janeiro, 26 nov. 1952).

Entre 16 e 22 de agosto de 1954, a artista participou do Congresso Internacional de Folclore, patrocinado pela Comissão Nacional de Folclore e pela Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, realizado nessa cidade, em que apresentou o trabalho *Música Folclórica e Música Popular* (*JORNAL DO COMMERCIO*. Rio de Janeiro, 21 ago. 1954). Um dos principais objetivos do Congresso era

definir o conceito de ambas. Representando o Brasil, Oneyda fez parte de uma comissão de delegados para estudar o assunto, integrada por membros da Alemanha, Argentina, Holanda, Grã-Bretanha e Suíça. Segundo a folclorista

Música folclórica é a música que, sendo usada anônima e coletivamente pelas classes incultas das nações civilizadas, provém da criação também anônima e coletiva delas mesmas ou da ação e acomodação de obras populares ou cultas que perderam o uso vital no meio onde se originaram. Essa música deriva de processos técnicos formadores muito simples, não subordinados a qualquer teorização. Transmite-se por meios práticos e orais. Nasce e vive intrinsecamente ligada a atividades e interesses sociais. Condiciona-se às tendências mais gerais e profundas da sensibilidade, inteligência e índole coletivas, o que lhe confere um alto grau de representatividade nacional. Música popular é a música que, sendo composta por autor conhecido, se difunde e é usada, com maior ou menor amplitude, por todas as camadas de uma coletividade. Essa música usa os recursos mais simples, ou mesmo rudimentares, da teoria e técnica musicais cultas. Transmite-se por meios teóricos convencionais ou processos tecnocientíficos de divulgação intensiva; grafia e imprensa musicais, fonografia, radiodifusão. Tem o seu nascimento, difusão e uso geralmente condicionados às modas, tanto nacionais quanto internacionais (*CORREIO DA MANHÃ*. Ed. n.º 18.785, 1º Caderno, p. 11. Rio de Janeiro, 22 jun. 1954; grifos nossos).

O conceito de música folclórica apresentado pela folclorista brasileira foi amplamente debatido e, em seguida, rejeitado pelos

demais participantes do Congresso¹¹. Segundo França¹², a definição proposta por Oneyda emprega o termo “classes incultas” ao invés de “povo”. Esse termo conduz, em sociologia,

a uma contradição formal: o folclore é, sociologicamente, manifestação cultural do povo. De um ponto de vista leigo pode-se qualificar o povo de inculto; nunca, porém, sob o ângulo do sociólogo ou do folclorista, quem veem no folclore, precisamente um conjunto de fatos de cultura popular. / A parte final da resolução também não me parece feliz, quando a autora se refere à “adoção e acomodação de obras populares ou cultas que perderam o uso vital nos meios onde se originaram. Nada impede, de fato, que as obras populares e cultas subsistam nos meios em que tiveram origem, embora sofram o processo de folclorização. Assim, a linha melódica do “Adágio” da Sonata op. 106 de Beethoven, que o povo

¹¹ Para definir música folclórica, Oneyda utiliza os termos “classes incultas” e “nações civilizadas” sem, no entanto, apresentar os conceitos de cultura e de civilização. O que seria uma nação civilizada? O Brasil não o era? Em *Música Popular Brasileira* (1982, p. 157), ao se referir à dança do samba, afirma ela: “Mas aquele inclinar e erguer de torso no avanço traz a nós, dotados do sal civilizado, uma sensação fácil de sensualidade” (grifo nosso). Ela contrapõe, portanto, ‘nós, os civilizados versus os sambistas (não civilizados?)’. Na referida conceituação, parece que Oneyda cometeu uma espécie de “etnocentrismo de classe social”. Em alguns poucos trechos de sua extensa obra, esses termos foram considerados anacrônicos e problemáticos aos seus pares contemporâneos, conforme revela a nota de Eurico Nogueira França, apresentada na sequência. Convém lembrar que, bem antes de Oneyda publicar seus estudos folclóricos, Freud, para citarmos somente um autor, pois não cabe aqui uma ampla discussão sobre o assunto, no seu clássico *O Futuro de Uma Ilusão* (1927/1974, p. 16), disse: “desprezo ter que distinguir entre cultura e civilização” (*kultur*, em alemão). Segundo ele, a cultura é “tudo aquilo em que a vida humana se elevou acima de sua condição animal e difere da vida dos animais”. Ele também se interessava pelo estudo do conteúdo inconsciente do folclore, tendo publicado *Os Sonhos no Folclore* (1911/1974) em co-autoria com David Ernst Oppenheim.

¹² Eurico Nogueira França (1913-1992): carioca, músico e crítico de música. Fundador e membro da Academia Brasileira de Música, ocupante da cadeira 35.

canta na Alemanha, coexiste com a execução integral do “Adágio”, dentro da Sonata, nas salas de concerto (*CORREIO DA MANHÃ*. Ed. n.º 18.842, 1º Caderno, p. 11. Rio de Janeiro, 28 ago. 1954).

No final dos trabalhos, o Congresso adotou em sua Resolução os conceitos apresentados pela britânica Maud Karpeles¹³ no trabalho *Definição de Música Folclórica*, de sua autoria. A comissão concluiu que “a música folclórica é o produto duma tradição musical que evoluiu por meio da difusão oral”, cujos condicionantes são a continuidade que liga o presente ao passado, a variabilidade que emana dos impulsos criadores individuais e coletivos, e a seleção de determinada comunidade que permite a sobrevivência da música folclórica ao longo do tempo. Oneyda participou da comissão que referendou esse conceito (*JORNAL DO BRASIL*. Rio de Janeiro, 31 ago. 1954, p. 11; *CORREIO DA MANHÃ*. Ed. n.º 18.842, 1º Caderno, p. 11. Rio de Janeiro, 28 ago. 1954).

Segundo Mário de Andrade e, de acordo com ele, Oneyda, o Brasil não tem “canções populares” (tradicionalmente populares), mas uma “música popular”, pois o documento musical não é preservado. Essa música popular é criada a partir de certas normas de composição, processos de cantar, aliadas a certas combinações instrumentais (ANDRADE, 1972; 166-167).

Em 1957, Oneyda já havia escrito sete volumes para complementar e esclarecer o conteúdo dos discos de música

¹³ Maud Pauline Karpeles (1885-1976): colecionadora britânica de canções folclóricas e professora de dança.

folclórica do acervo da Discoteca. Esses volumes são distribuídos em duas séries: Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal e Registros Sonoros do Folclore Musical Brasileiro (*JORNAL DO BRASIL*. Rio de Janeiro, 17 fev. 1957, p. 7).

A Prefeitura do Rio de Janeiro, em 1958, outorgou a Oneyda a Medalha Sílvio Romero, por sua produção sobre o folclore brasileiro (ABM, 2024). No mesmo ano, foi realizado o Concerto de Música Folclórica, executado pela Orquestra Afro-Brasileira, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa. A audição, realizada em homenagem à Câmara do Distrito Federal, contou com a regência do maestro Abigail Moura. Do repertório, constavam melodias e cantigas recolhidas por Oneyda Alvarenga e outros folcloristas (*DIÁRIO CARIOCA*. Ed. n.º 9243, p. 7. Rio de Janeiro, 30 ago. 1958).

Em 1974, Oneyda publicou o livro *Mário de Andrade: um pouco*, em que, segundo o *Jornal do Comercio*, “narrava em palavras de lágrimas”, à amiga Henriqueta Lisboa, o falecimento do intelectual: “*Chegamos ao quarto, ele estava largado na cama, o corpo deitado, os pés apoiados no chão. Dr. Carlos embebeu um lenço em nitrato. Mário respirou fundo umas vezes, tivemos esperanças, Henriqueta, mas era a agonia em que não queríamos acreditar. Acabou-se tudo em minutos, nenhum dos médicos chamados pôde chegar em tempo*” (*JORNAL DO COMMERCIO*. Rio de Janeiro, 21 fev. 1975, p. 4).

Em 1984, foi publicado o livro *Os Cocos*¹⁴, compilação de Mário de Andrade sobre a música folclórica do Nordeste brasileiro,

¹⁴ Dança de roda, peculiar ao Nordeste e Norte do Brasil, onde é mais comum na zona litorânea. Os primeiros registros de sua ocorrência são da segunda metade do

com amostras coletadas por ele, principalmente, entre 1928 e 1929. A preparação, introdução e notas são de Oneyda. A publicação foi feita pela Livraria Duas Cidades, em convênio com o Instituto Nacional do Livro e com a Fundação Nacional Pró-Memória (1979-1990), criada para preservar e promover o patrimônio cultural brasileiro.

Evidentemente, toda essa produção intelectual, relacionamentos com intelectuais e artistas e experiência de vida contribuíram e serviram de inspiração para o trabalho de Oneyda, durante o período em que trabalhou na Discoteca de São Paulo.

Oneyda participou dedicadamente da vida cultural entre as décadas de 1930 e 1980: foi fundadora da Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo, membro da Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro e da Comissão Nacional de Folclore, da União Brasileira de Escritores, membro correspondente do *International Folk Music Council* e da *Association Internationale des Bibliothèques Musicales/CIM-Unesco* (ABM, Revista Brasileira, n.º 7, jan. 2001, p.36). Membro do Conselho Nacional de Folclore (décadas de 1960 e 1970), responsável pela edição da *Revista Brasileira de Folclore*, foi convidada para integrá-lo porque se distinguiu pela excelência de seus trabalhos (*REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE*, vol. 3, p. 60,

século XVIII. Os músicos tiram o Coco, e os dançarinos cantam ou não, à vontade, o refrão. Os instrumentos são, em geral, pifes e percussão ou os conjuntos conhecidos como Cabaçal (ALVARENGA, 1982, p. 165-166). Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (1 ed., 2001, p. 750), o coco é um tipo de dança de roda, em compasso binário ou quaternário. A música, acompanhada por percussão, é cantada em coro que responde ao coqueiro (cantor).

maio/ago. 1962). Ela foi empossada pelo presidente da República e tomou posse no Palácio da Cultura (*DIÁRIO CARIOCA*. Ed. n.º 10.118, p. 3. Rio de Janeiro, 30 jun. 1961).

Atualmente, o acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga é composto por música popular, folclórica e erudita, de procedência nacional e estrangeira, disponível para consulta e audição. São discos de 78rpm, 33rpm e *Compact Discs* (CDs), além de partituras, periódicos e livros de música. Os serviços oferecidos pela Discoteca são: empréstimo de livros, empréstimos especiais a instituições, atendimento a pesquisas pontuais via telefone e correspondência eletrônica (*e-mail*), audição de discos e CDs e Plataforma Paradas Sonoras, que permite a audição do acervo musical da instituição (DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA, 2024).

A Discoteca Pública Municipal de São Paulo, durante a administração de Oneyda Alvarenga “concretizou um projeto cultural sem precedentes na história de São Paulo. Ainda que seu esforço contínuo nem sempre tenha logrado sucesso diante do poder público, suas ações subscrevem a memória da cultura nacional e incitam o questionamento do papel das discotecas públicas no século XXI” (BARONGENO, 2011, p. 24).

Oneyda faleceu em 23 de fevereiro de 1984, em São Paulo, aos 72 anos. Seu falecimento foi registrado em vários periódicos nacionais, dentre eles, o *Jornal do Brasil*, que, já no dia seguinte, publicou a nota:

Oneyda Alvarenga, 72, em São Paulo. Mineira de Varginha, folclorista, foi a principal assessora de Mário de Andrade, com quem estudou história da música e estética e de quem

geriu o espólio de inéditos e dispersos. Dirigiu, de 1935 a 1968, a Discoteca Pública do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Estreou na literatura com o livro de poesias **A Menina Boba**, que teve alguns poemas musicados por Francisco Mignone, Cláudio Santoro, Camargo Guarnieri e Hans-Joachin Koellreutter. Publicou ainda: **Música Popular Brasileira** (editado também na Itália), **Cateretês do Sul de Minas Gerais**, **A Influência Negra na Música Brasileira**, e **Mário de Andrade, um pouco**. Ultimamente, trabalhava em um projeto da Funarte sobre Mário de Andrade (*JORNAL DO BRASIL*, ed. n.º 320, 1º Cad., p. 12. Rio de Janeiro, 24 fev. 1984, negritos do original).

Cinco dias depois, o mesmo periódico publica outra nota:

*A música brasileira e, sobretudo os amigos do folclore, estão de luto com o desaparecimento, aos 73 anos [sic] [72], de Oneyda Alvarenga. [...] Em seus últimos anos, com a saúde declinando, Oneyda continuava a trabalhar em outra 'herança' de Mário: O **Dicionário da Música Popular Brasileira** – milhares de fichas guardadas em caixas de sapato, que ela vinha compilando e organizando com a ajuda de duas colaboradoras. Mas, em entrevista concedida (em 1979), a Léa Freitag, do [jornal] **Estado de São Paulo**, preocupava-se em não deixar que a imagem de Mário de Andrade se cristalizasse num totem, “em mais uma das muitas estátuas” que atravancam o mundo intelectual ao se tornarem fonte de dogmatismos” (*JORNAL DO BRASIL*. Ed. n.º 325, p. 2. Rio de Janeiro, 29 fev. 1984, negritos do original).*

O *Dicionário Musical Brasileiro* foi lançado, em 1989, “depois de um trabalho beneditino de Oneyda Alvarenga” (*JORNAL DO BRASIL*. Rio de Janeiro, 10 out. 1989, p. 2). Oneyda figura, ao lado de Mário de Andrade e Flávia Camargo Toni, como uma das autoras dessa obra,

publicada em convênio com a Editora da Universidade de São Paulo e a Editora Itatiaia.

Em depoimento ao *Jornal da Tarde*, Antônio Cândido¹⁵ destaca o trabalho de Oneyda ordenando e publicando os materiais folclóricos inéditos de Mário de Andrade, “montando livros dos quais pode ser considerada a verdadeira colaboradora”. Na mesma linha, Telê Lopes Ancona, estudiosa de Mário, opina que Oneyda “colocou de pé a obra de folclore de Mário de Andrade. Se temos tudo isso, devemos a ela, que trabalhou com dedicação, método e rigor (*JORNAL DO BRASIL*. Ed. n.º 325, Caderno B, p. ?. Rio de Janeiro, 29 fev. 1984).

Até o fim de sua vida, Oneyda manteve seu senso crítico, honestidade e lucidez intelectual. Mesmo tendo sido amiga de Mário de Andrade, ela conseguia perceber com isenção as propostas e conceitos formulados por ele, sem promover o culto à personalidade que, comumente, leva à adesão irrefletida a dogmas tidos como verdades absolutas e incontestáveis.

Oneyda é verbete do *Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira*, do qual consta que ela, em 1974, colaborou com a *Enciclopédia da Música Brasileira* como consultora de folclore e, por sua atuação na área da música popular, foi escolhida por Ricardo Cravo Albin e Ary Vasconcelos, dupla organizadora do Conselho Superior de Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, como um dos quarenta fundadores do conselho.

¹⁵ Antônio Cândido de Mello e Souza (1918-2017): sociólogo, professor universitário brasileiro e um dos mais relevantes intelectuais da crítica literária brasileira.

Em sua homenagem, em 17 de janeiro de 1987, foi denominado “Oneyda Alvarenga o espaço do Centro Cultural São Paulo, situado arquitetonicamente na parte inferior e coberta do edifício, onde funciona sua fonoteca e estão localizados os acervos da Seção de Discoteca¹⁶” (DECRETO N.º 23.317, de 16 de janeiro de 1987).

Em 2011, nos dias 28 e 30 de junho e 5 de julho, o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) promoveu o *Seminário Oneyda Alvarenga, um pouco*, em homenagem ao centenário do nascimento da folclorista, realizado na Cidade Universitária, São Paulo. O título do seminário foi inspirado em *Mário de Andrade, um pouco*, livro publicado por Oneyda em 1974. As atividades abordaram não somente o perfil da homenageada, mas também os desdobramentos das suas ações voltadas para a disseminação cultural que tiveram destaque na formação da cultura metropolitana de São Paulo, conforme afirmou, na ocasião, a professora Flávia Camargo Toni, organizadora do evento (AUN/USP, ed. n.º 56, 27 jun. 2011).

Conforme se constata, portanto, a vida e a obra de Oneyda Alvarenga estão intimamente entrelaçadas com as histórias do Modernismo, de Mário de Andrade, do folclore, da música popular brasileira e da Discoteca. Os textos deste livro são sobre esse assunto: alguns são inéditos e outros foram publicados em apêndices de obras

¹⁶ Decreto N.º 23.317, de 16 de janeiro de 1987, assinado pelo prefeito Jânio da Silva Quadros (1917-1992), publicado no *Diário Oficial Cidade de São Paulo*, em 17 de janeiro de 1987 (p. 2). A denominação entrou em vigor na data da publicação. O referido decreto usa os vocábulos fonoteca e discoteca.

anteriores. Apresentá-los agora, reunidos em um único volume, facilita o trabalho de pesquisadores sobre a produção da intelectual e artista objeto deste estudo, o que permite ao leitor estabelecer um contato mais abrangente com os conteúdos enfocados sob múltiplos pontos de vista.

Os textos podem ser divididos em três categorias:

1) Biografias breves de Oneyda Alvarenga e relatos sobre aspectos de sua vida e a importância de seu trabalho para o estudo e a organização do acervo da produção musical brasileira;

2) Teatro: comentários sobre peças de teatro de metaficção historiográfica, produzidas pelo autor, em que Oneyda é retratada como personagem de si mesma: em *À Outra Margem* (2014; 2015), como protagonista de teatro tradicional e em *Uma Janela no Tempo: Monólogo de Oneyda Alvarenga*, como a protagonista que se põe no palco para contar ao público as passagens mais marcantes de sua vida e do seu relacionamento com Mário de Andrade;

3) Literatura: cartas fictícias de Oneyda Alvarenga para Mário de Andrade, e de José Roberto Sales para Oneyda Alvarenga, escritas pelo autor para participação no Concurso Cultural/Literário Oneyda Alvarenga, promovido pelo Centro Federal de Educação Tecnológica – Unidade Varginha (2023 e 2024).

A carta literária de José Roberto Sales para Oneyda Alvarenga, datada de 6 de dezembro de 2024 (dia do aniversário da artista), apresenta a transcrição integral e uma análise do artigo *Cateretê*, publicado na *Gazeta da Varginha* (ed. n.º 46, p. 2, 14 jan. 1896). O artigo revela o preconceito da elite varginhense em relação às

manifestações folclóricas, musicais e artísticas do proletariado local, nas décadas que antecederam o Modernismo.

Trinta anos após a morte de Oneyda, foi publicado o livro *Oneyda Alvarenga: da poesia ao mosaico das audições* (São Paulo : Alameda, 2014; 450 p.), de Valquíria Maroti Carozze, graduada em biblioteconomia e documentação e mestra em filosofia pela Universidade de São Paulo. O livro inclui vasta pesquisa sobre o trabalho de Oneyda na direção da Discoteca Pública, e outros estudos. Até o momento, essa obra, pela profundidade da abordagem e detalhamento, é a mais completa sobre a etnomusicóloga e um marco relevante nos estudos sobre a música brasileira. Em julho de 2015, a convite da Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências, a autora esteve em Varginha, para fazer o lançamento do livro na terra natal de Oneyda.

A partir dessa data, os estudos sobre Oneyda foram incrementados e sua vida e seu trabalho passaram a ser objeto de outras pesquisas e ensaios acadêmicos, bem como de textos literários e teatrais. Em 2014, foi publicada a peça de teatro *À Outra Margem*, de José Roberto Sales, em que Oneyda é uma das protagonistas, junto com Aurélia Rubião (1901-1987), pintora varginhense. No ano seguinte, a segunda edição incluiu o apêndice *Varginha e outras entrelinhas nas cartas Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga, 1932-1940* (item 2.6, do Capítulo 2, do presente volume). Em 2018, o mesmo autor publicou *Uma Janela no Tempo: Monólogo de Oneyda Alvarenga*.

As publicações acadêmicas e literárias ampliaram consideravelmente o leque da abordagem e da compreensão do

trabalho e da relevância de Oneyda Alvarenga para a cultura brasileira. Além disso, inspirado no trabalho da folclorista, o Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet) – Unidade Varginha, promoveu, nos anos de 2023 e 2024, concursos culturais e literários com o título *Concurso Oneyda Alvarenga*, por meio do projeto *Entre Cartas... Com Sua Comunidade* (vide item 5.5 Memorial Oneyda Alvarenga (MOA) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET) – Unidade Varginha, do capítulo 5).

A variedade das publicações e a promoção de concursos literários e fotográficos, revelam que o trabalho de Oneyda produziu frutos e que o interesse em sua obra tem sido ampliado com o passar do tempo.

Este livro reúne, em um mesmo corpus, alguns estudos inéditos de minha autoria sobre Oneyda Alvarenga e outros que se encontram dispersos em apêndices de publicações anteriores. Os textos foram produzidos no intervalo de dez anos, entre 2014 e 2024. Para usar um termo corrente na música, o conjunto desses textos é uma espécie de “variação sobre o mesmo tema”, em que cada variação mantém elementos do tema original – no caso, Oneyda Alvarenga –, mas também introduz novas ideias, perspectivas e pontos de vista sobre a obra da intelectual retratada.

Em sua maioria, os textos são sintéticos e foram escritos levando em conta a possibilidade de serem utilizados como material didático pelos professores de linguagens, história e artes, para os alunos do ensino médio, pois seu conteúdo se presta bem a uma abordagem transversal e interdisciplinar da educação com foco na história local e regional. Um exemplo é o texto *Crítica literária*

contemporânea de A Menina Boba (1938-1939) (item 2.1.3.1, cap. 2), que poderia ser utilizado em aulas sobre o Modernismo na literatura brasileira, com a vantagem de possibilitar ao estudante o contato direto com uma poetisa varginhense reconhecida pelos mestres desse movimento literário.

O conjunto dessa produção permite ao leitor fazer uma leitura comparada e particular do significado da obra de Oneyda Alvarenga para a cultura brasileira e, quem sabe, encontrar neles alguma inspiração para escolher um tema de seu interesse e, a partir dele, criar seu próprio ensaio, trabalho acadêmico ou texto literário.

A natureza dos textos que aqui estão é variada. Cada um foi redigido em um momento do intervalo de um decênio. Dessa forma, as informações sobre Oneyda Alvarenga surgem aos poucos para o leitor, como em um caleidoscópio que, ao ser manuseado, lhe oferece imagens visualmente coloridas e atraentes à medida que é girado/lido. Os textos não esgotam o assunto nem tiveram essa pretensão falaciosa, uma vez que uma vida não se esgota em um relato biográfico, por mais denso e abrangente que ele consiga ser. Uma vida, em seu sentido fenomenológico, encontra sua razão e seu sentido no aqui e agora de sua própria existência – essa circunstância terminou com a morte de Oneyda Alvarenga. Nenhum relato daria conta dessa tarefa impossível.

Para a reunião da substancial massa de informações que compõe este livro, foi de fundamental importância a consulta à Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional, portal de periódicos nacionais, disponível para acesso público no sítio da Biblioteca Nacional, na internet. Desse inestimável acervo, com mais

de sete milhões de páginas digitalizadas, consultamos os periódicos: *Almanak Laemmert Anuario Commercial, Industrial, Agricola, Profissional e Administrativo da Capital Federal e dos Estados Unidos do Brasil* (edições variadas entre 1897 e 1930); *A Manhã* (RJ, edições de 1944 e 1946); *Correio da Manhã* (RJ, 1947-1954); *Correio Paulistano* (SP, 1939-1955), *Diário Carioca* (RJ, 1949-1961), *Diário de Notícias* (RJ, 1938-1945), *Jornal do Brasil* (RJ, 1939-1989), *Jornal do Commercio* (RJ, 1923-1975), *Minas Gerais – Órgão Oficial dos Poderes do Estado* (Ouro Preto, 1897), *O Imparcial* (edição n.º 1046, Rio de Janeiro, 21 out. 1938) e *O Pharol* (Juiz de Fora, 1902). Dos periódicos consultados, somente o *Diário Carioca* utilizou a grafia “Oneida”. Nesses periódicos, alguns artigos e notas publicados sobre Oneida Alvarenga constam somente deles, fato que os torna ainda mais relevantes como fontes primárias de informação para os pesquisadores. A *Antologia da Moderna Poesia Brasileira* da *Revista Acadêmica de 1939*, foi consultada na Coleção Brasileira Digital da Universidade de São Paulo (Projeto Brasileira) e o *Anuário Brasileiro de Literatura de 1939*, na entrada Memória BN (Biblioteca Nacional) DocReader Web, disponível em <memoria.bn.gov.br>.

CAPÍTULO 1

A FAMÍLIA PAOLIELLO

Do lado materno, Oneyda Alvarenga é descendente dos Paoliello, italianos oriundos de Viggiano, uma pequena comuna da região da Basilicata, província de Potenza, na costa oeste, no sul da Itália. A região é montanhosa, distante a poucos quilômetros do mar Tirreno. A comuna tem uma longa tradição musical relacionada à construção de harpas e, principalmente, à música de rua¹⁷, com cortejo de músicos itinerantes que viajavam por todo o reino. Esse costume remonta ao período do Reino de Nápoles, iniciado na Idade Média, em 1282. Na cidade, muitos cidadãos tocam algum instrumento musical. Viggiano se tornou conhecida por ter sido um importante centro de músicos que se dispersaram por toda a Europa e por países de outros continentes, inclusive o americano. Guiseppe Croccia (1852-1945) foi um deles: flautista de música erudita, imigrou para o Brasil, onde residiu até a sua morte. A tradição musical viggianesi foi imortalizada por poetas e pintores. No século XIX, o poeta Pietro Paolo Parzenese (1809-1852) louvou-a em versos que ressaltam a música como linguagem universal: *Ho l'arpa al collo, son viggianese / Tutta la terra è il mio paese* [Tenho a harpa no pescoço, sou Viggianesi / Toda a terra é o meu país] e Filippo Palizzi (1818-1899)

¹⁷ Música de rua é a prática de tocar música em espaços públicos, como ruas, praças ou parques, sem um palco ou qualquer outra estrutura fixa.

pintou *I Viggianesi*, retratando um grupo musical com quatro instrumentos: oboé, triângulo, lira e rabeca, conforme reproduzido abaixo:



I Viggianesi. Ilustração de Filippo Palizzi (1818-1899).

Durante o Segundo Reinado (1840-1889), por volta de 1860, o padre Próspero Paoliello e Próspero Paoliello Sobrinho se estabeleceram na então freguesia de São José da Boa Vista, do Termo de Cabo Verde, na província de Minas Gerais. Procedentes de Viggiano, eles chegaram uma década antes do início da primeira onda da imigração italiana para o Brasil. Em 12 de novembro de 1878, a freguesia foi elevada à categoria de vila com a denominação de Vila

do Mozambinho (LEI N.º 2500, de 12 nov. 1878, § 10), atual município de Muzambinho.

O Segundo Reinado é marcado pela campanha abolicionista e pela Guerra do Paraguai (1864-1870), que teve como principais consequências o enfraquecimento da monarquia e uma forte crise econômica. O trabalho escravo movimentava a economia agroexportadora e, nesse período, tem início a chegada de imigrantes europeus. A maioria da população era analfabeta e residia na zona rural.

Em 1861, o padre Paoliello era o vigário encomendado da freguesia, tendo vindo ao Brasil enviado pelo papa Pio IX, para prestar assistência espiritual aos imigrantes italianos. Em setembro de 1867, ele e seu sobrinho receberam carta de naturalização de cidadão brasileiro, assinada pelo imperador D. Pedro II (DECRETO N.º 1.468, de 18 de setembro de 1867).

O tenente Próspero Paoliello Sobrinho (1826-1889), mais conhecido somente como Próspero Paoliello, foi casado em segundas núpcias com Camila Maria Lélis Coimbra. O casamento foi realizado em 14 de junho de 1866, em Muzambinho. O casal teve vários filhos, dentre eles, Maria Henriqueta Paoliello.

Orpheu Rodrigues de Alvarenga (?-1934) e Maria Henriqueta Paoliello (1875-19--?), pais de Oneyda Alvarenga, casaram-se, em Muzambinho, em 1º de fevereiro de 1892. Em 1897, ele era coletor do município, sendo encarregado das rendas federais, cargo que ocupou entre maio de 1897 e novembro de 1900 (*MINAS GERAIS*. Ed. 210, p. 2. Ouro Preto, 8 ago. 1897; PORTAL TCU, 2025). Nota publicada em jornal revela que a família ainda residia em Muzambinho, em

1902 (*O Pharol*. Juiz de Fora, 30 maio 1902, p. 1). Segundo o *Almanak Laemmert*, Orpheu foi capitalista e negociante, em Muzambinho, entre 1897 e 1901 (op. cit., edições de 1897, 1899, 1900 e 1901). Após esse período, os registros do *Laemmert* dão um salto no tempo em relação às atividades profissionais de Orpheu: em 1911, ano do nascimento de Oneyda, o nome dele é citado pela primeira vez como tabelião do 2º Ofício em Varginha (os dados estatísticos eram coletados no ano anterior). O último registro, com o mesmo cargo, é de 1931. Após esse ano, Orpheu Alvarenga não é mais mencionado na publicação (op. cit., edições de 1911, 1921 e 1931). Portanto, segundo os dados consultados em variadas fontes, a família Paoliello/Alvarenga mudou-se de Muzambinho para Varginha após 1902 e antes de 1912.

Oneyda Paoliello de Alvarenga nasceu em Varginha, Minas Gerais, em 6 de dezembro de 1911, em casa de sua família. Os avós paternos eram José Rodrigues de Alvarenga e Mathilde de Resende Alvarenga e, os maternos, Próspero¹⁸ Paoliello Sobrinho e Camila

¹⁸ Na Certidão de Nascimento de Oneyda, o nome do avô materno foi registrado Inspero Paoliello. Inspero não é nome próprio masculino italiano. Das milhares de páginas das edições do *Almanak Laemmert*, entre 1844 e 1940, não consta nenhum homem com esse nome. O nome correto é Prospero Paoliello Sobrinho (1826-1889). O que houve, portanto, foi um erro do cartório na escrita do documento original, ou mais provavelmente, erro da leitura do funcionário que transcreveu a cópia da certidão por mim solicitada: “Pros” – a primeira sílaba do nome – foi substituída por “Ins”, devido a um equívoco da leitura ocasionado pela dificuldade da compreensão da caligrafia. Em minha experiência particular, em alguns manuscritos do século XIX e do início do XX, constatei que, dependendo do calígrafo, as maiúsculas ‘I’ e ‘P’, e as minúsculas ‘r’ e ‘s’, podem ser facilmente confundidas e trocadas uma pela outra. Outra ocorrência frequente nos registros documentais desse período histórico é o assentamento incompleto de nomes próprios, tanto nos documentos da Igreja

Maria Paoliello (c. 1840-1917). Do lado materno, Oneyda foi sobrinha-neta de Cesário Cecílio de Assis Coimbra (1839-1889), comerciante e político de Muzambinho, cidade em que foi presidente da Câmara Municipal, e prima em primeiro grau do poeta Domingos Paoliello (1925-2001).

Coincidentemente, Orpheu (em grego: Ὀρφεύς), o pai de Oneyda, tem um nome de uma figura da mitologia grega relacionada à música, à poesia e ao canto, representando, pois, o arquétipo da inspiração artística.

Em 1923, um acontecimento trágico marcou a vida da família: o falecimento de Nilo, irmão de Oneyda, estudante de direito, afogado na praia da Saudade, na entrada do bairro da Urca, no Rio de Janeiro (*JORNAL DO COMMERCIO*. Rio de Janeiro, 2 set. 1923, p. 5).

Em fevereiro de 1931, aos dezenove anos de idade, Oneyda mudou-se para São Paulo, onde estudou no Conservatório Dramático

Católica quanto nos dos cartórios como, no caso em questão: Orpheu Alvarenga (Orpheu Rodrigues de Alvarenga); Maria Paoliello (Maria Henriqueta Paoliello de Alvarenga); Camila Paoliello (Camila Maria Paoliello). A incompletude do registro, evidentemente, pode induzir o historiador a cometer erros de interpretação, pois, em muitas famílias alguns nomes próprios masculinos e femininos costumam se repetir ao longo das gerações e nem sempre com o acréscimo dos termos “filho”, “sobrinho” ou “neto”, que funcionam como agnomes, após o último patronímico, para indicar o grau de parentesco e, principalmente, para distinguir, em gerações diferentes, sujeitos com nomes idênticos. Segundo Isoldi (1998, p. 198, 201 e 202), na família Paoliello havia o padre Próspero Paoliello, o tenente Próspero Paoliello Sobrinho (sobrinho do padre e avô materno de Oneyda), e Próspero Paoliello, filho do tenente Francisco Domiano Paoliello (Viggiano, 1863-Muzambinho, 1903) com Maria Luísa de Oliveira, sua segunda esposa. Todos residiram em Muzambinho.

e Musical¹⁹, tendo como professores Samuel Arcanjo dos Santos (1882-1957) e João Sepe (1889-1961) (*JORNAL DO COMMERCIO*. Rio de Janeiro, 28 maio 1961, 2º Cad., p. 3; ALVARENGA, 1983, p. 5). Foi nessa ocasião que conheceu Mário de Andrade, seu professor de piano e de história da música.

Em 6 de outubro de 1937, no Rio de Janeiro, então capital de República, Oneyda casou-se com o advogado Sylvio Alvarenga (1906-1961), seu primo, filho de Zoroastro Rodrigues de Alvarenga (1878-1945) e Maria Belmira da Silva Alvarenga (18--?-1951), sendo Mário de Andrade (1893-1945) uma das testemunhas. O casal não teve filhos, assim Oneyda não realizou o que diz o verso “Transformar esta inútil virgindade / Numa maternidade luminosa”, do poema XII, de *A Menina Boba* (1938, p. 22).

Zoroastro Alvarenga, tio paterno de Oneyda, foi médico, vereador e, posteriormente, presidente da Câmara Municipal de Lavras, cidade onde também foi professor da Escola Normal, em 1910; foi deputado federal por Minas Gerais entre 1918 e 1926 (*ALMANAK LAEMMERT*, edições entre 1906 e 1927).

Sylvio Alvarenga trabalhou, entre 1930 e 1931, como escrevente no 3º Ofício do Protesto de Letras e Títulos do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, cujo oficial era seu pai (*ALMANAK LAEMMERT*, edições entre 1920 e 1949). No início da década de 1940,

¹⁹ O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, localizado em um prédio na Avenida São João, n.º 269, centro, era uma escola superior de música erudita e arte dramática. Foi fundado em 1904; as atividades tiveram início em 1906. Em 2009, a instituição foi extinta. Em 2012, o prédio foi restaurado e integrado à Praça das Artes, sendo atualmente administrado pela Fundação Teatro Municipal de São Paulo.

passou a ocupar o cargo de advogado como funcionário da Justiça Militar e, dois anos antes de seu falecimento, estava alocado na 1ª Auditoria da 2ª Região Militar.

Descendente dos habitantes de uma aldeia italiana de tradição musical quase milenar, Oneyda Alvarenga, no Brasil, deu continuidade à vocação atávica de seus antepassados. Não lhe bastou, no entanto, ser uma musicista com formação acadêmica e palestrante: foi além, tornou-se pesquisadora, tendo publicado ensaios em que analisa a história da música folclórica brasileira. Seu trabalho mais notável, reconhecido no Brasil e no exterior, é *Música Popular Brasileira* (1947). Poetisa, teve os poemas do livro *A Menina Boba* (1938) musicados por Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Francisco Mignone, Hans-Joachim Koellreuter e outros, como veremos mais adiante. Assim, a obra poética de Oneyda (linguagem verbal) serviu de inspiração para os mais expressivos compositores brasileiros do século XX (linguagem não verbal).

Oneyda faleceu em 23 de fevereiro de 1984, em São Paulo, aos 72 anos, no Hospital Sírio-Libanês, de insuficiência respiratória por broncopneumonia e adenocarcinoma de mama. O atestado de óbito foi assinado pelo médico cardiologista José Oswaldo Borges Cruz, que trabalhou no hospital entre 1981 e 2014. O corpo foi sepultado no cemitério de Vila Mariana, em São Paulo (CERTIDÃO DE ÓBITO, São Paulo, 9 abr. 1985).

CAPÍTULO 2

ONEYDA ALVARENGA: CONJUNTO DA OBRA, TRILOGIA ONEYDIANA, “CARTEAMENTO” E PERSONALIDADE

Este capítulo foi publicado originalmente na 2ª edição de *À Outra Margem* (2015, p. 127-182), com o título “Varginha e outras entrelinhas nas cartas Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga, 1932-1940”. Para publicação neste livro, o texto passou por revisão de língua portuguesa e por cortes e acréscimos feitos pelo autor.

Seu propósito é a apresentação de aspectos da vida e das obras de Oneyda Alvarenga que possam auxiliar o leitor a melhor compreendê-las. Isso é feito por meio da descrição e análise de suas mais relevantes publicações acadêmicas, principalmente aquelas que o autor categorizou como “trilogia oneydiana”. São apresentados também os fatos sobre a história de Varginha que podem ser compreendidos do conjunto da correspondência trocada entre ela e Mário de Andrade no período entre 19 de junho de 1932 e 26 de dezembro de 1940. A correspondência, coletada e organizada por Oneyda, foi publicada no livro *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas* (São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1983). Os trechos de todas as cartas aqui citadas pela data da escrita e pelo número da página foram extraídos da referida edição. As cartas de Mário foram

publicadas com a autorização da família dele. Oneyda faleceu no ano seguinte à publicação.

Além de Mário, Oneyda trocou correspondência com outros grandes intelectuais e músicos do período como, por exemplo, Curt Lange, Henriqueta Lisboa e Sérgio Milliet. Nas cartas, ao tratar de questões profissionais, intelectuais, teóricas, existenciais, afetivas e de interesse particular, ela se revela também como uma grande *ad epistolis*.

Durante o período em que Mário e Oneyda se corresponderam, o Brasil e o mundo enfrentavam um conturbado quadro político com a Revolução de 1932 e a eclosão da II Guerra Mundial (1937-1945). Na primeira metade do século XX, as unidades federativas eram administradas por presidentes, somente a partir de 1947 essa função passou a ser denominada governador. A correspondência entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga ocorreu durante a Era Vargas, período dividido pelos historiadores em Governo Provisório (1930-1934), Governo Constitucional (1934-1937) e Estado Novo (1937-1945), em que Getúlio Vargas era o presidente do Brasil. A Revolução Constitucionalista de 1932 lutou pela democratização do país e pelo respeito à Constituição Federal. Durante o Governo Provisório, todos os presidentes estaduais foram demitidos e substituídos por interventores federais recrutados entre os tenentes, muitos dos quais haviam participado da Revolução de 1930. No comando dos governos estaduais, os tenentes tinham poderes executivos e legislativos, mas eram subordinados ao poder central. O único estado que de início não teve interventor federal foi Minas Gerais: Olegário Maciel permaneceu no cargo de presidente

até o dia do seu falecimento em 5 de setembro de 1933. Após o seu falecimento, muitos políticos manifestaram pretensões de ocupar o cargo. Vargas demorou a escolher o substituto, o que ocasionou 97 dias da crise política que ficou conhecida na imprensa como *O caso mineiro*. Segundo Oneyda, as pessoas atribuíam ao governo de Getúlio Vargas o lema: “Deixa como está pra ver como fica” (Carta de primeiro abr. 1935, nota 3, p. 91). Finalmente, em 12 de dezembro de 1933, Benedito Valadares Ribeiro, até então um pouco conhecido deputado federal, foi anunciado interventor do Governo Provisório de Getúlio Vargas em Minas Gerais. Ele tomou posse em 15 de dezembro desse ano e permaneceu no cargo até 4 de novembro de 1945. O Estado Novo foi caracterizado por autoritarismo e centralização do exercício do poder, nacionalismo, anticomunismo e, a princípio, simpatia pelo nazismo.

Em Varginha, durante o período de 1932 a 1940, os prefeitos municipais foram José Augusto de Paiva (1931), Jacy de Figueiredo (1936-1937) e Manoel Rodrigues de Souza (1938), políticos da classe média local que, certamente, Oneyda conhecia.

Na redação desta pequena análise, tomei o cuidado de tentar fazê-la nem tão superficial que fosse desnecessária, nem tão densa que interessasse somente aos especialistas. A grafia aqui utilizada, bem como a dos trechos das cartas citadas, foi atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009. Dos trechos citados, foram mantidas as formas originais com que Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga costumavam escrever certas palavras. Da grafia de Mário, ressaltamos: *conciência* (*consciência*), *conciente* (*consciente*),

impecilhos (empecilhos), melhor (melhor), milhória (melhoria), poude (pôde), pra (para), sensacionista (neologismo relacionado à sensação), si (se) e siquer (sequer). Da de Oneyda: desperdiçar (desperdiçar), jaboticabeiras (jaboticabeiras), pra (para), pro (para o) e regimen (regime). Segundo Oneyda, Mário se pautava pelo seu “assistemático sistema ortográfico” e a sua ortografia “é um dos aspectos da sua maneira intelectual de ser” (Prefácio, p. 19). Além disso, respeitamos a pontuação, maiúsculas e itálicos dos originais. Os neologismos são autoexplicativos no contexto em que estão inseridos.

As “outras entrelinhas” se fizeram necessárias, uma vez que a apresentação do contexto histórico de Varginha teria que ser feita a partir de trechos específicos das cartas, caso contrário sua compreensão aprofundada quedaria prejudicada ou seria impossível. Com isso, este trabalho estendeu um pouco seu leque de abrangência para incluir, também, informações sobre o início da amizade entre Mário e Oneyda; outras cidades sul-mineiras, citadas nas cartas, além de Varginha, o que é de interesse de nossa região; a relação entre Mário e Oneyda, caracterizada por grande afeto mútuo, o que, por isso mesmo, não excluiu certa dose de ciúmes, mágoas, cobranças e até agressividade em situações muito específicas; a personalidade de Oneyda por ela mesma por meio da descrição que faz de seu temperamento e de sua forma de reagir perante pessoas, situações e problemas, e os outros sentidos que as cartas podem ter além do meramente textual e descritivo.

Convém ressaltar que o presente estudo toma por base o livro publicado e não apenas a correspondência trocada entre os intelectuais. Isso quer dizer que a análise levou em conta, também,

as informações contidas no Prefácio, em suas dezoito notas de rodapé e nas 636 notas inseridas após as cartas de Mário de Andrade e de Oneyda Alvarenga ao longo de todo o livro. O Prefácio e todas as notas inseridas ao fim de cada correspondência são de autoria de Alvarenga. As notas de rodapé se restringem somente à Introdução. Nas correspondências a autora/organizadora optou por inseri-las após cada carta, em vez de agrupá-las ao final do livro. As notas têm por principal objetivo esclarecer fatos ao elucidar as circunstâncias e contextos em que ocorreram, apresentar nomes completos de pessoas citadas apenas pelos prenomes, diminutivos ou apelidos, corrigir erros de impressão, esclarecer a grafia de palavras, indicar vínculos de parentesco e de amizade entre as pessoas citadas, elencar bibliografia e nomes de autores e instituições nacionais e estrangeiros, e apresentar os significados atuais de gírias, palavras, neologismos e expressões que alteraram seu sentido com o passar do tempo. Algumas dessas gírias foram criadas pelo grupo de intelectuais do qual Mário e Oneyda faziam parte.

Sobre o conteúdo das notas bastam alguns exemplos: em várias cartas, Mário de Andrade se refere a Manuel Bandeira apenas como Manuel ou “Manú” (Carta de 20 abr. 1939, p.186); José Bento, Zé Bento ou Zébentinho é José Bento Faria Ferraz, secretário de Mário de Andrade e funcionário da Discoteca Pública Municipal na função de catalogador (Carta de 28 ago. 1938, nota 4, p. 147; Carta de 2 dez. 1938, nota 5, p. 162); a expressão “trabalho alinhado” hoje seria compreendida como “trabalho legal”, um bom trabalho (Carta de 23 ago. 1940 e nota 4, p. 251-252); a expressão “tenho andado engavetadíssima” ou “engavetada” queria dizer mal-humorada, triste,

desanimada, na fossa. A palavra gaveta, utilizada nesse sentido, foi inventada por Luís Saia (Carta de 25 jun. 1940, p. 232 e nota 1, p. 233), engenheiro e arquiteto, amigo e membro do grupo de intelectuais frequentado por Mário e Oneyda. Hoje, informalmente, diríamos, “tenho andado deprê” ou “pra baixo”. “Operação” é cirurgia e “médico operador”, médico-cirurgião (Carta de 21 jul. 1934, p. 64). Esses termos médicos utilizados por Oneyda, na década de 1930, ainda eram usuais em Varginha trinta anos depois, no início da década de 1960.

Em alguns casos, o tamanho do texto das notas inseridas chega a ser maior que o da carta, por exemplo, as notas às cartas de Oneyda, de 19 de junho de 1932 (p. 21-23) e de Mário de Andrade, de 25 de maio de 1932 (p. 23-27).

Uma vez que o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) foi fundado somente em 1936, o item *Varginha na década de 1930 nas Cartas* toma por base os dados censitários e demográficos sobre o município compilados pelo *Almanak Laemmert para 1930*; assim não há como avaliar a confiabilidade da metodologia de pesquisa utilizada segundo os critérios científicos atuais.

O *Almanak Laemmert*, em formato de livro, apresenta, em âmbito federal, os dados organizados de um modo que nos faz lembrar os álbuns de propaganda ilustrados, publicados sobre Varginha no final da década anterior, dos quais os melhores exemplos são o *Álbum de Varginha*, de Sylvestre Fonseca e João Liberal (São Paulo : Pocaí & C., 1920) e o *Álbum da Varginha*, de Luiz José Álvares Rubião, pai de Aurélia Rubião (Varginha : Casa Maltese, 1919). Esses álbuns apresentam grande variedade de informações que mesclam,

principalmente, dados históricos, geográficos, estatísticos, econômicos, políticos, religiosos, culturais, artísticos e sociais, ao mesmo tempo em que mostram fotografias de políticos e de pessoas da sociedade local com suas famílias, residências, fazendas e propriedades comerciais como se fosse coluna social de revista de variedades. O *Almanak Laemmert*, muitíssimo mais comedido e completo, não chega a tanto. O volume IV, pesquisado, limita-se apenas a apresentar, em suas páginas iniciais, anunciantes (propagandas) de creme dental, lista telefônica, empresa de importação e de exportação de papéis e artigos de papelaria, engenheiros civis e eletricitas, elevadores, cozinhas e lavanderias a vapor, fogões a gás e carvão, motores elétricos e do jornal *O Commercio* (*ALMANAK LAEMMERT*, 1930, vol. IV, p. 1 a 4). Além disso e apesar de o *Almanak Laemmert* conter variadas informações úteis de natureza enciclopédica e de almanaque que, atualmente, seriam inconcebíveis de figurar em uma pesquisa estatística séria, sua organização, contudo, quando comparada à dos álbuns citados, é bem mais completa, detalhada, profissional e técnica. O *Almanak* contém uma extensa lista de abreviaturas, sumário e índices, um geral dos anunciantes e outros das regiões, estados e municípios.

Apesar dos inconvenientes metodológicos e mesmo éticos que o rigor acadêmico de hoje nos permite detectar no *Almanak Laemmert*, de qualquer maneira, seus dados são os que temos; por meio deles podemos formar um panorama, ainda que aproximado, das atividades econômicas, sociais, religiosas e culturais em Varginha no início da década em que se deu a correspondência entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga.

2.1 Trilogia Oneydiana: estudos sobre música folclórica/popular brasileira e a literatura de *A Menina Boba*

Toda a produção intelectual de Oneyda Alvarenga é relevante. Uma análise minuciosa de cada obra, em todos os aspectos que seriam necessários, nos levaria à escrita de um dicionário ou de uma pequena enciclopédia, o que foge completamente aos objetivos deste livro. Portanto, nos comentários feitos a seguir sobre algumas de suas obras, optamos por apresentar mais detalhadamente três, pelos seguintes motivos: 1) *Cateretês do Sul de Minas Gerais* (1936): primeiro estudo acadêmico sobre a etnomusicologia brasileira publicado pela pesquisadora, considerado uma obra relevante para a compreensão da história da música nacional no aspecto abordado; 2) *Música Popular Brasileira* (1947): obra magna da autora, cuja primeira edição, publicada no México, obteve reconhecimento nacional e internacional, sendo considerada, desde então, um clássico do assunto; 3) *A Menina Boba: poemas* (1936): única obra poética publicada em livro próprio²⁰, constitui uma referência na literatura brasileira da primeira metade do século XX. No contexto cultural e social da época, os poemas adquirem especial relevância por terem sido escritos por uma mulher. O livro foi objeto das análises críticas de Manuel Bandeira e Mário de Andrade, dentre outros, publicadas no *Diário de Notícias*, no *Jornal do Brasil*, na *Revista*

²⁰ Oneyda também publicou poemas avulsos como, por exemplo, *Outono* e *O aniversário*, na *Antologia da Moderna Poesia Brasileira* da *Revista Acadêmica de 1939* (p. 73-74), conforme detalhado nas páginas seguintes.

Acadêmica de 1939 e no *Anuário Brasileiro de Literatura de 1939*, o que foi suficiente para consagrá-la como uma das poetisas brasileiras do seu tempo. Os dois últimos veículos eram reconhecidos meios acadêmicos de divulgação da literatura nacional entre os intelectuais brasileiros. Essas três obras, portanto, se destacam das demais e são emblemáticas no conjunto da produção da folclorista e poetisa, motivo pelo qual resolvemos agrupá-las sob o conceito de TRILOGIA ONEYDIANA, o que estabelece um recorte específico no todo produzido pela autora.

A obra de Oneyda Alvarenga é reconhecida em todo o país e no exterior. Renomados intelectuais brasileiros e estrangeiros do século XX teceram críticas elogiosas ao trabalho da artista.

Dentre os brasileiros, destacamos Sérgio Buarque de Holanda, Luís da Câmara Cascudo, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Sérgio Milliet. Dentre os estrangeiros, o sociólogo francês Roger Bastide²¹ e o aclamado antropólogo norte-americano Melville Jean Herskovits.

No período de 1938 a 1968, os mais importantes periódicos (jornais) nacionais publicaram comentários e análises críticas dos

²¹ Roger Bastide (1898-1974), antropólogo, sociólogo e etnologista francês, lecionou no curso de sociologia na Universidade de São Paulo, entre 1939 e 1954, veio para São Paulo, em 1938, como parte da então denominada “missão francesa”, para a então recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, para substituir Claude Lévi-Strauss na cátedra de Sociologia. O intelectual tinha grande interesse pelas civilizações africanas das Américas e pela cultura brasileira, tendo publicado vários livros sobre os negros e as religiões africanas no Brasil. Dentre as referências bibliográficas utilizadas por ele, encontram-se alguns trabalhos de Oneyda Alvarenga como, por exemplo, *Tambor-de-Mina* e *Tambor-de-Crioulo*, vol. II (1948), da Coleção Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro.

mais variados intelectuais sobre a obra de Oneyda Alvarenga. Dentre eles, citamos: *O Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo*, *Diário de São Paulo*, *O Globo* (RJ), *Jornal do Comércio* (RJ), *Folha da Manhã* (RJ), *Diário da Noite* (RJ) e *Diário de Notícias* (RJ). Periódicos estrangeiros (revistas especializadas) também publicaram comentários: *Revista Musical Chilena* (Chile), *Cadernos Americanos* e *Revista de História de América* (México) e *Études Afro-américaines* (França).

2.1.1 Cateretês do Sul de Minas Gerais (1936)

O cateretê é um tipo de dança de fileiras opostas em que os participantes se dispõem em duas alas fronteiras, no mais das vezes, uma de homens, e outra de mulheres; pode ser dançado também somente por homens. Apenas os violeiros cantam.

Segundo Muricy, *Cateretês do Sul de Minas Gerais*:

Baseia-se sobre documental musical colhido pela autora, in loco, em 1935, e, hoje, pertencente à Discoteca Municipal. Classifica, inicialmente, a dança e estuda o instrumental que a acompanha normalmente. Descreve, após a dança observada, em Varginha, em 1936. Retrata os pitorescos dançadores, e, em seguida, fixa a ordenação dos números coreográficos e vocais que compõem o cateretê. Após uma tentativa de generalização do fato particular observado, [...] traça um gráfico da disposição dos seis pares obrigatórios que estabelece o quadro geral, técnico da dança. / Em seguida, exaustivamente, analisa os versos e a música do cateretê; são numerosos os textos musicais e verbais recolhidos, e estão, ali, insertas fotografias das dançadeiras informantes. Termina pela análise estatística (proporções, intervalação musical) dos textos musicais, e faz referência a um pequeno film documentário tirado na ocasião. / [...] obra objetiva e tão

científica de caráter quanto é possível nesse terreno, isso, sem renúncia do senso crítico (MURICY, 1938, p. 2).

Esse estudo acadêmico ocupa um lugar de destaque na trajetória intelectual de Oneyda Alvarenga, por ser o primeiro da autora sobre o folclore brasileiro e por ter pavimentado o caminho para o advento de outros, inclusive o do *Música Popular Brasileira*, sua obra magna. Os dados foram coletados em Varginha, cidade onde ela nasceu, sendo publicado como capítulo (não numerado) da *Revista do Arquivo Municipal*, nº. XXX, p. 31-70, em dezembro de 1936. A *Revista* foi editada pelo Departamento de Cultura de São Paulo, quando Mário de Andrade era o seu diretor. O ensaio foi apresentado como trabalho de conclusão do curso de etnografia e folclore, ministrado pela antropóloga e etnóloga Dina Dreyfus.

O texto é ilustrado, possui 41 páginas e é dividido em três partes: I (designada apenas pelo numeral em algarismo romano, sem título, corresponde à Introdução, p. 33-35), *Parte II A Dança Observada em Varginha* (p. 35-43), e III *Os Versos e a Música* (designada pelo numeral em algarismo romano e pelo título, p. 43-69). A *Bibliografia* ocupa parte das páginas 69 e 70.

A monografia – denominação dada por Oneyda –, apresenta uma detalhada descrição e análise da coreografia, das músicas e das letras do cateretê em Varginha, e, também, do contexto étnico e socioeconômico dos grupos que o praticavam: “interessantíssimos

tipos de mulatos²²” (p. 37) e pretos²³, operários, trabalhadores rurais e funcionários da prefeitura local; muitos eram analfabetos. Além de

²² “Interessantíssimos tipos de mulatos”: essa afirmativa de Oneyda é “interessantíssima”, quando se leva em conta que, no Brasil, na década de 1930, estava em voga a ideologia do branqueamento racial, um conjunto de ideias e práticas que tinham por objetivo diluir a população negra por meio da miscigenação com imigrantes europeus e da assimilação de “valores culturais brancos”. A proposta era obter o clareamento da população, crença que pressupõe a superioridade da raça branca. Evidentemente, a pesquisadora não comungava com esse tipo de ideologia, caso contrário, dentre outros fatos, não teria se interessado pelo cateretê, dança praticada, em Varginha, no período estudado por ela, majoritariamente por pretos e pardos. Além da descrição e da análise crítica, o subtexto deixa ver o carinho e a admiração que ela nutria por essas manifestações culturais populares, que haviam tocado seu coração desde os tempos da meninice.

²³ *Cateretês do Sul de Minas Gerais* é um estudo antropológico e etnográfico que, necessariamente, envolve questões relacionadas à etnia e à cor da pele, variáveis que não podem ser ignoradas em análises comparativas. Portanto, creio ser imprescindível esclarecer que preto e mulato são termos usados pela autora para se referir à população de cor. Atualmente, as categorias utilizadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para classificar as raças no Brasil são autodeclaratórias: preta, parda, branca, amarela e indígena. A população negra é representada pela soma dos pretos e pardos. Com o advento relativamente recente do politicamente correto, em sua versão mais extremada, algumas pessoas tendem a considerar a palavra mulato pejorativa, a meu ver, sem um argumento satisfatório, talvez por considerarem que a miscigenação no Brasil ocorreu devido à violência do branco contra os pretos e os indígenas, o que é um evento histórico inquestionável. Martinho da Vila, compositor preto, escreveu nos versos da canção *Café com Leite* (1996): “Estamos bem misturados / Tal e qual café com leite / *Café com leite* / *Somos nós café com leite*”. Ora, o que seria o café com leite se não o mulato? Recentemente, pesquisa desenvolvida pela Universidade de São Paulo comprovou que o Brasil “boasts the world’s largest recently admixed population [ostenta a maior população miscigenada recente do mundo]” (USP. *Admixture’s impact on Brazilian population evolution and health*, Science, vol. 388, n.º 6748, 15 may 2025). Considerando as peculiaridades muitíssimo singulares da formação populacional brasileira, o termo mulato se mostra apropriado para fazer referência a uma pessoa que possui o tom de pele intermediário, em várias gradações, entre o branco e preto. Isso nada tem de

Varginha, somente uma cidade sul-mineira é citada: Itanhandu, com poucas e ligeiras referências²⁴. A parte mais substancial das informações foi fornecida por violeiros e dançadores de Varginha, complementada por dois violeiros de Itanhandu. O objeto de estudo, portanto, é o cateretê de Varginha, tal como era praticado, em 1935 e 1936. Devido a esse fato, em nossa opinião, acreditamos que o título mais apropriado seria *Cateretês de Varginha – Minas Gerais*.

Na Parte I, Oneyda trata da origem do cateretê – para a maioria dos autores, ameríndia, para outros, como Artur Ramos, africana – e da sua prática em várias regiões brasileiras, citando pesquisadores de referência que estudaram o assunto. Em seguida, passa a abordar o cateretê ou catira, das zonas urbana e rural do município de Varginha, como parte das chamadas contradanças

indigno, discriminatório ou pejorativo. É apenas a constatação de um fato e a escolha de uma palavra para nomeá-lo. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, 1 ed., p. 1975), mulato é “filho de pai branco e de mãe preta (ou vice-versa); aquele que descende de brancos e negros ou apresenta traços das raças negra e branca; aquele que tem cor parda, acastanhada”.

²⁴ Referências a Itanhandu: “José Fabiano e Antônio Venâncio, violeiros de Itanhandu (cidade do Sul de Minas, próxima da Serra da Mantiqueira)” (p, 35); “As modas de cateretê de Varginha e de Itanhandu [...] são obrigatoriamente cantadas a 2 vozes” (p. 43); “Entre José Fabiano e Antônio Venâncio, cantadores disciplinadíssimos, jamais observamos isso [falta de treino] [...] Em Varginha e Itanhandu, dois violeiros não é a exceção” (p. 44); “José Fabiano e Antônio Venâncio cantaram uma moda em que falavam na viagem a Varginha [...] Os versos de cateretê [...] desenvolvendo-se às vezes num delicioso lirismo como alguns do repertório dos cantadores de Itanhandu, que infelizmente não pudemos colher [...]” (p. 45). Aí estão, portanto, todas as citações feitas pela pesquisadora ao cateretê de Itanhandu. O restante do texto, exceto as necessárias transcrições de curtos trechos de autores de referência que estudaram o assunto, se refere exclusivamente a Varginha.

(como o fazem também o recortado, a cana-verde, a cirandinha e outras), em oposição às danças quadrilhas, mazurcas e valsas.

Na *Parte II A Dança Observada em Varginha* (p. 35-43), a autora descreve a coreografia da dança do cateretê feita por homens e mulheres. Em 1936, ela assistiu a um dançado na Liga Operária Varginhense. Para dançar o cateretê era necessário um mínimo de três pares, ou seja, um terno de dançadores. Dois ou três violeiros participavam da parte musical com suas violas, raramente, a elas poderiam também ser juntados, em algumas ocasiões, violão e sanfona, constituindo esse fato uma exceção. Alguns dançadores costumavam tomar roxo-forte (café com cachaça) para melhor se soltarem nos movimentos.

A *Parte III – Os Versos e a Música*, apresenta as letras e partituras das seguintes cantigas colhidas em Varginha, em 1935: Eu sô um vadio, sô um preguiçoso e sô um dançadô; Alamão [Alemão]; A moda da saia curta; Noratinho; Quando eu era criancinha; Muié, cadê a palha?; Doutor Orlando; Rio Preto. O estudo é enriquecido com letras, partituras musicais, um diagrama da disposição dos seis pares de dançarinos e fotografias de Maria Ordália (foto n.º 1) e Felisbina Maria de Jesus (foto n.º 2), as duas pretas varginhenses informantes dos versos e das músicas, nas portas de seus casebres de pau-a-pique (p. 47).

A seguir, transcrevemos os versos do cateretê mineiro *Doutor Orlando* (ALVARENGA, 1982, p. 212-213), cuja protagonista é uma turquinha de uma loja nas proximidades da estação ferroviária.

*DOUTOR ORLANDO*²⁵

*Mudô uma turquinha nova
Lá pra banda da estação.
Eu fui na loje (loja) da turca
Comprá pano de algodão,
Ai-lai!
Eu fui na loje da turca
Comprá pano de algodão,
Olhei na cara da turca,
Esqueci da obrigação,
Ai-lai!*

*Mulhé do dotôre Orlando
Chegô na porta e falô:
Quem matá esta turquinha
Um conto de réis eu dô,
Ai-lai!
Mulhé do dotôre Ôgusto (Augusto)
Chegô na porta e falava:
Quem matá esta turquinha
Muitos ólho assossegava,
Ai-lai!*

²⁵ Em *Cateretês...*, Oneyda cita o título *Dr. Orlando*. Em *Música Popular Brasileira*, ela reproduz os mesmos versos, sem citação do título.

Embora esse cateretê seja mineiro, segundo Oneyda (1982, p. 211), e não exclusivamente varginhense (o folclore é uma manifestação regional), a análise de sua letra, apresentada a seguir, é pertinente ao contexto social de Varginha, naquela época. Em 1920, o município possuía uma população geral de 22.457 habitantes, dos quais 1020 (4,5%) eram estrangeiros e, dentre eles, 45 eram turco-asiáticos (RECENSEAMENTO DE 1920, vol. 4, 1ª parte, p. 451 e 707). Embora esse pequeno grupo representasse, portanto, apenas 0,2% da população geral e 4,4% dos estrangeiros, tinha bastante visibilidade social uma vez que, por tradição, a maioria de seus membros se dedicava ao comércio, ramo de atividade econômica em que o relacionamento interpessoal é intenso e imprescindível. Na letra da música, conforme se constata, a turquinha trabalhava em uma loja que vendia tecidos²⁶.

O conteúdo da letra evidencia preconceito e estigmatização contra os imigrantes turcos radicados no município (provavelmente, libaneses e sírios, chamados genericamente de turcos pela população do período). Está implícito que a turquinha nova era uma bela mulher, pois despertava a cobiça erótica dos doutores Orlando e Augusto, motivo dos ciúmes de suas mulheres. A solução seria a morte encomendada da turquinha – *Quem matá esta turquinha / Um conto de réis eu dô* –, para “assossegar” os olhos dos maridos. Os olhos são o símbolo e a metonímia do desejo. Ver e ser visto faz parte do jogo sexual. Assossegar significa acalmar o desejo sexual, mantê-lo sobre controle, o que evitaria a infidelidade conjugal. Outro fato é o modo

²⁶ Loja de fazendas e aviamentos, conforme denominação da época.

como o imigrante é retratado na letra: de modo geral, na percepção social, ele é o estranho que, somente por existir e estar presente, desperta a sensação de estranhamento e provoca um choque cultural²⁷. Um imigrante não europeu, caso da letra aqui comentada, intensifica ainda mais esse choque, pela maior diferença de língua e costumes entre as sociedades ocidental e oriental. Portanto, além de estudos musicais, folclóricos e linguísticos, as letras das cantigas registradas por Oneyda também se prestam, em muitos casos, a estudos sociológicos e psicanalíticos.

Renato Teixeira canta uma versão idêntica com o nome de *Turquinha*, porém, com uma modificação: não são as mulheres dos doutores que desejam a morte da turquinha, mas suas filhas. A nosso ver, essa troca, que nos parece feita mais recentemente, tira a passionalidade da trama: as filhas desejariam a morte da turquinha apenas por inveja de sua beleza e sensualidade ou por ciúmes do pai e tentativa de proteção da mãe? Nesse caso, o motivo passional e a dramaticidade perdem a força presente nos versos originais.

Segundo Oneyda, “*Os versos de cateretê são ricos de assunto, contam casos de amor, contam proezas e valentias, narram viagens, comentam humoristicamente fatos e coisas, desenvolvendo-se às vezes num delicioso lirismo*” (p. 45). Acompanha a monografia um filme Pathé-Baby²⁸ de vinte metros, “sem pretensões a

²⁷ Caso o leitor se interesse por esse assunto, no livro *Imigração italiana em Varginha (MG) 1887-1927*, analisamos detalhadamente essa questão no Capítulo 3, item 3.10 Choque cultural: um estudo de caso (SALES, 2018, p. 132-144).

²⁸ Pathé-Baby: sistema de cinema amador criado pelo francês Charles Morand Pathé (1863-1957), destinado ao público em geral. Lançado em 1922, o sistema utilizava

documento sério, simplesmente a título de curiosidade” (p. 68). Dina Dreyfus, sua professora de etnografia e folclore, e Mário de Andrade, seu mentor intelectual, valorizavam o registro documental audiovisual das atividades folclóricas e, provavelmente, incentivaram-na a filmar.

Cateretês do Sul de Minas Gerais é uma obra fulcral do conjunto dos trabalhos de Oneyda, pelos seguintes motivos: 1) é o primeiro estudo acadêmico escrito pela autora, abalizado por seus pares e publicado em periódico especializado de reconhecimento público; 2) possibilitou à autora a formação de uma base segura de aprendizagem teórica e prática de campo, que lhe garantiu o *savoir-faire* para, anos depois, alçar voo mais alto e elaborar seu mais importante ensaio, reconhecido internacionalmente: *Música Popular Brasileira*. Além disso, *Cateretês* também representou um reencontro da pesquisadora, em um nível mais profundo e intelectualmente elaborado, com elementos afetivos, imagéticos e simbólicos que marcaram de modo inolvidável sua infância e adolescência na cidade onde nasceu.

Os documentos musicais citados na monografia, inclusive o filme, fazem parte do acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga.

2.1.2 Música Popular Brasileira (1947)

um filme 9.5 mm de largura com perfurações centrais, o menor formato existente na época. Em homenagem ao seu criador, muitos cinemas no Brasil foram denominados Pathé.

Música Popular Brasileira pode ser considerada a *magnum opus* de Oneyda pela quantidade e abrangência dos conteúdos, bem como pela profundidade e detalhamento da análise, baseada nas informações e objetos coletados na pesquisa de campo e nas dezenas de autores e de fontes documentais consultadas. Por esse trabalho, em 1945, a autora recebeu da Sociedade Paulista de Escritores²⁹ o Prêmio Fábio Prado³⁰ na categoria de ensaios.

A música popular brasileira (MPB), tal como a entendemos hoje, é um gênero musical surgido no Brasil a partir de 1966, com a segunda geração da bossa nova (movimento de transformação do samba do final da década de 1950, ocorrido no Rio de Janeiro), com forte influência do folclore nacional e valorização da música de raiz brasileira. Evidentemente, o título do livro, escolhido por Alvarenga décadas antes, não se refere a esse tipo de música. O assunto tratado por ela é a música folclórica brasileira. Embora, como vimos, o termo

²⁹ A Sociedade Paulista de Escritores esteve em atividades até 1958, quando, em acordo com a Associação Paulista de Escritores, ambas se uniram para fundar a União Brasileira de Escritores (UBE).

³⁰ Prêmio concedido pela Sociedade Paulista de Escritores, instituído desde 1945. Os gêneros ou categorias de premiação contemplados variaram ao longo dos anos, dentre os seguintes: ensaios e estudos brasileiros, ensaios e estudos em geral, romance, literatura infantil, contos, poesia, peças de teatro e roteiros de cinema. Dentre os intelectuais brasileiros de várias áreas agraciados com o prêmio, citamos: os escritores José Lins do Rego (1947) e José Condé (1951), o dramaturgo Jorge Andrade (1953), o cineasta Walter Hugo Khouri (1956), o sociólogo Florestan Fernandes (1948) e o antropólogo Darcy Ribeiro (1950). A comissão julgadora era rigorosa: caso considerasse que, em determinado ano, em um dos gêneros, nenhum dos concorrentes conseguisse atingir a qualidade mínima exigida, o prêmio não era concedido (*CORREIO DA MANHÃ*; *JORNAL DO BRASIL*; *JORNAL DO COMMERCIO*, Rio de Janeiro, edições variadas entre 1930 e 1969).

folk-lore tenha sido proposto por Ambrose Merton, em 1846, somente no início do século XX começou a ser utilizado pela imprensa e pelos meios acadêmicos do Brasil (vide nota de rodapé n.º 5). Quando a pesquisadora realizou o trabalho, tinha conhecimento desse conceito. Somente o capítulo VIII *Música Popular Urbana* (p. 327-348), que trata da modinha, do choro, do maxixe, do samba e da marcha-frevo, tem como assunto, a música popular. Nesse capítulo, a autora fala de gêneros musicais de criação culta ou semiculta, oriundos das grandes cidades e com irradiação pelo país, da influência da gravação de discos e de sua reprodução nas rádios sobre a criação da música popular, e das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Em 1982, por ocasião do lançamento da 2ª edição brasileira, diz a autora, na *Explicação* (Prefácio ou Apresentação), que o livro “vai com seu título inicial, embora trate predominantemente de música folclórica”. Logo em seguida, no entanto, ela utiliza as palavras ‘popular’ e ‘folclore’ como sinônimas: “Se não me foi possível tornar este livro uma síntese melhor da nossa vida musical popular, a culpa é menos minha que do estado em que se encontram os nossos estudos de folclore”. Posto isso, não é demais supor que, caso ela não fosse impedida pelas “circunstâncias adversas” que alega e tivesse conseguido revisar e “ampliar este trabalho” (ALVARENGA, 1982, p. 9), é provável que escolhesse um novo título, sendo que *Música Folclórica Brasileira* ou *Música do Folclore Brasileiro* não nos parecem descabidos.

Segundo a folclorista, os critérios adotados para redigir o trabalho são os seguintes: a) inclusão somente dos fatos principais com os quais a maioria dos autores está de acordo; b) uso da

exposição descritiva, que é um aspecto essencial do método de pesquisa folclórica; c) anexação, ao fim do volume, de informações sobre os instrumentos musicais citados, para não sobrecarregar o texto com notas explicativas; d) os exemplos musicais transcritos respeitam fielmente os originais escolhidos, com manutenção da grafia original dos textos, quando eles reproduzem a dicção [prosódia] popular; e) citação dos nomes de autores de referência e das obras utilizadas (ibidem, p. 9 e 10). A autora finaliza a *Explicação* com agradecimentos às contribuições de Mário de Andrade (originais inéditos), Camargo Guarnieri (transcrição gráfica de melodias) e Rossini Tavares de Lima (melodia exemplo n.º 89, p. 236-237).

Música Popular Brasileira é uma obra de história da música folclórica brasileira, de etnomusicologia e de antropologia cultural. A música folclórica é popular no sentido de que, da mesma forma que a música popular, é produzida pelo povo e a ele pertence. A visão antropológica da autora transparece mais nitidamente na análise da música de feitiçaria (Capítulo IV Música Religiosa, p. 244-257), dos cantos de trabalho (Capítulo V, p. 259-271) e da capoeira (Capítulo VI Jogos, p. 282-289).

Na época da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938), quando a maioria das letras das cantigas foi coletada, muitas eram executadas somente por pequenos grupos em nichos étnicos e regionais específicos, outras estavam deixando de ser praticadas. Ainda havia as cantigas de que os pesquisadores tiveram conhecimento apenas de “ouvir falar”, tão remotas eram já no tempo da Missão. Hoje, quase um século depois, as letras desses cânticos e a descrição feita pelos pesquisadores das danças a eles associadas, nos parecem

relacionadas a costumes sociais muito distantes no tempo, insólitos e revestidos da extraordinária velhez das arcaicas tradições ibéricas, ameríndias e africanas. O inusitado amálgama dessas culturas em solo nacional teve como resultado a criação de expressões artísticas únicas, que caracterizam aquilo que podemos chamar de brasilidade. Conforme diz Alvarenga (1982, p. 335), sobre o maxixe e o samba, mas aplicável à música folclórica brasileira em geral: houve uma “fusão e adaptação de elementos provenientes de várias fontes” devido às “criações deste nosso misturadíssimo povo”. Felizmente, os registros feitos impediram que essas tradições, base da formação artística e cultural brasileira, se perdessem nos desvãos da história.

O reconhecimento público da qualidade da pesquisa realizada em *Música Popular Brasileira* foi imediato. No ano seguinte, a obra foi disputada pelos editores para publicação (*CORREIO PAULISTANO*. São Paulo, 9 jun. 1946, p. 22), no entanto, a 1ª edição em livro sairia em 1947, publicada no México, com o título de *Musica Popular Brasileña*, com tradução de José Lión Depetre (1893-1976). Segundo Oneyda (1982, p. 9), o livro foi escrito por encomenda da editora Fondo de Cultura Económica, para integrar a Colección Tierra Firme. A crítica mexicana “encarregou-se de consagrá-lo como a obra mais completa sobre o assunto, não lhe regateando aplausos (...) Esta obra é a primeira no Brasil a fazer uma análise sistemática da música popular, não se limitando a uma mera descrição, mas determinando as fontes das nossas melodias e danças folclóricas” (*CORREIO PAULISTANO*. Ed. 29.146(1), p. 2. São Paulo, 15 abr. 1951).

A 1ª edição brasileira é de 1950, com 330 páginas numeradas, mais 24 páginas ilustradas não numeradas (Rio de Janeiro, Porto

Alegre, São Paulo : Editora Globo). Na ocasião, o preço de cada exemplar era de Cr\$ 100,00 (cem cruzeiros). Em 1960, pela mesma editora, foi publicada a 2ª impressão da 1ª edição, com 133 exemplos musicais (85 inéditos) e 51 fotografias inéditas.

A 2ª edição internacional foi publicada, em 1953, em Milão, na Itália, com o título *Musica Popolare Brasiliana*, pela tradicional editora Sperling & Kupfer. O texto foi traduzido por Cornelio Bisello que, no mesmo ano, traduziu *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, para o italiano, pela mesma editora.

A 2ª edição brasileira, publicada em 1982, em São Paulo, pela Editora Duas Cidades, faz parte da *Coleção O Baile das Quatro Artes*³¹. O livro possui 374 páginas numeradas, mais 51 páginas não numeradas [375-425] do álbum fotográfico, último anexo do volume. O elemento textual do livro é composto pelas páginas 9-348, com a escrita da autora e apresentação de partituras musicais e letras dos cantos.

Em seguida, vêm os elementos pós-textuais com os apontamentos adicionais representados pelas *Notas sobre os instrumentos citados; Relação das fotografias de instrumentos com os dados que constam das suas fichas na Discoteca Pública Municipal de São Paulo; Bibliografia*. Após a Bibliografia, é apresentado um álbum fotográfico de instrumentos musicais, cantores e dançarinos.

³¹ *O Baile das Quatro Artes*, nome com o qual foi denominada a referida coleção, é o título de um livro de Mário de Andrade, cuja 1ª edição foi publicada em 1943, pela Livraria Martins Editora. Nessa obra, o autor discute a natureza da arte, da estética e do comportamento artístico.

Nas *Notas sobre os instrumentos citados* (p. 349-359), a musicista cita e comenta a origem e o uso de cinquenta instrumentos musicais.

A Relação das fotografias de instrumentos com os dados que constam das suas fichas na Discoteca Pública Municipal de São Paulo (p. 361-366) é composta por 44 comentários.

A *Bibliografia* (p. 367-374) inclui a citação dos 82 autores pesquisados, a maioria brasileiros, dentre eles, Mário de Andrade (22 textos, entre livros, artigos e apontamentos variados), Aires da Mata Machado Filho, Gilberto Freyre, Luís da Câmara Cascudo e Sílvio Romero. Dentre os estrangeiros, citamos Claude Lévi-Strauss, padre Fernão Cardim, Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas.

O álbum fotográfico (sem título), consta das páginas finais não numeradas [p. 375-435], com um conjunto de 51 fotografias de instrumentos musicais, uma calunga³², cantores e dançarinos, todos homens e mulheres adultos.

Além da Explicação inicial (p. 9-11, à guisa de Introdução), o livro possui oito capítulos com os seguintes títulos: I Origens, II Danças Dramáticas, III Danças, IV Música Religiosa, V Cantos de Trabalho, VI Jogos, VII Cantos Puros, VIII Música Popular Urbana.

³² Calunga ou catita: boneca carregada no cortejo de maracatu pela dama-do-passo. A “Calunga é uma boneca de pano, preta, vestida de branco e às vezes com um manto azul” (ALVARENGA, 1982, p. 119). Embora seja um símbolo religioso, para os negros atuais [1938], seu nome tem apenas o sentido de boneca. A origem da peça do acervo apresentada no álbum fotográfico [ibidem, p. 397] é a cidade litorânea de Paulista, pertencente à região metropolitana de Recife, em Pernambuco, de onde foi recolhida, em 1938.

Devido à sua importância para a historiografia da música brasileira, apresentamos, a seguir, os itens abordados em cada capítulo. Os capítulos I Origens e V Cantos de Trabalho não possuem subdivisões. No Capítulo I Origens, a autora fala da principal dificuldade de escrever sobre a música folclórica brasileira, devido à escassez intransponível de informações documentais até o século XVIII, assim, a produção musical dos três primeiros séculos da Colônia é ignorada. Em seguida, apresenta um ensaio sobre as três principais fontes da música brasileira: a indígena, a africana e a europeia, com destaque para a Península Ibérica. Capítulo II Danças Dramáticas: Reisados. Bumba-meu-boi. Ranchos. Cordões-de-bichos. Cheganças. Pastoris. Ternos. Danças dramáticas de inspiração ameríndia. Congos e congadas. Maracatu. Taiêras. Moçambique. Quilombos. Cucumbis. Catopês. Turundu. Dança de velhos. Danças dramáticas diversas. Capítulo III Danças: Danças do tipo batuque ou samba: batuque e samba. Quimbebe. Chiba. Caxambu. Jongo. Coco. Dança do tambor. Lundu e danças afins: Lundu. Baiano ou baião. Chula. Cachucha. Sorongo. Sarambeque. Tirana. Carimbó. Comporta e arrepia. Danças de roda: Cana-Verde. Quatragem. Danças em fileiras opostas: Cateretê. Recortado. Mana-Chica. Capítulo IV Música Religiosa: 1) Ligada a costumes populares católicos: Folias ou Bandeiras do Divino e de Reis. Danças de Santa Cruz e de São Gonçalo. 2) Música de feitiçaria. No Capítulo V Cantos de Trabalho, a etnomusicóloga mostra a grande variedade de antigos cantos de trabalho, relacionados a atividades urbanas e rurais. Dentre os exemplos apresentados, estão as cantigas dos carregadores de piano, dos peneiradores de café e dos lavradores de cacau, todas com letras e partituras. Capítulo VI Jogos:

Jogos coreográficos adultos. Capoeira. Cantos de bebida. Capítulo VII Cantos Puros: Desafio. Romances. A-be-cê. Décima. Moda. Toada. Embolada. Capítulo VIII Música Popular Urbana: Modinha. Maxixe e samba. Choro. Marcha-Frevo.

Segundo Oneyda (1982, p. 148), o agrupamento das danças e cantos foi feito para facilitar a exposição do material, sem o objetivo de classificá-las, uma vez que “qualquer generalização absoluta é ainda inatingível, dado o estado atual dos estudos de folclore brasileiro” e à própria mobilidade da nomenclatura popular, que costuma designar por um mesmo nome danças de tipos diferentes.

Percebe-se, na transcrição das letras das cantigas feita pela pesquisadora, tanto nesse livro quanto em outros, o cuidado em reproduzir a linguagem oral tal como era pronunciada durante o canto³³, fato que, com certeza, contribui, inclusive, para estudos de linguística e do conhecimento da linguagem falada no período, nas regiões e nos grupos sociais estudados.

³³ Alguns exemplos: áio (alho), alvistas (alvissaras), anjinhu (anjinho), Antônhu (Antônio), bão (bom), brasilêro (brasileiro), Brisda (Brígida), buscá (buscar), butô (botou), caçadô (caçador), cavaiêro (cavaleiro), ceim (cem), contá (contar), desfoiô (desfolhou), dibaxu (debaixo), dinheiru (dinheiro), disprezô (desprezou), donu (dono), duvidá (duvidar), faiz (faz), figo (fígado), fô (for), generá (general), genti (gente), hôji (hoje), im (em), isperáa (esperar), isperança (esperança), má (mar), malinganada (mal enganada), matô (matou), mêlha (meia), mi (me), móde (modo), morrê (morrer), ocê (você), óia (olha), ôro (ouro), premêra (primeira), quându (quando), Rudorfo (Rodolfo), sarvação (salvação), sêdi (sede), semvregônha (sem vergonha), siá (sinhá), sinhô (senhor), semo (somos), tava (estava), tê (ter), transformându (transformando), us (uns), vadiá (vadiar), vaquêro (vaqueiro), valentãum (valentão), varsa (valsa), verdi (verde), viemu (viemos), vorta (volta) e outras (ALVARENGA, 1982, páginas variadas).

Alvarenga (1982, p. 94) usa o termo caboclo³⁴ como sinônimo de indígena, ameríndio ou – como diríamos usando a terminologia atual amplamente aceita –, um membro dos povos originários do Brasil. A figuração com esse sentido consta de versos do folclore como nessa letra da cantiga dramática *Vamos, Caboclo, Pra Nossa Aldeia*, colhida por Mário de Andrade, na zona de engenhos do Rio Grande do Norte, de nítida inspiração ameríndia: “Vamos, caboclo, / Pra nossa terra, / Terra de branco / É [sic] terras de guerra!”.

Em relação a Varginha, no livro *Música Popular Brasileira* (1982), Oneyda registra treze tipos de cantigas cantadas e coreografadas, na cidade, com letras e partituras coletadas por ela, *in loco*, em 1935. A seguir, citamos cada tipo registrado junto com a

³⁴ Caboclo: a palavra se refere a um dos conceitos relevantes nas obras de Oneyda Alvarenga. O significado nos dicionários é: nativo do Brasil que tinha contato com os colonizadores portugueses; indivíduo nascido de índia e branco (ou vice-versa), fisicamente caracterizado por ter pele morena ou acobreada e cabelos negros e lisos; qualquer mestiço de índio; tapuio; indivíduo (especialmente habitante do sertão) com ascendência de índio e branco. Na etnologia: cada um dos dançadores de certos folguedos populares (caboclinhos, maracatu rural) cujos gestos e indumentária são característicos dos personagens que representam. Nas religiões ou seitas afro-brasileiras, designação genérica dos espíritos de ancestrais indígenas brasileiros que supostamente surgem nas cerimônias rituais e que foram idealizados, já no século XX, segundo os modelos de orixás da teogonia jeje-nagô e o indigenismo literário da fase romântica; relativo ao panteão caboclo do candomblé-de-caboclo que inclui entidades afro-brasileiras e indígenas. Etimologia tupi, formas documentadas: cauoucolo (1645), cabocolo (1648), cabocoro (1757). A forma ‘caboclo’ passou a ser usada a partir de 1781 (DHLP, 2001, 1 ed., p. 545). Do *Diccionario da Lingua Portuguesa*, de Bluteau; Silva (1789), não consta a palavra ‘índio’. O conceito de indígena é: “natural de alguma terra; pessoas, plantas ou animais que não foram transplantados para ela [para determinada terra]” (Tomo I, p. 712).

transcrição da estrofe que considere a mais significativa. Na sequência em que aparecem no livro, são citadas:

1) Taiera [ou Taieira, mais usado no plural 'taieiras'] (p. 128-129): *Meu São Benedito / É santo de preto. / Ele bebe garapa / Ele ronca no peito. / Oleré, / Jesus de Nazaré, / É, é, é.* São Benedito, filho de dois escravos etíopes, é conhecido também como o Negro, o Africano e o Mouro, devido à cor escura da sua pele. No Brasil, junto com Nossa Senhora do Rosário, é santo da devoção dos negros;

2) Batuque e samba (p. 149-150): *Batuque na cozinha / Sinhá num qué / Pra móde o batuque / Quebrei meu pé.;*

3) Lundu (p. 176): *Iaiá você quer morrer, / Quando morrer morramos juntos, / Que eu quero ver como cabem / Numa cova dois defuntos.*

4) Serandina (dança de roda à moda da Seranda minhota) (p. 196): *Óh! serena, óh! serandina, / Moça vamo serená. / Vamo dá mais uma volta, / Outra mêlha [meia] vamo dá.;*

5) Dança de roda (p. 199-200): *Eu plantei a minha roça, / Bicho do mato comeu. / S'embora, bicho do mato! / Bicho do mato sou eu.* Outro exemplo (p. 200): *Coróccó, - Redondo, Sinhá! / Óh! minha comadre pulga, - Redondo, Sinhá! / Meu compadre gafanhoto, - Redondo, Sinhá! / Venha vê o compadre grilo – Redondo, Sinhá! / Dando coice aqui nos outro – Redondo, Sinhá! (bis).*

6) Cana-Verde (p. 205-206): *(A minha) caninha verde, / A minha cana madura. / Que estou dizendo / A minha cana madura. / Da cana fez o melado, / Do melado a rapadura.;*

7) Cateretê (p. 212-213): *Eu fui na loja da turca / Comprá pano de algodão, / Olhei na cara da turca, / Esqueci da obrigação, /*

Ai-lai!. (vide letra completa e análise no item 2.1.1 Cateretês do Sul de Minas Gerais (1936);

8) Recortado (p. 216-220): *Solo: Mandei pesar a mia sina / No morro da Pedraria, [...] Minha sina pesou mais / De que quanto pedra havia, / Coro: Coa ouro, coa ouro, / Peneira que coa ouro, / Ai! laiá! / Não pode cóá fubá.* Outro exemplo (p. 218-219): *O galo canta, / O dia amanhece, / Pega na mão / De quem mais merece. / Ai! Menino! / Quem tem amore / Cumo padece!* A folclorista ainda cita (p. 220): *Meu sinhô, não arrepare / D'eu dançá de pé no chão: / Vinha vindo de viagem, / Não sabia da função.*

9) Mana-Chica (p. 224): *Pega no gambá, / Joga ele no terrêro. / As menina 'tão dizendo / Que o gambá é cachacêro.* Outro exemplo (p. 227): *Pega no balão, / Vai embora, morena! / Vai não volta mais. [...] Tenho dois amor no mundo / Um é branco, outro é mulato.*

10) Música religiosa ligada a costumes populares católicos (p. 230-231): segundo Oneyda, trata-se de “melodia, de admirável beleza”, cantada para o beijo do terço: *Soberana Mãe Senhora, / Mãe de Jesus, Maria; / Se não fora ela, / Oh! De nós o que seria?;*

11) Jogos de rodas infantis (p. 273-275 e 277): *A moça que está na roda / N'ê bonita nem é feia, / Parece um botão de rosa / Pros moço botá no peito.* Outro exemplo (p. 275): *Senhora Dona Sanja (Sancha) / Coberta de ouro em pó, / Descubra vosso rosto / Que nós queremos ver. // Somos filhas de um rei / E netas de um conde, / Viemos esconder / Atrás da pedra grande.* A folclorista cita também (p. 277): *Sambalelê tá doente, / Tá com a cabeça quebrada, / - Sambalelê precisava / É dumas oito lambada.*

12) Cantos de bebida (p. 290-291): *Cachaça boa / É do Pau-do-Áio: / Aqui mêmo eu bebo, / Aqui mêmo eu cáio.*;

13) Romances (p. 312-313): sobre a história contada a Oneyda por uma senhora fluminense, sobre José Gomes, apelidado o Cabeleira, cangaceiro do século XVIII: *Vem cá, Cabeleira, / Venha me contá / Como te prendêro / No canaviá. / Tava muito cansado, / Tava agoniado, / Quando eu dí fé / Tava arroteado.*

Segundo a autora, a coreografia das danças brasileiras deriva quase exclusivamente da contribuição do negro: foi ele que deu ao brasileiro seu jeito característico de dançar (1982, p. 147).

Essas cantigas, embora coletadas em Varginha, não eram exclusivas do folclore local, sendo também cantadas por outros grupos em outras regiões do estado de Minas ou mesmo do país. Na cidade, após 1935, assim como no restante do Brasil, o rápido crescimento urbano e industrial, os novos meios de produção econômica e diversidade das práticas comerciais da burguesia, o surgimento de novas tecnologias em todos os campos, o aprimoramento dos meios de comunicação e de transporte, a popularização do rádio, do cinema e da fotografia, dentre outros fatores, levaram, paulatinamente, a sociedade a se reorganizar, o que teve como consequência a modificação dos costumes familiares, religiosos e artísticos. Em consequência, as tradicionais cantigas da música folclórica, cujas origens remontam ao Brasil Colônia e Império, foram caindo no esquecimento do público, salvo grupos de acadêmicos pesquisadores, outros estudiosos e leigos interessados.

Embora não constitua o objeto do seu estudo, *Música Popular Brasileira* aborda também relevantes aspectos da história do

Brasil. Dentre eles, a colonização portuguesa; a escravização dos indígenas e dos africanos; a formação populacional por meio da mestiçagem ameríndia, africana e europeia³⁵; e o progressivo processo de urbanização, que levou à extinção de vários tipos de expressões musicais e de danças e contribuiu para a criação de outras, sob variegada influência. Nas letras das músicas e nos movimentos dos corpos durante as danças há uma mistura (aparentemente) paradoxal de bom humor, de criatividade quase ingênua, de religiosidade e devoção, de sensualidade brejeira, de erotismo e de alegria de viver. Essas características surgem como uma espécie de enfrentamento às desigualdades sociais, às precárias condições de vida e às dificuldades do cotidiano voltado para o trabalho, na maioria das vezes, manual, repetitivo, exaustivo, mal remunerado, desvalorizado e de longa jornada diária. Diz um verso de *Os Congos* (1982, p. 106): “Engenho novo está pra moer! Trabalhar até morrer!”. Essa situação social leva alguns dançadores e cantantes, homens e mulheres, a buscarem escape na cachaça, como o roxo-forte citado por Oneyda, em Varginha. O envolvimento com a bebida alcoólica aparece também nos versos de várias cantigas como na pastorinha: “Quem nesta era / Não bebe aguardente, / Não tem bom gosto, / Não é convivente”, no samba: “Sem bebê nu vou no samba” e no canto de bebida: “Aqui mêmo eu bebo, / Aqui mêmo eu cáio” (1982, p. 88, 154

³⁵ A intensa mestiçagem da população brasileira também é assunto de várias cantigas folclóricas. Modinha *Mucama*: “Mestiça formosa de olhar azugado”; no verso do samba *Nunca conheci paixão*, de autoria anônima, colhido na Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira: “Tenho visto muita branca / Com filho preto no colo” (ALVARENGA, 1982, p. 335 e 343), posteriormente cantado por Cartola.

e 291). O engenho novo citado no verso é um engenho de cana-de-açúcar. Percebe-se que, na cantiga pastoril, a bebida alcoólica é apresentada como um incentivo à boa convivência, há, portanto, um incentivo social para o seu uso (e abuso).

Conforme vimos, a 1ª edição brasileira de *Música Popular Brasileira* foi lançada em 1950, com uma reimpressão em 1960; a 2ª, em 1982, com a autora ainda viva. Portanto, em 75 anos (1950-2025), foram impressas somente duas edições de uma obra fundamental para a compreensão da história da música brasileira. A publicação de uma nova edição dependerá de autorização dos descendentes de Oneyda Alvarenga, atuais detentores dos direitos autorais³⁶.

A Biblioteca Nacional, em seu catálogo *online* disponível em <acervo.bn.gov.br/sophia_web>, possui um exemplar da 1ª e da 2ª edições brasileiras e um exemplar da edição italiana.

2.1.3 A Menina Boba: poemas (1938)

Obra da segunda fase do Modernismo no Brasil, *A Menina Boba* foi escrita sob a égide desse movimento literário em um período em que a poesia se mostrava bastante diversificada. Os autores da segunda fase, impactados pela Semana de 1922, deram continuidade

³⁶ Oneyda faleceu em 1984, como não teve filhos os direitos autorais de suas obras pertencem aos seus sobrinhos, herdeiros colaterais. O art. 41, da lei N.º 9.610/1998 (Lei dos Direitos Autorais), estabelece que “*Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao do seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil*”. Assim, suas obras cairão em domínio público somente no ano de 2055.

ao ideal de experimentação estética, porém, comedidos, adotaram a postura da convivência com a tradição e não propunham mais a sua ruptura. Oneyda sofreu a influência do Modernismo por interferência direta do seu mentor intelectual Mário de Andrade, que lhe recomendou que lesse poesia modernista.

A Menina Boba é uma coletânea de poemas escritos por Oneyda Alvarenga, entre 1932 e 1935, publicados em livro, em 1938, pela Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, em São Paulo, sob as expensas da autora. A edição – primeira e única até o momento – teve uma pequena tiragem. Do miolo do livro, em página imediatamente anterior à do título, consta a informação: “Esta edição é de duzentos exemplares, numerados de 1 a 200, e assinados pela autora”. Os exemplares se tornaram, atualmente, objeto do desejo de amantes da literatura, bibliófilos e colecionadores. Recentemente, um deles foi posto a venda, em um sítio de comércio eletrônico, por R\$ 250,00³⁷ (duzentos e cinquenta reais). A princípio, Oneyda havia pensado o título de *Elogio da Vida*. Mário de Andrade recusou-o por achá-lo pomposo, sem objetividade e com jeito de mau soneto parnasiano; sugeriu, então, *A Menina Boba* ou *A Menina Louca* (Prefácio, p. 10 e Carta de 10 jul. 1932, p. 33).

Nas *Cartas*, o próprio Mário esclarece o motivo da sugestão desse título: nos versos, “Você [Oneyda] se põe de repente correndo, desvairada de perfume e de luz³⁸, e vai surpreender a glória de viver

³⁷ Esse valor corresponde a 16,5% de R\$ 1.518,00, salário mínimo nacional em vigor desde 1º de janeiro de 2025. Cada exemplar representa 0,5% da tiragem.

³⁸ “Desvairada de perfume e de luz”: referência de Mário de Andrade ao poema I, de *A Menina Boba* (1938, p. 11): “*Queimada pelo sol, desvairada / De perfume e de luz*

em comunhão, com o rei, com o cipó, com o elefante e o ribeirão”. Para ele, as comadres da moralidade brasileira ficariam chocadas com os poemas de Oneyda e a censurariam dizendo: “Meu Deus, que menina boba!” (Carta de 10 jul. 1932, p. 33).

A Menina Boba é dividida em oito partes, com um total de 62 poemas curtos: *A Menina Boba*, *Brusca Andorinha*³⁹, *Verso e Prosa*, *Asa Ferida*, *A Menina Exausta*, *Domaram-te*, *Andorinha!*, *Noturnos*, *A*

/ Correr... / Correr / Impelida pelo ritmo sadio, / Harmonioso, / Dos meus músculos, dos meus nervos / De vinte anos... / Correr / – Grito errante e triunfal / Da vida – / Até cair / Queimada pelo sol, desvairada / De perfume e de luz...”

³⁹ A andorinha, título de uma das partes do livro, é uma imagem delicada e poderosa de *A Menina Boba*. Essa ave passeriforme, de comportamento social e migratório, se destaca das demais por ter desenvolvido a alimentação aérea, uma adaptação especial para caçar insetos durante o voo. Nos poemas de Oneyda, a andorinha é uma metáfora da suavidade, ternura, força, resistência, perseverança, sobrevivência, vida em grupo, capacidade de regeneração, regresso e ciclo vital em constante renovação. Aliás, a menina é “boba” porque, às vezes, tem “*vontade de beijar passarinho, [...] Mas falam que sou boba...*”. Mário de Andrade e Manuel Bandeira, dois expoentes do Modernismo, escreveram textos em que usam a imagem da andorinha. No artigo *O pegador de andorinha*, diz Mário de Andrade (1939): “Na minha terra, de gente habilíssima em compreender depressa e passar adiante coisas difíceis e novas, o caipira costuma dizer que é ‘pegador de andorinha’” (*DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, Rio de Janeiro, 14 maio 1939, p. 2), o que faz uma analogia com a rapidez e a agilidade desse pássaro durante o voo. Em um dos aspectos do âmbito simbólico, a andorinha pode ser associada ao próprio movimento modernista que buscou romper com padrões anteriores, como uma andorinha que anuncia a chegada da primavera e o início do verão, a renovação das estações do ano. Não por acaso, no monólogo *Uma Janela no Tempo* faço uso da imagem da andorinha para compará-la às notas musicais tocadas ao piano, por Oneyda Alvarenga, em um recital, imaginado por ela, no Theatro Municipal Capitólio: “E, quem sabe, de tempos em tempos, dar um recital no Capitólio. Uma noite de gala. Imaginava a casa lotada, gente nas galerias e nas frisas [...] Quando terminasse, a última nota voaria do palco para as galerias como uma andorinha que encontrou seu ninho” (SALES, 2018, p. 29).

Menina Insolúvel. A maioria dos poemas é composta por cinco versos, com métrica livre e rimas brancas.

2.1.3.1 Crítica literária contemporânea de *A Menina Boba* (1938-1939): Rosário Fusco, Múcio Leão, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, *Revista Acadêmica* e *Jornal O Imparcial*

Conforme dissemos, a década de 1930 corresponde à da segunda fase do Modernismo no Brasil. Nesse período, a crítica literária, marcada por debates sobre o papel da literatura e sua relação com a realidade social, caracterizou-se pela consolidação do Modernismo e pela emergência de um novo olhar sobre a realidade nacional. Esse contexto favoreceu a produção de obras regionalistas com abordagem realista. Segundo Belleza (1933, p. 18), esse “movimento de renovação literária abalou o país dos últimos anos para cá”. De fato, parcela da população e dos intelectuais ficou escandalizada com a nova proposta estética, muito diferente do tradicionalismo e do academicismo então em voga, haja vista as vaias recebidas pelos precursores do movimento no Teatro Municipal de São Paulo, durante a Semana de 1922. A poesia, influenciada pelo Modernismo, mostrou-se bastante diversificada, instalando uma ruptura com os ideais parnasianos em busca de uma linguagem mais informal e próxima da realidade brasileira. Alguns poetas trabalharam com temas e linguagem prosaicos, próximos do cotidiano. A obra iniciada pelos pioneiros Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade teve continuidade, embora sem radicalismos formais. *A Menina Boba* é uma produção literária desse período histórico de efervescência cultural.

Foi Mário de Andrade que “apresentou” o Modernismo a Oneyda. Diz a poetisa que o mentor, após fazer pessoalmente a crítica dos seus primeiros versos, lhe deu com dedicatória o *Remate de Males*⁴⁰, além de lhe recomendar a leitura de *A Escrava que não é Isaura*, para que ela pudesse se inteirar dos rumos da poesia moderna (CARTAS, 1983, p. 10) .

Os principais críticos literários contemporâneos de Oneyda Alvarenga escreveram análises de *A Menina Boba*, nos meses seguintes ao lançamento do livro: Rosário Fusco, Múcio Leão, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, o primeiro, em 1938, os demais, em 1939. Os artigos foram publicados no *Diário de Notícias*, no *Jornal do Brasil*, n’*O Imparcial*, na *Revista Acadêmica de 1939* e no *Anuário Brasileiro de Literatura de 1939*, todos do Rio de Janeiro (o jornal *O Imparcial* e a *Antologia da Moderna Poesia Brasileira da Revista Acadêmica de 1939* não identificam o autor da crítica; essa última não traz o registro do local da publicação e o nome da editora no exemplar consultado). As críticas de Fusco e de Leão, apesar de apresentarem elementos técnicos de análise, não escaparam do preconceito da

⁴⁰ Obras de Mário de Andrade: *Remate de Males* (São Paulo : Editora Cupolo, 1930): ensaio importante para compreender a evolução do Modernismo brasileiro. Nele, o autor faz uma análise da estética modernista e adota uma postura mais introspectiva, diferente dos anos iniciais do movimento que buscava afirmar a identidade literária nacional por meio de um rompimento brusco com as formas tradicionais de escrita e de expressão artística. *A Escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista* (a escrava é a poesia, por isso não é a Isaura) (São Paulo : Lealdade, 1925): texto em que o intelectual afirma, um tanto melancolicamente, que “um poeta parnasiano e um modernista, todos nos equiparamos”. O título é uma alusão metalinguística ao romance *A Escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães.

sociedade patriarcal da época em relação à produção feminina, conforme demonstrado nas páginas seguintes. As análises de Manuel Bandeira, Mário de Andrade e da *Revista Acadêmica* são estritamente técnicas e não caíram nessa armadilha do espírito da época (*zeitgeist*).

Esses críticos e escritores foram muito produtivos. Ao longo de décadas de suas carreiras escreveram centenas de artigos. A análise feita por nós dos textos desses autores que comentaram os poemas de *A Menina Boba* se refere única e exclusivamente aos textos aqui transcritos. Centramos o foco no conteúdo erótico que os poemas evocam, pois essa questão nos pareceu fulcral no conjunto dos poemas oneydianos. Erótico no sentido de Eros, “termo pelo qual os gregos designavam o amor e o deus Amor. Freud utiliza-o na sua última teoria das pulsões para designar o conjunto das pulsões de vida em oposição às pulsões de morte” (oposição empedocliana entre amor e discórdia). Sobre a correlação entre os termos Eros e Libido, o termo libido sempre foi – mesmo após a introdução do conceito de Eros – usado em uma perspectiva econômica⁴¹: designa a energia das pulsões sexuais. A libido é, segundo Freud, um “termo empregado na teoria dos instintos para descrever a manifestação dinâmica da sexualidade; manifestação da força do amor, no mesmo sentido que a fome o era do instinto de autopreservação” (1976, vol. XVIII, p. 308). No *Esboço de Psicanálise* (1938), diz Freud: “A toda energia do Eros passaremos a chamar libido” (LAPLANCHE; PONTALIS,

⁴¹ Econômico: qualifica tudo o que se refere à hipótese segundo a qual os processos psíquicos consistem na circulação e repartição de uma energia quantificável (energia pulsional), isto é, suscetível de aumento, de diminuição, de equivalências (LAPLANCHE; PONTALIS, 1977, p. 167).

1977, p. 205-206) e em *A Teoria da Libido* (FREUD, 1976, vol. XVIII, p. 312): “os instintos libidinais, sexuais ou instintos de vida” são “mais bem abrangidos pelo nome de Eros”.

2.1.3.1.1 Rosário Fusco (1938)

Rosário Fusco (1910-1977) foi advogado, romancista, poeta, dramaturgo, jornalista e crítico literário mineiro. No mesmo ano da publicação, *A Menina Boba* mereceu sua análise crítica, veiculada na coluna semanal *Vida Literária*, do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, com o título *A Poesia e o Sonho*. A palavra sonho parece ter sido tomada por ele com o sentido psicanalítico de “atividade mental de quem dorme⁴²” (sonho noturno) e não como sinônimo de devaneio ou imaginação (sonho diurno, um enredo imaginado no estado da vigília), embora o mecanismo de formação de ambos seja idêntico, com predomínio da elaboração secundária, que remodela o sonho para apresentá-lo sob a forma de uma história relativamente coerente e compreensível.

No artigo, antes de iniciar, especificamente, a crítica de *A Menina Boba*, o autor revela seu preconceito em relação às mulheres e à sua produção intelectual. Afirma ele: “simples ‘invenção publicitária’, como a famigerada Pagu de 1927; limite sentimental tão característico das aspirações femininas [...] toda a vida da mulher gira em torno do sentimento; não há dúvida que um dos traços femininos mais característicos é essa tremenda incapacidade das mulheres em

⁴² Freud, em *A interpretação dos sonhos* (1974, v. IV, p. 3).

sair delas mesmas”. Deduz-se, portanto, que, nesse aspecto, a mulher é diferente do homem, pois este, sim, consegue “sair de si mesmo”, o que equivale a não deixar que sua vida – nem tampouco sua escrita – gire somente em torno do sentimento.

Pagu era o apelido ou nome artístico de Patrícia Rehder Galvão (1910-1962), escritora, poetisa, tradutora, diretora, desenhista, cartunista e militante política paulista. É provável que o comportamento social e o expressivo protagonismo de Pagu no cenário cultural e político brasileiro da época tenham incomodado o autor. Chamá-la de famigerada é desqualificar não somente o seu trabalho, mas também a sua pessoa e a sua condição de gênero.

Por outro lado, décadas depois, Foucault (2001, p. 269) diria que “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência”. O texto é, aparentemente, anterior e exterior ao autor. “O próprio da crítica não é destacar as relações da obra com o autor, nem querer reconstituir através dos textos um pensamento ou uma experiência” (ibidem). Deduzimos, pois, que, sob a ótica foucaultiana, discutir a capacidade ou incapacidade da mulher – ou de qualquer escritor, independentemente de seu gênero –, de “sair de si mesmo” para alcançar uma “escrita adequada” é irrelevante, mas, com esse posicionamento assumimos o equívoco de fazer uma leitura crítica contemporânea de questões que faziam parte do repertório conceitual e/ou da visão de mundo de muitos dos críticos literários brasileiros da primeira metade do século XX. Devem eles ser compreendidos com a lógica e com os pontos cegos de sua

própria época. O que podemos fazer, para nosso esclarecimento, é estabelecer uma análise crítica comparada.

Em *A Poesia e o Sonho*, Fusco estabelece um paralelo entre a atividade onírica noturna e a criação da poesia, segundo a psicanálise, e em seguida, faz uma análise comparativa entre a poesia de Adalgisa Nery⁴³, em *Poemas* (1937), também estreante, e a de Oneyda Alvarenga, em *A Menina Boba*. Sobre os poemas dessa última, diz o autor:

É o sentimento o material poético, por excelência, da senhorita Oneyda Alvarenga, que o sr. Manuel Bandeira apresentou, há cerca de cinco anos passados, aos leitores do país. Seus poemas são de uma ternura gentil que a gente gosta, aceita e justifica. Tão natural, tão humanamente mulher, a sta. Oneyda Alvarenga distancia-se da sra. Adalgisa Nery justamente pelo nível intimista de seus versos, tão diferentes dos da autora de "Poemas", voluntariosa e despótica diante das coisas, orgulhosa de si e do que sente. Entretanto, essa poetisa também quer abarcar o mundo (poema VIII, pag. 18), acha-se insuficiente como ser, mas atende aos apelos das coisas, ao invés de emitir chamados desesperados de dentro para fora: "Vontade de me diluir, de me fluidificar, / De entrar na essência de todas as coisas, / De me perder aos pedaços por todos os caminhos, / Pelos caminhos que vão dar a todas as vidas. / Loucura de viver mais, de viver tudo, / De viver completamente. / A minha vida só não basta para mim / Eu quero ser o mundo". Essa ânsia de se completar (que nas criaturas marca a ausência do Amor, conforme explica tão bem a filosofia budista⁴⁴) é o plano

⁴³ Adalgisa Nery (Adalgisa Maria Feliciano Noel Cancela Ferreira) (1905-1980): poeta modernista e jornalista carioca.

⁴⁴ O budismo não é uma filosofia, mas uma religião indiana de caráter filosófico e não teísta. No budismo, o amor, especialmente em sua forma romântica, não é

comum a essas duas estreantes, se bem que a sta. Alvarenga chame as coisas para o seu mundo, que assim se completará, ao contrário da sra. Adalgisa que acha que só ela poderá completar o mundo. Atitudes típicas de duas naturezas idênticas, diante do universo, reagindo, todavia, de modo diferente. [...] [Oneyda] entusiasmada com as primeiras experiências da vida, não quer outra coisa senão viver, apesar de tudo o que existe separando o mal do bem na existência terrena: “Tombos, decepções, / Desencantos, insatisfações e derrotas, / Inquietações de espírito, / Em vão assaltarei minha rija alegria. / Basta que eu me sinta, / dinâmica e potente, / Uma vida a jorrar dentro da vida” (Poema IX, pag. 19). O “dono ausente” (para empregar uma expressão equivalente à “dona ausente”, de Mário de Andrade) ainda é a obsessão dessa poetisa, cujos instintos se mostram à flor da pele, mas de um jeito particularmente delicado e comovente. Esse grito da maternidade (poema XII, pag. 22), por exemplo, me parece maravilhoso: “Transformar esta inútil virgindade / Numa maternidade luminosa. / Passar a alguém essa exaltação / Para que não morra a alegria sobre a terra. / Esta alegria que se sente viver, / Que enche os olhos com todas as imagens / E aperta todos os seres nos seus braços”. Atentem, devidamente, para a “precisão” das palavras e o sentido que elas exprimem, na boca da poetisa, para verificarem o quanto ela se parece com a sra. Adalgisa Nery, sem descer, contudo, à “masculinidade” das expressões da última. Há muito de sexo nos poemas dessa moça, porém sublimado pela delicadeza poética necessária. Ela fala, por exemplo, do prestígio da voz do amado sobre o seu corpo inteiro, dizendo que “A tua voz me abraça / Como dois braços de neblina, / Me dá arrepios de repente” (Poema V, da IV parte, pg. 43), o que é dizer tudo sem dizer coisa alguma. E é nisso que reside a sabedoria poética, quero dizer, na força de sugestão

ausente, mas visto como um tipo de apego que pode levar ao sofrimento. O amor incondicional, a compaixão e a sabedoria são os caminhos para a iluminação, e não a ausência do amor.

prodigiosa que possui, fazendo da poesia, de fato, a linguagem dos deuses. Certos achados da Sta. Oneyda Alvarenga nos recordam o Mário de Andrade dos “poemas da amiga”, que aparecem no “Remate dos Males”. Mas essa lembrança, passageira, aliás, não perdura porque a personalidade da artista é muito forte mesmo e absorve todos os seus possíveis defeitos de técnica ou de musicalidade, inclusive as insuportáveis contraposições (“por”, ao invés de “para o” etc.), remanescente do modernismo, de que a linguagem dessa poetisa se acha impregnada. Oneyda Alvarenga pertence à linhagem espiritual de um Emílio Moura⁴⁵, e deixa, como este e como Cruz e Souza (mestre remoto de ambos) “que tudo em derredor oscile” para melhor permanecer fiéis em sua arte e ao espírito. Por isso, depois que as modas literárias passaram e os profetas da decadência da poesia verificarem que só carecemos de bons poetas, a sta. Oneyda Alvarenga ainda será lida com prazer infinito. Pois “Menina Boba” é um livro admirável e com ele a sua autora se incorpora, de uma vez por todas, entre os nossos maiores poetas de hoje (FUSCO. *In: DIÁRIO DE NOTÍCIAS*. Ed. n.º 3804, 1º Suplemento, p. 2. Rio de Janeiro, 26 jun. 1938. Transcrito com atualização ortográfica; pontuação, maiúsculas e abreviaturas do original).

Em relação aos poemas de Adalgisa, Fusco considera que as expressões utilizadas por ela descem à “masculinidade”, as de Oneyda, não. Segundo o autor, essa masculinidade é indesejável nas mulheres (descer = cair; decadência), que – deduz-se – deveriam seguir suas “naturais” tendências ao afeto, à meiguice, à ternura e à

⁴⁵ Emílio Guimarães Moura (1902-1971), poeta modernista mineiro que, na década de 1920, participou do grupo de modernistas mineiros que contribuiu para revolucionar a literatura nacional.

maternidade. Não por acaso, o crítico considera que o poema XII, que trata desse último tema, é um “grito da maternidade [...] [que] me parece maravilhoso”. Maravilhoso, pois, na visão dele, com a maternidade a mulher cumpriria o principal papel que a natureza lhe reservou desde sempre. Não se pode ignorar, no entanto, que para “transformar esta inútil virgindade numa maternidade luminosa” a mulher teria que passar pelo defloramento realizado pelo coito, função genital relacionada à libido e a Eros. De modo algum, a maternidade descrita pela poetisa poderia ser comparada à da Virgem Maria, engravidada por obra do Divino Espírito Santo, sem a necessidade da conjunção carnal, por isso considerada Imaculada (sem a mácula/mancha/sujeira do sexo/pecado) que, na tradição judaico cristã ocidental, é fonte inesgotável de culpa. Para a formação do sentimento de culpa pode-se prescindir do ato em si, bastam o pensamento e as palavras. A “maternidade luminosa” dos versos é uma vibração erótica, uma “exaltação para que não morra a alegria sobre a terra, a alegria que se sente viver”.

Assim como Oneyda Alvarenga, as mulheres da segunda metade do século XIX em diante, que queriam produzir cultura, arte e trabalhos acadêmicos tinham que enfrentar a situação desfavorável, frequentemente hostil, de uma sociedade comandada, em todos os setores, por homens com visão patriarcal e, não raro, agressiva e misógina.

Esse autor foi o único dos críticos citados que, nos textos aqui transcritos, utilizou a palavra “sexo” para definir uma das características dos poemas de Oneyda. Ele parece ter compreendido a dimensão erótica dos poemas, ainda que, segundo a teoria

psicanalítica, tenha feito uso inadequado do termo por limitá-lo somente ao ato sexual: “Há muito de sexo nos poemas dessa moça, porém sublimado pela delicadeza poética necessária”. A sublimação, no entender do autor, possibilita que a manifestação da sexualidade seja aceita – ainda mais, vinda de uma mulher! –, uma vez que desviada do propósito genital. Segundo Freud (1976, vol. XVIII, p. 309), a sublimação é a “vicissitude mais importante que um instinto pode experimentar”, pois “tanto o objeto quanto o objetivo são modificados; assim, o que originalmente era um instinto sexual encontra satisfação em alguma realização que não é mais sexual, mas de uma valoração social ou ética superior”. Por outro lado, Fusco deixa claro que, para ele, a utilização de conteúdos sexuais mais explícitos deveria ser afastada em prol de uma “delicadeza poética necessária”. Não há dúvida de que vai aí uma explícita dose de repressão instintiva. Conforme se percebe, o crítico literário demonstra alguma familiaridade com conceitos da psicanálise, fala em atividade onírica, sexualidade e sublimação, mas cometeu um equívoco bastante comum: restringiu a libido e a força erótica ao sexo. Essa questão psicanalítica é bastante complexa e, por isso mesmo, compreensivelmente confundida por leigos. Brevemente, para o nosso propósito, podemos entender que “a pulsão sexual se situa no limite psicossomático, a libido designa o seu aspecto psíquico; ela é a ‘manifestação dinâmica na vida psíquica da pulsão sexual’ (LAPLANCHE; PONTALIS, 1977, p. 344). Para Freud, a sexualidade⁴⁶

⁴⁶ Certas críticas que afirmam que Freud reduz tudo à sexualidade (no sentido vulgar do termo) não resistem logo que se dissipa esta confusão: o sexual não é redutível ao genital da mesma forma que o psiquismo não é redutível ao consciente. Convém

não se confunde com a função genital. É exatamente o aspecto psíquico da libido que surge nos poemas de Oneyda e alinhava os conteúdos entre si.

2.1.3.1.2 Múcio Leão (1938)

Múcio Carneiro Leão (1898-1969), outro crítico literário que analisou os poemas de *A Menina Boba*, foi bacharel em direito, jornalista, escritor e orador pernambucano, membro da Academia Brasileira de Letras, ocupante da cadeira 20. Trabalhou no *Jornal do Brasil* e no *Correio da Manhã*, fundou o jornal *A Manhã*. Tal como Mário de Andrade, Leão escreve o nome da poetisa com a grafia rejeitada por ela: Oneida, com o ‘y’ trocado pelo ‘i’, talvez em uma tentativa de conferir maior “brasilidade” ao nome. Na coluna *Registro Literário*⁴⁷, em artigo sem título, ele comenta:

Oneida Alvarenga denuncia, nos seus poemas de *A menina boba*, ser uma alma de mulher singularmente inquieta, ansiosa de todas as emoções. Sua poesia, que parece trair

utilizar sexual “no sentido em que a psicanálise o emprega agora correntemente – no sentido de Eros”, afirma o pai da psicanálise em *A interpretação dos sonhos* (1900). No *Esboço de Psicanálise*, diz ele: “É necessário fazer uma distinção nítida entre os conceitos de ‘sexual’ e ‘genital’. O primeiro é o conceito mais amplo e inclui muitas atividades que nada têm a ver com os órgãos sexuais” (FREUD, 1975, v. XXIII, p. 177).

⁴⁷ A coluna *Registro Literário*, redigida por colaboradores diversos, foi mantida no *Jornal do Brasil*, com essa denominação, entre 18 de setembro de 1921, quando estreou com artigo assinado por Joaquim Osório Duque-Estrada, autor da letra do Hino Nacional Brasileiro, e 15 de dezembro de 1954, encerrada com artigo de Joaquim Thomaz (pesquisa realizada com a tecnologia de Reconhecimento Óptico de Caracteres (OCR) ou leitor óptico da hemeroteca da Biblioteca Nacional).

todo o deslumbramento de uma adolescência, é, assim, cheia de nervosidade, de arrebatamento e de sonho. Tudo, nela, é instinto e sensualidade, tudo é expectativa de intensas sensações. A poetisa, que parece viver àquela hora que Machado de Assis chamou “entreaberto botão, entrefechada rosa”, quer possuir a vida – mas a Vida integral, nos seus prazeres e nos seus sofrimentos, nas suas angústias e nas suas glórias. Ela canta, numa série de poemas, esses anseios, essas ambições, que como se resumem na meditação VIII do livro⁴⁸: [...] Só à extrema juventude é lícito cantar com esse arrebatado ímpeto. E, de resto, é cheio desse impacto o livro de Oneida Alvarenga. Num dos seus poemas – exatamente no poema com que abre o livro – ela confessa o seu desejo de correr, “queimada de sol, desvairada de perfume e de luz”, o seu desejo de correr “impelida pelo ritmo sadio, harmonioso”, dos seus músculos, dos seus nervos de vinte anos. Depois alude ao *amor novo da vida*, que desperta em seu ser, *puro como o ar* que respira, *duro como o sol* que lhe bate no corpo. Enfim, quando por acaso seu pensamento se transporta para longe dos dias de hoje, para os dias futuros, quando a poetisa medita acerca das horas da velhice que não de chegar – ainda aí a sua palavra é uma palavra de orgulho juvenil, de moça exaltação. “Mocidade, quero assustar as gentes, / Quero que me vejam louca⁴⁹, / Gritando o meu delírio de viver”. Tal é a poesia vibrante, eufórica e dionisíaca dessa musa ardente e moça, que agora se estreia. Não quer isso dizer que à poesia de Oneida Alvarenga faleçam as notas da meiguice e as da melancolia feminina. Bem ao contrário. Ela possui, também, os seus momentos de suave enternecimento, como o achamos nesse delicado poema: “Eu agora não queria ser eu. / Queria ser uma flor que

⁴⁸ O autor transcreve o poema VIII, da p. 18, de *A Menina Boba*, o mesmo escolhido por Rosário Fusco para sua análise (desnecessário repeti-lo: vide a transcrição na crítica feita por Fusco, nas páginas anteriores).

⁴⁹ Talvez com base nesse verso, Mário de Andrade tenha sugerido *A Menina Louca* como um dos títulos possíveis do livro. A menina é louca porque grita sem medo seu delírio de viver.

estivesse desfolhando, / Um som que fosse se extinguindo, / Um perfume se perdendo no ar... / Qualquer coisa que estivesse morrendo de mansinho...”. Não obstante, em [A] *Menina boba*, o que observamos é que a nota da eloquência predomina sobre a da ternura. Creio que esses tons altiloquentes são apenas o fruto da excessiva mocidade de Oneida Alvarenga. Bendito defeito! É de esperar que, com o tempo, essa altiloquência se atenuar, esses excessos de vibrações e de entusiasmo se arrefeçam. E então a poetisa deixará predominar nos seus versos aquele segundo característico que neles julguei encontrar: o da meiguice, o da feminina doçura. Estou certo que a sua poesia ganhará muito, tornando-se Oneida Alvarenga uma das vozes representativas da poesia feminina em nossa terra (LEÃO. In: *JORNAL DO BRASIL*. Ed. n.º 64, p. 7. Rio de Janeiro, 17 mar. 1939. Transcrito com atualização ortográfica; a pontuação, as maiúsculas e itálicos são do original).

Tal como Fusco, Leão percebe o erotismo dos poemas, embora a utilização das palavras ‘instinto’ e ‘sensualidade’ tenha servido para abrandar sua referência a ele e limitar o erótico, respectivamente, ao campo da genética e das sensações. Assim, a poetisa é uma “musa ardente e moça” que produz uma poesia “vibrante, eufórica e dionísica”. No encerramento de sua análise, o crítico fala em poesia feminina e revela sua expectativa em relação ao conteúdo e à forma de expressão dos prováveis futuros poemas de Oneyda. Ele sugere que a “meiguice e feminina doçura”, que aparecem em plano secundário em *A Menina Boba*, deveriam predominar na continuidade da produção poética da autora.

2.1.3.1.3 Mário de Andrade (1939)

No ano seguinte à publicação de *A Menina Boba*, sobre o julgamento que Oneyda fazia de alguns de seus próprios versos, afirma Mário de Andrade: “Não concordo bem com a sua opinião sobre os seus versos. Está severa demais” (Carta de 25 jul. 1939, p. 192).

De modo algum podemos ignorar aqui a crítica literária de *A Menina Boba*, feita pelo intelectual mais representativo do Modernismo e publicada, em 1939, no *Diário de Notícias* (RJ), do qual foi colaborador entre março de 1939 e setembro de 1940, portanto, durante o período denominado por ele “exílio” em que viveu na capital da República (1938 a 1941). No artigo *As Três Faces do Eu*, publicado na coluna *Vida Literária*, na qual escreveu em substituição a Rosário Fusco, o intelectual comenta os trabalhos de três poetas que lançaram seus livros em 1937 e 1938: Fernando Mendes de Almeida, com *Carrusel Fantasma*, Rossine Camargo Guarnieri, com *Porto Inseguro* e Oneyda Alvarenga, com *A Menina Boba*. A seguir, transcrevemos, na íntegra, o trecho que trata do livro de Oneyda:

A sra. Oneyda Alvarenga prefere mais amorosamente o “nós”. Livro surpreendente o seu, de que falarei rápido, nesta crônica, porque pretendo analisá-lo mais longamente com o tempo. Ardente, aspirando ao amor, esta “Menina Boba”, deseja de agradar ao príncipe que a despertaria, colocouse, também intransigentemente, sob o signo da arte. Este seu livro será talvez o mais característico documento da poesia-artista em nossa poética recente. Nada é deixado ao acaso da primeira inspiração. A concisão voluntária, a cor dos sons, o equilíbrio dos ritmos, a volúpia das cadências, a expressão

adequada à ideia, a pureza das imagens, a raridade sem petulância ofensiva. / “O vento levanta de leve a cortina. / Entram vozes de crianças brincando, / Entra a noite, um pedaço de céu. / ...A tua lembrança é como a harmonia leve / Dos gestos brancos da cortina...”. E assim vai este livro admirável, buscando nas relações do par, aquela verdade de amor que a poetisa, depois de uma indisciplina inicial, não quer mais encontrar em si mesma: “És como um sossego de fim de tarde. / É por isso que junto de si eu sou tão boa. / Tenho a leveza de um sino que cantasse no ar. / És como um sossego de fim de tarde. / E eu me acolho na paz que vem de ti.” / Poucas vezes a nossa poesia terá explorado assim esta fluidez verbal, esta diáfaneidade delicadíssima de vozes, e conseguido tal segurança rítmica de versificação livre. Poder-se-á mesmo ainda chamar de verso-livre a esta vontade técnica? Observe-se a lentidão sossegada do primeiro verso, lentidão sublinhada pela obrigatoriedade de acentuar monotonamente de duas em duas sílabas a segunda metade do verso. Em seguida, uma frase prosaica, de simples verificação, é dada sem ritmo propriamente, como prosa, evitando a repetição de números acentuados de sílabas. O terceiro verso dança como a ideia que traduz, mais rápido, mais leve, mais fluido, pela corridinha a que obriga, em busca do apoio intelectual e rítmico na palavra “sino”. Volta em seguida a lentidão sossegada do primeiro verso, que o verso final acentua, perfeito decassílabo, insistindo nos apoios binários do anterior. Esta conjugação íntima da técnica de versejar com a ideia a expressar, faz do livro da sra. Alvarenga um verdadeiro vademecum de arte, digno de ser mais estudado pelos nossos poetas moços (ANDRADE. In: *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*. Ed. n.º 5086, 1º Suplemento, p. 2. Rio de Janeiro, 28 maio 1939. Transcrito com atualização ortográfica; a pontuação, os hífens, as maiúsculas e as abreviaturas são do original).

Mário de Andrade captou o sentido erótico dos poemas oneydianos por um prisma diverso de seus pares: o do amor posto

em um plano equivalente ao do platônico, traduzido pelo “nós”, que pressupõe o “amorosamente”, o abandono do “eu” sozinho com o próprio umbigo e privilegia a relação afetiva com o outro, embora esse mesmo erotismo continue “ardente, aspirando ao amor” com o desejo de “agradar ao príncipe que a despertaria”. Esse “agradar” vem despido de um erotismo mais bruto, carnal, dominado pela função genital, pois a sublimação é outro elemento da dinâmica psicológica profunda ressaltada por ele, uma vez que *A Menina Boba* “colocou-se, também, intransigentemente, sob o signo da arte”. Portanto, para Mário, a pulsão erótica oneydiana aparece suavizada por ter sido desviada para um novo alvo, agora de caráter não evidentemente sexual.

Em 1932, conforme observa Oneyda, o interesse do já então renomado intelectual por sua obra poética e o telefonema dele para lhe dizer que gostara dos seus versos fez daquele dia “o dia que me ligou a Mário para sempre [...] e firmou, até o fim do que não tem fim, o meu afeto e o meu respeito”. No caso, ela se refere a umas horrorosas *Canções Perdidas* que ele, depois de ler, lhe recomendou a leitura de algumas obras para que ela se inteirasse “dos rumos da poesia moderna”. Foi a partir desse episódio que a poetisa iniciou a escrita de *A Menina Boba* (Prefácio, p. 9-10). O entusiasmo de Oneyda com a aprovação do mestre foi tamanho que, segundo descreve, “entrei num redemoinho e me atirei, num salto, na cama. Vim abaixo com cama e tudo, na mais grandiosa e radiante plenitude” (Prefácio, p. 10). Na posterior avaliação dela, sua correspondência com Mário partiu da poesia para assumir “logo uma característica especial, que a percorre toda e a singulariza entre as cartas de Mário a outros

destinatários” (Prefácio p. 10). *A Menina Boba* assume, portanto, grande relevância na determinação dos rumos da vida de Oneyda dali em diante e no estabelecimento de uma necessidade de troca de ideias entre ela e Mário, por meio de correspondência, o que implicou no assim chamado por ela de “carteamento”, que perdurou por quase uma década.

A princípio, a troca de correspondência tinha por objeto a discussão sobre as figuras de linguagem, metáforas, expressões e palavras que constituíam a tessitura dos vários poemas que viriam a ser modificados e aprimorados por Oneyda e que, posteriormente, seriam reunidos sob o título de *A Menina Boba*. Com o tempo, no entanto, a correspondência entre Mário e Oneyda desdobrou-se para campos amplos do saber, além da poesia, principalmente para a discussão sobre o uso literário da língua nacional, as fontes históricas nacionais do folclore musical, história da música e organização de uma discoteca (fonoteca) pública que pudesse reunir e disponibilizar para a população o amplo acervo estudado e catalogado.

2.1.3.1.4 Manuel Bandeira (1939)

Manuel Bandeira (1886-1968), poeta pernambucano, foi precursor do Modernismo que, embora não tendo participado diretamente da Semana de 1922, teve seu poema *Os Sapos* – uma sátira ao Parnasianismo – lido por Ronald de Carvalho, entre vaias e gritos, para a plateia do Teatro Municipal de São Paulo: “O sapo-tanoeiro, / Parnasiano aguado, diz: [...] Clame a saparia / Em críticas cétricas: / Não há mais poesia, / Mas há artes poéticas”. Desde então,

passou a integrar o grupo e *Os Sapos* se transformou em uma espécie de hino dos modernistas.

Em 1939, no *Diário da Noite*⁵⁰ (RJ), Manuel Bandeira (1886-1968) comenta rapidamente *A Menina Boba*: “Como este Brasil é cheio de surpresas: (...) encontrei poesia mais grave, mais sutil e meditativamente terna, numa mineirinha de Varginha; Oneyda Alvarenga”. E, em outro artigo: “Menina boba, que devia ter nascido andorinha”. Mas como poeta a exprimir todos esses anseios de comunhão com o mundo, é inteligentíssima. Uma economia esclarecida dos recursos verbais, o equilíbrio rítmico, a escolha apurada das imagens dão aos seus breves poemas uma realização técnica impecável”.

No artigo *A Produção Poética de 1938*, publicado no *Anuário Brasileiro de Literatura*, de 1939 (p. 369-377), o poeta faz uma análise crítica de *A Menina Boba* (p. 372) que, embora rápida, é bastante substanciosa. A seguir, apresentamos o comentário na íntegra:

A Menina Boba não tem nada de boba: é, ao contrário, inteligentíssima. A explicação do título que trazem os versos de Oneyda Alvarenga está no poema da página 21: *Me embasbaco diante de uma flor, / Às vezes tenho vontade de beijar passarinho, / Tudo o que é belo me põe os olhos cheios d'água, Não posso sentir pena de ninguém / Sem que me dê um desejo maternal de / acalentá-lo, passar-lhe a mão pelos / cabelos, de lhe dizer uma porção de coisas sem sentido... / Mas falam que sou boba... /* Essas mesmas pessoas haveriam de falar que a Menina era louca quando dava expansão àqueles anseios de solidariedade cósmica, já tantas vezes

⁵⁰ No exemplar pesquisado, não foi possível identificar o mês e o dia da publicação.

assinalada como uma das características do espírito romântico: *Vontade de me diluir, de me fluidificar, / De entrar na essência de todas as coisas, / De me perder aos pedaços por todos os caminhos, / Pelos caminhos que vão dar a todas as vidas. / Loucura de viver mais, de viver tudo. / De viver completamente. / A minha vida só não basta para mim! / Eu quero ser o mundo.* Esse é o tom dos primeiros poemas do livro: um tom dionisíaco, voz de andorinha brusca e tonta de luz. Mas veio o momento em que a andorinha se sentiu ferida na asa. Seguem-se então uma série de poemetos amorosos que me parecem de uma qualidade bem rara em nossa poesia. A Menina [se] recolhe de seus voos arrebatados e todo o seu desejo é abrigar-se para dormir “nalguna rama generosa”: *Eu queria cair na tua vida / Fresca, leve, translúcida / Como um pingo de chuva / que fica numa flor. // Abro a minha janela para a noite, / Estendo os braços e entreabro os lábios / Pro beijo que a distância me rouba. / Tenho pena das ternuras inúteis... // Meu corpo se alonga sob teus dedos. / Teus braços me enlaçam na noite sem vozes... / Deixa que caiam pelo meu caminho as espigas maduras da tua ternura. / Eu as recolherei. // A distância tinha falas estranhas... / Te busquei numa estrela / E nos olhos dos que passavam. / Mas andavas perdido / Pelas coisas impossíveis.* É a mesma ardência, mas toda voltada para dentro e se exprimindo em imagens impregnadas de sossego e mansidão (MANUEL BANDEIRA, In: *Anuário Brasileiro de Literatura*, 1939, p. 372; itálicos do original).

Em seguida, o crítico cita imagens retiradas de variados versos da poetisa: “árvore esguia que se apaga na noite, flor que estivesse se desfolhando, som que fosse se extinguindo, qualquer coisa que estivesse morrendo de mansinho, água de fonte que ninguém sabe se chora ou ri” (ibidem).

E conclui: “Em ‘Noturnos’ e em ‘Menina Insolúvel’ aparece inquietação, amargura. O tom é turvo e áspero. Mas a última página do livro é um canto voluntarioso, de cores claras e fortes” (ibidem).

A crítica de Bandeira é muito breve para nos permitir uma análise mais aprofundada. Diz ele que os primeiros poemas do livro têm um tom romântico e dionisíaco⁵¹ e que há neles “anseios de solidariedade cósmica”, o que tem a ver com o “espírito romântico”. Além disso, considera que a poetisa revela uma “ardência, mas toda voltada para dentro e se exprimindo em imagens impregnadas de sossego e mansidão”. Embora os termos “romântico” e “dionisíaco” possam, à primeira vista, parecer contrastantes, eles não são mutuamente exclusivos, pois, o romantismo, com sua ênfase na emoção, na individualidade e na busca pelo sublime, pode incorporar elementos dionisíacos, como a entrega aos instintos, a celebração da intensidade e a experiência da desmedida. De qualquer modo, ao falar em ardência voltada para dentro e em imagens impregnadas de sossego e mansidão, nesse trecho específico de sua análise, o poeta parece ter feito uma leitura muito particular do termo “dionisíaco”. Por força do mito grego, a “ardência dionisíaca” – acatemos a expressão usada pelo poeta – é, em sua origem, ruidosa,

⁵¹ Dionisíaco: relativo ao deus grego Dionísio, também conhecido, entre os romanos, pelo nome de Baco. Ele é o deus do vinho e da embriaguez, da colheita e da fertilidade. Sua simbologia ampla é geralmente ligada às festas campestres, ao vinho, aos ciclos vitais (nascimento, morte, renascimento) e da fecundidade humana, animal e vegetal. Por analogia, de natureza desinibida e agitada, como Dionísio; espontâneo, natural, instintivo. Por extensão, vibrante, entusiástico, arrebatado, mas também sem ordem, irracional, anárquico, confuso; criativo, inspirado (MITOLOGIA, v. I, Baco, 1973; DHL, 1 ed., 2001, p. 1046).

necessariamente voltada para fora, para o extravasamento, muitas vezes agressivo, ocasionado pela embriaguez. Durante as orgias, a procura desesperada por prazer pode levar à selvageria, à loucura, aos crimes e, em última instância, até mesmo à morte. Sem esse transbordar cuja essência é o excesso, Dionísio não é Dionísio! Assim, a “solidariedade cósmica⁵²”, algo abstrato e situado numa esfera quase mística e religiosa, se mostra completamente alheia ao caráter dionisíaco. Antes, a entrega dionisíaca está mais relacionada às satisfações narcisistas que à entrega ao outro, transformado em objeto do prazer pelo bacante. As bacanais eram festins orgíacos, com a presença de mulheres jovens que, “simulando delírios dionisíacos, celebravam as orgias com gritos e danças desnorteadas” (MITOLOGIA, 1973, v. I, Baco, p. 226). Nada disso lembra o “sossego e mansidão”, citados por Bandeira, pelo contrário. Os poemas de Oneyda são dionisíacos no sentido original do termo – mesmo excluídos os elementos mais agressivos dos crimes e da selvageria, não abordados em sua poesia –, o que não implica perda da literalidade do conceito. Inclusive o primeiro título pensado por ela, para o livro, foi *Elogio da Vida*, uma celebração da existência.

A forma como Oneyda fala da morte, da tristeza, de um amor perdido ou não alcançado, transforma a melancolia e as “coisas

⁵² A “solidariedade cósmica” de Manuel Bandeira lembra o “sentimento oceânico”, termo cunhado por Romain Rolland (1866-1944) para descrever a sensação de eternidade e unidade com o todo que, segundo ele, seria a fonte da religiosidade. Posteriormente, Freud, em *O Mal-Estar na Civilização* (1930[1929]), tomou emprestada essa ideia para explicar o estado psíquico primitivo, época em que o bebê não é capaz de distinguir seu corpo e sensações do mundo externo.

impossíveis” em uma beleza poética que pode ser experimentada pelo leitor como catártica. É nesse aspecto que os poemas oneydianos nos lembram Apolo, o deus grego que transportava o carro do sol para o alto do céu e simboliza a força, a beleza e a luminosidade. Em *A Menina Boba*, Dionísio e Apolo não se apresentam como antagônicos em um paradoxo insolúvel, mas funcionam como elementos complementares da potência erótica declarada ou implícita.

A beleza da poesia – e da literatura – é que ela parte das coisas do mundo e do corpo para estabelecer, para além delas, um espaço metafórico e simbólico impregnado por imagens profundamente comovidas e humanas. Se Eros é a força criadora da vida, o Dionísio transgressor representa a sua celebração, mas uma celebração realista que leva em conta os riscos inerentes das dores, sofrimentos, lutos e impossibilidades.

2.1.3.1.5 Revista Acadêmica (1939)

A *Antologia da Moderna Poesia Brasileira da Revista Acadêmica de 1939*⁵³, com 160 páginas, apresenta uma breve biografia de Oneyda Alvarenga, com considerações críticas sobre o estilo da poetisa (p. 69-70), alguns dos poemas de *A Menina Boba* e

⁵³ Disponível para consultas na Coleção Brasileira Digital da Universidade de São Paulo. A direção da Brasileira informa que a “Revista é uma cópia digital de um documento (ou parte dele) que pertence a um dos acervos que participam do Projeto BRASILIANA USP. Trata-se de uma referência, a mais fiel possível, a um documento original”.

os inéditos *Outono* e *O Aniversário* (p. 73-74). A publicação não cita as autorias do Prefácio e das críticas literárias feitas à produção de todos os poetas e poetisas biografados.

A publicação foi feita em um momento delicado da literatura brasileira, influenciada pelo Modernismo, em que, segundo o prefaciador anônimo, “alguns chegavam a chorar ingenuamente a morte da Poesia em meio ao caos de experimentações literárias de todas as espécies [...] [no entanto] o caso não é para suicídio e muito menos para um assassinio” (Prefácio, p. 3)

Dentre os dezenove participantes da *Antologia*, dezesseis são homens, e três, mulheres. Alguns ficaram conhecidos por integrarem a Geração de 1930, conhecida como Segunda Geração – ou Segunda Fase – do Modernismo, marcada pela consolidação dos ideais modernistas e pela preocupação com questões sociais e políticas, entre 1930 e 1945. Dentre os poetas, citamos: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Raul Bopp e Sérgio Milliet. Do total de páginas (excluídas as do Prefácio e as em branco), 148 são preenchidas por poemas. A produção das mulheres ocupa somente vinte delas, ou seja, 13,5% do total. As poetisas reconhecidas pela crítica são: Adalgisa Nery (p. 45-50), Cecília Meireles (p. 153-160) e Oneyda Alvarenga (p. 69-74). Oneyda, com 27 ou 28 anos de idade, era a mais nova delas (Adalgisa, 34 anos; Cecília, 38) e estreava em uma coletânea que reunia, na avaliação da crítica literária da época, os maiores poetas e poetisas brasileiros da década de 1930. Segundo o prefaciador, para integrar a *Antologia* foram escolhidos nomes e poemas “que de alguma forma correspondem mais generosamente aos ideais contemporâneos, ou

mais sintomaticamente representem as tendências do tempo” (Prefácio, p. 3).

Os poemas de *A Menina Boba* publicados foram os de números: XVI; I e II de *Asa Ferida*; I, VI, VII e IX, de *A Menina Exausta*; e os inéditos *Outono* e *O Aniversário*.

Outono [inédito] (p. 73): *Voltem as brisas mornas de outros tempos, / E o cheiro dos jasmims, que os vendavais / Arrancaram da terra [...] Volte o grito agudo com que o corpo moço / Chamava loucamente o amor sonhado. / Volte a ternura extasiada e mansa / Caindo sobre as coisas.*

O Aniversário [inédito] (p. 74): *Vozes gemiam gemidos roucos, / Lobos uivavam gelando a treva. / E a noite enorme vestiu-me inteira / De uivos de lobos, corpos rangentes, / Roucos gemidos, roucos gemidos, / Roucos gemidos.*

A Revista Acadêmica considera, em sua breve crítica, que

não será possível à sensibilidade lírica de Oneida Alvarenga emudecer seus cantos, em que a excepcional perfeição da forma guarda tons de uma delicadeza admirável [...] a “Menina Boba” jamais deu um título a qualquer dos seus poemas. Recorre sempre a amigos para batizá-los. E realmente há um sentido profundo nesta incapacidade. Os poemas de Oneida Alvarenga se distinguem por uma espécie de falta de assunto definido – momentos rápidos de sensibilidade que ela focaliza em pleno voo⁵⁴. E esta é a

⁵⁴ “momentos rápidos de sensibilidade que ela focaliza em pleno voo”: esse trecho da análise lembra, novamente, por meio de uma analogia metafórica implícita, camuflada e mesmo inconsciente, a andorinha, imagem tão presente nos versos de

característica mais deliciosa de sua poesia (*REVISTA ACADÊMICA*, 1939, p. 69-70).

Evidentemente, a “Menina Boba” – entre aspas no original – é uma referência bem-humorada à própria poetisa às voltas com sua dificuldade de dar títulos não somente aos poemas, mas também ao próprio livro – lembremos que foi Mário de Andrade que sugeriu *A Menina Boba* ou *A Menina Louca*. As palavras dos títulos lhe escapavam, as dos versos, nunca!

O autor desse comentário crítico não foi revelado. Os críticos que costumavam escrever Oneida (com ‘í’) eram Mário de Andrade e Múcio Leão. Embora não se possa ter certeza da autoria, o estilo do comentário lembra o de Mário de Andrade.

2.1.3.1.6 *O Imparcial*, jornal (1938)

A coluna *Vitrine*⁵⁵, do jornal *O Imparcial* (RJ), publicou, em outubro de 1938, uma pequena nota, sem identificação de autoria,

A Menina Boba. Como vimos, a andorinha é um pássaro capaz de alimentação aérea, uma adaptação especial para caçar insetos durante o voo.

⁵⁵ *Vitrine*: a coluna *Vitrine*, de variedades do jornal *O Imparcial* (RJ), iniciada em setembro de 1936, quando surge pela primeira vez, até 1939 (período estudado), enfocava os mais variados assuntos em breves comentários: resenhas de livros de literatura (romances, contos, fábulas, poesias e textos de teatro); revistas de moda; ensaios; estudos e problemas brasileiros; história da civilização; livro de Charles Darwin sobre relatos de viagens; relatos de viagens e de férias; biografia de Pasteur; medicina (pediatria e puericultura); política e diplomacia brasileira; textos jurídicos e de direito civil; reportagens sobre as selvas brasileiras; artigos de geografia; boletins de agricultura, economia e minérios brasileiros (ferro); Museu Histórico Nacional; estudos religiosos; discursos de deputados na Assembleia Legislativa; atividades

com comentários literários sobre *A Menina Boba*. São comentários ligeiros, sem pretensão de crítica literária elaborada, mas vale a transcrição:

“A MENINA BOBA” – ONEYDA ALVARENGA. Eis um belo livro de versos, onde uma alta sensibilidade poética se manifesta, nem sempre, de forma segura, é verdade, - pois que apresenta às vezes hesitações e deficiências técnicas -, mas com uma força de inspiração, uma musicalidade profunda e uma certa, inconfundível marca: a marca do poeta, que impregnou todos os poemas desse livro. / A Sra. Oneyda Alvarenga, cujos trabalhos de pesquisa etnográfica e folclórica constituem excelente material de investigação e documentário dos melhores que tem sido feitos no nosso país, surge, neste livro, bem aparelhada para a grande aventura da poesia. Seu livro é uma credencial das melhores (*O IMPARCIAL*, Rio de Janeiro, 21 out. 1938, p. 4).

O breve texto, com comentários pouco aprofundados, não nos permite realizar análises semelhantes às feitas em relação às críticas dos comentaristas anteriores. Apesar de reconhecer a qualidade dos poemas, afirma o comentarista que os poemas apresentam “às vezes hesitações e deficiências técnicas”. Ora, os dois grandes poetas modernistas do período, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, não concordam com essa afirmativa. Conforme vimos, diz Andrade (1939) que a poetisa possui “segurança rítmica de versificação livre” e que “poder-se-á mesmo ainda chamar de verso-

cívicas e militares, terrenos da Marinha, movimentação de tropas em campo de guerra. No mesmo período, Além de *A Menina Boba*, a coluna comentou os livros *Capitães da Areia*, de Jorge Amado e *Olhai os lírios do Campo*, de Érico Veríssimo.

livre a esta vontade técnica?” Ele ainda considera que Oneyda consegue realizar a “conjugação íntima da técnica de versejar com a ideia a expressar” e que esse fato faz de *A Menina Boba* “um verdadeiro vademecum de arte”. Por outro lado, Bandeira (1939) afirma que a série de poemets amorosos lhe pareceram “de uma qualidade bem rara em nossa poesia”. Evidente, a qualidade rara apontada pelo poeta contradiz as supostas “hesitações e deficiências técnicas”. Apesar de apontar as deficiências que o comentarista acredita existir nos poemas de Oneyda, ele também reconhece que os poemas possuem “musicalidade profunda” e uma “inconfundível marca do poeta” e que a poetisa se encontra “bem aparelhada para a grande aventura da poesia”, cujo livro lançado revela “uma credencial da melhores”.

2.1.3.1.7 Sobre as críticas literárias de *A Menina Boba* (1938-1939/1944)

Dentre outros, os comentários desses conceituados críticos literários sobre *A Menina Boba* bastam para evidenciar que a produção poética de Oneyda, embora constituída pela publicação de um único título, ocupa um espaço fundamental no conjunto de sua obra. Os poemas não são mero fruto do diletantismo e, ainda que transbordem de emoção e de sentimento, não foram escritos apenas para revelar a “tremenda incapacidade das mulheres em sair delas mesmas” ou por estarem presos ao “limite sentimental tão característico das aspirações femininas”, segundo Rosário Fusco. Conforme afirma Mário de Andrade sobre a elaboração intelectual da

poetisa na criação dos versos: “Poder-se-á mesmo ainda chamar de verso-livre a esta vontade técnica?” Ele considerou que os versos são tão trabalhados do ponto de vista técnico que chamá-los “livres” seria privilegiar demais a fluidez espontânea do sentimento em detrimento da elaboração intelectual.

Pelo valor intrínseco da sua tessitura poética, Oneyda é relevante para a poesia brasileira da primeira metade do século XX, independentemente da questão de gênero. Quando levamos em conta essa questão, a obra produzida adquire um peso ainda maior, dado à dificuldade que a mulher enfrentava na época para conseguir ser respeitada quando seu desejo a impelia para ofícios fora da vida doméstica e privada.

Em 1944, F. R., em nota publicada no Suplemento Literário de *A Manhã* (RJ), considerava Oneyda “a mais notável de todas [as poetisas bissextas], que não ousamos incluir em nossa antologia, porque já publicou um livro delicioso, ‘A Menina Boba’, e temos esperança que volte a cultivar a poesia com mais assiduidade”.

Poeta bissexto é um termo cunhado por Manuel Bandeira, com um certo bom humor, para se referir àquele “em cuja vida o poema acontece como o dia 29 de fevereiro do ano civil”. Portanto, considerar Oneyda uma poetisa bissexta equivale a dizer que, após vir a lume *A Menina Boba*, ela não publicou nenhum outro livro de poesia ou de literatura. Segundo Manuel Bandeira, os poetas bissextos o são “pela escassez de sua produção” (*A MANHÃ*. Suplemento Literário, vol. VII, p. 1 e 5. Rio de Janeiro, 3 set. 1944).

A Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos (1946), organizada por Manuel Bandeira, foi fundamental para tornar público esse conceito. Bissexto também se refere ao poeta que, além

de produzir poesias, trabalha, a maior parte do tempo, em outras profissões, caso de Oneyda Alvarenga. Paulo Mendes Campos, no artigo *Os bissextos*, publicado no *Diário Carioca* (Rio de Janeiro, 13 out. 1946), diz que Manuel Bandeira é “o autêntico inventor dos bissextos”. A inclusão de Oneyda Alvarenga na lista de poetas bissextos foi feita seis anos após o lançamento de *A Menina Boba*. Esse fato revela que os críticos apreciaram (aprovaram) a poética realizada e, devido a isso, nutriam a expectativa da publicação, em futuro próximo, de obras similares. O tempo passou e a autora não publicou outros livros de poemas, portanto, o conceito de poetisa bissexta não pode ser aplicado ao trabalho dela nesse campo. Mais apropriado seria chamá-la de uma *one-book author*. Sua profícua obra acadêmica de folclorista – nem bissexta, nem trabalho único – constitui o objeto de estudo deste livro.

Em 1958, duas décadas depois da publicação, a poesia de Oneyda foi citada no *Jornal do Brasil*, embora sem referência nominal do livro *A Menina Boba*. Segundo a nota, “um grupo de rapazes (alguns já trintões) da pacata cidade fluminense de Campos [dos Goytacazes], eles mesmos resolveram classificar-se como “geração de 56” e lançaram um manifesto definidor de sua atitude ‘renovadora’”. Dentre outras sugestões, o manifesto propunha à própria poesia “concretizar o abstrato (como Oneyda Alvarenga)” (*JORNAL DO BRASIL*. Rio de Janeiro, 9 nov. 1958, p. 10). O tom da nota é de troça com a presunção do grupo literário cuja proposta de “renovação”, há tempos, já havia sido incorporada pela poesia brasileira.

2.2 Os poemas musicados de *A Menina Boba*: compositores e cantoras

Em sua origem, a tradição dos poemas musicados pode ser remontada à Grécia Antiga, com a ode – poema que louva ou glorifica um evento ou uma pessoa, geralmente, um herói – sendo declamada com acompanhamento musical. O instrumento utilizado podia ser um aulos⁵⁶ ou uma lira⁵⁷, sendo esse último o predileto dos gregos. Ambos são representados em baixos-relevos, estátuas, em desenhos artísticos de ânforas e de pinturas murais. Orfeu, que se distinguia por seus dons de músico, cantor e poeta, é sempre representado portando uma lira.

No poema musicado, o compositor parte da letra de uma poesia para criar uma música. Esse processo ocorre quando ele, sensivelmente inspirado pelo conteúdo e pelas imagens que o poema evoca, cria a música para expressar seus sentimentos. No século XX, vários compositores brasileiros criaram músicas para poemas, por exemplo, *Azulão*, de Manuel Bandeira, musicado por Jaime Ovalle, cantado por Maria Lúcia Godoy (1968), *E agora, José?*, de Carlos Drummond de Andrade, musicado e cantado por Paulo Diniz (1972), *Rosa de Hiroshima*, de Vinícius de Moraes, musicado por Gerson

⁵⁶ Aulo (grego clássico), aulos (palavra romanizada), tibia ou flauta dupla: instrumento musical de sopro muito popular na antiga Grécia. A palheta dupla é semelhante a do moderno oboé.

⁵⁷ Lira: instrumento de cordas amplamente utilizado na antiguidade. Embora não tenha origem helênica, mas asiática, os antigos gregos a utilizavam para o acompanhamento musical das récitas poéticas.

Conrad e cantado por Ney Matogrosso, da banda Secos & Molhados (1973).

Além das críticas literárias, os poemas de *A Menina Boba* inspiraram alguns dos mais importantes compositores brasileiros e um estadunidense, que, entre 1942 e 1966, compuseram músicas para alguns dos seus versos: Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Clorinda Rosato, Everett Burton Helm, Cláudio Santoro e Hans-Joachin Koellreutter. Ao ter seus versos musicados por esses dois últimos, indiretamente, Oneyda Alvarenga passou a ter seu nome associado ao movimento dodecafônico⁵⁸ no país. Dessa forma, além do canto, sua poesia se transformou em sons de piano que ela tanto amava, em músicas compostas pelos maiores compositores da época, todos internacionalmente reconhecidos.

A análise musical dos poemas musicados de *A Menina Boba* leva em consideração a relação entre a música e o texto poético, tomando como elementos a melodia, a harmonia, o ritmo, a forma e a instrumentação. A estrutura musical reflete a estrutura poética, pois as peças musicais foram compostas para enfatizar o significado do poema, criar atmosferas e evocar emoções específicas, segundo a intuição, a sensibilidade e a técnica de cada compositor. Além da

⁵⁸ Dodecafonismo: sistema de composição musical que utiliza todas as 12 notas da escala cromática (sequência das 12 notas musicais em que cada nota está separada pela distância de um semitom); evita repetições de notas até que todas sejam ouvidas; elimina a ideia de uma nota central ou tônica; busca a igualdade de todas as notas e a liberdade de expressão; possui várias formas de transformação da série original. Além disso, é uma técnica de composição atonal, que procura romper com as convenções tonais da música tradicional.

música, a interpretação vocal influencia a percepção do poema pelo ouvinte/espectador.

Segundo Nietzsche (2004), no capítulo 1, de *A Origem da Tragédia*, Dionísio e Apolo personificam as representações de dois mundos de arte essencialmente diferentes em sua natureza e em seus fins respectivos. Apolo é o princípio da individuação; Dionísio, o seu rompimento. A arte plástica é apolínea, uma glorificação da eternidade, e a música, uma arte dionisíaca que significa a ideia imediata da vida⁵⁹. Portanto, tomando por base esses conceitos do filósofo, a opção de Oneyda, desde menina, pela música a colocou sob a esfera da influência dionisíaca. Os poemas escritos por ela inspiraram compositores a produzir peças musicais, o que levou à criação de um tipo de representação artística diferenciado.

A seguir, uma breve exposição sobre os compositores e suas obras para os versos de *A Menina Boba*.

⁵⁹ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900): filósofo. Uma escultura de pedra ou bronze atravessa milênios, resultado do material de que é feita. Na época em que viveu Nietzsche, a fruição de uma música pelo ouvinte se encerrava quando o músico ou a orquestra paravam de executá-la. Embora ele tenha sido contemporâneo à invenção do fonógrafo (posteriormente, denominado gramofone), não havia, ainda, a produção industrial em série do aparelho e dos discos, o que possibilitaria a comercialização em massa para a sociedade de consumo. Suponho que decorre daí a ideia do filósofo que a música representa a fruição imediata da vida, uma fruição instantânea, dionisíaca. Resta saber se ele manteria os mesmos conceitos se vivesse na sociedade contemporânea, cujos meios tecnológicos de gravação de sons permitem sua conservação por tempo indeterminado e a reprodução toda vez que o ouvinte desejar ou mesmo a reprodução em *looping*. De qualquer maneira, o conceito filosófico e literário ou dicotomia apolíneo x dionisíaco continua a ser uma fonte de inesgotável inspiração para filósofos, literatos e artistas.

2.2.1 Camargo Guarnieri, Mozart

Camargo Guarnieri, Mozart (1907-1993), compositor, professor e regente brasileiro, foi agraciado com o Prêmio Gabriela Mistral (Prêmio Interamericano de Cultura), pela Organização dos Estados Americanos (OEA), pelo conjunto de sua obra, como o “Maior Compositor Contemporâneo das Três Américas” (1992? 1993?). O sertanejo, o folclore e a história do Brasil são alguns temas de suas composições. A presença da música vocal em suas composições é relevante.

Para *A Menina Boba*, ele compôs as peças *Dois Poemas*: n.º 1 *Eu te esperei na hora silenciosa* (1942) e n.º 2 *Vieste enrolado no perfume dos manacás* (The LiederNet Archive. Mozart Camargo Guarnieri, composer. Text: Oneyda Alvarenga, 2025). Guarnieri foi um crítico do dodecafonismo no Brasil, especialmente durante a polêmica que envolveu Koellreutter, introdutor da técnica no país.

2.2.2 Cláudio Santoro

Cláudio Santoro (1919-1989) foi um maestro e violinista, considerado o compositor brasileiro que melhor encarna o chamado “dodecafonismo não ortodoxo”. O sistema ou escala dodecafônica – um dos mais revolucionários e influentes estilos de composição do século XX – foi elaborado por Arnold Schoenberg (1874-1951), sendo

praticado no Brasil, na década de 1940, pelos componentes do Grupo Música Viva⁶⁰, do qual Santoro fazia parte.

O ciclo *Quatro Canções* de *A Menina Boba*, de Santoro, canto para mezzo-soprano ou soprano composto por duas peças (*A Menina Exausta* e *Asa Ferida*), é uma produção musical que caracteriza bem o dodecafonismo praticado no Brasil desse período. Trata-se da primeira composição do autor para voz feminina e piano, subdividida em cinco números.

No todo, a estética é atonal, expressionista. Pela extensão da voz, a peça poderia ser executada por uma soprano ou uma contralto, porém o compositor não expressou isso claramente. “Os movimentos III e IV já possuem notas em um registro muito agudo para contralto”.

O Catálogo dos Compositores Brasileiros da Primeira Metade do Século XX (vol. I, 2023), no item **2620**. Quatro Canções. **Inst.:** Canto (mezzo-soprano/Soprano; Pno. **Versos:** Oneyda Alvarenga (p. 107-108), apresenta a seguinte análise musical das peças compostas por Santoro:

A menina exausta XII, com andamento lento, é uma “peça serial e expressionista na qual o piano apresenta as primeiras quatro notas da série e a voz expõe as outras oito”. O piano possui uma rítmica difícil e complexa, com grandes saltos. “Há momentos de polirritmia entre a voz e o piano. A voz não possui nenhum salto muito grande”, mas a rítmica é complexa.

⁶⁰ Grupo Música Viva: grupo ou movimento musical brasileiro iniciado no Rio de Janeiro, em 1939, que, sob a liderança de Hans-Joachim Koellreutter, esteve em atividade entre 1939 e 1948, e praticava o gênero de música atonal. Outros participantes: Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Edino Krieger, Eunice Katunda.

A peça sobre o poema *Asa Ferida IV*, com andamento lento, começa com o piano explorando o contraste entre o registro grave e agudo [...] A rítmica é razoavelmente complexa, com mudança de compassos.

Já em *A Menina Exausta I*, o andamento é moderato e a forma é binária, sem repetição. Todo o registro do instrumento é explorado. “A voz deve executar saltos difíceis, além de possuir grande atividade rítmica [...] há momentos de polirritmia entre a voz e o piano”.

A Menina Exausta III é uma peça sem andamento expresso e sem forma de compasso, de grande dificuldade de execução pelo cantor. “Há uma densa e complexa polifonia entre a voz e o piano [...] O grave do piano é explorado diversas vezes. [...] Movimento com extensão vocal mais extensa, e incomumente o ponto culminante é atingido na primeira metade do movimento” (LIMA et al, 2023, p. 107-108).

Conforme vimos, *Quatro Canções* é composta por duas peças e cinco números. O *Catálogo* não apresenta a análise de *A Menina Exausta II*.

Segundo dados do *Catálogo Cláudio Santoro*, as quatro peças para canto e piano foram gravadas na Alemanha e no Rio de Janeiro e possuem a seguinte duração: *A Menina Exausta I* (2’30), 1945/1971, Schriesheim (Alemanha); *A Menina Exausta II* (3’00), 1945/1971, Schriesheim (Alemanha); *Asa Ferida IV* (3’00), abr. 1945, Rio de Janeiro; *A Menina Exausta XII* (3’00), 15.07.1944, Rio de Janeiro; *A Menina Exausta III* (não publicada, manuscrito), 17.12.1946 (claudiosantoro.art.br, 9 Canto e Piano).

O *Catálogo Castelo Branco* (2025) apresenta a seguinte catalogação das peças compostas: Quatro canções (completo); Quatro canções I. A menina exausta I (do poema A menina boba); Quatro canções II A menina exausta II (do poema A menina boba); Quatro canções III. IV do poema Asa ferida (de A menina boba); Quatro canções IV. XII do poema A menina exausta (de A menina boba).

Com as peças sobre os versos de *A Menina Boba*, o compositor obteve o Prêmio “Interventor Dornelles” do Concurso Nacional promovido pela Associação Riograndense de Música de Porto Alegre [para *lied*⁶¹], 1945, ed. ECIC. Montevidéo, 1945 (n.ºs 3 e 4 (*JORNAL DO COMMERCIO*. Ed. n.º 163, p. 6. Rio de Janeiro, 14 abr. 1945).

A obra n.º XII do poema *A menina exausta*, para voz e piano, foi composta por Santoro, em 1944. Do ponto de vista musical, trata-se de uma peça concisa, sem seções contrastantes, composta segundo os princípios da técnica dodecafônica, com a utilização de duas séries. A estrutura musical “está relacionada com a estrutura do poema, evidenciando uma relação bastante forte entre texto e música”, uma dualidade entre realidade e imaginação, o sentimento de alguém que está vivo, mas gostaria estar morrendo, de alguém que gostaria de ser outra coisa que não fosse ela mesma. “As divisões da música coincidem com as divisões do poema inferidas pelas ideias ou imagens tratadas por cada verso” (PALHARES, 2025).

⁶¹ Música lied: tipo específico de canção de arte, escrita para a voz solo de um tenor ou de uma soprano e acompanhamento de piano.

2.2.3 Clorinda Rosato

Clorinda Rosato⁶² (1913-1985) foi uma compositora, pianista e professora brasileira. Em 1943, ela musicou o poema IV da série *A Menina Exausta*. Trata-se de uma canção para voz média, com acompanhamento de piano, “uma verdadeira miniatura, de harmonia simples e muito delicada”, com cerca de 75 a 80 segundos de duração. Segundo Baroncelli (2010), é provável que a compositora tenha se esquecido de catalogá-la, “pois a pequena canção não consta da relação de obras publicada em seu verbete na *Enciclopédia Brasileira de Música*, nem da relação de obras feitas por ela mesma”. A partitura original, do punho da própria compositora, foi consultada por Baroncelli na Coleção Oneyda Alvarenga.

2.2.4 Everett Burton Helm

Everett Burton Helm (1913-1999) foi um compositor, musicólogo e crítico musical estadunidense. Esteve no Brasil entre agosto de 1945 e abril de 1946, onde fez palestras sobre a canção

⁶² No livro *Música Popular Brasileira* (1982, p. 318), Oneyda Alvarenga cita essa musicista que se interessava pelas canções folclóricas brasileiras. Ela colheu, na fazenda de São José dos Barreiros, em São Paulo, a cantiga de uma cana-verde (sem título, registrada como Jongô) (p. 164) e transcreveu a cantiga *Adeus, campina da serra* de um Disco Victor do Brasil, n.º 34.234.

folclórica e a música moderna norte-americanas, e apresentou-se ao piano em eventos realizados na sede do Instituto Brasil-Estados Unidos, na Escola Nacional de Música, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa pela Sociedade Brasileira de Música de Câmara e no Centro de Pesquisas Folclóricas (*JORNAL DO COMMERCIO*, edições variadas, Rio de Janeiro, ago. 1945 – abr. 1946; *CORREIO DA MANHÃ*, edições variadas, Rio de Janeiro, ago.-out. 1945). Ele musicou os poemas III, de *Asa Ferida*; VII, de *Domaram-te, Andorinha!*; e IV, de *A Menina Boba*. Segundo Baroncelli (2010), em uma das duas cópias heliográficas das músicas que integram a Coleção Oneyda Alvarenga, “há um cartão pessoal do compositor, com os dizeres manuscritos: ‘Here is the result. I like the poems very much. I hope Will like the music. With cordial greetings’” [“Aqui está o resultado. Gosto muito dos poemas. Espero que Will goste da música. Com cordiais saudações”].

2.2.5 Francisco Mignone

Francisco Mignone (1897-1986) foi pianista, regente e compositor. Embora não tenha feito parte do movimento dodecafônico, chegou a explorar essa técnica em algumas de suas obras. Entre abril e maio de 1939, ele compôs sete peças musicais para os seguintes poemas de *A Menina Boba*: 1 *Eu queria cair na tua vida* (1’30); 2 *Eu te esperei na hora silenciosa* (2’15); 3 *Nunca sinto inveja de alguém que rola no pó* (0’22); 4 *Asas! Oh! Loucura dos voos* (1’07); 5 *Vento que corrompia* (0’38); 6 *Queimada pelo sol, desvairada* (0’45); 7 *Doçura de manhainha fresca* (1’09). O tempo total de

execução de todas as peças é de 7'30 (FRANCISCO MIGNONE: CATÁLOGO DE OBRAS, 2016, p. 24). Em 6 de setembro de 1949, os versos de *A Menina Boba* fizeram parte do repertório musical do *Festival Francisco Mignone*, realizado no auditório da Associação Brasileira de Imprensa, com a colaboração da soprano Alice Ribeiro ⁶³ (1917-1988). Em 27 de outubro de 1955, os poemas *Eu queria cair na tua vida*, *Eu te esperei na hora silenciosa*, *Nunca sinto inveja*, *Asas*, e *Vento que corrúpia*, foram apresentados durante o Festival Francisco Mignone. Os poemas foram cantados pela meio-soprano Carmem Pimentel (*Festival do Rio de Janeiro*). A entrada era franca (*DIÁRIO DE NOTÍCIAS*. Rio de Janeiro, 19 dez. 1945, p. 3; *DIÁRIO CARIOCA*. Rio de Janeiro, 6 set. 1949, p. 6; *JORNAL DO COMMERCIO*. Rio de Janeiro, 20 out. 1955, p. 8).

Segundo consta do Catálogo Castelo Branco (2025), as peças completas compostas por Mignone para os versos de *A Menina Boba*, são as Sete Líricas, todas com partituras manuscritas: *A menina boba* (Sete Líricas) (I); *A menina boba* (Sete Líricas) (II); *A menina boba* (Sete Líricas) (III); *A menina boba* (Sete Líricas) (IV); *A menina boba* (Sete Líricas) (V); *A menina boba* (Sete Líricas) (VI); *A menina boba* (Sete Líricas) (VII).

⁶³ Em 1959, a Gravadora Sinter lançou o LP *Alice Ribeiro Interpreta Francisco Mignone e José Siqueira*, um tributo a ambos, com quatorze faixas (Catálogo SLP 1508; 12", 33 rpm, álbum, mono). A faixa n.º 6 é ocupada pela peça *A Menina Boba* (Francisco Mignone/Oneyda Alvarenga). Segundo o *Jornal do Commercio* (RJ, 30 abr. 1941, p. 2), essa soprano “tem voz a um só tempo volumosa, macia, maleável, colorida”. Em 1940, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, já consagrada cantora, fez parte do elenco da ópera *Manon*, de Massenet, ao lado da brasileira Bidú Sayão (1902-1999) (ibidem, 29 ago. 1940, p. 14), soprano ultra liggero considerada uma das maiores estrelas da ópera de todos os tempos.

Além das peças citadas acima, Mignone teve os poemas de *A Menina Boba* como inspiração quando, por exemplo, compôs *Doçura de manhãzinha fresca*, canção inspirada no verso do poema X, de *A Menina Boba* (BARONCELLI, 2010).

2.2.6 Hans-Joachin Koellreutter

Hans-Joachin Koellreutter (1915-2005), compositor, professor e musicólogo teuto-brasileiro é conhecido por ter introduzido a técnica dodecafônica⁶⁴ (técnica dos doze tons) no Brasil. Ele compôs *Poema* e *Noturnos*, para voz média e piano, com versos de Oneyda Alvarenga (ACERVO KOELLREUTTER, 2025). Em 1945, apresentou em seu estúdio, no bairro Santa Tereza, no Rio de Janeiro, em evento aberto ao público, os *Noturnos* para mezzo-soprano e piano. Em 1946, o músico executou os *Oito Noturnos*, para contralto e piano, no Festival do Grupo Música Viva, patrocinado pelo Departamento Cultural do Clube Universitário do Brasil, no Salão da Casa do Estudante, no Rio de Janeiro (*A MANHÃ*, ed. n.º 1644, p. 3. Rio de Janeiro, 15 dez. 1946). Em 1949, Koellreutter escreveu ao *Correio da Manhã* para informar que seus *Noturnos*⁶⁵, para contralto e quarteto de cordas, com texto de Oneyda Alvarenga, foram

⁶⁴ O dodecafonismo é um sistema de composição atonal composto de 12 sons (sete da escala diatônica e cinco resultantes da alteração cromática) que só entre si são aparentados (DHLP, 2001, p. 1069).

⁶⁵ "Noturno" é um termo que se aplica a peças musicais que evocam a noite, e embora seja mais conhecido no contexto de peças para piano solo, também é utilizado para peças para outros instrumentos e conjuntos, incluindo orquestras de cordas e quartetos de cordas.

escolhidos para figurar nos programas do Festival de Palermo. A informação lhe fora dada pela Sociedade Internacional de Música Contemporânea, de Londres (*CORREIO DA MANHÃ*. Rio de Janeiro, 4 jan. 1949).

Na peça de teatro *À Outra Margem*, de Sales (2014; 2015), os *Noturnos* de Koellreutter, compostos para os versos de *A Menina Boba*, surgem como assunto no diálogo entre a Oneyda Alvarenga e a pintora Aurélia Rubião, em casa dessa última, em Varginha, em 1945, um mês após a morte de Mário de Andrade:

Aurélia: [...] O que você gostaria de tocar para mim? / Oneyda: Nenhuma das músicas eruditas que você sempre me pede. Da próxima vez, quero lhe mostrar o trabalho do Koellreutter. Ele musicou os poemas de "A Menina Boba": escreveu um ciclo de noturnos atonais para os versos, para contralto e piano. Chama-se "Noturnos para voz média e piano"⁽¹⁴⁾. São arranjos modernistas bem ousados. Ficou lindo. Gosto da mistura da música com a palavra. A música toca a alma. A palavra também. As duas juntas, então, conseguem obter um efeito surpreendente de sensibilidade. Dos poemas, sei que você gostou. Da música, não sei se gostará. Você é tão clássica! Quando eu voltar aqui, vá lá em casa. Vou tocar e declamar para você. Ah, vou querer saber a sua opinião (SALES, 2 ed., 2015 p. 38-39).

Dos versos de *A Menina Boba* para as composições musicais e, daí, para um diálogo de teatro, foi realizado um percurso entre diferentes formas de linguagem que possuem pontos de interseção entre si: a palavra poética escrita, os sons da melodia da composição musical e a palavra poética cantada. Como diz a personagem Oneyda:

“A música toca a alma. A palavra também. As duas juntas, então, conseguem obter um efeito surpreendente de sensibilidade”.

2.3 Oneyda Alvarenga e o teatro

Neste item, tratamos dos trabalhos e das apresentações de Oneyda Alvarenga, em Varginha e em São Paulo, relacionados à arte teatral e à música.

2.3.1 Theatro Capitólio (Varginha, 1927 e 1932)

O Theatro Capitólio de Varginha, atualmente, Theatro Municipal Capitólio, foi inaugurado em 12 de outubro de 1927 e adquirido pela Prefeitura em 29 de agosto 1983. À época da inauguração, Oneyda Alvarenga, com quinze anos de idade, era uma jovem que se interessava por música e por atividades culturais em geral. Seu pai, Orpheu Rodrigues Alvarenga, era um benquisto tabelião do 2º Ofício de Notas de Varginha. A família apreciava a literatura. É provável que todos tenham comparecido à cerimônia de inauguração em um evento que, desde então, marcou a cultura e a história da cidade. O teatro é, atualmente, considerado um dos principais patrimônios históricos e culturais do município. No mesmo ano da sua inauguração, Oneyda participou de um número de variedades, junto com outras “senhoritas da nossa elite”, após a exibição de um filme mudo (SALES, 2022, p. 220 e 369). A nota, publicada no periódico local *Arauto do Sul*, não esclarece qual foi a

participação de Oneyda, mas parece fora de dúvida que foi uma exibição ao piano.

Em 1932, a jovem pianista regressa ao palco do Capitólio para fazer uma apresentação em acompanhamento ao cantor Jorge Fernandes (1907-1989), grande intérprete de músicas brasileiras e de composições com motivos folclóricos. A informação consta de o *Arauto do Sul* (Supl., 15 fev. 1932, p. 1), que afirmava que a pianista varginhense Oneyda Alvarenga, então jovem estudante de piano em São Paulo, “acompanhará as canções que Jorge Fernandes cantar” (ibidem, p. 268).

Dois anos depois, Mário de Andrade a estimulava a apresentar-se em concerto em Varginha: “O seu concerto de Varginha será um concerto no Teatro dos Campos Elíseos em Paris, isso é que você deve imaginar”. Em outra carta, diz Oneyda: “Mário não abria mão de que eu desse um recital de piano em Varginha. Não dei, não houve jeito nem tempo” (Carta de 26 dez. 1934, p. 70; ibidem, nota 2, p. 73).

2.3.2 Festival Martins Pena (São Paulo, 1954)

Em abril de 1954, foi realizado, em São Paulo, o *Festival Martins Pena*⁶⁶, no Teatro Infantil Leopoldo Fróes⁶⁷. Foram

⁶⁶ Luiz Carlos Martins Pena (1815-1848): dramaturgo e diplomata brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, introdutor da comédia de costumes no Brasil. Escreveu comédias, sátiras, farsas e dramas. Luiz (com ‘z’): é com essa grafia que o dramaturgo é citado nas edições do *Jornal do Commercio* (RJ) da primeira metade do século XIX.

⁶⁷ Teatro Infantil Leopoldo Fróes, construído em 1952, demolido em 1970 (no original, citado apenas como Teatro Leopoldo Fróes). Não confundir com o atual Teatro

apresentadas três comédias, todas compostas por apenas um ato: *Os Dois ou o Inglês Maquinista* (1842?), *O Dilettante* (1844) e *A Família e a Festa na Roça* (1837). Os cenários figurativistas eram de Clóvis Graciano, e a cenografia geral de Luciana Petrucelli⁶⁸. A primeira peça foi dirigida por Luiz de Lima, as demais, por Alfredo Mesquita. O guarda-roupa e os cenários foram executados pelos Serviços da Comissão do IV Centenário. As marcações e a música foram executadas por Oneyda Alvarenga (*DIÁRIO CARIOCA*. Revista do D.C., ed. n.º 7897, p. 6. Rio de Janeiro, 4 abr. 1954; dados complementares do autor). Ao trabalhar com essas pessoas, Oneyda o fez com os mais talentosos e reconhecidos profissionais do teatro brasileiro, à época (vide nota de rodapé).

2.4 Outros estudos folclóricos e a Discoteca Pública Municipal de São Paulo

Oneyda Alvarenga não apenas documenta, mas também interpreta e analisa as manifestações culturais populares e folclóricas,

Leopoldo Fróes, inaugurado em 2013, localizado na Av. João Dias, n.º 822, Santo Amaro, na zona sul da cidade de São Paulo. Leopoldo Constantino Fróes da Cruz (1882-1932) foi um ator, compositor, letrista e cantor fluminense.

⁶⁸ Alfredo Mesquita (1907-1986): brasileiro, ator, autor e fundador da Escola de Arte Dramática (EAD), fundada em 1948. Luiz de Lima (1925-2002): português, ator, diretor, dramaturgo, produtor e professor de interpretação. Luciana Petrucelli: italiana, cenógrafa e figurinista. Clóvis Graciano (1907-1988): brasileiro, muralista, pintor, desenhista, ilustrador, cenógrafo e figurinista. É desse artista a ilustração da capa da *Revista do Arquivo Municipal* LXXXVII, de 1942, uma escultura popular paulista, em que Oneyda publicou o artigo *A Discoteca Pública Municipal*.

oferecendo sua visão sobre o significado e a importância dessas práticas para a formação da identidade brasileira. O conjunto de sua obra – hoje um legado e patrimônio cultural imaterial do Brasil – é relevante por:

- 1) registrar e descrever cantos e danças populares brasileiros;
- 2) abordar diferentes expressões de música e de dança;
- 3) demonstrar a importância da pesquisa de etnomusicologia para a compreensão das expressões culturais e de suas relações com a sociedade;
- 4) valorizar a cultura popular, o que colabora para eliminar o preconceito com que, muitas vezes, é discriminada por outros grupos sociais, que tendem a considerá-la primitiva, rudimentar, grosseira, pouco elaborada e menos sofisticada em comparação com a cultura erudita;
- 5) contribuir para valorizar e preservar o patrimônio cultural imaterial do Brasil.

Em relação ao registro e ao estudo da música folclórica brasileira no exterior, Oneyda Alvarenga serviu, já na década de 1940, como um elo entre a equipe da Discoteca de São Paulo e a da *Library of Congress*, dos Estados Unidos, que possui um arquivo de música folclórica de todos os cantos do mundo. Do estudo *The Endangered Music Project* (Projeto Música Ameaçada), publicação bilíngue português/inglês do *Smithsonian Institution*, consta que ela também documentou meticulosamente a pesquisa da Missão de Pesquisas Folclóricas (*Folklore Research Mission*) em uma série de monografias que acompanharam as gravações de campo dos discos. No início da década de 1940, durante o período da II Guerra Mundial, através da

cooperação entre a Biblioteca do Congresso e folcloristas brasileiros, as gravações, filmes e fotografias da Discoteca passaram a fazer parte de um programa de intercâmbio com a *Library of Congress*.

O mesmo estudo ressalta que

Nós devemos muito a Mário de Andrade, que possibilitou a causa nacionalista, e a Oneyda Alvarenga, a musicóloga que passou mais de três décadas cuidando dessa coleção que hoje leva o seu nome. As suas monografias e os seus catálogos ilustrados, frutos de muitos anos de trabalho, testemunham a riqueza de materiais coletados pela Missão [...] Hoje, estes são parte do patrimônio brasileiro, e são mais uma testemunha às aparentemente infindáveis riquezas musicais do país (HART; JABBOUR, 2025, página não numerada).

A Missão de Pesquisas Folclóricas, de 1938, responsável pela gravação das músicas que fazem parte do acervo fonográfico inicial da Discoteca, realizou a coleta em uma época em que o rádio no Brasil começava a ser popularizado. A televisão seria inaugurada somente em 1950. Nas décadas seguintes, esses meios de comunicação de massa facilitaram o relacionamento entre as pessoas de uma forma nunca vista antes, aumentando o intercâmbio entre elas, inclusive em sua relação com as próprias manifestações culturais, artísticas e folclóricas. A Missão, portanto, coletou dados e informações do folclore musical brasileiro em momento imediatamente anterior à profunda modificação cultural que ocorreria após o uso massivo do rádio e da televisão. Esse fato, que valoriza ainda mais os registros da Missão, em um país de dimensões continentais, parece ter sido ainda pouco estudado pelos pesquisadores.

Para além da Trilogia Oneydiana, citada e analisada com detalhes no item 2.1 deste livro, a seguir, apresentamos um breve resumo de alguns de seus outros trabalhos, que fazem parte do acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga.

2.4.1 Comentários a alguns cantos e danças do Brasil (1941)

Essa obra trata dos cantos e das danças folclóricos brasileiros, tendo sido publicada na separata da *Revista do Arquivo*, nº 80, [209-246], editada em São Paulo, pelo Departamento de Cultura, em 1941.

2.4.2 Melodias registradas por meios não mecânicos (1946)

Esse estudo ilustrado, com 480 páginas, integra o volume 1 da série Arquivo Folclórico, editada em São Paulo, pelo Departamento de Cultura, em 1946. O texto aborda a importância do material recolhido no Norte e Nordeste do Brasil pela Missão de Pesquisas Folclóricas, dirigida por Mário de Andrade e estuda a dança e a música popular brasileiras, com foco em diferentes manifestações culturais do país.

2.4.3 A influência negra na música brasileira (1946)

A influência negra na música brasileira é o texto de uma conferência que Oneyda Alvarenga proferiu na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, por solicitação de Roger Bastide, sendo publicado, posteriormente, no *Boletín Latino Americano de Música* (Montevideu [Rio de Janeiro], v. 5, n. 6, p. 346-407, abr. 1946) (1983,

Carta de 19 ago. 1940, nota 1, p. 248). Sobre essa obra, Veiga (1976, p. 176), no *Boletim do Conselho Federal de Cultura* (MEC), considerou que “Entre nós, o estudo pioneiro é o de Oneyda Alvarenga (“A influência negra na música brasileira”), publicada no BLAM, Vol. VI, em 1946, apoiado em apenas 37 melodias colhidas por Camargo Guarnieri, na Bahia, em 1937 por inspiração da Discoteca Pública Municipal de São Paulo”. Oneyda revela que o mesmo tema foi apresentado na conferência *Música de Feitiçaria no Brasil*, redigida por ela, em 1940, e lida por Mário de Andrade no curso de Roger Bastide, na Universidade de São Paulo (Carta de 10 set. 1940, 1983, nota de rodapé 6, p. 260). A partir de documentos musicais coletados por Camargo Guarnieri, em Salvador (BA), em 1937, Oneyda analisa exaustivamente 37 cantos de feitiçaria, notas de campo, instrumentos e gravações de cantigas ketu⁶⁹ do Candomblé. Ela também descreve o uso do berimbau ou urucungo e a dança do carimbó maranhense.

2.4.4 Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro (1948-1953)

Os Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro é uma coleção de gravações de música folclórica brasileira produzida pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo, organizada por Oneyda Alvarenga e com textos de sua autoria. Entre 1948 e 1953, foram

⁶⁹ O candomblé ketu (queto) é de rito nagô, a maior e mais difundida “nação” dessa prática e se caracteriza por ser uma das religiões afro-brasileiras, originária das tradições dos povos da região de Queto (atuais Nigéria e Benin), incluídos entre os iorubás (nagôs).

lançados cinco volumes de discos com os seguintes registros: Xangô, vol. I (1948); Tambor-de-Mina e Tambor-de-Crioulo, vol. II (1948); Catimbó, vol. III (1949); Babassuê, vol. IV (1950); Chegança de Marujos, vol. V (1953).

Segundo Alvarenga (1982, p. 244-245), babaçuê (Pará), candomblé e candomblé-de-caboclo (Bahia), catimbó ou catimbau (todo o Nordeste), macumba (Rio de Janeiro), pajelança (Amazônia, Maranhão, norte do Piauí), tambor-de-crioulo e tambor-de-mina (Maranhão) e xangô (Pernambuco, Paraíba e Alagoas), são práticas supersticiosas brasileiras de cultos religiosos de caráter mágico. Dessas modalidades de feitiçaria em que a música possui um papel relevante, um grupo foi implantado pelo negro, o outro grupo pode ser considerado de criação nacional. Nesse último, os elementos da feitiçaria afro-brasileira se fundem aos do catolicismo, ao espiritismo e às reminiscências de práticas e da simbologia ameríndia. “Nos cultos de inspiração ameríndia os cantos são em língua nacional; na feitiçaria afro-brasileira os textos cantados compõem-se quase exclusivamente de palavras das línguas nagô e quimbunda, no geral deturpadas e incompreensíveis mesmo para os negros que as usam” (ibidem, p. 247). Musicalmente, os cantos candomblés e xangôs utilizam, frequentemente, as escalas pentafônica (composta por cinco notas) e hexacordais (composta por seis notas, conhecida como escala de tons inteiros), o que causa no ouvinte, mesmo sendo brasileiro, “uma sensação de coisa exótica” (ibidem).

O ensaio Xangô⁷⁰ (1948), com 149 páginas, tem como assunto principal o folclore negro, sendo composto por Discos FM. 1 a 14. Dentre os registros sonoros, citamos: 1. Euá Mamnjô Euá (Toada de Euá). 7':01", executada pelo Grupo da Guida (Idida Ferreira Mulatinha). As vozes foram acompanhadas por três ingomes, agogô e xerê⁷¹. A gravação foi realizada no Recife, em 26 fev. 1938.

O estudo Tambor-de-Mina e Tambor-de-Crioulo⁷² (1948), com 92 páginas, é acompanhado por discos FM.15 a 28-A. Os assuntos são a música folclórica brasileira e o folclore negro. Trata-se de um breve estudo, acompanhado de discos com cânticos do tambor-de-mina recolhidos, em 1938, pela Missão de Pesquisas Folclóricas no Nordeste, coordenada por Mário de Andrade. A folclorista apresenta uma caracterização geral do tambor-de-mina, com foco no Terreiro Fé-em-Deus, do bairro João Paulo, em São Luís do Maranhão. Os cânticos registrados nos discos são também

⁷⁰ Xangô: no sentido aqui tratado, xangô é um culto afro-brasileiro que constitui uma alteração do padrão litúrgico nagô, adaptado por diversos grupos étnicos do Nordeste do Brasil (DHLP, 2001, 1. ed., p. 2892).

⁷¹ Segundo Alvarenga (1982, p. 350, 355 e 359), ingome, em Pernambuco, é um tambor grande de apenas um couro; agogô é um instrumento de origem africana formado por uma campânula simples ou dupla de ferro, dotada de cabo, que o tocador percute com uma baqueta do mesmo material; xerê são chocalhos metálicos que podem ter pelo menos quatro formas diferentes, cônicas ou esféricas.

⁷² Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, 1 ed., p. 2664), tambor-de-mina é cada um dos diversos cultos religiosos maranhenses de origem afro-brasileira resultantes da fusão, em maior ou menor escala, de tradições jejes, nagôs, catolicistas e de outras diversas influências; tambor-de-crioulo são cânticos e danças acompanhados por três tambores, e que apresentam parentesco com o samba rural, mesclando-se muitas vezes com o bambelô, o carimbó, o coco e, eventualmente, confundindo-se também com a umbigada maranhense.

transcritos. Roger Bastide utilizou esse estudo como uma das fontes de consulta para sua análise de aspectos da herança cultural afro-brasileira e do folclore maranhense.

Alguns registros musicais do Tambor-de-Mina: 2. É Codó É Codó. 1'27", cantado pela solista Maria Pereira. 3. E de Mariolê, E de Mariolá. 2'04", com a solista Maximiliana Silva. 4. Eu vere garapé vodum. 0:45", solista Edeines Gregória de Moraes. 5. Ô Miná Terê Terê. 1'34", solista Maria José Paixão Santos. 6. Ai Inhanhan. 0:58", solista Maria José Paixão Santos, do Grupo Tambor-da-Mina. Os instrumentos musicais utilizados foram um tambor principal, dois tambores de acompanhamento, triângulo e chocalho. Gravado no Bairro João Paulo, São Luís do Maranhão, 17 jun. 1938.

O ensaio Catimbó⁷³ (1949), com 217 páginas, é acompanhado por registros em discos FM.28-b a FM.38.

Babassuê⁷⁴ (1950) contém 136 páginas, é ilustrado e acompanhado por discos FM.39 a FM, 51, com estudos sobre os

⁷³ Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, 1 ed., p. 627 e 653), o catimbó é um culto de feitiçaria que combina elementos da magia branca europeia com elementos ameríndios, negros e católicos. O ritual é liderado por um mestre que defuma os assistentes com seu cachimbo, e a quem se recorre para resolver variados problemas, seja para o bem, seja para o mal. Não confundir com carimbó, que é um tipo de dança de roda, praticada no Maranhão e no Pará, com uma dançarina no centro, ao som de instrumento de mesmo nome, um atabaque feito de tronco escavado. Segundo Alvarenga (1982, p. 349), o atabaque é um tambor oblongo, com couro de um lado só.

⁷⁴ Babassuê: a grafia atual é babaçuê. Além de breve citação, autora não tratou desse tipo de expressão religiosa em *Música Popular Brasileira*. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, 1 ed., p. 368), o babaçuê é uma espécie de culto religioso afro-brasileiro muito nacionalizado, praticado no Maranhão e no Pará, cuja teogonia e rituais seguem o modelo jeje-nagô, com simplificações e adaptações

cantos fetichistas e cantos folclóricos do Brasil, e músicas e canções folclóricas no Nordeste do Brasil. Uma das músicas registradas é A Doçu Séménome (Canção para Doçu). 2'41", cantada pelo solista Satiro Ferreira de Barros, com o Grupo do Babaçuê. Os instrumentos musicais utilizados foram três tambores e um chocalho. A gravação foi realizada em Belém do Pará, em 6 jul. 1938.

Chegança de Marujos⁷⁵ (1953) é uma obra ilustrada, com 317 páginas, trata das danças folclóricas do Nordeste e é composta por discos FM 72 e 73, 82-B a 86, 97 a 104. Contêm textos de cânticos, documentos e notas.

2.4.5 A Discoteca Pública Municipal (1942)

O estudo *A Discoteca Pública Municipal* começou a ser escrito em 1941, sendo publicado na *Revista do Arquivo Municipal*, nº LXXXVII, do Departamento de Cultura de São Paulo, em 1942. O trabalho é dividido em duas partes: I Organização da Discoteca (p. 7-52) e II Resultados das estatísticas (p. 52-98). Além do de Oneyda Alvarenga, esse número publicou os ensaios e artigos de sete renomados pesquisadores, dentre eles, Claude Lévi-Strauss, com o inédito *Guerra e comércio entre os índios da América do Sul* e o do

marcadas por influência da pajelança amazônica, do catimbó nordestino, do candomblé-de-caboclo e da umbanda carioca.

⁷⁵ A chegança de marujos é um episódio de navegação que celebra as aventuras marítimas de Portugal, com origem em tradições exclusivamente ibéricas (ALVARENGA, 1982, p. 61).

sociólogo estadunidense Donald Pierson (1900-1995), com *Ascensão do mulato brasileiro*.

O trabalho de Oneyda, com 91 páginas (p. 7-98), trata da administração e da organização das discotecas, da história da Discoteca Pública Municipal de São Paulo e de suas publicações. Na época, a discoteca contava com seis anos de existência e cinco de funcionamento público. O primeiro ano integral de funcionamento da Discoteca foi alcançado em 1940 (p. 52). O texto é um relato completo das atividades que foram desenvolvidas durante esse período, “inclusive sua organização interna, estando reservada uma larga parte aos resultados estatísticos do seu movimento de consultas públicas de discos”. A fonotecária considerava que, naquele momento, a discoteca ainda era “um serviço cultural que constituía uma novidade no Brasil”, sofrendo com interrupções constantes causadas pelas várias mudanças de sede (p. 7), o que, por óbvio, atrapalhava bastante suas atividades.

A Parte I Organização da Discoteca (p. 7-52), trata dos seguintes assuntos: seções dos serviços da Discoteca; arquivos das matrizes dos discos de música popular brasileira produzidos pelas gravadoras; biblioteca musical com acervo de partituras; fichários de discos (autores, formas, países, séculos, executantes, títulos); normas de conduta dos consulentes [usuários] durante suas audições/pesquisas dentro das dependências da Discoteca; esclarecimentos sobre a utilização, pela Discoteca, dos conceitos de música sinfônica, música instrumental de câmara e música vocal.

A Parte II Resultados das estatísticas (p. 52-98), trata das estatísticas das consultas realizadas na instituição durante quatro

anos, entre 18 de novembro de 1936 e 31 de dezembro de 1940, divididos pela pesquisadora em seis períodos de funcionamento, segundo o local ocupado pela sede. Durante esse tempo, a Discoteca funcionou em várias sedes diferentes: Rua da Cantareira, n.º 216 (sede da redação da Divisão de Documentação Histórica e Social do Arquivo Municipal), Rua Florêncio de Abreu, n.º 65 (mesma rua da Gráfica da Prefeitura Municipal [n.º 508]), Praça Ramos de Azevedo, n.º 4 e Teatro Municipal de São Paulo. As estatísticas apresentam dados da quantidade de consulentes e das obras consultadas; discos executados; sexo (masculino/feminino), idade, profissão e nacionalidade dos consulentes; discos mais executados (música sinfônica, música de câmara, música vocal); músicas executadas segundo o século de composição e os compositores (séculos XVIII ao XX); óperas mais representadas.

2.4.6 Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico – 2º volume (1950)

O Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico – 2º volume, é um documentário sobre o pequeno museu de objetos populares da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, criado com o intuito principal de colecionar instrumentos de música e objetos ligados a fatos musicais populares. Na coleção, há um predomínio absoluto de objetos de função religiosa. As colheitas foram realizadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas, por iniciativa de Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura. Participaram da Missão: Luís

Saia⁷⁶, chefe e encarregado das pesquisas; Martin Braunwieser⁷⁷, músico; Benedito Pacheco⁷⁸, técnico de gravação; Antônio Ladeira⁷⁹, auxiliar (ALVARENGA, 1950, p. IX).

As peças que, em 1950, compunham o “museuzinho” folclórico foram obtidas entre 1937 e 1938, na Bahia, no Nordeste e no Norte, com raras exceções. A coleção baiana de peças que pertenciam a candomblés foi recolhida pelo compositor Camargo Guarnieri. As peças coletadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas são, principalmente, objetos usados nos xangôs de Recife, onde os objetos foram recolhidos em um momento histórico particularmente difícil, pois “a polícia iniciara a perseguição aos xangôs e catimbós, fechando-os e apreendendo grande cópia de objetos usados no culto” (ibidem, p. 10).

O Catálogo agrupa o material colhido em quatro seções: 1) objetos de cultos fetichistas; 2) objetos de danças, danças dramáticas e festas populares; 3) ex-votos⁸⁰; 4) objetos diversos (ibidem, p. XI).

⁷⁶ Luís Saia (1911-1975): arquiteto, professor, pesquisador e etnógrafo brasileiro, amigo de Mário de Andrade e de Oneyda Alvarenga.

⁷⁷ Martin Braunwieser (1901-1991): músico austríaco, mudou-se para o Brasil em 1928, foi fundador e membro da Academia Brasileira de Música, ocupante da cadeira 7.

⁷⁸ Benedito Pacheco: técnico de som, especialista em gravações em disco.

⁷⁹ Antonio Ladeira: auxiliar geral e assistente técnico de gravação de som.

⁸⁰ Ex-voto / *cs* ou *ês* / abreviação do latim *ex-voto suscepto*, o voto realizado. É o presente dado pelo fiel ao seu santo de devoção em consagração, renovação ou agradecimento de uma promessa. Pode ser pintura, desenho, figuras esculpidas em madeira, argila, cera ou gesso, que se colocam numa igreja, capela ou outro local de culto, muitas vezes representando partes do corpo que estavam adoecidas e foram curadas (DHLP, 2001, 1 ed., p. 1294, com complementação de dados do autor).

No final, dois índices apresentam os objetos agrupados por: a) nomes, gêneros, tipos, natureza dos materiais e outros dados (índice analítico geral); b) ordem numérica de catalogação (ibidem, p. XIII).

2.5 Documentos e cartas: *Mário de Andrade, um pouco (1974)*

Este livro, com 136 páginas, faz parte da Coleção José Olympio, tendo sido editado no Rio de Janeiro, pela Livraria José Olympio, em 1974, por meio de contrato com a Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo, sob a forma de coedição. Trata-se de uma coleção de cartas e documentos que abordam a relação de amizade e de trabalho entre Oneyda e Mário, e como ele influenciou sua vida e sua trajetória profissional, quando a convidou para trabalhar na Discoteca. O livro oferece uma visão mais íntima e pessoal da vida de Mário de Andrade, mostrando traços de sua personalidade, seus interesses e atividades.

2.6 Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas. Amizade, teorias e conflitos

Neste item, analisamos algumas cartas trocadas entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, publicadas no livro *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: Cartas* (São Paulo : Duas Cidades, 1983. 308p.). A correspondência foi organizada por Oneyda e publicada um ano antes de seu falecimento.

Segundo Lopez (1983, p. 10), a disposição testamentária de Mário de Andrade, que vedava a leitura e a divulgação da

correspondência passiva até 1995, não incluiu no lacre as cartas de Oneyda Alvarenga. As cartas em que os principais interesses dos dois amigos são discutidos, são “bem brasileiras”, possuem um estilo epistolar original, enriquecem a epistolografia nacional e tratam de assuntos como música, poesia e cultura popular, “sempre de acordo com a perspectiva libertadora de que a Cultura não deve ser privilégio de uma classe social”. O diálogo entre ambos é importante por dois motivos principais: “realização integral das cartas em seu gênero [...] [e] confluência de dois discursos epistolares psicologicamente bem diferenciados”.

No dia 1º ou 2 de fevereiro de 1931, com dezenove anos de idade recém-completados, Oneyda Alvarenga saiu de Varginha, Minas Gerais, com destino a São Paulo para estudar piano com Mário de Andrade. Ele dava aulas em sua residência na Rua Lopes Chaves, nº 108, número alterado depois para 546, no bairro da Barra Funda. A edificação abriga hoje a Oficina Cultural Casa Mário de Andrade. Oneyda conheceu Mário no dia 5 ou 6 de fevereiro, tendo ido a sua casa acompanhada de Sylvia Alvarenga, sua prima e também aluna de Mário (Prefácio, p. 5 e 6).

Desde o início do seu relacionamento com Mário, Oneyda teve o cuidado e o carinho de vez ou outra dar-lhe alguns presentes. No mais das vezes, a escolha recaía em produtos típicos de Varginha ou da região sul-mineira: doces, frutas e um boneco são os três que valeram referências suas nas cartas.

Sobre os doces: “Gentileza de aluna caipira, mas bem apropositada: Mário era um requintado *gourmet*, mas não considerava desdouro descer das suas alturas gustativas para

saborear os doces das Cambuquiras deste país” (Carta de 19 jun. 1932, nota 2, p. 22). Cambuquira é uma cidade estância hidromineral vizinha a Varginha.

Sobre as frutas: Oneyda enviou a Mário mangas cultivadas em São Lourenço, outra estância hidromineral do Circuito das Águas da região próxima a Varginha (Carta de 16 jan. 1933, p. 42).

Sobre o catito, vocábulo então utilizado em Minas Gerais como sinônimo de boneco: “Ao tempo em que lhe dei um catito varginhense, boneco malabarista cujo nome resolveu o caso da calunga dos maracatus, ele me disse: “Esplêndido para filosofar” (Carta de 29 jan. 1933, nota 1, p. 46).

Na primeira carta e nas subseqüentes da fase inicial de sua correspondência com Mário, a mocinha do interior sempre abria a conversa com o já renomado intelectual com um respeitoso “Seu Mário” que traz implícito um comedido afeto (Cartas de Varginha, de 19 jun. 1932 a 16 maio 1935, p. 21 a 108). Essa forma de tratamento não passou despercebida a ele que, no primeiro parágrafo da primeira carta-resposta, aproveitou a deixa para tecer ligeiras considerações sobre o português falado no Brasil:

Antes de mais nada, deixe que lhe diga que gostei enormemente de ver você principiando sua carta por um “Seu Mário” tão humanamente brasileiro, tão livre de preconceitos e de gramáticas que nos vêm feitinhas de Portugal. Isso prova muita coisa, prova, antes de mais nada, um consentimento sem temor da realidade. Continue assim, que assim vai bem (Carta de 25 jun. 1932, p. 23).

A última carta de Oneyda com a forma de tratamento “Seu Mário” é datada de Varginha, 16 de maio de 1935. A partir da carta de 31 de maio do mesmo ano, ela abandona a forma antiga e passa a se referir a ele apenas como “Mário”. A mudança se deu quando Oneyda percebeu que o renomado mentor da Semana de Arte Moderna nutria por ela sincero afeto de amizade e via nela o potencial para se tornar uma grande pesquisadora e intelectual. O futuro demonstrou que a intuição dele fora acertada.

Foi Mário de Andrade, no entanto, que solicitou a Oneyda o abandono do pronome formal “Seu Mário” em carta de 26 de maio de 1935 (Carta de 26 maio 1935, p. 111). Essa mudança ocorreu quando Oneyda já havia concluído seu curso de piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e no mesmo mês em que Mário conseguiu-lhe o emprego no Departamento de Cultura de São Paulo.

Oneyda se muda definitivamente para São Paulo para trabalhar na Discoteca no dia 23 de agosto de 1935 (Prefácio, p. 11). Quando Mário lhe indaga se ela aceitaria o emprego na Discoteca, ela responde imediatamente por telegrama: “Aceito Oneida ⁸¹ ” (Telegrama com carimbo de 7 maio 1935). A mensagem telegráfica de apenas duas palavras é a correspondência com o menor número de palavras trocada entre ambos. Para Oneyda, todavia, é a mais significativa, pois é o marco da grande mudança que ocorreria de modo irreversível em sua vida pessoal, familiar, profissional e

⁸¹ Oneida com ‘i’ foi, com certeza, uma opção do telegrafista uma vez que o ‘y’ é uma das letras do Código Morse.

intelectual. Trata-se, simplesmente, do telegrama que confirma o início da mudança definitiva do rumo de sua vida. No mesmo dia, Oneyda envia a Mário uma pequena carta: “Estou completamente gelada: meio alegria, meio susto” (Carta de 7 maio 1935, p. 106).

Na percepção da Oneyda Alvarenga idosa, as cartas de Mário de Andrade têm vivacidade e calor, em contraste com as dela, cujo mérito, segundo ela própria, é o de apenas serem

Honestas e transparentes, escritas sem subterfúgios, sem intenções intelectuais, cheias do peso do trabalho e da firmeza da confiança. Se nasceram aguadas, deveram isso ao meu temperamento então muito fechado, à minha timidez... (Prefácio, p. 12).

Naquela época, a viagem Varginha–São Paulo era feita por trem da Rede Sul-Mineira e Central do Brasil e, caso não houvesse atraso, ocorrência frequente, teria a duração de quatorze horas. Em São Paulo, o ponto final era na Estação do Norte, depois denominada Roosevelt (Prefácio, p. 6). A Estação Ferroviária de Varginha tem seu edifício atual construído no mesmo local onde foi inaugurada em 28 de maio de 1892, dia em que recebeu o primeiro trem. O edifício original foi demolido e a construção na nova estação foi inaugurada em 1934, portanto, era dessa estação e edifício que Oneyda Alvarenga chegava a Varginha e viajava para São Paulo.

Segundo Oneyda, Mário foi um “grande epistológrafo” (Carta de 14 set. 1940, nota 1, p. 299), o que podemos comprovar pelos vários títulos de livros e artigos publicados que reúnem a correspondência dele com a própria Oneyda, Manuel Bandeira, Henriqueta Lisboa, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Cândido

Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Luís da Câmara Cascudo, Carlos Drummond de Andrade, entre outros.

O livro *Cartas Mário de Andrade/Oneyda Alvarenga* reúne a correspondência entre eles no período entre 19 de junho de 1932 e 26 de dezembro de 1940, constituída quase em sua totalidade por cartas, mas também por alguns raros telegramas e bilhetes.

Após 26 de dezembro de 1940, data da última carta de Mário de Andrade para Oneyda, que consta do livro *Cartas*, Oneyda ainda escreveu a Mário um bilhete sem data (na nota de rodapé 1, ela diz acreditar que o período seja dezembro de 1944) (Bilhete sem data (dez. 1944?), p. 304-305), e uma carta também sem data (na nota de rodapé 1, Oneyda diz que o ano provável é 1941 ou 1942) (Carta sem data (1941? 1942?), p. 305-308).

Uma das curiosidades sobre as cartas é a forma de registro das datas feita por Mário e Oneyda com dia e ano expressos em algarismos arábicos e o mês em algarismos romanos. Exemplo: Varginha, 19-VI-1935. Mário geralmente suprime o milênio e o século e indica apenas os dois últimos algarismos referentes ao ano. Exemplo: São Paulo, 18-VII-34.

Houve o cuidado, por parte de Oneyda, de omitir por discrição na correspondência “os nomes de pessoas vivas e dos mortos ainda muito presentes na memória intelectual do país” (Prefácio, p. 19).

Oneyda Alvarenga (Prefácio, p. 11-12) divide a correspondência entre Mário de Andrade e ela em duas fases:

A primeira fase engloba o período entre 19 de junho de 1932 e 18 de agosto de 1935. Todas as cartas desse período foram escritas

em Varginha durante os meses em que Oneyda se encontrava de férias escolares do Conservatório Dramático e Musical e das aulas de piano que tinha com Mário de Andrade. Logo no início dessa fase, a Revolução Constitucionalista de 1932, ocorrida entre 9 de julho e 2 de outubro, interrompeu toda comunicação do Brasil com São Paulo e, segundo Mário, o Correio estava “nas mãos da tropa, militarizado” (Carta de primeiro jul. 1932, nota 1, p. 29). Em 10 de julho de 1932, um dia após o início do conflito armado, Mário revela a Oneyda suas preocupações:

Oneida, tinha planejado lhe escrever hoje, domingo, uma carta muito comprida sobre os seus versos, e eis que rebenta a revolução. Nem bem acordei hoje, os jornais me trouxeram toda a angústia do que vai ser. No momento a minha visão é muito pessimista e não sei o que vai ser nosso destino (Carta de 10 jul. 1932, p. 31).

Mário se refere à Revolução como guerra civil (Carta de 29 jan. 1933, p. 43), o que foi, de fato, conforme reconhecem os historiadores. Devido à guerra, a carta que Mário escreveu a Oneyda, datada de 10 de julho de 1932, somente foi recebida por ela três meses depois, no dia 15 de outubro (Carta de 16 out. 1932, p. 36).

Durante esse período, portanto, não houve troca de correspondência entre eles. Oneyda havia escrito a Mário uma carta em 1º de julho, ou seja, uma semana antes do início do conflito armado. A primeira carta dela, pós-conflito, é datada de 9 de outubro (uma semana após o término da Revolução), carta essa que marca a retomada normal da correspondência entre eles. A primeira resposta de Mário, após o término da Revolução, é datada de 14 de outubro.

Naqueles dias, a insegurança pública ainda era muito grande e Mário alerta a amiga:

Será mesmo conveniente que você espere mais alguns dias para vir. O estado de exaltação em que estamos, facilita as explosões extremistas, e ninguém pode imaginar o que ainda poderá suceder. Guarde-se aí por mais uns dias (...)" (Carta de 14 out. 1932, p. 30).

Dois dias depois, Oneyda lhe responde em estado de quase desolação: "Lamento profundamente ter que continuar retida aqui" [em Varginha] (Carta de 16 out. 1932, p. 36).

Em suma, as cartas da primeira fase marcam o início da correspondência periódica entre eles, o progressivo abandono da formalidade do tratamento cerimonioso dispensado por Oneyda a Mário, a angústia e a insegurança social provocadas pela eclosão da Revolução de 1932, com circulação de tropas armadas pelas ruas de São Paulo, e o progressivo estabelecimento da confiança, principalmente por parte dela em relação ao seu interlocutor.

A segunda fase abarca o período entre 18 de junho de 1936 e 26 de dezembro de 1940, tendo início após um intervalo de dez meses sem troca de correspondência. O principal acontecimento é o início da II Guerra Mundial, em 1939. Oneyda Alvarenga agora residia em São Paulo e trabalhava na Discoteca Pública Municipal. As cartas de Oneyda desse período foram escritas em São Paulo e endereçadas a Mário, então residente no Rio de Janeiro. Nessa época, apenas duas cartas foram escritas em Varginha: as de 8 de setembro e 15 de dezembro de 1936.

As cartas de Mário de Andrade foram escritas em São Paulo, entre 25 de junho de 1932 e 29 de novembro de 1937, e no Rio de Janeiro, entre 22 de abril de 1938 e 26 de dezembro de 1940. Mário residiu na então capital federal por três anos, desde o fim de fevereiro ou princípio de março de 1938, tendo regressado a São Paulo no início de 1941 (Prefácio, p. 12; Carta de 31 mar. 1938, nota 1, p. 134; Carta sem data, 1941? 1942?, nota 1, p. 305).

No início de setembro de 1936, Oneyda viajou a Varginha para completar a coleta de material sobre cateretês, que tinha começado no ano anterior. O material coletado serviu de base para a escrita de sua obra *Cateretês do Sul de Minas Gerais* (conforme esclarecemos, de fato, um estudo sobre os cateretês de Varginha). A referida monografia, apresentada como trabalho conclusivo do curso de Etnografia e Folclore ministrado por Dina Dreyfus⁸² (Carta de 8 set. 1936, nota 1, p. 130), ganhou o Prêmio do Curso de Etnografia e Folclore da Prefeitura de São Paulo.

Em 15 de dezembro de 1936, Oneyda estava em Varginha, ao que parece no gozo de suas primeiras férias regulamentares da Discoteca. Desse período, afirma ela:

Vou levando uma imbecilíssima vida de dormir, comer e conversar (...) Não percebi ainda se estou mesmo descansando, mas já sei que estou engordando (...) De qualquer jeito a chuva incessante não me permitiria mesmo andar (Carta de 15 dez. 1936, p. 130-131).

⁸²No original, Dina Lévi-Strauss (vide nota de rodapé 4).

A data é próxima do Natal, supõe-se que Oneyda deva ter regressado a São Paulo após as comemorações natalinas ou no início do Ano Novo.

A correspondência entre Mário e Oneyda inclui principalmente cartas, mas apresenta, também, bilhetes e telegramas. Para Oneyda, bilhete não referia somente a textos curtos tal como entendemos hoje, tanto que denominou bilhete um escrito seu para Mário com 124 palavras (Bilhete sem data (dez. 1944?), p. 304-305). Em sua maioria, as cartas são longas e caudalosas, considerando-se o padrão extremamente sintético da correspondência atual. O principal conteúdo delas se prende a questões de natureza conceitual da filosofia, estética, literatura, arte, antropologia cultural, etnologia, folclore, música, história e organização de acervos folclóricos e musicais e de discotecas públicas.

Estão lá, também, no entanto, intercalados com áridos temas teóricos, assuntos variados da vida privada: preocupações financeiras e com questões da vida prática como aluguel de moradias, contratação de empregadas domésticas e falta d'água, problemas afetivos, familiares e de relacionamentos interpessoais e profissionais. Há, inclusive, a descrição de festas ao som do piano tocado por Oneyda e bebedeiras regadas a *whisky* madrugadas a dentro, relatos de doenças deles próprios, de amigos e de familiares. As circunstâncias das confidências, desabafos, ciúmes de amigos e troca de farpas mútuas revelam a vida íntima, a tonalidade emocional e a expressão de personalidades, fatores que, somados, contribuem para tornar a leitura ainda mais saborosa. Podemos perceber, com nitidez, por trás do discurso e dos papéis sociais, as pessoas com os seus

desejos, medos, acertos e erros. Os assuntos da vida privada, que talvez na visão de alguns teóricos possam parecer “cacos” ou “ruídos” inseridos em meio à densidade dos temas conceituais, linguísticos, literários e filosóficos tratados, contribuem para tornar a leitura mais interessante e agradável, pois possibilitam a criação de uma imediata identificação e empatia do leitor com os missivistas.

Os usos e costumes, vocabulário, expressões verbais, ciência e tecnologia da época vêm à tona, bem como as preocupações com o seguimento e consequências da II Guerra Mundial, com as inevitáveis implicações na economia e nas artes. Mário e Oneyda, em um clima de angústia e tensão, compreensivelmente, não podiam nem conseguirem antever as consequências futuras do confronto bélico para o mundo e para o Brasil.

Em 1939, sobre o conflito armado, diz Mário: “(...) uma fadiga entristecida por causa da guerra, me desanimou totalmente” (Carta de 19 set. 1939, p. 197). No ano seguinte, ele volta ao assunto: “(...) quando começou a arrancada alemã fiquei envergonhado de estar escrevendo romance fazendo *crochet* sobre a psicologia de 4 pessoas e parei tudo. Não se amole com a Discoteca enquanto um mundo se morre ...” (Carta de 3 jul. 1940, p. 234). O enredo desse romance inacabado encontra-se descrito por ele na carta de 5 de março de 1940 (Carta de 5 mar. 1940, p. 216-217). Oneyda cita que Fernando Sabino dizia que o título seria “Quatro Pessoas”, que condiz com o assunto dela conhecido (Carta de 25 jul. 1939, nota 1, p. 194).

Em carta de 1940, Oneyda se declara tomada por inquietude semelhante pelo mesmo motivo:

Vou ao serviço por obrigação, passo o dia inteiro espiando o relógio para ver a hora da saída (...) me desinteressei do trabalho, escrevo a reboque e o serviço, além de ruim, não rende. Creio que deve ser tudo causado pela mesma coisa que fez você abandonar o romance (Carta sem data, jul. 1940?, p. 235).

O aspecto tecnológico mais evidente nos textos é relacionado ao trabalho de Oneyda na Discoteca. Dentre os aparelhos, instrumentos e técnicas mais citados estão o gramofone, fonógrafo, vitrola, gravadores, gravação de discos, agulhas para a reprodução de discos, discos de alumínio revestido de acetato, discos virgens e cópias, matrizes e matrização.

Alvarenga se refere à correspondência trocada com o seu mentor como o “nosso carteamamento” (Prefácio, p. 10 e 11). O sentido original desse vocábulo se refere a carteiio, jogo de cartas, em que a habilidade de jogar depende também da sorte e do acaso. Sem outras inferências, essa escolha vocabular é no mínimo curiosa, pois, em uma compreensão mais expandida, se houve “carteamamento” entre eles, o que estava em jogo era a própria vida.

A princípio, Oneyda se posicionara contra a publicação das cartas trocadas entre ambos, mas, anos depois, mudou de ideia quando passou a levar em conta que “Essa correspondência já é história e história que interessa a várias gerações” (Prefácio, p. 19).

Do conjunto das cartas de Oneyda a Mário de Andrade, 44 delas foram escritas em Varginha no período entre 19 de junho de 1932 a 15 de dezembro de 1936. As cartas escritas em Varginha são datadas de:

19/06/1932; 01/07/1932; 09/10/1932; 16/10/1932; 31/12/1932; 16/01/1933; 01/02/1933; 02/02/1933; 19/06/1933; 26/06/1933; 09/07/1933; 30/07/1933; 19/08/1933; 28/12/1933; 28/01/1934; 03/02/1934; 21/07/1934; 19/12/1934; 20/12/1934; 30/12/1934; 08/01/1934 (1935); 18/01/1935; 07/02/1935 (manhã); 07/02/1935 (tarde); 08/02/1935; 19/02/1935; 26/02/1935; 17/03/1935; 25/03/1935; 10/04/1935; 23/04/1935; 30/04/1935; 07/05/1935 (um telegrama e uma carta); 16/05/1935; 31/05/1935; 30/06/1935; 12/07/1935; 17/07/1935; 08/08/1935; 14/08/1935; 18/08/1935 (telegrama); 08/09/1936 e 15/12/1936.

As demais cartas foram escritas em São Paulo, capital. A carta de 8 de janeiro de 1935 foi erroneamente datada por Oneyda com o ano de 1934. Esse tipo de lapso é compreensível no início do Ano Novo: as pessoas o cometem por automatismo (Carta de 8 jan. 1934 (1935), p. 74).

O Quadro I, abaixo, apresenta as cartas de Varginha segundo o ano em que foram escritas.

QUADRO I

CARTAS DE ONEYDA ALVARENGA PARA MÁRIO DE ANDRADE, ESCRITAS EM VARGINHA, SEGUNDO O ANO, 19/06/1932 A 15/12/1936

ANO	TOTAL DE CARTAS
-----	-----------------

1932	5
1933	9
1934	6
1935	22
1936	2
TOTAL	44

Fonte: Cartas Mário de Andrade / Oneyda Alvarenga. São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1983. 308p.

Conforme se constata pela leitura do Quadro I, acima, o ano de 1935, com 22 cartas concentra a maior parte da correspondência escrita em Varginha. Os demais anos somados perfazem o total de outras 22 cartas.

No Prefácio e nas notas de rodapé das cartas, Oneyda se revela tremendamente crítica em relação a si mesma. Bastam alguns exemplos:

“As minhas [cartas] são tremendamente insossas, pobre de mim!” (Prefácio, p. 12).

Em notas das cartas:

“Deus me perdoe toda essa bobeira juvenil! Mário nem comentou o juízo preconceituoso, ignorante e pretensioso” (Carta de 30 dez. 1934, nota 2, p. 69).

Ao referir-se aos seus primeiros escritos poéticos:

“Meu primeiro livro de versos, inédito e ruim” (Carta de 2 fev. 1933, nota 3, p. 50).

“Desculpai a bobeira juvenil....” (Carta de 1 jul. 1932, nota 3, p. 29).

Em algumas situações, Oneyda mostrou-se ofendida e magoada com Mário. O principal exemplo é a carta de Mário escrita no Rio de Janeiro, datada de 9 de fevereiro de 1939 (Carta de 9 fev. 1939, p. 170-171), em que ele a acusa de plágio de algumas de suas ideias na conferência que Oneyda escreveu sobre Música Instrumental no Século XVIII. Entre outras pesadas críticas, diz ele: “o plágio tem de ser conciente, porque só a consciência do roubo permite atingir a milhória da coisa roubada e facilita o disfarce inteligente, artístico do roubo”. Oneyda ficou profundamente magoada com essa acusação e lhe respondeu em uma plausível justificativa:

O caso da minha repetição inconsciente de textos seus, me parece perfeitamente compreensível: tanto li, tanto reli, tanto esmиеcei a sua História [da Música] no tempo do Conservatório e mesmo depois, que as suas ideias e as suas palavras se incorporaram, mais ou menos inconscientemente ao meu patrimônio mental (Carta de 17 fev. 1939, p. 173).

Sobre a relação conflituosa que estabelecia com Mário, Oneyda declara que as circunstâncias a levaram

a copiá-lo inconscientemente [e que] Na verdade, eu estou há muito tempo absolutamente convencida de que você, apesar de me ser absolutamente necessário e indispensável, constitui intelectualmente um sério perigo para mim. À força de admirá-lo (...) nasceu em mim uma certa tendência perigosa para imitá-lo (Carta de 17 fev. 1939, p. 174).

No Prefácio, mais de quatro décadas depois, Oneyda rememora o episódio: “Fiquei ofendidíssima, fiquei com raiva, fiquei feroz, maltratei-o sem dó, qualificando de desastrosa a influência dele sobre mim” (Prefácio, p. 17).

Depois do desabafo, vem a culpa. No mesmo Prefácio, ela reafirma: “até hoje morro de vergonha da minha atitude arrebatada e injusta” (Prefácio, p. 17). Em nota de rodapé sobre a referida carta, ela volta ao assunto: “Esta carta agressiva me mata de vergonha até hoje” (Carta de 17 fev. 1939, nota 1, p. 176). Já idosa e décadas depois do fato ocorrido, Oneyda demonstra ainda extremo rigor consigo mesma, uma vez que nada há de agressivo em todo o texto de sua carta em resposta a Mário. Ela apenas exercitou seu justo direito de defender-se e de apresentar suas justificativas em contra-argumentação à dura acusação de plágio e roubo de ideias. Ela também reconheceu a grande influência intelectual que Mário exercia sobre ela em seus aspectos positivos (formação intelectual) e negativos (tendência a imitar, mesmo que inconscientemente, o mestre). Do ponto de vista da psicologia, considero mais adequado substituir a palavra “imitação⁸³” pela expressão “tomar como modelo”, dinâmica psicológica que surge da profunda admiração, e que, sem dúvida, inclui inescapáveis aspectos inconscientes. Também não se pode dizer que tomar alguém por modelo seja um fato

⁸³ A palavra ‘imitação’, embora utilizada por Oneyda, no meu entender é muito limitada para abarcar a complexidade da relação afetiva estabelecida entre ela e Mário de Andrade. No sentido amplo ou restrito, a imitação sempre termina em uma cópia das propriedades preexistentes no modelo. Oneyda nunca foi uma “cópia consciente ou inconsciente” do seu mentor.

essencialmente negativo (a menos, claro, que, por uma patologia do admirador, o modelo admirado seja uma figura moral e eticamente danosa ou que a admiração dos aspectos positivos do modelo se torne obsessiva, o que, com certeza, não foi o caso).

A autocrítica e o sentimento de culpa podem ser percebidos no texto de várias de suas cartas. Sobre a correspondência enviada a Mário, referida anteriormente, Oneyda pede desculpas a ele:

esta sua amiga é mesmo uma imbecil de marca maior, porque foi lhe causar aborrecimentos. Desculpe a mágoa que lhe dei; juro que só pensei na possibilidade dela depois que a carta já tinha ido embora (Carta de 2 mar. 1939, p. 180).

A relação entre Mário e Oneyda era caracterizada por grande afeto mútuo, mas também por ciúmes, cobranças e certa dose de agressividade. Oneyda era discreta, tímida, fechada, reservada e tendia a “imitar” o mestre como resultado da grande admiração que sentia por ele.

No início de 1935, quatro anos após tê-la conhecido, Mário já se sentia afetivamente ligado à Oneyda, quase dependente:

E me escreva, que silêncio é esse! Deixe mesmo que se acumulem aqui suas cartas, sem que eu responda a todas, meu Deus! Não posso mesmo. Mas não me abandone assim, que é terrível. Quando você vem? (São Paulo, 22 fev.1935, p. 90).

Quando Mário sonda Oneyda sobre a possibilidade de lhe arrumar um emprego em São Paulo, relacionado ao Departamento

de Cultura, ele lhe disse: “você, que terá sempre a minha casa e a minha gente como um abrigo” (Carta de 6 maio 1935, p. 105).

Depois que Oneyda recebeu o diploma do Conservatório Dramático e Musical, Mário declara em maio de 1935:

Agora somos, muito acima de professor e aluna, somos dois ótimos amigos um do outro, amizade que eu espero não se acabará mais. Não há portanto razão pra aquele tratamento de “o senhor” que nos desiguava e restringia o curso normal da amizade” (...) Mas agora eu também careço de você, como de uma parte de mim mesmo. Desejava, Oneida intensamente que você aceitasse esta amizade que lhe peço (Carta de 26 maio 1935, p. 111-112).

Conforme vimos, Mário pede o abandono do tratamento de “senhor” na carta de 26 de maio de 1935. Oneyda o atende em seguida, na carta de 31 de maio de 1935, cujo primeiro parágrafo é uma declaração explícita de amizade e admiração pela pessoa e pelo mestre. Dentre outras afirmações, diz ela:

Um amigo a quem eu pudesse dizer tudo, a quem eu mostrasse todos os cantos da minha vida e da minha alma, em quem eu confiasse cegamente, que vivesse comigo as minhas horas boas e fosse refúgio em todas as horas ruins (Carta de 31 maio 1935, p. 114).

Anos depois, em 1940, amizade já consolidada, Mário cobrava de Oneyda uma maior expansão dos sentimentos e das emoções: “Você sabe que suas cartas me irritam um bocado por

muito teóricas? (...) puxa! você não conta nada!” (Carta de 3 maio 1940, p. 227). Oneyda lhe responde em seguida, apresentando-lhe uma justificativa que, em psicanálise, poderia ser compreendida como uma racionalização, ou seja, uma explicação coerente do ponto de vista lógico para sua “secura”, mas cujos motivos verdadeiros ela própria não percebia. No caso, os motivos verdadeiros que escapavam a ela e nos escapa, inevitavelmente, nessa análise, seriam ocultados pela dificuldade de Oneyda em expressar seus sentimentos e emoções: “cartas ligam-se mais ou menos para mim à ideia de trabalho, não à de conversa. E isso explica, por exemplo, que eu raramente escreva à minha família” (Carta de 17 maio 1940, p. 230).

De vez em quando, Oneyda expressava em curtas frases o seu sentimento em relação ao mentor e amigo: “Saudades muito carinhosas da ONEYDA” (Carta de 2 dez. 1938, p. 162).

O ciúme de brincadeira é outro tipo de afeto que surge no relacionamento entre Mário e Oneyda. A propósito do relacionamento de Oneyda com Manuel Bandeira, diz Mário: “Achei graça nos casos do Manuel Bandeira lhe mandar um poema pra me fazer ciúme, e achar que ganhava de mim por você tratá-lo de ‘você’ e a mim de ‘seu’” (Carta de 26 maio 1935, p. 111).

Por outro lado, o ciúme de Oneyda aparece na relação triangular entre ela, Mário e Maria da Glória Capote Valente Zadig (1897-19--?), cantora de câmara, antiga amiga de Mário e funcionária dele na Diretoria do Departamento de Cultura (Carta de 31 mar. 1938, nota 3, p. 134). Escreve Oneyda a Mário, em carta de 1938:

Mário, o José Bento acaba de me mostrar uma carta sua, recebida agora, na qual você pergunta porque eu não lhe

escrevia. Não lhe escrevia de ciúme, aí está a verdade. Outro dia, logo que você foi, me encontrei com Maria da Glória [Capote Valente] ao sair do trabalho e ela me disse que recebera carta sua. Pra quê! Subi a Avenida São João louca da vida e, em casa, xinguei você quanto pude pro Sylvio. Mas não chegou para desabafar, porque fiquei roendo um despeitinho até hoje (Carta de 31 mar. 1938, p. 133).

Uma das cartas de Mário que mais marcou Oneyda foi a que ele lhe escreveu para lhe consolar da morte do pai, ocorrida em 25 de janeiro de 1934. Disse Mário:

Vencer a morte, não significa ingratidão pra com os que morreram. Estes deverão ficar em nós como memória suave, muito grata, e não como impecilhos de vida e falsos motivos de queixa contra o irremediável (...) não a esquecer o que morreu, mas a venerá-lo naquela medida admirável em que os nossos mortos devem ser pra nós o melhor motivo pra viver e dominar a vida (Carta de 29 jan. 1934, p. 61).

Em nota de rodapé escrita em 1983 (49 anos depois), Oneyda declara ainda comovida: “Pela vida afora, muitas vezes reli esta carta admirável, de quem não sabia ser amigo sem participação intensa na vida dos companheiros e até de simples camaradas” (Carta de 29 jan. 1934, nota 2, p. 61).

Em uma das cartas enviadas para Oneyda, Mário cita uma frase de Saint-Exupéry, extraída de *Terra dos Homens*: “só há um luxo verdadeiro: o das relações humanas” (Carta de 24 ago. 1940, p. 254). A correspondência entre eles não deixa dúvidas sobre a existência desse luxo.

Em suma, as cartas da segunda e última fase, revelam o aprofundamento da amizade entre Oneyda e Mário, o que trouxe como consequência não somente a discussão mais detalhada de questões conceituais sobre a música e a organização da Discoteca, mas ensejou, como em qualquer relação humana, o surgimento de conflitos na relação entre ambos: afeto recíproco, admiração, confiança, defesa apaixonada de posições teóricas e de sentimentos, cobranças, acusações, ciúmes, expectativas, separações, conquistas, frustrações, consolo para as perdas afetivas irremediáveis, saudades, enfim, como a própria Oneyda sintetizou muito bem em sua carta de 31 de maio de 1935: a amizade mostrava “todos os cantos da minha vida e da minha alma”. Um fato psicologicamente saudável na relação entre eles é que ambos verbalizavam suas alegrias e decepções um ao outro, o que possibilitava a elaboração dos conflitos e a continuidade do relacionamento de modo mutuamente respeitoso, satisfatório e prazeroso.

2.6.1 Varginha na década de 1930, nas cartas

As referências a Varginha, que Oneyda Alvarenga faz nas cartas a Mário de Andrade, são de duas ordens: genéricas e específicas. Nas genéricas, ela aborda ligeiramente os assuntos mais variados: Correios, jornais, papelarias, livrarias, professores de piano, atividades culturais e artísticas, o clima, o “céu maravilhoso” e o perfume das jabuticabeiras em flor. Nas específicas, a artista fala de dois assuntos principais, que, por força das circunstâncias de sua vida no momento da escrita, mereceram citações mais detalhadas: a

medicina, a saúde e a doença, e as escolas de Varginha na década de 1930. As citações sobre a saúde e a educação, mais detalhadas, são tratadas em item específico mais adiante.

A ideia que Oneyda fazia dela própria e da Varginha dos anos 1930 encontra-se expressa de modo mais explícito e marcante nas cartas da primeira fase, entre 19 de junho de 1932 e 18 de agosto de 1935, e nas notas de rodapé que lhes seguem, escritas entre 1982 e 1983. Na visão crítica de Oneyda, ela era uma “aluna caipira” (Carta de 19 jun. 1932, nota 2, p. 22) e, Varginha, uma roça (Carta de 8 ago. 1935, p. 124) ou cafundó (Carta de 2 mar. 1939, p. 180). Ironicamente, ela disse a Mário que se alguém lhe escrevesse, bastava apenas indicar “Varginha – Sul de Minas”, subentendendo-se que não era necessário acrescentar o nome do bairro, nem da rua e número. A residência da família de Oneyda, em Varginha, estava localizada no centro da cidade. Ou seja, a cidade era tão pequena que bastava apenas subscitar no envelope o nome da cidade e do destinatário. Oneyda imaginava um futuro sombrio para si, caso continuasse a residir em Varginha.

No Prefácio, ela diz: “Minha cidadinha completamente desinformada de coisas culturais” (Prefácio, p. 6) e sobre seus professores:

Meus professores de música, em Varginha, martelaram sempre que, para não desperdiçar meu talento (!) musical, eu precisava me tocar para o Rio ou São Paulo, Instituto Nacional de Música ou Conservatório Dramático e Musical, as duas grandes escolas do tempo (Prefácio, p. 5).

A afirmativa de Oneyda sobre a sua ‘cidadinha’ é curiosa, pois pode ser dividida em duas partes. A parte final é uma constatação crítica da precariedade cultural de Varginha na década de 1930, conforme citado no parágrafo anterior. A primeira parte revela o carinho para com a sua terra que não lhe pôde oferecer os bens culturais de que necessitava, na escolha quase poética da palavra ‘cidadinha’, usando o diminutivo como lugar de afeto.

A seguir, apresentamos todas as citações genéricas à Varginha feitas por Oneyda nas *Cartas*:

Para meu endereço basta apenas a indicação : Varginha – Sul de Minas (Carta de 19 jun. 1932, p. 22).

Parece incrível que nesta vida pasmada do interior eu não ache hora para nada (Carta de Varginha, 19 jun. 1932, p. 21).

Pedi [um livro], então, a uma papelaria (não havia livrarias em Varginha) que o arranjasse para mim (Carta de 19 jun. 1932, nota 3, p. 22).

Lamento profundamente ter que continuar retida aqui [em Varginha] (Carta de 16 out.1932, p. 36).

Soube hoje pelos jornalecos varginhenses (Carta de 30 dez. 1934, p. 69).

Faz três domingos que anuncio nos jornalecos da terra as minhas lições de piano. De alunas por enquanto, nem sombra. Acho que elas estão querendo me fazer passar fome (Carta de 7 fev. 1935, p. 81).

Hoje não posso mandar os outros dez questionários porque estou sem papel que preste. Este [...] é infame. As papelarias da minha terra são um caso sério (Carta de 17 mar.1935, p. 91).

Como se pode viver no interior de atividades artísticas? E que outra saída Varginha me oferece, senão me meter numa classe de alunas da minha idade e ignorantes como uma porta? (Carta de 10 abr.1935, p. 101).

Até tenho andado amolada, insatisfeita, aérea, aterrorizada com a “cidade do interior”, angustiada com a ideia de enterrar aqui a minha vida e todos os meus desejos de fazer alguma coisa boa neste mundo (Carta de 12 jul. 1935, p. 120-121).

Largarei mesmo a minha roça ou continuarei varginhense? (Carta de 8 ago. 1935, p. 124).

Na década de 1930, em Varginha, o Correio mantinha a agência aberta para o atendimento ao público até bem tarde da noite. Afirma Oneyda: “Creio que Correio fecha às 9 e já são 8 da noite” (Carta de 8 set. 1936, p. 129). Segundo a musicista, “o serviço postal de Varginha sempre foi desleixado” (Carta de 19 ago. 1933, p. 57). Uma carta de Varginha para São Paulo e vice-versa, transportada pela mala postal ferroviária, era entregue em dois dias.

Oneyda percebia, acertadamente, que mudar-se para São Paulo era a única forma de conseguir realizar seus desejos de continuação dos estudos e de um trabalho profissional que lhe permitisse o aproveitamento de sua vocação intelectual. Por isso, sobre a possibilidade de emprego no Departamento de Cultura, Discoteca, ela indaga a Mário: “Como vão as esperanças? Largarei

mesmo a minha roça ou continuarei varginhense?” (Carta de 8 ago. 1935, p. 124). Quinze dias depois, ela se mudaria definitivamente para São Paulo.

Após a morte do pai, Orpheu Alvarenga, Oneyda se refere à mãe da seguinte forma: “Se não fosse mamãe eu não estaria mais aqui [...] [ela está] fechada nesta vida de cidade pequena, propícia ao cultivo de todas as dores, que poderia mamãe fazer para se consolar?” (Carta de 3 fev. 1934, p. 62).

As citações a Varginha somem bruscamente das cartas de Oneyda à medida que o trabalho exaustivo na Discoteca, a leitura de livros, a escrita de seus textos para conferências e os cuidados com a casa e com o marido passam a absorver cada vez mais a sua atenção e o seu tempo. Ela acaba por sentir-se paulistana. Diz Oneyda, no Prefácio (p. 6), que foi “transformada em paulistana convicta. Feito as outras e depois eu”. As outras a que ela se refere são suas amigas e parentes que se mudaram para São Paulo e, com o tempo, passaram a se sentir paulistanas.

A princípio, pode parecer ao leitor, principalmente se varginhense e tiver uma tendência a tomar as dores bairristas para si, que Oneyda Alvarenga não amava sua terra e por ela chegava mesmo a nutrir certo desprezo. As declarações dela, citadas acima, no entanto, devem ser compreendidas de outra forma, dentro do contexto socioeconômico e cultural da época e segundo as aspirações e ideais que moviam a futura pesquisadora. Carozze, especialista em Oneyda Alvarenga, declara que “parece que a Oneyda estava tão imbuída da nova cultura de uma capital, que cobrava sua terra por amor e por um despeito – ela estava numa situação difícil, era

impossível ficar no lugar onde tinha nascido” (CAROZZE, correspondência eletrônica para José Roberto Sales, 7 jun. 2015).

Desde muito jovem, Oneyda manifestara sua inteligência, cultivada por uma boa formação escolar e vasta leitura de obras da literatura, filosofia, etnologia, psicanálise, história da religião e antropologia cultural. Ela lia notícias literárias publicadas no *Jornal do Brasil*, assinado pelo pai (Prefácio, p. 6), recebia orientações de seus professores de música varginhenses ou residentes em Varginha que, conforme vimos acima, lhe recomendavam a mudança para o Rio de Janeiro ou para São Paulo para continuar seus estudos, respectivamente, no Instituto Nacional de Música ou no Conservatório Dramático e Musical (ibidem, p. 5). Os seus professores souberam, portanto, orientá-la a procurar o que havia de melhor em formação educacional musical no Brasil da época. Varginha não possuía sequer uma única livraria, mas havia a opção de ela solicitar das papelarias locais a compra de livros em São Paulo ou Rio de Janeiro, o que, de fato, fazia.

Em algumas de suas cartas, Oneyda diz que Varginha é um cafundó. Cafundó é um lugar isolado e/ou de difícil acesso. Trata-se, claramente, de um exagero que pode ser facilmente desmentido: segundo o *Almanak Laemmert* para o ano de 1930, Varginha possuía 36.000 habitantes, dos quais 10.000 residiam na cidade. Belo Horizonte, capital do estado, tinha apenas 69.400 habitantes, ou seja, menos do dobro da população varginhense à época (*ALMANAK LAEMMERT*, 1930, vol. IV, p. 7 e 466). Considerar a cidade um cafundó, no entanto, mostra como ela se sentia isolada e sozinha na terra natal, ansiosa por contato com o mundo mais amplo.

O município cultivava café, feijão e milho, exportava café e gado, e importava trigo, arroz e tecidos. Varginha era ligada a São Paulo por via-férrea desde o final do século XIX e contava com horários regulares de trens para o transporte de passageiros, cargas e mala postal pela Rede de Viação Sul-Mineira.

Na área cultural e de entretenimento, a cidade contava com o cinema da Navarro & Irmãos (*ALMANAK LAEMMERT*, 1930, vol. IV, p. 467) e com o Teatro Municipal, inaugurado em 1904 (SALES, 2003, p. 336). Posteriormente, em 1927, foi inaugurado o Theatro Capitólio, atualmente restaurado, requintada edificação em estilo eclético com elementos do neoclássico e do *art nouveau*, com palco em estilo italiano, em que se apresentavam companhias teatrais, cantores e dançarinos conhecidos em todo o país. Em 1932, Oneyda apresentou-se no palco do Capitólio, ao piano, em acompanhamento ao cantor Jorge Fernandes (1907-1989), grande intérprete de músicas brasileiras e de composições com motivos folclóricos (SALES, 2022, p. 295). Embora não tenha feito um concerto solo, conforme Mário de Andrade havia lhe sugerido, foi uma apresentação e, com certeza, teve um significado afetivo especial para ela.

O município possuía repartições públicas e serviços federais e estaduais. Dentre os federais: Coletoria Federal, Correio, Junta de Alistamento Militar e Juízo Federal. Dentre os estaduais: Coletoria Estadual, Judiciária, Administração Policial, Instrução Pública (escolas e grupos escolares), Ginásio Municipal, Colégio e Escola Normal dos Santos Anjos, Colégio Evangélico Americano (dois), Colégio Santa Terezinha e escolas isoladas (*ALMANAK LAEMMERT*, 1930, vol. IV, p. 467).

Na produção econômica e comércio locais, havia 8 engenhos de cana-de-açúcar, 2 fábricas de beneficiar arroz, 2 de gelo, 2 de mosaicos, 1 de bebidas, 1 de manteiga e 1 de massas alimentícias. Os estabelecimentos comerciais eram 46 lojas de secos e molhados, 20 lojas de armarinhos, fazendas, ferragens, calçados, entre outros produtos, 9 farmácias e drogarias, 6 açougues, 5 pontos de vendas de automóveis e 4 lojas de veículos, 4 padarias e 2 confeitarias, 4 olarias, 1 papelaria, 1 loja de móveis, 1 oficina de costuras, 1 loja de material de construção, 1 curtume, 1 loja de selarias e arreios. Havia, também, um botequim e os tradicionalíssimos bares Capitólio, Ponto Chic, Liberty e Central. O setor hoteleiro contava com 5 pensões e 3 hotéis (*ALMANAK LAEMMERT*, 1930, vol. IV, p. 467-468).

Dentre os estabelecimentos de secos e molhados, citados pelo *Almanak*, encontram-se os de Millen Salles (1861-1933) e José Millen Salles (1897-1977) (*ALMANAK LAEMMERT*, 1930, vol. IV, p. 468), imigrantes libaneses católicos maronitas que se mudaram para Varginha no início da década de 1920, respectivamente, bisavô e avô paterno do autor deste livro. José Millem Salles também comercializava cereais (*ibidem*, p. 468). O nome de ambos foi grafado incorretamente como “Milleu” equívoco que facilmente se explica, pois os dados coletados eram registrados à mão pelo censitário para serem lidos e tabulados posteriormente por outra pessoa, fato que possibilita a leitura com a troca do “n” pelo “u”, pois o nome “Milem” é incomum em nosso idioma. Na verdade, o referido comércio de secos e molhados era, também, o Bar e Sorveteria Avenida (1938-1956), depois Bar e Sorveteria Colombo (1957-1980), mais conhecido como o Bar do Milem (SALES, 2006, p. 23-24), citado na peça de

teatro *À Outra Margem* nos diálogos entre as protagonistas Aurélia Rubião e Oneyda Alvarenga (SALES, 2014, p. 31).

Os profissionais liberais citados e as demais profissões são: 7 advogados, 10 médicos, 14 dentistas, 7 alfaiates, 13 barbeiros, 12 compradores, exportadores e beneficiadores de café, 8 negociantes de gado, 19 comerciantes de cereais, 5 construtores, 2 comerciantes de madeiras, 2 modistas e 2 costureiras, 1 ferrador, 1 fogueteiro, 2 fotógrafos, 3 joalheiros e relojoeiros, 2 marceneiros e 2 marmoristas (ALMANAK LAEMMERT, 1930, vol. IV, p. 467-468).

Varginha possuía uma agência de cada um dos seguintes bancos: Banco do Brasil, Banco Hipotecário e Agrícola do Estado de Minas Gerais (inaugurado em 1915), e Banco Comercial e Agrícola de Varginha (ALMANAK LAEMMERT, 1930, vol. IV, p. 37; SALES, 2003, p. 281-282).

Os estabelecimentos de saúde eram o Hospital de Varginha, inaugurado em 1923 (atual Hospital Regional do Sul de Minas), e em atividade até hoje, e a Casa de Saúde Dr. Módena. As igrejas: matriz do Divino Espírito Santo, São Sebastião, Rosário, Santa Cruz, igreja evangélica e dois centros espíritas. A população civil se reunia em várias associações comerciais, esportivas, recreativas e religiosas: Associação Comercial de Varginha, Associação Varginhense de Esportes Atlético, Varginha Esporte Clube, Clube de Varginha, *Società Italiana de Beneficenza*, Apostolado Sagrado Coração, União dos Moços Católicos e Centro Espírita Filial Redentor (ALMANAK LAEMMERT, 1930, vol. IV, p. 467). Além do mais, o município ainda contava com um corpo consular com vice-cônsul de Portugal e um

representante consular da Itália (*ALMANAK LAEMMERT*, 1930, vol. IV, p. 467).

As limitações culturais de Varginha daquele tempo, quando comparada com centros urbanos maiores e mais populosos, pareciam imensas para a Oneyda jovem, inteligente, curiosa, irrequieta e ávida por conhecimentos. Mas, como se constata, de modo algum a cidade era tão precária e restritiva quanto transparece da narrativa dela em suas cartas. Varginha, de fato, embora uma cidade pequena, com economia basicamente rural, quando comparada com São Paulo e com Rio de Janeiro, Capital da República, já se firmara como centro regional de comércio, principalmente, do café, produto exportado para a Europa, e também de educação, medicina e serviços; mas continuava pequena demais para a Oneyda gigantesca em suas legítimas aspirações.

Por isso, compreensivelmente, ela se sentia deslocada na então pequena cidade do interior mineiro, onde percebia que lhe faltavam mestres à altura para lhe estimular ainda mais o aprimoramento de seu talento musical, suas faculdades intelectuais e que respeitassem também o seu espírito inquisitivo e crítico. Por uma coincidência do destino e por vontade própria, determinação e disciplina, Oneyda encontrou, felizmente, a figura do mestre em Mário de Andrade. Afirma ela: “E uma das cousas que eu louvo na minha vida, é ter tido a ideia de sair do meu cafundó mineiro para vir procurá-lo” (Carta de 2 mar. 1939, p. 180).

Em outros trechos das cartas, embora em menor número, fica evidente o amor de Oneyda por Varginha, manifestado na forma contida e tímida que caracterizava sua personalidade, principalmente

no período da juventude. Nas cartas dela, não há nenhum tipo de expressão “derramada” de emoções.

Quando se encontrava aborrecida com as dificuldades técnicas e de localizar informações para escrever o seu estudo sobre os cateretês no sul de Minas, escreveu a Mário: “Fiquei completamente amargosa, mas um passeio agora de manhã, com este céu maravilhoso da minha terra e o perfume das jaboticabeiras em flor, me restituíram quase completamente o equilíbrio” (Carta de 14 ago. 1935, p. 126).

Em outra carta, Oneyda explicita de forma mais clara o seu amor a Varginha:

Aqui vão também fotografias de Varginha, pra que faça uma ideia da minha terra. É mesmo ideia, porque a cidade é mais bonita do que está nos retratos. Não desconfie que seja bairrismo (Carta de 16 jan. 1933, p. 42).

Mesmo em 1938, depois de alguns anos trabalhando em São Paulo e apesar do imenso trabalho que a Discoteca lhe dava, ela pensava em Varginha como lugar de repouso: “É bem possível que eu tire minhas férias antes de setembro. Irei primeiro ao Rio, depois a Varginha” (Carta de 5 ago. 1938, p. 141).

A percepção sobre Varginha emerge também das cartas escritas por Mário de Andrade. As referências explícitas são apenas três, no entanto, são mais generosas que as de Oneyda. Em 1933, diz ele: “a deliciosa Varginha que admirei em retrato” (Carta de 29 jan. 1933, p. 45). Em carta do ano seguinte:

Não me venha agora com as suas ideias si não depreciativas, pelo menos caipiras, a respeito de Varginha [...] A gente é que se deprecia fazendo pouco nos outros, como nas cidades. O seu concerto de Varginha será um concerto no Teatro dos Campos Elíseos em Paris, isso é que você deve imaginar (Carta de 26 dez. 1934, p. 70).

Para deixar Oneyda mais tranquila, caso ela não gostasse ou não se adaptasse ao trabalho que ele lhe arrumaria na Discoteca, pois ela teria que “mexer-se, andar, lidar com muita gente” e seria sempre “uma moça numa multidão sem piedade”, Mário diz: “Sempre será tempo de desistir e resguardar-se na sua Varginha sossegada e mais carinhosa” (Carta de 6 maio 1935, p. 105).

Idosa, ao redigir o Prefácio das Cartas, aos 9 de abril de 1983, Oneyda reconhece que o convívio com Mário “poderia ter sido mais rico para mim, não fosse a minha enorme timidez” (Prefácio, p. 15).

2.6.2 Medicina, saúde e doença

As cartas de Oneyda revelam a assistência à saúde, os agravos endêmicos, as doenças de ocorrência mais frequente e os costumes varginhenses da década de 1930 em relação às doenças e às formas de tratamento. Das cartas dela a Mário, constam as seguintes referências:

A gripe tantas fez que acabou me botando na cama de novo [...] Fiquei 5 dias de molho [...] Depois de 2 gripes, tão próximas, tenho medo de cansar muito os pulmões com essa

posição mais ou menos forçada de quem lê ou escreve (Carta de 26 jun. 1933, p. 53-54).

É engraçado como minhas estadias em Varginha são sempre complicadas. De cada vez é uma coisa que me atrapalha tudo [...] Varginha está insuportável: só tem gripe e pneumonia⁸⁴. Acho até que ainda fui de sorte. [por ter pegado apenas gripe] Cá em casa ninguém escapou da *peste*, nem os criados (Carta de 9 jul. 1933, p. 55, itálico do original).

Devido à localização geográfica de Varginha, na província geológica da serra da Mantiqueira, à altitude e ao clima de montanha caracterizado pelas baixas temperaturas nos meses de inverno, os surtos de gripe eram frequentes, muitas vezes com o quadro agravado em pneumonia. Essa situação se percebe do relato acima feito por Oneyda, em Varginha, no inverno de 1933, quando ela ainda residia na cidade.

Outro agravo à saúde de ocorrência frequente era o bócio que, àquela época, parecia endêmico em Varginha. Essa morbidade é caracterizada pelo crescimento anormal da glândula tireoide; na sinonímia popular é mais conhecido como papo ou papeira. A doença é mais comum nas mulheres na faixa etária entre os vinte e quarenta anos. A causa mais frequente dessa doença é a deficiência de iodo na

⁸⁴ Conforme se constata, a carta foi escrita no mês de julho, o mês mais frio do inverno em Varginha, com temperaturas médias mínimas de cerca de 11°C. Anualmente, o período é marcado por grande ocorrência de gripes, pneumonias e outras infecções respiratórias. Fonseca; Liberal (1920, p. 25) afirmam, no *Álbum de Varginha*: “Como consequência de sua altitude [...] são frequentes, mui frequentes, as afecções do aparelho respiratório, sob a forma de pneumonias lobares e lobulares”.

dieta. Oneyda se surpreendeu ao ser diagnosticada com um bócio incipiente cuja suspeita diagnóstica inicial era a de um lipoma junto da traqueia, pois imaginava que a doença só acometia mulheres negras, pobres e residentes na periferia em ranchos de pau-a-pique de Varginha. Sobre o bócio, ela relata:

Faço aqui mesmo a operação [cirurgia]. O dr. Vicente de Modena é um excelente operador [cirurgião], da máxima confiança, e que além do mais tem a garantia (enorme pra quem não tem crença, como eu...) de trazer Deus na ponta do bisturi (Carta de 28 dez. 1933, p. 59).

Vimos, anteriormente, que uma das áreas de interesse de Oneyda Alvarenga era a história das religiões, no entanto, pelo que se depreende do trecho transcrito acima, o interesse era de cunho antropológico e, não, religioso. Nesse trecho, ela demonstra não ser uma pessoa mística ou religiosa e revela o seu ateísmo e sua crença na medicina e na habilidade cirúrgica do médico. Sobre o bócio que a acometeu, Oneyda ainda afirma:

Pra mim papo era doença de negra...(Carta de 21 jul. 1934, p. 64) Sem preconceito de cor. É que só nelas, moradoras de ranchos de pau-a-pique nos cafundós da cidade, é que até então eu tinha visto bócios (nota 2, da mesma carta, p. 65).

Segundo Oneyda, o Dr. Módena era um homem bem-humorado e brincou com ela sobre o surgimento do “papo”. Ele lhe perguntou se ela conhecia a seguinte quadra popular:

Casar com mulher papuda

Só com uma condição:

A mulher dorme na cama

E o papo dorme no chão (Carta de 21 jul. 1934, p. 64).

E sobre o afamado médico-cirurgião Dr. Vicente de Módena, que lhe fez a cirurgia para a retirada do bócio, diz ela:

O dr. Vicente de Modena, excelente cirurgião e excelente pessoa, que acabou mudando-se para Campinas, onde faleceu há alguns anos (Carta de 21 jul. 1934, nota 3, p. 65).

Vicente de Módena, médico gaúcho, criou, em Varginha, o Instituto Sul-Mineiro [de Medicina] e clinicou na cidade entre 1926 e 1935, tendo sido um profissional muito reconhecido, em sua época, no Brasil. Em sua homenagem, a Câmara Municipal denominou um logradouro público: a Avenida Doutor Módena, no bairro Nossa Senhora de Fátima.

Outro aspecto curioso das cartas de Oneyda, em sua referência a doenças, é a detalhada descrição que ela faz de uma então denominada “diabete dos esgotados” cuja origem seria questões de ordem emocional/psicológica:

Me descobriram de repente uma diabete que botou o meu povo [família] inteiro assustado, mas que felizmente os exames sucessivos mostraram ter dado em nada. Os médicos acreditam que essa perda inesperada de açúcar tenha sido causada por um susto muito grande que levei numa manhã em que a mamãe passara mal. Não foi mais que uma descarga nervosa. Em todo o caso continuo de regimen. E

porque ando perdendo fosfato⁸⁵ em quantidade considerável também, me proibiram terminantemente qualquer esforço intelectual, visto que esse mesmo cansaço cerebral é muitas vezes causa de diabete, a diabete dos esgotados (Carta de 10 abr. 1935, p. 100).

2.6.3 Educação: Grupo Escolar Brasil, Escola Afonso Pena e Escola Normal dos Santos Anjos

Em relação à educação, Oneyda cita três escolas de Varginha na década de 1930: Grupo Escolar Brasil, Escola Afonso Pena e Escola Normal dos Santos Anjos. A citação à Escola Afonso Pena – atualmente Escola Estadual Afonso Pena, surge em um comentário feito por ela sobre sua provável nomeação para o Grupo Escolar Brasil.

No Grupo Escolar Brasil – atualmente Escola Estadual Brasil, a nomeação dos professores era feita pelo governo estadual. As passagens em que ela cita esse estabelecimento são as seguintes:

Meu nome já foi indicado para o quadro das professoras especializadas do Grupo Escolar Brasil e minha nomeação deverá sair provavelmente em janeiro [...] como professora do Grupo terei apenas 2 horas de trabalho por dia (Carta de 19 dez. 1934, p. 66).

⁸⁵ Na década de 1930, acreditava-se que a falta de fosfato no organismo produzia nervoso, acabrunhamento, dor de cabeça, indigestão, cansaço, desânimo e fraqueza. Em Varginha, essa crença ainda era comum até o início da década de 1960 (*CORREIO DA MANHÃ*, Rio de Janeiro, 2 jan. 1930, p. 5; *ibidem*, 6 jan. 1930, p. 5).

Menos de um mês depois, a esperança de ser contratada esvaiu-se: Oneyda percebe que sua nomeação depende mais de fatores políticos locais que de sua capacitação profissional:

Minha nomeação pra mestra de cantorias escolares começa a me dar contrariedade. O chefe político daqui anda de carta pra baixo pra cima com o Noraldino Lima⁸⁶, numa confusão danada. O Noraldino, me diz o coronelão, afirma que não pode me nomear, porque não existe essa cadeira. O diretor do “Afonso Pena” – o primeiro grupo-escolar da terra – jura que esse povo da Secretaria de Educação não sabe nada, inclusive o Secretário! E eu sei que existe um curso de especialização pra canto orfeônico, em Belo Horizonte, expressamente criado pra preparar melhor as professoras de canto dos grupos-escolares! [...] Mas pra mim o caso é outro: isto é arranjadinho de político que resolveu dar o emprego a outra e não quer desgostar ninguém. Vou mandar tudo às favas. Não estou para ir ao beija-mão de seu coronel Y (Carta de 8 jan. 1934 [1935], p. 75).

Oneyda não esclarece quem seria o coronel Y citado no final do trecho da carta transcrito acima. Pelo início do parágrafo, podemos supor que seja o chefe político de Varginha na época, citado logo em seguida como coronelão.

O uso dos termos “chefe político”, “coronel” e “coronelão” mostra a acurada percepção que a jovem Oneyda tinha dos fatores políticos que, àquela época, envolviam as nomeações para

⁸⁶ Noraldino Lima (1885-1951): político sul-mineiro, interventor federal em Minas Gerais entre novembro e dezembro de 1946. Foi Secretário de Educação do Estado de Minas Gerais. Era adepto dos princípios da Escola Nova, movimento de renovação do ensino e trabalhou em defesa de leis trabalhistas.

professores das escolas estaduais. Em seu livro *Coronelismo, Enxada e Voto*, Victor Nunes Leal esclarece que o termo “coronel” vem da antiga Guarda Nacional do Império, abolida com a República. A tradição manteve o uso até os dias atuais. O “coronel” de cada município era o chefe político local, proprietário de um latifúndio ou de grandes extensões de terra que dispunha, também, durante o Império, de recursos financeiros para adquirir a patente. Em um país de forte estrutura agrária como o Brasil da década de 1930, o coronelismo era uma troca de vantagens e benefícios entre o poder público estadual e os chefes políticos locais, senhores de terras. Uma das consequências desse arranjo político era a desorganização dos serviços públicos locais (LEAL, 1997, p. 40-41), entre os quais se incluía a instrução pública. Esse fato, apontado na clássica análise de Victor Nunes Leal, pode ser facilmente constatado na carta de Oneyda uma vez que se percebe que o fator determinante para a sua contratação como professora era a indicação política do “chefe político daqui” (Carta de 8 jan. 1934 (1935), p. 75). Seu diploma pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo a colocava em posição acadêmica e profissional ímpar e privilegiadíssima para pleitear e disputar o cargo de professora de canto orfeônico, ou como ela mesma dizia, para ser mais modesta, “mestre de cantorias escolares”, não somente nos estabelecimentos escolares de Varginha, mas em qualquer escola do estado. Afinal, quem na cidade teria formação semelhante? Que decepção deve ter sido para a jovem Oneyda perceber que a indicação política de um rude “coronelão” do interior valia mais que seu merecido e conceituado diploma!

Um mês depois, o imbróglio ainda não tinha sido resolvido e Oneyda continua a esclarecer Mário de Andrade sobre a questão escolar:

Quanto à estória do Grupo Escolar, a encrenca continua. O chefe político jura que tem trabalhado pra me dar o lugar, mas o que acontece é que a Secretaria de Educação quer reduzir essas cadeiras de enfeite, porque o Estado está sem verba [...] A minha futura diretora faz questão da minha presença no Grupo. Mas sabe como é a coisa? Entro pra lá como professora contratada e tenho primeiro que reger classe um mês! Depois é que me designam professora de cantoria (professora de canto é coisa muito imponente e então eu não falo assim) (Carta de 7 fev. 1935, p. 81).

Oneyda ainda afirmava que “O lugar no grupo-escolar é duvidoso” (Carta de 25 mar. 1935, p. 94). O canto orfeônico é o canto coral, disciplina que fazia parte da grade curricular do ensino escolar.

Sobre a Escola Normal dos Santos Anjos – atual Colégio dos Santos Anjos em que se formou e, posteriormente, foi convidada a lecionar pela superiora Mère Bernard, Oneyda declara:

A diretora da Escola Normal dos Santos Anjos me mandou outro dia chamar lá no colégio. Precisava falar comigo. Como fui aluna da escola, cuidei que sabendo que eu agora estava com o meu curso de piano feito, ela queria me dar o lugar de professora de música. Mas não era, seu Mário. Me pediu demais que aceitasse a cadeira de português nos últimos anos do curso normal (2º e 3º) e de francês no 1º e 2º de adaptação (curso preparatório) e no 1º e 2º normais. Levei susto, seu Mário. [...] Mas diante da insistência de Mère Bernard resolvi ficar com o lugar (Carta de 17 mar. 1935, p. 91).

Quando Oneyda comunica a Mário a sua aceitação das aulas, em vez da alegria do primeiro emprego conquistado, aparece o agudo espírito crítico que seria a marca da futura intelectual: “Quando é que eu pensei em me meter em um embrulho destes! Faço um curso de música e acabo professora de Escola Normal da roça!⁸⁷” (Carta de 17 mar. 1935, p. 92).

Oneyda continua a descrever para Mário a sua situação de professora da Escola Normal:

Entre as novidades incluí a minha entrada pro corpo docente da Escola Normal dos Santos Anjos e por insistência enorme da diretora. Me fez aceitar (não desmaie!) a cadeira de português e francês no curso normal [...] Espero a volta de Mère Maria Bernard, que se acha em S. Lourenço e deve chegar agora de noite, pra desistir do peso que carrego há vinte dias nas minhas costas estreitas. Já não é tanto o escrúpulo de ensinar tais matérias o que me leva a abandonar o lugar [...] A questão é que estou exausta (Carta de 25 mar. 1935, p. 93).

A última referência ao Colégio dos Santos Anjos aparece na carta de 10 de abril de 1935: “Na questão do Santos Anjos o senhor acertou: o suposto remorso era simplesmente descontentamento de me meter num caminho que não me agradava” (Carta de 10 abr. 1935, p. 100).

⁸⁷ Na época, era comum as pessoas se referirem ao interior do país e do estado como roça. Por exemplo, médico da roça era o médico do interior. A expressão não era pejorativa.

A decisão de Oneyda de abandonar o emprego conquistado há menos de um mês é citada seca e rapidamente por ela, o que nos oferece a dimensão do custo de ter aceitado a empreitada: “Deixei imediatamente o colégio, sem esperar que arranjassem outra professora ou professor” (Carta de 10 abr. 1935, p. 100). A decisão foi tomada logo após ela ter sido diagnosticada com diabetes. Segundo ela, a “diabete dos esgotados” era causada, pelo que os médicos supunham, por um “cansaço cerebral”, conforme descrito acima (ibidem, p. 100). Pouco tempo depois, Oneyda já não apresentaria mais os sintomas da doença.

Não cabe aqui entrarmos em detalhes médicos, o prontuário médico de Oneyda não nos é acessível à análise, mas convém esclarecer que a dita “diabete dos esgotados” não era um conceito sem fundamento na realidade. Atualmente, a medicina reconhece que o estado emocional de um indivíduo pode desencadear e agravar o diabetes, doença caracterizada pela elevação do nível da glicose (açúcar) no sangue. Em uma situação de estresse emocional, o corpo libera adrenalina e cortisol, hormônios cuja ação é contrária à da insulina.

Podemos, então, supor – apenas como mera hipótese, que talvez fosse esse o caso de Oneyda à época: a queixa de diabetes surge em 10 de abril de 1935, apenas um ano e três meses após o falecimento do pai, o mal-estar súbito de sua mãe, sua família passava por dificuldades financeiras e ela estava desempregada, embora com diploma emitido por uma instituição escolar reconhecida em todo o Brasil (Carta de 28 jan. 1934, p. 60, Carta de 10 abr. 1935, p. 100).

2.6.4 Cidades sul-mineiras citadas

Em sua correspondência, Oneyda cita várias cidades sul-mineiras, vizinhas de Varginha:

1) Cambuquira, pelos doces cambuquirenses que ela comprou e mandou para Mário de presente (Carta de 19 jun. 1932, p. 21 e nota 2 da mesma carta, p. 22). Afirma ela: “Mário era um requintado gourmet, mas não considerava desdouro descer das suas alturas gustativas para saborear os doces das Cambuquiras deste país” (ibidem, p. 22);

2) Três Corações, pelas amigas que lá residiam (Prefácio, p. 5);

3) Perdões, por ser a cidade de residência da avó paterna Mathilde de Resende Alvarenga (1843?-1933), que lá faleceu (Carta de 16 jan. 1933, p. 42);

4) São Gonçalo do Sapucaí para dizer que o trem gastava cinco horas de viagem de Varginha até lá e que nessa cidade “dançam-se sempre em outubro pomposíssimas Congadas” (Carta de 8 set. 1936, p. 129);

5) São Lourenço, de onde vieram as mangas que enviou para Mário:

Desconfiei que o senhor poderia gostar de frutas da roça e lhe mandei ontem algumas mangas. Receio que cheguem aí estragadas porque estavam bem maduras. Foram poucas. Vieram de São Lourenço pra cá e não conseguimos encontrar mais (Carta de 16 jan. 1933, p. 42).

Para essa cidade, tinha ido por alguns dias de março de 1935, Mère Maria Bernard, a diretora da Escola Normal dos Santos Anjos (Carta de 25 mar. 1935, p. 93).

6) Poços de Caldas, para dizer que, em regiões próximas, havia, em janeiro, mutirões famosos (Carta de 8 set. 1936, p. 129);

7) Três Pontas, pela residência de primos (Carta de 26 jun. 1933, p. 54);

8) Muzambinho, residência de um tio (Carta de 21 jul. 1934, p. 65).

2.6.5 Outros sentidos das cartas: solilóquio e espelhamento

As cartas – e, por extensão, a literatura – reivindicam para si, simultaneamente, uma categoria e uma circunstância de representação e, por isso, são capazes de oferecer ao leitor uma espécie de espelho. Escrever cartas pressupõe, obviamente, um interlocutor ou interlocutores, sejam eles reais ou fictícios. Além dos sentidos e dos conteúdos explicitados no corpo de cada carta trocada e das notas de rodapé inseridas por Alvarenga, em 1983, para a publicação do livro, podemos ainda perceber que a obra – livro, cartas, bilhetes e telegramas – revela dois outros aspectos de relevância:

O primeiro aspecto seria o diálogo Mário/Mário: ao escrever para Oneyda, Mário de Andrade também estabelecia um fecundo diálogo com ele mesmo, pensava sobre seu próprio pensamento. Em muitas das cartas, escrevia a ela para organizar e clarear para si mesmo suas próprias ideias. O diálogo Mário/Mário dá-se com os

“dois Mários”, no presente da época em que ele viveu e no instante fenomenológico da escrita com fluxo associativo das ideias.

No diálogo Mário de Andrade consigo próprio, ele se dirige à Oneyda interlocutora mais ou menos como fazia Machado de Assis ao se dirigir ao leitor. Essa Oneyda a que ele se dirige é dupla: 1) a própria Oneyda destinatária das cartas, sua pupila, depois ex-pupila e amiga; 2) a Oneyda para além dela própria, que ocupa um lugar simbólico, não somente o de uma leitora individual, mas também o de um leitor qualquer que pode representar o público. Esse leitor genérico e inespecífico ocupa também um lugar simbólico, semi-inconsciente, quase imperceptível, que parece ter-se instalado em uma zona de interseção entre Mário e Oneyda como uma espécie de sombra ou ponto cego; 3) a Oneyda é também o próprio Mário em espelhamento, posição intercambiante, na medida em que ele mesmo reconheceu, por meio das cartas com Oneyda, que conversava consigo mesmo e com suas próprias ideias. Nas palavras dele de uma carta de 1940: “Deixo de parte a sua argumentação [a de Oneyda], porque, como falei, meu desejo é pensar sobre o meu próprio pensamento pra saber exatamente o que penso” (Carta de 14 set. 1940, p. 267). Sobre essa mesma carta, diz Oneyda: “Demais, creio que é a maior carta escrita por Mário” (ibidem, nota 1, p. 299) e “a maior carta que escreveu na vida, afirmou ele” (Prefácio, p. 11).

O segundo aspecto seria o diálogo Oneyda idosa/Oneyda jovem: obviamente, esse diálogo não existe nas cartas no momento em que foram escritas, mas tão-somente nas notas de rodapé, escritas em 1982-1983, do Prefácio e das cartas. Nessas notas podemos perceber claramente o diálogo da Oneyda idosa,

setuagenária, com a Oneyda jovem, na faixa etária dos 21 aos 28 anos. As “duas Oneydas” separadas pelo tempo de meio século. Diferentemente da forma de diálogo Mário/Mário cujo tempo de ocorrência é o presente, o diálogo Oneyda idosa/Oneyda jovem pressupõe, obviamente, dois tempos de ocorrência: pretérito, tempo da jovem, e presente – 1983, tempo da idosa. Na maioria das vezes esse diálogo estabelece uma severa autocrítica, mas há também um repensar da vida, das teorias, dos afetos e dos sentimentos em relação a ela própria, à família, aos amigos e a Mário de Andrade, bem como a constatação das modificações psicológicas acarretadas nela pelos estudos e pelo passar dos anos. Em suma, esse diálogo evidencia as mudanças psicológicas consequentes do aprendizado com a experiência de vida. O tempo transcorrido estabeleceu o abismo entre as formas de perceber e avaliar experiências e permitiu a ocorrência desse interessante diálogo que reflete também a saudável avaliação de todo um percurso da existência. Pontes podem ser lançadas sobre os mais profundos abismos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O enfoque da análise das *Cartas Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga* aqui apresentado é um dos recortes possíveis dentre muitos outros. Além do indiscutível valor do legado cultural deixado por Oneyda Alvarenga como organizadora da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, o que permitiu o acesso democrático da população à cultura, meu interesse por sua vida e obra também se

deve ao fato de ela ser minha conterrânea; ambos somos naturais de Varginha, Minas Gerais.

O motivo que me levou a escrever este trabalho foi o interesse na vida e na obra de Oneyda Alvarenga e na história de Varginha na década de 1930, período turbulento marcado pela Revolução Constitucionalista de 1932 e pela II Guerra Mundial. Interessei-me não pela cidade fartamente descrita em atas da Câmara Municipal, documentos de instituições públicas municipais, estaduais e federais, textos de leis e outros documentos institucionais, mas pela percepção da cidade revelada por uma pessoa que, natural de Varginha e à época residente na cidade, era também dotada de agudo senso de observação, crítica e certa dose de ironia e de bom humor: Oneyda Alvarenga.

Raramente temos a oportunidade de obter informações sobre uma cidade por meio da leitura da correspondência particular trocada entre seus habitantes com amigos e parentes residentes em outros locais. Apenas em situações excepcionais arquivos particulares de intelectuais e artistas de pequenas cidades são preservados e, mais raramente ainda, catalogados e disponibilizados para consultas públicas. Quando a correspondência trocada se dá entre dois intelectuais e artistas do quilate de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, essa raridade se converte em um tesouro. Além da imensa quantidade de dados e informações, as cartas possuem também valor literário, o que lhes confere um peso extra e intensifica no leitor o prazer da leitura.

2.7 Ainda as cartas: outras áreas de interesse e a busca de um caminho existencial e profissional

As áreas de interesse de Oneyda Alvarenga eram a sociologia, estética, folclore e etnomusicologia. O interesse na etnografia, sociologia e estética estava ligado ao folclore musical e à história da música. Além disso, muita literatura e, principalmente, muita poesia (Carta de 10 set. 1940, p. 257). Aos 28 anos, a fonotecária percebe que sua vida profissional estava direcionada para o trabalho especializado na Discoteca, por isso, na mesma carta, ela diz que teve que direcionar seu aprendizado para o estudo “das matérias em ligação direta com a minha especialidade”. Em decorrência disso, “que vão passear a filosofia que tanto me preocupa, a psicologia, as artes plásticas e o resto” (ibidem, p. 257). Ora, como está claro no texto da carta, Oneyda faz essa afirmativa não porque não se interessasse mais por essas disciplinas, mas por perceber que dado à limitação do tempo livre que tinha para os estudos, deveria concentrar seus esforços no aprendizado das matérias diretamente relacionadas à sua atuação profissional, fonte de sua renda e sustento. Oneyda abandonou muito de seus interesses pessoais pelo trabalho, por isso, ela considerava que a Discoteca rapidamente se converteu em seu “amor infeliz” (Prefácio, p. 16).

Podemos formar uma ideia bem aproximada da personalidade e do temperamento de Oneyda Alvarenga por meio das descrições feitas por ela mesma de sua autopercepção, forma de relacionamento interpessoal e do modo como se comportava em situações da vida cotidiana e em relação a problemas do trabalho.

No Prefácio, ela esclarece que o fato de suas cartas serem “aguadas” se devia “ao meu temperamento então muito fechado, à minha timidez, ao meu medo de cacetear, à minha falta de autoconfiança intelectual, ao meu pouco conhecimento de mim mesma” (Prefácio, p. 12). Em seguida, diz que era secarrona (ibidem, p. 13) e que sua secura era “pequena no convívio, grande nas cartas” (ibidem, p. 14). Mário se queixava de sua secura: “Você e o Sergio Milliet são as pessoas mais secas que eu conheço! Carta de agradecimento de vocês até parece xingo” (ibidem, p. 14).

Oneyda confessa a Mário: “Você me conhece bastante, sabe que eu tenho medo de gente (...) Não sei quando vou deixar de ser boba, de ser medrosa, quando vou acreditar em mim e achar que os outros não são melhores que eu” (Carta de 12 jul. 1935, p. 121). Nesse trecho, a artista demonstra sua dificuldade em relacionamentos interpessoais, compara seu comportamento com o das outras pessoas e se sente inferiorizada em relação a elas, o que revela sua baixa autoestima. Ela também se refere a si própria como “boba”, o que nos remete ao título de seu livro de poemas *A Menina Boba*.

Ela confessa também que tem uma “burríssima, velhíssima e incorrigível falta de confiança em mim mesma” (Carta de 2 mar. 1939, p. 180). Em trecho de carta posterior, Oneyda volta ao assunto:

Desgraçada desconfiança de mim mesma, complexo de inferioridade (...) Vivo em perpétuo estado de desgosto pela minha pessoa. Como vejo muita coisa na minha frente ainda por fazer, em vez de ter coragem e ir pra diante, não confio nas minhas forças, desanimo e paro. Covardia. (Carta de 10 set. 1940, p. 258).

Complexo de inferioridade é um termo do senso comum. Na psicologia, o conceito é sentimento de inferioridade, sentimento que demonstra a baixa autoestima. Devido ao seu perfeccionismo e à excessiva cobrança que fazia de si mesma, Oneyda tinha medo de errar: “Vou fazendo o possível para perder o medo orgulhoso de errar, a benefício do meu progresso” (Carta de primeiro jul. 1932, p. 29). Mário brincava com Oneyda chamando-a de cuca pelo seu retraimento (Carta de 6 set. 1939, nota 8, p. 197). Ora, cuca é a entidade fantástica com que se mete medo às crianças, sinônimo de bicho-papão. Em uma das cartas, ela diz: “Por mim mesma, fazer conferência não me interessa, prefiro viver em paz com o meu cuquismo” (Carta de 28 set. 1939, p. 200). Cuquismo é um neologismo criado por Oneyda; significa que no entendimento dela, ela possuía mesmo a principal característica de comportamento de uma cuca: a aversão ao contato com as pessoas. Em carta do ano seguinte, Oneyda reconhece que o trabalho na Discoteca forçou a cuca a virar gente (Carta de 10 set. 1940, p. 258).

O fato de Oneyda ter nascido e ter sido criada em uma cidade de interior definiu alguns de seus interesses:

O problema das minhas relações sociais aqui [em Varginha] continua na mesma. Mas está aí uma coisa que não me dá nem sombra de amolação. Tenho vivido sozinha até hoje e posso continuar assim sem me doer muito (Carta de 10 abr. 1935, p. 101).

Sempre gostei de vida sossegada, de morar num canto, isolada e desconhecida (...) nasci para criar galinhas. Acho

que está aí um destino que me convinha (...) Morar quieta num sítio, onde pudesse ler, escrever, trabalhar em paz e à vontade, sempre foi meu ideal (Carta de 2 fev. 1933, p. 48).

O trabalho na Discoteca contribuía para deixá-la ainda mais cansada: “Ando neurastênica⁸⁸ e resmungona, xingando sem parar esta obrigação horrível de viver entre paredes [da Discoteca]” (Carta de 12 dez. 1939, p. 208).

A intelectual reconhece que devido ao seu modo de ser precisava de alguém: “Com o meu temperamento, sozinha, nunca farei nada” (Carta de primeiro jul. 1932, p. 28). Mário de Andrade foi a pessoa que surgiu em seu caminho e ajudou-a a encontrar o próprio rumo. Ao mesmo tempo, Oneyda também reconhecia que era “orgulhosa demais para depender de quem quer que seja” (Carta de 8 jan. 1934 (1935), p. 75). Como se percebe, a relação entre ela e Mário não poderia ter-se dado sem a ocorrência de alguns conflitos, mas nada de tão sério ou grave que pudesse comprometer de modo irremediável a continuidade do relacionamento e da amizade. Afinal, nenhum relacionamento familiar, amoroso ou de amizade está completamente isento de arestas. O conflito existencial e nas relações interpessoais é da natureza humana, como já demonstrou fartamente a psicanálise; o que sempre está em jogo e o que interessa é a forma como os sujeitos lidam com ele. Diz Oneyda, no Prefácio, que apesar

⁸⁸ Neurastenia: termo atualmente em desuso. No final do século XIX e início do XX, significava o estado de esgotamento do sistema nervoso associado a manifestações de inquietude psíquica e variadas sensações corporais desagradáveis. Posteriormente, Freud relacionou esse quadro clínico, principalmente – mas não somente, à neurose de angústia.

de algumas situações desagradáveis terem sido criadas, ambos sabiam “que nosso afeto não estava em jogo” (Prefácio, p. 15).

Oneyda fala de sua reação mais comum em caso de enfrentamento de adversidades: “Como sempre acontece comigo num caso assim em que não posso modificar as coisas e reconheço a inutilidade do meu desgosto, fico irritada e com vontade de brigar com todo o mundo” (Carta de 31 dez. 1932, p. 37).

Mário acreditou em Oneyda desde quando a conheceu: “Pra quem é de fato inteligente e tem a veia lírica, como você” (Carta de 10 jul. 1932, p. 31). E para alguns amigos, especialmente mineiros, disse: “Foi uma delícia anunciar a minha descoberta duma mineirinha poeta a valer” (Carta de 18 jul. 1934, p. 63).

De vez em quando, Mário dizia nas cartas que alguns dos comportamentos de Oneyda se deviam à sua vaidade: “Tudo isso porque é vaidosa. O dia em que você conseguir trocar essa vaidade sensacionista⁸⁹, por um verdadeiro sentimento de orgulho, você se tornará muito mais viril e eficaz” (Carta de 29 jan. 1933, p. 44). “Eu já reparei Oneida, desde o princípio quase inicial que você confunde um bocado orgulho com vaidade (...) A vaidade (...) é um sentimento desprezível” (Carta de primeiro abr. 1935, p. 98).

⁸⁹ Vaidade sensacionista: para Mário de Andrade, a vaidade de Oneyda parecia ligada a sensações, algo efêmero e contraprodutivo que, na opinião dele, poderia ser substituído por um sentimento de orgulho, mais eficaz. Tem-se, aí, a contraposição sensação/vaidade (imediatista, contraprodutiva) x sentimento/orgulho (duradouro, produtivo). Ele também se referia à vaidade como sentimento. Oneyda não concordava que ela fosse uma pessoa vaidosa, mas tímida.

Essa afirmativa irritava Oneyda profundamente e sempre foi um ponto de discordância entre eles. No entendimento de Oneyda, ela nunca foi vaidosa como Mário lhe dizia. Afirma ela, à guisa de se defender: “Não era vaidosa, era tímida, ele sabia bem disso. (...) Essa é uma das poucas coisas erradas que Mário escreveu a meu respeito nestas cartas” (Carta de 29 jan. 1933, nota 4, p. 46). “Em qualquer desses sentidos nunca fui vaidosa. A verdade é que não tinha confiança em mim e queria me libertar da minha humildade exagerada” (Carta de primeiro abr. 1935, nota 5, p. 99).

Mário também fala sobre a personalidade de Oneyda e de seu excessivo rigor em autoavaliar-se: “É certo que toda a vida você viveu se desvalorizando a si mesma, o que é péssimo defeito⁹⁰ que apesar do enorme combate que dei, não consegui sequer diminuir” (Carta de 28 fev. 1939, p. 178).

Ele parecia acreditar mais nela do que ela própria:

Você Oneida é um pouco covarde (...) Audácia intelectual que é coisa que muito falta a você quando se trata de criar pra seu nome só. Porque não lhe falta audácia intelectual para criar em nome de uma entidade, como o prova a Discoteca (Carta de 27 fev. 1940, p. 214).

⁹⁰ Mário considerava um ‘defeito’ o comportamento de Oneyda de se autodesvalorizar. Quando ele afirma que não conseguiu diminuir esse sentimento de autodesvalorização da amiga apesar do seu “enorme combate”, ele parece não ter compreendido ou levado em conta que conflitos da vida afetiva e da personalidade de um sujeito não são passíveis de modificação apenas por mera intervenção didática, racional, lógica ou cognitiva.

Intelectualmente insegura, Oneyda revela, a princípio, dificuldade em escrever ensaios:

Considero o fato de se expender um juízo histórico e crítico pessoal, uma coisa muito séria, muito grave, só permissível aos indivíduos dotados de conhecimentos diretos e profundos daquilo que pretendem historiar e criticar (Carta de 17 fev. 1939, p. 172).

Mário tenta tranquilizá-la e lhe responde: “não é preciso conhecer tudo para escrever” (Carta de 28 fev. 1939, p. 178).

Para deixar Oneyda mais tranquila em relação ao seu próprio desempenho em conferências escritas por ela, as quais era convidada com frequência a ministrar, o mentor Mário lhe sugeria:

Faça a sua conferência e saia dela com a convicção, não de ter dado tudo o que podia, mas o suficiente para ser útil e honesta. “Tudo” é a existência, e custa uma vida. Só no dia da morte você terá dado tudo quanto pode” (Carta de 28 24 ago. 1940, p. 254).

Ainda sobre esse assunto, Mário tece interessantes considerações sobre a arte de redigir, sobre a palavra escrita e falada, e sobre a sonoridade da palavra e do texto (Carta de 6 out. 1938, p. 150-151).

Em suma, durante a década de 1930, Oneyda Alvarenga revela uma personalidade caracterizada por introspecção, irritabilidade, timidez, insegurança intelectual, sentimento de inferioridade e de inadequação, necessidade de aprovação e de apoio;

o superego é severo com imposição de perfeccionismo, alto padrão de produção intelectual e autocríticas rigorosas e depreciativas.

Idosa, na década de 1980, Oneyda se compara consigo própria quando jovem e reconhece que mudou bastante seu modo de ser. Segundo ela, sua transformação “aconteceu quando já não existiam mais nem Mário nem muitas outras pessoas que amei profundamente e de vários modos. Essa perda seria talvez a origem da mudança.” (Prefácio, p. 14).

O crítico literário Wilson Martins (2007), em seu artigo *Mário de Andrade: cartas indiscretas*, afirma que o intelectual, nas suas relações com Anita Malfatti, Henriqueta Lisboa e Oneyda Alvarenga, demonstra “evidentes conotações sexuais, frustradas, de um lado e de outro, por motivos diferentes e opostos”. No artigo, ele não desenvolveu o assunto. Complementamos: a libido⁹¹, – na acepção psicanalítica –, de Mário e de Oneyda foi sublimada em prol da arte, da cultura e da produção intelectual. A pulsão sexual é sublimada quando deriva para um novo alvo não sexual ou que busca objetos socialmente valorizados. Para Freud, a atividade artística e a investigação intelectual são as principais atividades sublimatórias. A admiração mútua entre Mário e Oneyda foi algo que, a partir do toque do Amor, retirou a obscuridade e o sentimento de estranheza e os encheu de familiaridade, como afirma Platão (1979, p. 29), em *O Banquete*. O sentimento inicial de estranheza que possivelmente

⁹¹ Não cabe aqui, evidentemente, aprofundarmos a discussão desse tema que, devido a sua complexidade e importância, ensejaria a redação de um novo texto. Para o conceito de libido, vide Freud: *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1905) e Laplanche; Pontalis: *Vocabulário da Psicanálise* (1977).

houve entre eles, era oriundo de um espectro bipolar bastante instigador: homem x mulher; intelectual x aprendiz; professor x aluna; mentor x mentoreada; velho x nova; capital x interior; citadino x caipira. A empatia prevaleceu: a convivência entre eles criou a familiaridade, afastou ou manteve sob controle as diferenças sociais, de educação e de personalidade que poderiam dificultar um relacionamento saudável, o que possibilitou a criação de laços de amizade que duraram toda a vida.

CAPÍTULO 3

MÁRIO DE ANDRADE

E A VARGINHENSE ONEYDA ALVARENGA

Todos nós sabemos – uns mais, outros menos, da relevância da contribuição da obra de Mário de Andrade para a cultura brasileira. Mas, infelizmente, poucos conhecem a varginhense Oneyda Alvarenga (1911-1984) e seu dedicado trabalho de organização do acervo daquele que, segundo ela própria, foi seu amigo, conselheiro e professor. O acervo organizado por ela era formado principalmente pelas pesquisas folclóricas e registros sonoros reunidos pelo mestre em viagens pelo Brasil.

Oneyda Alvarenga foi poetisa, folclorista, ensaísta, musicista e musicóloga. Ela escreveu o livro de poemas *A Menina Boba* (1938), obra que recebeu elogios de Manuel Bandeira. Disse o grande poeta em artigo publicado no *Diário da Noite*: “Como este Brasil é cheio de surpresas: [...] encontrei poesia mais grave, mais sutil e meditativamente terna, numa mineirinha de Varginha; Oneyda Alvarenga”.

Oneyda escreveu ensaios sobre folclore e música brasileira. Sua obra nessa área mereceu citações de Florestan Fernandes, elogios de Melville Herskovits, antropólogo americano, e comentários de Roger Bastide.

Mário de Andrade idealizou a Discoteca Pública Municipal de São Paulo, criada por ele, em 1935, quando coordenava o Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo. Em 1987, a discoteca recebeu o nome de Oneyda Alvarenga, em homenagem a ela que foi sua diretora de 1935 a 1968, ano em que se aposentou.

À memória de Oneyda Alvarenga ainda falta algo que também é essencial: ter seu trabalho reconhecido na terra em que nasceu.

Fonte: *Informativo Mensal da Superintendência Regional de Saúde de Varginha*. Edição nº. 30, p. 4, abril de 2015.

CAPÍTULO 4

CARTAS FICTÍCIAS

DE ONEYDA ALVARENGA PARA MÁRIO DE ANDRADE; DE JOSÉ ROBERTO SALES PARA ONEYDA ALVARENGA

As duas cartas fictícias transcritas a seguir, foram escritas pelo autor para se inscrever no Concurso Oneyda Alvarenga, promovido pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet) – Unidade Varginha, nos anos de 2023 e 2024, por meio do projeto de extensão “Entre cartas... com sua comunidade”. Nos dois anos, o concurso contou com o apoio da diretoria de extensão e desenvolvimento comunitário da própria instituição e com a chancela interinstitucional da Fundação Cultural do Município de Varginha e da Biblioteca Pública Municipal de Varginha.

O Concurso Literário Oneyda Alvarenga, de 2023, teve como tema *Diversidades em Pauta*. Como o texto excedeu o número de palavras estabelecido pelo edital, o autor não pôde se inscrever e, posteriormente, foi convidado pelo estabelecimento para ser um dos jurados.

O Concurso Cultural Oneyda Alvarenga, de 2024, foi realizado por meio do mesmo projeto, com enfoque na edição de autorias sul-mineiras. O tema foi *Sob o olhar de Oneyda Alvarenga: registro da cultura e folclore local e regional*.

A seguir, apresentamos a transcrição das cartas.

4.1 Eu, Oneyda Alvarenga: carta para o meu amigo Mário de Andrade sobre o futuro que imagino (2023)

Varginha, 12 de janeiro de 1945

Querido Mário, amigo de sempre:

Você sabe que, no momento, encontro-me em Varginha, novamente, para descansar durante as férias de verão. Nesta sexta-feira morna, acabo de vir da casa de minha irmã Ofélia, onde toquei piano, o que me fez lembrar-me de você e, com saudades, ponho-me a lhe escrever. A mana fica irritada comigo todas as vezes que digo a ela que ela é uma personagem shakespeariana trágica e atormentada por dúvidas existenciais. Coitada! Vou deixá-la em paz, de vez em quando.

Fique tranquilo, as pequenas e agradáveis distrações que tenho encontrado por aqui não me fizeram esquecer da sua encomenda: já comprei o pacote de goiabada cascão de que tanto gosta e lhe prometi! Vim para repousar, por óbvio. E, ao contrário do que imaginava a princípio, mesmo aqui, muitas vezes, meus pensamentos se voltam para você e para essa Discoteca que me exaure profundamente, mas que pertence a uma parte tão íntima dos meus afetos, da minha dedicação e da minha vida que se pretendesse (impossível!) me desvencilhar dela e do trabalho que me dá, seria como amputar e jogar fora uma parte fundamental de mim mesma. E eu? Queria ser uma pianista de recitais! Lá se foi o meu sonho, agora tão distante no passado. Alguns caminhos por onde a vida nos leva

parecem inevitáveis, temos que percorrê-los para tentar encontrar neles os sentidos possíveis. Não imagine que estou a me lamentar. Longe disso. É somente uma constatação. Estou satisfeita com a minha vida. Ela é do jeito que é, e pronto. Está bem assim.

Mas, não! Chega de falar de mim! Quero saber de você. Como tem passado? Está bem dos rins, das amebas e dos outros incômodos que tanto lhe perturbam? Essa guerra que parece interminável está me dando nos nervos. A Aurélia Rubião, varginhense como eu (lembra-se dela? estive em sua casa em uma ocasião, gostou muito e até quis deixar a Henriqueta Lisboa, amiga dela, enciumada dizendo a ela que fora aí sozinha para lhe ver), se queixa de que a guerra a impede de comprar as tintas para a pintura dos quadros. Quem dera, no entanto, que os males da guerra se resumissem a problemas comezinhos como esse! Fico a pensar nas terríveis surpresas que ainda podemos ter antes do seu final. E que coisas horríveis já aconteceram! Meu Deus! (sou ateia, você sabe, digo assim porque a expressão tem força e acho bonito). Quanta discriminação contra os judeus! Que coisa assustadora! Na minha modesta opinião, que tem todo o direito de ser simplista e até mesmo rasteira, pois sou leiga em ciências políticas, o mundo está assim por falta de tolerância entre as pessoas. Depois que todo esse horror terminar e o mundo entrar em um período de paz (assim espero), ainda tenho medo dos fatos nebulosos e subterrâneos que poderão vir à tona. Sou sensível demais nesse aspecto. Tenho certeza de que vou me magoar e sofrer. Um sofrimento inútil! Será? Tudo aconteceu e nada pude fazer para evitar. O que poderia eu fazer além de me indignar profundamente com essa situação? Esse é o dilema. É uma sensação de impotência,

de ser arrastada pela maré por uma força avassaladora e incontrolável. Você saberá, com certeza, analisar esses acontecimentos com mais perspicácia e maior profundidade que eu. No momento, volto para meus estudos etnográficos e musicais. Sei que você poderá me dizer que faço isso em busca de um refúgio. É verdade. Quem não precisa de refúgio nesses dias tão perturbadores? Mas, deixemos de pensar somente em acontecimentos tristes.

É aí que me ponho a imaginar o futuro. Um futuro longínquo que possa me parecer tão reconfortante quanto os tempos passados que imaginamos e que se nos afiguram dourados, porque não vivemos neles. Seria delirante demais imaginar um futuro totalmente sem guerras, pois o instinto agressivo tão próprio da natureza humana, parece imutável desde que vivíamos nas cavernas. Freud não me deixa mentir nesse ponto (acredito que você deva ter lido a carta dele a Einstein sobre o porquê da guerra de 1914). Nenhuma ponderação intelectual, no entanto, me impede de imaginar um futuro com menos guerras, isso lá por volta do ano 2000 (se não for o fim dos tempos, como muitos dizem) ou alguns anos depois. Veja bem o que digo: um futuro com menos guerras e não um futuro sem guerras, isso, sim, seria uma utopia e, embora eu ouse sonhar, não deixo o sonho se resvalar para a utopia. É preciso sonhar, mas não delirar, para que as coisas que desejamos se tornem possíveis para nós. As idealizações permanecem sendo o que são: idealizações.

Nessa época que imagino, as pessoas das novas gerações, teriam os mesmos instintos primitivos (a natureza humana profunda e inacessível permanece inalterada ao longo do tempo histórico). Contudo, por força da educação, da arte e da prática dos esportes,

esses instintos estariam um pouco mais domesticados e sujeitos a um controle interno mais efetivo que coerções externas do aparelho repressor estatal e social, detentor do monopólio da violência. As novas gerações não me discriminariam por ser mulher, ateia, artista e financeiramente independente. Elas teriam suavizado a dureza de uma sociedade ainda dominada pelos homens. Os vizinhos não me condenariam por receber homens em casa de madrugada, tocar piano e beber uma dose de *whisky*. Sabe-se lá o que mais dizem de mim pelas costas!

Estou querendo muito? Diga-me, querido amigo, esse futuro chegará?

Bem, por hoje basta de lhe aborrecer com as minhas excessivas divagações, caso contrário, corro o risco de parecer uma atormentada Ofélia shakespeariana.

Um afetuoso abraço da sempre tua,

Oneyda Alvarenga

P.S.: no guarda-comida daqui de casa tem um queijo delicioso e vou ter que me controlar para não comer com ele a goiabada que comprei para você! (brincadeira! Ela já está embrulhada para presente!).

4.2 Carta de José Roberto Sales para Oneyda Alvarenga: a discriminação do cateretê, em Varginha, no final do século XIX (2024)

Varginha, 6 de dezembro de 2024

Oneyda:

Nesta breve carta que lhe escrevo, seguirei a sugestão dada por Sêneca, um dos meus filósofos prediletos, em *Sobre a tranquilidade da alma*: permitirei que o tema sugira minhas palavras e, quase em processo de associação livre, indique o rumo do discurso. Escrever-lhe esta é uma ousadia, pois você não me conhece e nada sabe sobre mim, e eu, ao contrário, conheço parte relevante de sua vida e de seu trabalho. Permita-me chamá-la Oneyda: copio o vocativo com que Mário de Andrade, seu amigo e mentor intelectual, iniciava as cartas que lhe enviava. Lamento não tê-la conhecido! Esse encontro estava dentro do campo das possibilidades, pois, por algum tempo, fomos contemporâneos. A data acima não é a do dia em que, de fato, lhe escrevo. Ela lhe é, com certeza, familiar: o dia de seu aniversário. Os dias de aniversário são sempre de comemoração e de alegria, tal é o motivo da minha escolha. Esta correspondência começa, portanto, com os motivos da alegria e da celebração de uma vida que tem a ver com a vida de todos nós.

Uma dúvida me ocorreu durante a escrita desta carta: para onde enviá-la? Qual é o seu endereço atual? Independentemente de onde você esteja, sei que o lugar em que se encontra é iluminado. Você é atea, eu sou ateu. Como posso, então, falar de um lugar iluminado que não seja o céu dos cristãos, para ficar somente na tradição judaico-cristã da nossa sociedade ocidental?

Você estudou filosofia da religião. Eu me interesso pelos mitos produzidos pelos vários povos e suas religiões na história da

humanidade, mas, esse assunto, extenso demais, exige, por certo, o necessário aprofundamento e pode ser tratado em uma futura carta.

Em uma licença poética, podemos considerar o simbólico como o “lugar” iluminado a que me referi. Segundo Lacan, o simbólico, o imaginário e o real são registros estruturais do campo conceitual da psicanálise e fazem parte da experiência do sujeito. Você já se foi. Este é o 40º ano de sua partida. A beleza do simbólico é que é por meio dele que se opera a construção da linguagem que, por sua vez, permite a constituição do sujeito e da intersubjetividade. De acordo com o filósofo Martin Buber, a intersubjetividade enseja a troca de experiências, de saberes e de afeto dos sujeitos entre si. Nessa relação, o que vale é a permuta. Esses conceitos são abordados pela psicanálise e pela antropologia filosófica, embora com enfoques distintos.

Digo-lhe, Oneyda, que o simbólico possibilita a conversa dos vivos com os mortos, pois o diálogo com os mortos, sempre no tempo presente, se dá através do que nos foi legado. É dessa forma que o nosso encontro é possível. Nesse sentido, todas as gerações da história da humanidade são coetâneas. Depois de sua partida, o seu legado sobre a música popular brasileira continua intacto e preservado para o nosso estudo e deleite, bem como para o das gerações futuras. Esse legado, ao ser apreendido por nós, se torna objeto de nossa subjetividade e de trocas intersubjetivas, o que dá a ele novos sentidos, construídos a partir da percepção e da história de vida de cada sujeito.

Por ser sul-mineiro e por amar minha terra tanto quanto você a amava, interessei-me, particularmente, por seu estudo *Cateretês do*

Sul de Minas Gerais, de 1937, pois trata das danças e músicas folclóricas de Varginha e região. O cateretê consta, também, como item do capítulo *Danças*, do seu premiado livro *Música Popular Brasileira*, publicado na década seguinte. Apreciei a singeleza da letra e da partitura de um deles, lá reproduzida, a partir do registro feito por você, em Varginha, em 1935: “Mudô uma turquinha nova / Lá pra banda da estação, / Eu fui na loje [loja] da turca / Comprá pano de algodão / Ai-lai!⁹²”.

Suponho que você não saiba, pois não cita no seu livro: a *Gazeta da Varginha*, edição n.º 46, p. 2, de 14 de janeiro de 1896, publicou uma nota sobre um cateretê na Rua de São Pedro (atual Rua Wenceslau Braz). O texto é curto, eivado de sarcasmo e preconceito. Para que tome conhecimento e possa formar seu próprio juízo sobre o assunto, optei por transcrevê-lo na íntegra:

Cateretê / Há muitos anos que nossa florescente cidade não era honrada com um Cateretê ou Batuque, tradicional divertimento da Costa d'África e que indica adiantamento e progresso de um povo. / Pois tivemos a subida honra de assistirmos um a rua de S. Pedro, onde a vizinhança tornou-se grata e satisfeita pelo restabelecimento desse moralizado divertimento, (bem entendido: - nós ficamos de fora), onde a viola gemeu a noite inteira no meio da mais invejável harmonia. / Progredimos admiravelmente! / Que se repita sempre para nos tornarmos civilizados, é o nosso mais ardente desejo. / Em nome dos foliões, agradecemos as

⁹² Vide a transcrição completa da letra e sua análise na Introdução, item Música Popular Brasileira, Cateretês do Sul de Minas Gerais.

bondosas autoridades que deram licença para a realização do extemporâneo divertimento no centro da cidade. / E ainda duvidam que a nossa Varginha não progride como merece! (GAZETA DA VARGINHA, 14 jan. 1896, p. 2).

Estou a imaginar sua fisionomia de espanto ao ler esses comentários! Conforme você deve ter percebido, o autor não reconhecia o cateretê como uma atividade folclórica ou cultural, mas o considerava um mero divertimento imoral cuja prática indicava o atraso do povo.

A então recente abolição da escravatura, ocorrida oito anos antes, não extinguiu o preconceito e o racismo, mazelas persistentes, até hoje, na sociedade brasileira. Nos anos imediatamente posteriores à abolição, os negros ainda enfrentavam (e continuam a enfrentar), grandes dificuldades sociais e econômicas. Essa situação, no entanto, não impedia que os ex-escravizados expressassem, no cateretê, com os seus corpos e vozes emprestados ao canto e à dança, uma alegria indizível decorrente, dentre outras coisas, do fato de passarem a reconhecer a cidade como um espaço público que também lhes pertencia.

O articulista considerou que a vizinhança foi incomodada pela aglomeração e pelo barulho, já que “a viola gemeu a noite inteira”. As autoridades deveriam ter proibido essa manifestação pública em uma das principais ruas do centro da cidade. O autor também considerava que não havia harmonia no som produzido, pois, evidentemente, o comparava com o das músicas de compositores europeus, com as quais estava familiarizado e tomava como referência de ideal de

musicalidade. O divertimento foi extemporâneo, ou seja, ocorreu fora do tempo oportuno, embora o autor tenha deixado fora de dúvida que, para ele, não haveria tempo oportuno para um cateretê – melhor seria que nem existisse. A exibição frequente dos cateretês manteria a cidade longe de alcançar o tão almejado progresso e civilização, ideais perseguidos pela sociedade da época. Por último, diz que assistiu o cateretê, mas quis deixar bastante claro para o leitor, que “bem entendido: - nós ficamos de fora”. Dizer que ficou de fora é o mesmo que dizer “vi de longe”, “não me misturo com esse tipo de gente nem de situação”, “estou acima disso”. Desse modo, no relato daquele “divertimento”, o autor acreditava demonstrar sua moralidade e gosto artístico supostamente superiores ao não reconhecê-lo como uma forma de arte, e supunha que se dirigia a um leitor que compartilhava com ele da mesma concepção de mundo. O cateretê no centro da cidade, lugar dos casarões e sobrados senhoriais, representou uma “invasão” simbólica da casa-grande pela senzala, que provocou no autor uma sensação de estranhamento e mal-estar. Tudo isso explica o uso do sarcasmo como forma de narrativa, sarcasmo que revela desprezo e agressividade em relação ao assunto tratado. Em suma, conforme se constata, a moralidade, muitas vezes, é convocada para a repressão de atividades artísticas genuínas.

A nota sobre o cateretê foi escrita na última década do século XIX, portanto, em uma época anterior ao Modernismo. É sob essa ótica que o texto deve ser analisado, para que não condenemos o autor, o que nos impediria de compreendê-lo. Caso contrário, nos mostraríamos tão intolerantes em relação às suas opiniões quanto ele

o foi para com o cateretê. O autor atuou como uma espécie de porta-voz da sociedade. A rejeição dele às expressões artísticas folclóricas evidencia que parcela significativa da população varginhense, entre o final do século XIX e o início do XX, fora educada para apreciar a arte acadêmica tradicional, segundo os costumes e o espírito desse período histórico. Essa parcela era formada pela elite e pela incipiente classe média. O cateretê era uma prática de grupos populares do proletariado, descendentes de escravizados, pretos e mestiços, quase todos analfabetos ou semiletrados. Portanto, Oneyda, quando, 41 anos depois, você publicou *Cateretês...*, a partir do seu trabalho de campo realizado em Varginha, contribuiu para que discursos como o da *Gazeta da Varginha* passassem a ser questionados e, com o tempo, deixassem de ser reproduzidos como norma ao permitir a formação de um novo entendimento sobre essa modalidade de dança e de canção.

É louvável que você tenha feito esse registro, caso contrário, essas informações estariam perdidas para sempre. Assim, além de tudo, você registrou concepções imaginárias e simbólicas que, na época, faziam parte somente da tradição oral de grupos específicos locais marginalizados, o que lhe permitiu analisá-las do ponto de vista etnológico e musical. A sensibilidade de seu olhar despido de preconceitos e o seu trabalho salvaram as informações do apagamento e do esquecimento social.

Somente uma vigilância constante da sociedade e uma educação voltada para a inclusão e para a aceitação do diferente, possibilitam que a intolerância relacionada às mais variadas

manifestações da música e da dança de nosso povo possa diminuir com o tempo.

Sabemos que a democracia não é algo dado e permanente, mas exige uma vigilância constante para a sua manutenção e para o afastamento das forças autoritárias que pretendem se impor por meio de uma interpretação única da nossa complexa realidade social. Podemos dizer o mesmo sobre o combate à intolerância a grupos sociais minoritários que produzem suas próprias e legítimas expressões artísticas, teatrais e musicais: elas devem ser conhecidas, reconhecidas, registradas, estudadas, valorizadas e praticadas como manifestações que enriquecem o conhecimento que temos sobre nós mesmos.

Essa foi a dedicação de sua vida, Oneyda: o reconhecimento e o estudo detalhado de artes e de saberes que portam elementos de nossa ancestralidade e de nossa identidade cultural. Por isso, o volumoso acervo da música folclórica e popular brasileira da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, renomeada Discoteca Oneyda Alvarenga, em 1987, em sua homenagem, é, agora, considerado um legado nacional, algo que, por seu valor permanente, foi passado às gerações que se seguem.

Querida Oneyda, – Permita-me essa última ousadia, chamá-la de querida –, há uma gratidão coletiva imensa, inclusive a minha, por você ter conseguido trabalhar tão bem, durante tantos anos, para criar, manter e divulgar um acervo musical inestimável, para todos nós, brasileiros. Você é modesta e, certamente, me dirá que não fez nada sozinha e contou com a colaboração de muitas pessoas. Sei disso e esse fato não diminui o seu mérito. No caso, esta carta é para

lhe agradecer a sua participação nesse trabalho. Como sul-mineiro orgulhoso de minha terra e de minha cidade, sou-lhe grato, especialmente, por seu estudo sobre os cateretês de Varginha: sua pesquisa é parte fundamental do resgate e da construção da memória cultural da cidade. Despeço-me: o tema sugeriu minhas palavras e, agora, é necessário encerrá-las para impedir que o extrato do perfume, muito diluído, perca a sua essência.

Um afetuoso abraço,

José Roberto Sales

CAPÍTULO 5

A MEMÓRIA E O LEGADO DE ONEYDA ALVARENGA EM VARGINHA

Este capítulo trata das ações educacionais, culturais e artísticas que passaram a acontecer, em Varginha, na contemporaneidade, após a morte de Oneyda Alvarenga e a partir de sua obra. Compõem-no os itens:

6.1 Exposição Itinerante Sul-Mineira Oneyda Alvarenga & eu: seu tempo, sua busca, sua obra, 2015-2025;

6.2 Dossiê Rua Oneyda Alvarenga (inclui breve biografia);

6.3 Oneyda Alvarenga: registros nos livros de atas da Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências. 2015 Ano Acadêmico Oneyda Alvarenga (2015);

6.4 Centro Cultural Oneyda Alvarenga (CECOA, 1998-2019);

6.5 CEFET – Unidade Varginha e o Memorial Oneyda Alvarenga (MOA) (2025);

6.6 Metaficção historiográfica: Oneyda Alvarenga personagem.

Oneyda mudou-se de Varginha para São Paulo muito jovem, com “dezenove anos e quase dois meses”, conforme diz no Prefácio (1983, p. 5) do livro de cartas trocadas entre a autora e Mário de Andrade. Na capital paulista, ela permaneceu durante toda a vida, regressando à terra natal, periodicamente, para visitar a família, rever os amigos e recolher dados para a pesquisa dos *Cateretês*, seu primeiro trabalho de campo de etnomusicologia. Em 1968, ao aposentar-se, ao contrário de Aurélia Rubião, optou por continuar a

manter a residência em São Paulo. No decorrer das décadas, a vida e os costumes sociais passam por transformações, as pessoas se modificam, alteram seus vínculos afetivos nas relações interpessoais, falecem... quantos fatos podem acontecer! É compreensível, portanto, que, com a passagem do tempo, a memória de Oneyda, em Varginha, tenha se diluído, geração após geração, fato também propiciado pelos longos períodos de sua ausência e pela curta estada de suas visitas.

A vida dela e de Aurélia tem vários pontos em comum: varginhenses, mulheres, brancas, intelectuais à frente de seu tempo, pertencentes à classe média urbana, católica e escolarizada, amigas de Mário de Andrade – embora com diferentes tipos e intensidade de vínculos –, mudança para São Paulo, onde estudaram e vieram a falecer. Quanto ao falecimento no mesmo local, há uma diferença: Oneyda lá residia e foi sepultada. Para Aurélia, o falecimento em São Paulo foi uma inflexão do destino, pois se encontrava na metrópole a passeio; foi velada e sepultada em Varginha. A pessoa e a obra da pintora são mais conhecidas em Varginha que as da folclorista. Nos anos finais, Aurélia manteve casa na cidade, frequentava a missa e a casa de pessoas amigas, recebia visitas, era vista nas ruas, aceitava encomendas para pintar telas, sendo várias delas retratos dos encomendantes⁹³, enfim, em várias situações cotidianas, convivia diariamente com a comunidade.

Entre o falecimento de Oneyda e o início da construção de sua memória em Varginha houve um hiato de quatorze anos. Em 1998,

⁹³ O leitor interessado pode consultar *Aurélia Rubião: Vida e Arte* (SALES, 2011).

a relação entre os cidadãos varginhenses e a memória de sua mais ilustre conterrânea começou a mudar, quando um grupo de ativistas culturais resolveu criar o Centro Cultural Oneyda Alvarenga (Cecoa). Este capítulo aborda a construção, a preservação e o espraio dessa memória que, há muito, transcendeu o interesse individual para se tornar um bem do patrimônio coletivo imaterial varginhense, mineiro, brasileiro e internacional.

Entre 2013 e 2014, o historiador José Roberto Sales sugeriu ao então presidente da Fundação Cultural do Município, a denominação Oneyda Alvarenga ao Museu Municipal de Varginha. Embora tenha sido aprovada, a denominação não chegou a ser legalmente efetivada⁹⁴.

5.1 Exposição Itinerante Sul-Mineira Oneyda Alvarenga & eu: seu tempo, sua busca, sua obra, 2015/2025

⁹⁴ Em dois trechos do livro *Imigração italiana em Varginha (MG) 1887-1927* (2018), afirmei: “Essas correspondências estão arquivadas no Museu Municipal Oneyda Alvarenga, sob a guarda da Fundação Cultural do Município de Varginha” (p. 48) e “O Museu Municipal Oneyda Alvarenga recebeu essa denominação em homenagem a essa descendente de italianos, cujo nome completo é Oneyda Paoliello de Alvarenga” (p. 145). Cometi esse erro por ter acreditado que a oficialização do nome, por meio de decreto ou portaria da Fundação Cultural, havia sido publicada no *Varginha – Órgão Oficial do Município*, fato que, infelizmente, não ocorreu. Os erros cometidos devem ser corrigidos, não varridos para debaixo do tapete. Aqui, corrijo-me e peço desculpas ao leitor por, involuntariamente, ter divulgado uma informação falsa.

Este item trata da *Exposição Itinerante Sul-Mineira Oneyda Alvarenga & Eu – Seu Tempo, Sua Busca, Sua Obra*, realizada em algumas cidades sul-mineiras.

A exposição, idealizada por Anita Regina Di Marco, arquiteta, tradutora e escritora, e por Vanessa Caldeira Teixeira Reis, artista plástica e fotógrafa (curadoras), com pesquisa do historiador José Roberto Sales, foi realizada em Varginha, Alfenas, Campanha e Poços de Caldas, perfazendo um total de dez edições entre 2015 e 2025 (anos não consecutivos). O evento foi possível por meio de parcerias firmadas entre as curadoras/pesquisador e as instituições culturais, educacionais e museológicas de cada local.

Segundo Marco, uma das curadoras, a exposição foi idealizada por elas, em 2015

A partir da leitura do livro *À Outra Margem* (2014), peça de teatro de autoria de José Roberto Sales [...] Na delicada peça, Oneyda Alvarenga (1911-1984) é retratada em diálogo com a artista plástica Aurélia Rubião, na sala de visitas da pintora na cidade de Varginha, em 1945, ano da morte do amigo comum, Mário de Andrade. A mostra, portanto, é uma homenagem à etnomusicóloga, pesquisadora, folclorista e poetisa mineira que, através de sua busca, seu esforço e seu trabalho, deixou uma obra fonográfica basilar para a construção da identidade cultural brasileira [...] A proposta das curadoras e idealizadoras do *Projeto/Nômades: Circuito Cultural de Exposições Ela, Ele & Eu* é promover a formação e o resgate cultural do cidadão através da recuperação e divulgação, em maior escala, da obra de personagens-chave da nossa cultura. Assim, o 'EU' do título é o visitante/observador, figura essencial do projeto (MARCO, 2017).

O material expositivo⁹⁵ principal foi constituído por vinte *banners* (0,75 x 0,75 cm cada) contendo a apresentação da linha do tempo da vida e obra de Oneyda Alvarenga, desde o dia do seu nascimento até o dia de sua morte, com textos sintéticos e ilustrados com fotografias. Até 2021, também era exposto um *banner* com o escudo da Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências⁹⁶, instituição que, inicialmente, concedeu chancela ao evento. O material expositivo de suporte consistiu na apresentação de um exemplar dos seguintes livros em redomas de vidro: *Música Popular Brasileira*, 2 ed., de Oneyda Alvarenga (São Paulo : Livraria Duas cidades, 1982); *Cartas Mário de Andrade & Oneyda Alvarenga* (São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1983); *Oneyda Alvarenga: da poesia ao mosaico das audições*, de Valquíria Maroti Carozze (São Paulo : Alameda, 2014); e *À Outra Margem*, 2 ed., de José Roberto Sales (Varginha : Edição do Autor, 2015). Em algumas exposições em Varginha (Sesc e universidades) e na da Campanha, foram utilizadas dez impressões de questionamentos (perguntas para os visitantes responderem por escrito) ao lado da instalação de uma fotografia de Oneyda Alvarenga, em posição vertical, com espelho na horizontal, com a pergunta: Quem sou eu?; dinâmica das cartas: 1 bloco de papel

⁹⁵ Os itens da exposição foram *banners* e livros. A inclusão dos livros me fez optar pelo termo genérico ‘material expositivo’, e não ‘material expográfico’, que se refere, de modo específico, a materiais gráficos e de comunicação visual.

⁹⁶ Em março de 2022, os acadêmicos membros efetivos Anita Regina Di Marco e José Roberto Sales solicitaram sua exoneração da Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências. A partir dessa data, as exposições foram realizadas somente por iniciativa das curadoras. A chancela da Academia à exposição foi concedida durante o período da segunda presidência de José Roberto Sales (2013-2021).

de cartas, 1 caneta e 1 caixa de cartas. O visitante pôde escrever para Oneyda e depositar a carta com a resposta na caixa de cartas. Até 2021, após o encerramento das exposições, a caixa era levada para a Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências, onde era aberta e lidas as respostas. Foram feitas as seguintes perguntas: 1. Quem sou eu? [perto do espelho e da fotografia da Oneyda Alvarenga]. 2. Você, que lê minha história, já começou sua trajetória? 3. Agora que me vê, o que enxerga em você? 4. Você, que soube de mim, o que sabe de si? 5. Você, que acompanha meu caminhar, quantos passos já pôde dar? 6. Você sentiu minha devoção? Onde coloca sua paixão? 7. Percebendo um pouco do meu passado, seu futuro já está traçado? 8. Com o tempo que lhe é dado, o que deixa como legado? 9. Para seu desejo alcançar, por quais mares navegar? 10. Com os sentidos do olhar, que memórias vai deixar?

Em Varginha, a exposição foi realizada na Universidade Federal de Alfenas (Unifal), Universidade José do Rosário Vellano (Unifenas), Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet), Theatro Municipal Capitólio, Museu Municipal e Serviço Social do Comércio (Sesc). Em Alfenas, na Universidade José do Rosário Vellano (Unifenas). Em Campanha, na Universidade Estadual de Minas Gerais (Uemg) e, em Poços de Caldas, no tradicional Museu Histórico e Geográfico (MHGPC).

Sobre a exposição, o Boletim Eletrônico do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), publicou a nota: *“Oneyda Alvarenga & Eu – seu tempo, sua busca, sua obra. A mostra é uma homenagem a uma mulher brasileira, mineira e varginhense, pesquisadora, ensaísta, folclorista, poetisa, musicista e etnóloga, à frente de seu tempo, que*

fez diferença na divulgação da riquíssima e diversificada cultura nacional, através do registro sonoro e divulgação de músicas, rituais e outras manifestações daquele período, tijolos essenciais na construção da memória, garantindo às futuras gerações uma base segura para a construção da identidade cultural de nosso povo” (IBRAM. Boletim eletrônico n.º 562, Ano XII, 14 a 21 de agosto de 2015).

A realização das exposições ensejou a produção de reportagens audiovisuais da TV Princesa, emissora local em rede aberta de televisão, gerenciada pela Fundação Cultural do Município de Varginha e artigos e notas publicadas nos jornais locais e regionais impressos e *online*: *Blog do Madeira*; *Blog Anita Plural*; Casa da Cultura de Varginha (Facebook); *Folha de Varginha*; *Correio do Sul*; *Gazeta de Varginha*; *VARGINHA – Órgão Oficial do Município*; Boletim Eletrônico do Instituto Brasileiro de Museus; *Mantiqueira* (jornal impresso de Poços de Caldas); Portal da Cidade Poços de Caldas *online*; *Jornal Andradas Regional* (Andradas – MG) *online* e sites oficiais da Prefeitura Municipal de Poços de Caldas, Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg), Universidade Federal de Alfenas (Unifal e Unifenas) e do Cefet – Unidade Varginha.

CIDADES, LOCAIS E PERÍODOS DA REALIZAÇÃO DA EXPOSIÇÃO

5.1.1 Varginha (2015, 2017, 2018, 2020, 2022 e 2025)

Varginha, terra natal de Oneyda, foi a cidade que realizou a maior quantidade de edições das exposições, sete, no total, entre 2015 e 2025. A exposição foi instalada na Universidade Federal de Alfenas (Unifal, 2015), Universidade José do Rosário Vellano (Unifenas, 2015), Theatro Municipal Capitólio (2017), Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – Unidade Varginha (2018 e 2022), Museu Municipal (2020) e Serviço Social do Comércio (Sesc) (2025), conforme especificado a seguir:

1) Universidade Federal de Alfenas (Unifal) (2015): localizada na Avenida Celina Ferreira Otoni, nº 4000, bairro Padre Vitor, entre 11 e 23 de agosto de 2015.

2) Universidade José do Rosário Vellano (Unifenas) (2015): localizada na Praça do Estudante, nº 2000, bairro da Imaculada Conceição. A exposição foi realizada entre 24 de agosto e 5 de setembro de 2015, tendo sido prorrogada até 10 de setembro por solicitação da instituição.

A Unifenas cedeu cinco painéis fixos com as dimensões aproximadas: placas retangulares: compr.: 225 cm x alt.: 110 cm em suporte tipo cavalete com 185 cm de altura e dois suportes verticais de metal, para afixação dos *banners*, com aproximadamente 200 cm de altura.

O *hall* principal da Unifenas é circular. A expografia utilizou esse elemento da arquitetura para dispor os painéis com os *banners* em posição radial, para serem vistos no sentido horário. O curso de pedagogia da Unifenas aproveitou as dez impressões de questionamentos (perguntas) para serem trabalhadas com os alunos

na disciplina de orientação vocacional. O Livro de Visitantes registrou 213 assinaturas.

3) Theatro Municipal Capitólio (2017): localizado na Rua Presidente Antônio Carlos, n.º 522, centro. A exposição foi realizada entre 11 e 16 de dezembro de 2017, no *foyer* Aurélia Rubião, com horário de visitação das 08:00 às 18:00 horas. O patrocínio e o transporte do material expositivo foram feitos pela Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências.

4) Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet – Unidade Varginha) (2018 e 2022): o campus do Cefet está localizado na Avenida dos Imigrantes, n.º 1000, bairro da Vargem. Foram realizadas duas exposições, uma em 2018, e outra, em 2022.

Em 2018, no período entre 28 agosto e 1º de setembro de 2018, durante o VIII Festival de Arte e Cultura do Cefet. O patrocínio e o transporte do material expositivo foram feitos pela Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências.

Outro atrativo do festival foi a encenação da peça *Uma Janela no Tempo: Monólogo de Oneyda Alvarenga*, de José Roberto Sales, no Theatro Municipal Capitólio, no dia 28 de agosto. Giovanna Serra Bibiano, aluna do curso de Edificações do Cefet, desempenhou o papel da protagonista. O vestuário foi desenhado pelo autor. Foi apresentada uma versão resumida do texto. A encenação teve a duração aproximada de dez minutos.

Em 2022, entre 29 de junho e 22 de julho, das 8:00 às 17:00 horas, como parte do Projeto de Extensão “Entre Cartas...Com Sua Comunidade”, que explorou o gênero carta e suas possibilidades, com

foco no livro *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: Cartas* (São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1983). Foram expostos vinte *banners*.

5) Museu Municipal de Varginha (2020): localizado na Praça Governador Benedito Valadares, nº. 141, centro. A exposição foi realizada como um dos eventos comemorativos dos 60 anos de fundação da Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências. Inicialmente, o período programado era entre 2 e 20 de março de 2020. No entanto, por força de emergência sanitária, a exposição teve que ser encerrada no dia 17, pois a última semana coincidiu com a eclosão da pandemia de Covid-19 (Síndrome Respiratória Aguda Grave SARS-CoV-2-covid-19) no município. Em 18 de março, o Decreto Municipal N.º 9.738, declarou a situação de emergência em saúde pública em razão da pandemia causada pelo novo coronavírus. O artigo 14 estabeleceu a proibição temporária de “todos os eventos ou atividades públicos e privados, culturais, educacionais, religiosos, esportivos, comerciais, artísticos, festivos, de lazer ou de outra natureza”, bem como de qualquer outra atividade que pudesse causar aglomeração de pessoas, inclusive velórios e sepultamentos. Com o museu fechado, o material expositivo foi retido e somente pôde ser retirado meses depois.

6) Serviço Social do Comércio (Sesc) de Varginha (2025): O Sesc é uma instituição privada brasileira sem fins lucrativos, criada em 1946. Atualmente, presta diversos serviços voltados para a qualidade de vida da população nas áreas de ação social, cultura, educação, esporte, saúde, meio ambiente, sustentabilidade e lazer. A sede de Varginha, inaugurada em 11 de abril de 2025, está localizada na Rua Santa Cruz, n.º 757, centro.

A exposição Oneyda Alvarenga, realizada entre 29 de julho e 9 de agosto de 2025, das 8 às 18 horas, atende aos propósitos do desenvolvimento de ações nas áreas educacional e cultural. Além do material expositivo, foram realizadas duas rodas de conversa entre as curadoras e o público: uma, para grupos de idosos com idade igual e superior a 60 anos, outra, para crianças do ensino fundamental como atividade complementar de reforço escolar.

Sobre essa exposição, em 6 de agosto, o Jornal Cidade, da TV Princesa (Fundação Cultural do Município), publicou uma reportagem com a seguinte abertura: “E nesta semana a unidade do Serviço Social do Comércio em Varginha abriga a *Exposição Oneyda Alvarenga & Eu: seu tempo, sua busca, sua obra*, em homenagem à musicista e etnomusicóloga varginhense, em sua 11ª edição ⁹⁷, a mostra apresenta textos, fotografias e informações sobre a trajetória de Oneyda, que foi discípula do escritor Mário de Andrade e ex-diretora da Discoteca Pública de São Paulo, uma grande oportunidade para conhecer a história de uma grande personalidade de Varginha” (TV Princesa, JC 06/08/2025).

5.1.2 Alfenas (2015)

⁹⁷ Na verdade, a exposição do Sesc Varginha foi a 10ª edição.

Em Alfenas, a exposição foi realizada na Universidade José do Rosário Vellano (Unifenas), Biblioteca Central, rodovia MG 179, km 0. A abertura aconteceu no dia 3 de novembro de 2015, durante a IX Mostra Artística e Cultural da Universidade José do Rosário Vellano (Unifenas). Na entrada, um livro serviu para o registro das assinaturas dos visitantes.

5.1.3 Campanha (2017)

Em Campanha, a exposição foi realizada na Universidade Estadual de Minas Gerais (Uemg), campus de Campanha, Sala da Universidade Aberta e Integrada (UIATEC), prédio administrativo, na Praça Dom Ferrão, n.º 167, centro, no período entre 21 e 26 de agosto de 2017. O horário de visitação foi das 14:00 às 18:00 horas. O patrocínio e o transporte do material expositivo ficaram por conta da Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências.

5.1.4 Poços de Caldas (2017)

Em Poços de Caldas, a exposição ocorreu no Museu Histórico e Geográfico (MHGPC), instalado no Casarão Vila Junqueira, na Rua Padre Henry Mothon, s/nº, centro, entre 24 de maio e 29 de junho de 2017. O museu é subordinado à Secretaria Municipal de Educação e Cultura. A realização do evento somente foi possível por meio de um acordo firmado entre os historiadores José Roberto Sales e Yuri de Almeida Gonçalves, então, respectivamente, presidente da Academia

Varginhense de Letras, Artes e Ciências e diretor administrativo do MHGPC.



Exposição Oneyda Alvarenga no Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas, com *banners* e livros. Foto: Divulgação/Prefeitura Municipal de Poços de Caldas (2017).

O transporte do material expositivo ficou a cargo da Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências e, a desmontagem, aos profissionais e técnicos do Museu Histórico e Geográfico. Não houve abertura oficial. O Livro de Visitantes ao Museu registrou 2.206 visitantes, durante o período de 37 dias, portanto, a exposição Oneyda Alvarenga em Poços de Caldas foi a que teve a maior duração e a que recebeu o maior público.

5.2 Rua Oneyda Alvarenga: dossiê

Deste item, que inclui o dossiê com a denominação “Rua Oneyda Alvarenga”, no bairro Minas Gerais, em Varginha, constam:

1) Ofício enviado por José Roberto Sales para o vereador Leonardo Vinhas Ciacci, então presidente da Câmara Municipal de Varginha (dezembro de 2014) com as solicitações de denominações dos logradouros públicos de Varginha “Rua Aurélia Rubião” e “Rua Oneyda Alvarenga”. O tratamento que dispensei ao vereador é informal, por ser ele pessoa de meu relacionamento social.

2) Trecho da correspondência eletrônica de José Roberto Sales enviada para Leonardo Vinhas Ciacci com arquivo anexo das biografias de Aurélia Rubião e de Oneyda Alvarenga. As biografias são documentos necessários para justificar a solicitação das denominações dos logradouros públicos. Optamos por não transcrever a biografia de Oneyda para não repetir as informações que constam de outras partes deste livro.

3) Registro do feito no livro de atas da Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências

OFÍCIO DE JOSÉ ROBERTO SALES À CÂMARA MUNICIPAL DE
VARGINHA SOLICITANDO A DENOMINAÇÃO DE UM LOGRADOURO
“ONEYDA ALVARENGA”

Varginha, 12 de dezembro de 2014

ASSUNTO: Livro (encaminha); denominação de logradouros públicos
(solicita)

Prezado Senhor,

Encaminho à Câmara Municipal de Varginha um exemplar do livro *À outra margem*, de minha autoria, peça de teatro que apresenta aspectos relevantes das biografias de Aurélia Rubião (1901-1987), pintora, e de Oneyda Alvarenga (1911-1984), etnóloga⁽¹⁾, ensaísta, musicóloga e musicista, ambas naturais de Varginha.

Uma extensa biografia de Aurélia Rubião foi apresentada por mim no livro *Aurélia Rubião : Vida e Arte* (2011, 490p.). Aspectos biográficos de Oneyda Alvarenga constam do texto da peça *À outra margem*, bem como do Prefácio do mesmo livro assinado por Valquíria Maroti Carozze, especialista em Oneyda Alvarenga, com tese de mestrado pela Universidade de São Paulo.

Considerando que:

1) O legado cultural deixado por cada uma dessas artistas tem reconhecida relevância para a cultura mineira e nacional e, por conseguinte, não se restringe apenas ao âmbito local,

2) O quase completo desconhecimento dos varginhenses da história de ambas e de suas contribuições para a cultura,

3) A ausência da denominação de logradouros públicos com os nomes dessas ilustres varginhenses,

Solicito que:

A Câmara Municipal de Varginha, em nome do povo do município ao qual ela representa, preste o devido reconhecimento público do valor do legado cultural deixado por Aurélia Rubião e por Oneyda Alvarenga por meio da denominação de logradouros públicos, um, com o nome “AURÉLIA RUBIÃO”, outro, com o nome “ONEYDA ALVARENGA”.

Com um afetuoso abraço deste seu admirador,

José Roberto Sales
Escritor

Exmo. Sr.

Dr. Leonardo Vinhas Ciacci

Presidente da Câmara Municipal de Varginha

VARGINHA – MG

Varginha, 26 de janeiro de 2015

Prezado Leonardo:

Conforme você me solicitou, envio-lhe, arquivo anexo, as biografias de Aurélia Rubião e de Oneyda Alvarenga para que você possa dar entrada na documentação que solicita a denominação de logradouros públicos com os nomes de ambas. Informo-lhe, também, que toda essa documentação faz parte do meu arquivo pessoal de documentos e que é costume meu dar ciência ao público das minhas pesquisas. Abraços deste que te respeita e admira,

José Roberto Sales

BIOGRAFIA DE ONEYDA ALVARENGA

Foi anexa à carta acima transcrita uma breve biografia de Oneyda Alvarenga. Escusa transcrevê-la aqui, novamente, pois as informações que dela constam são as mesmas tratadas ao longo deste livro. Esse conjunto documental foi transcrito na 2ª edição do livro *À Outra Margem* (SALES, 2015, trechos da Apresentação, p. 11-22 e o Apêndice, p. 185-188).

Abaixo, apresentamos a transcrição da lei municipal n.º 5.998, de 30 de abril de 2015, publicada no *VARGINHA – Órgão Oficial*

do Município, de 14 de maio de 2015, que denomina um logradouro público de Varginha “Rua Oneyda Alvarenga”, no bairro Minas Gerais.

LEI MUNICIPAL N.º 5.998, DE 30 DE ABRIL DE 2015
RUA ONEYDA ALVARENGA

O projeto de lei nº 10/2015 (Oneyda Alvarenga), de 4 de março de 2015, que deu origem à lei supracitada é de autoria do vereador Leonardo Vinhas Ciacci.

LEI Nº 5.998

DISPÕE SOBRE DENOMINAÇÃO DE LOGRADOURO PÚBLICO.

O Povo do Município de Varginha, Estado de Minas Gerais, por seus representantes na Câmara Municipal, aprovou e eu, em seu nome, sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º A atual Rua “Seis”, localizada no bairro Minas Gerais, passará a denominar-se: **RUA ONEYDA ALVARENGA**

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Mando, portanto, a todas as autoridades a quem o conhecimento e execução desta Lei pertencer, que a cumpram e a façam cumprir, tão inteiramente como nela se contém.

Prefeitura do Município de Varginha, 30 de abril de 2015; 132º da Emancipação Político-Administrativa do Município.

ANTÔNIO SILVA

PREFEITO MUNICIPAL

Fonte: VARGINHA – Órgão Oficial do Município. Ano XVII. Edição nº. 975. Caderno Atos do Poder Executivo, p. 10. Varginha, 14 maio 2015.

5.3 Oneyda Alvarenga: registros nos livros de atas da Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências. 2015 Ano Acadêmico Oneyda Alvarenga (2015)

Neste item transcrevemos os registros da denominação “Rua Oneyda Alvarenga” e da declaração de “2015 – Ano Acadêmico Oneyda Alvarenga, no Livro de Atas da Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências n.º 8 (atas de 26 maio e 28 set. 2015).

[Início da transcrição]

“O presidente José Roberto Sales comunicou aos confrades que, no dia 12 de dezembro de 2014, um dia após o lançamento do livro com a peça teatral de sua autoria *À outra margem*, esteve na Câmara Municipal de Varginha e entregou em mãos do vereador Leonardo Vinhas Ciacci, então presidente da casa legislativa, um ofício em que solicitava à Câmara que denominasse dois logradouros públicos: um, “Rua Aurélia Rubião”, outro, “Rua Oneyda Alvarenga”. Aurélia e Oneyda são as protagonistas de *À outra margem*. O vereador Ciacci solicitou de José Roberto que lhe fosse entregue também uma pequena biografia de ambas, para que ele pudesse justificar a solicitação da denominação dos logradouros. Posteriormente, as biografias foram redigidas e entregues. Atendidas as reivindicações

protocolares e, após a tramitação documental de praxe, a Câmara Municipal atendeu à solicitação feita e, em abril de 2015, as denominações foram aprovadas em plenário. A lei municipal n.º 5.990, de 13 de abril de 2015, publicada no periódico *VARGINHA – Órgão Oficial do Município*, edição n.º 973, de 30 de abril de 2015, p. 12, denominou a “Rua Aurélia Rubião”, e a lei n.º 5.998, de 30 de abril de 2015, publicada no mesmo periódico, edição n.º 975, de 14 de maio de 2015, p. 10, denominou a “Rua Oneyda Alvarenga”. As ruas estão localizadas no bairro Minas Gerais. José Roberto esclarece que apresentou a solicitação à Câmara Municipal na condição de cidadão varginhense e não na de presidente da Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências” (AVLAC. Livro de Atas n.º 8, ata de 26 maio 2015, fls. 91f a 97f; relator: José Roberto Sales).

[Fim da transcrição]

Do Livro de Atas n.º 8, ata de 28 de setembro de 2015, da Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências, consta o seguinte registro sobre a declaração de Ano Acadêmico Oneyda Alvarenga:

[Início da transcrição]

“Ainda sobre Oneyda Alvarenga, o presidente José Roberto Sales propôs e pôs em votação, que o ano de 2015 fosse declarado pela Academia ANO ACADÊMICO ONEYDA ALVARENGA. / O objetivo é que a denominação englobe e constitua a referência conceitual e de memória da série de eventos realizados em homenagem à varginhense Oneyda Alvarenga, no período de 11 de dezembro de

2014 a 31 de dezembro de 2015. São os seguintes os eventos realizados até a presente data: a) lançamento da 1ª e 2ª edições da peça de teatro *À outra margem*, em que Oneyda é uma das protagonistas, respectivamente, em 11 de dezembro de 2014 e 25 de setembro de 2015, b) palestra sobre a vida e obra de Oneyda e lançamento do livro *Oneyda Alvarenga: da poesia ao mosaico das audições*, de Valquíria Maroti Carozze, pesquisadora da Universidade de São Paulo e especialista em Oneyda Alvarenga, na sede da Academia, em 30 de julho de 2015, c) Exposição Itinerante sobre Oneyda Alvarenga intitulada *Oneyda Alvarenga: seu tempo, sua vida, sua obra*, dentro do Projeto Nômades, realizada em agosto e setembro de 2015, na Unifal e Unifenas, campus de Varginha, com a concepção e curadoria de Anita Di Marco e Vanessa Caldeira Teixeira Reis, pesquisa de José Roberto Sales e colaboração de Francisco Antonio Romanelli, d) denominação, pela Câmara Municipal de Varginha, da Rua Oneyda Alvarenga, no Bairro Minas Gerais (Lei Municipal n.º 5.998, de 30 de abril de 2015), e) doação, por José Roberto Sales, de 25 exemplares da 2ª edição de “*À outra margem*” para a Secretaria Municipal de Educação de Varginha (25 set. 2015), f) palestra sobre a Vida e Obra de Oneyda Alvarenga, por José Roberto Sales, para os diretores das escolas públicas municipais de Varginha (zonas urbana e rural) (25 set. 2015). / Após discussão e análise, os acadêmicos aprovaram a proposta por unanimidade, portanto, o ano de 2015, foi declarado ANO ACADÊMICO ONEYDA ALVARENGA” (AVLAC. Livro de Atas n.º 8, ata de 28 set. 2015; relator: José Roberto Sales).

[Fim da transcrição]

A Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências (Avlac) foi fundada, em 21 de fevereiro de 1960, com quarenta cadeiras. Os registros e a declaração do Ano Acadêmico, transcritos acima, são reconhecimentos tardios e póstumos da importância do legado cultural de Oneyda Alvarenga, não somente para Varginha, mas também para o Brasil e para a historiografia da música internacional. São desconhecidos os motivos pelos quais não ocorreu aos acadêmicos membros-fundadores e efetivos da Academia, no período entre 1960 e 1984, quando Oneyda ainda era viva, convidá-la para participar da instituição na qualidade de membro efetivo ou, pelo menos, outorgar-lhe o título de Sócio Honorário, conforme dispositivo do art. 4, dos Estatutos de 1960 e 1969, esse último em vigor até 2002.

5.4 Centro Cultural Oneyda Alvarenga (CECOA, 1998-2019)

Em Varginha, a primeira instituição denominada Oneyda Alvarenga foi criada em 8 de julho de 1998, com o título jurídico⁹⁸ Centro Cultural Oneyda Alvarenga e nome fantasia Cecoa. A entidade, cuja natureza jurídica é uma fundação privada da sociedade civil,

⁹⁸ O Centro Cultural Oneyda Alvarenga foi registrado no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas (CNPJ), banco de dados gerenciado pela Secretaria Especial da Receita Federal, sob o n.º 02.806.000/0001-09. O endereço da sede era na Avenida Rio Branco, n.º 417, 3º andar, salas 304/306, centro.

esteve efetivamente ativa durante vinte anos, até 18 de janeiro de 2019, quando foi declarada inapta pela Receita Federal.

O foco de atuação do Cecoa era nas atividades de museus, de exploração de lugares e prédios históricos e atrações similares, incluindo a conservação de acervos e de lugares históricos⁹⁹.

Os objetivos do Cecoa eram “preservar e difundir o patrimônio artístico, cultural e histórico de Varginha e região, além de resgatar e divulgar o nome da musicóloga e folclorista varginhense Oneyda Alvarenga” (CECOA. Folder, 1998). O público-alvo dos projetos da instituição era formado por crianças e adolescentes. O Cecoa, portanto, não era destinado exclusiva e especificamente a preservar o legado de Oneyda Alvarenga, embora esse legado tenha sido trabalhado, direta ou indiretamente, nos projetos *Tribo Brasil* e *Mês Nacional do Folclore*.

Os projetos do Cecoa, entre os anos 2000 e 2001, foram: *Férias Ecoculturais*, com oficinas de arte, fotografia e dança para a população infantojuvenil, durante as férias escolares; *Curso de Adornos Ecológicos para o Carnaval*, com oficinas ministradas por índios e artistas plásticos com exposição dos trabalhos confeccionados; *As Criaturas de Varginha – Ufologia*, sobre a suposta aparição de um ser extraterrestre, na cidade, em 1996, com palestras, exposições e mostras com o tema; *Semana da Mulher*, com palestras e exposições sobre o universo feminino e o papel da mulher na

⁹⁹ Essas atividades são definidas pelo Código CNAE R-9102-3/01. A sigla CNAE significa Classificação Nacional das Atividades Econômicas. A Classificação é utilizada principalmente para identificar as atividades econômicas desempenhadas por empresas e estabelecimentos.

sociedade contemporânea; *Patchwork, Moda e Estilismo*, com aulas, trabalhos manuais e exibição de audiovisuais sobre o tema; *Curso de Atividades Circenses*, inclusive com apresentação de artistas, com o objetivo de divulgar as atividades circenses para as crianças e incentivá-las a preservar a memória do circo; *Semana da Saúde*, com palestras, debates e mostra de audiovisuais com o tema da adoção de hábitos saudáveis para a prevenção da saúde; *Arte na Praça*, um encontro de crianças em praça pública, para o desenvolvimento de atividades relacionadas à pintura, incluindo a pintura de um grande painel, visando posterior exposição; *Dia do Cinema*, com apresentação de músicas e de filmes históricos; *Zumbi dos Palmares*, com o objetivo de ressaltar o valor da contribuição do negro na cultura brasileira e comemorar o Dia Nacional de Zumbi dos Palmares e o Dia do Movimento Negro Unificado (MNU), maior entidade negra da América Latina; *Aids, Sexo, Drogas e Rock And Roll*, com palestras e espetáculos visando a educação e prevenção das infecções sexualmente transmissíveis (ISTs), principalmente a Síndrome da Imunodeficiência Humana Adquirida (Aids); *Tribo Brasil*, com lançamento de audiovisual sobre a música popular e folclórica brasileira, utilizando estudos e publicações feitos por Oneyda Alvarenga; *A Economia Regional: Café e Leite*, com palestras, exposição, oficina de arte e exibição de filmes sobre o tema; *Mês Nacional do Folclore (1ª Festa Mineira de Folclore)*, com cursos, palestras e apresentação de grupos folclóricos da região sul-mineira e de outras regiões do Brasil; *Independência do Brasil*, com palestra sobre a independência em versão histórica atualizada e concurso de redação e desenho sobre o tema; *Recicle*, com palestras sobre a

importância da coleta seletiva do lixo, do planejamento urbano e da preservação da história e do meio ambiente; *Descobrimto Indígena*, com palestras, exposição e exibição de filmes, promovidas por meio de intercâmbio cultural e com a colaboração do SOS Índio; *Mês da Comunicação*, com oficina e concurso escolar regional sobre comunicação e ética profissional; *Semana do Deficiente*, com apresentação de artistas portadores de deficiência física, buscando a integração da sociedade com o deficiente e vice-versa (CECOA, folders variados, 2000-2001).

Em suma, os principais objetivos dos projetos eram: contribuir com atividades educativas voltadas para o público infantojuvenil para a preservação do meio ambiente; valorizar a história e a cultura dos indígenas e dos afrodescendentes; praticar e divulgar atividades artísticas, circenses e da música popular e folclórica brasileira; divulgar hábitos de preservação da saúde; prevenir o uso de drogas e a prática sexual sem proteção; contribuir para a integração da pessoa portadora de deficiência física e/ou mental na sociedade.

O Ceca se envolveu ativamente no tombamento do edifício do Cine Rio Branco, localizado na Avenida Rio Branco, n.º 250, centro. O cinema, com tipologia arquitetônica modernista, foi inaugurado em 1956. Em 1998, o edifício foi posto à venda por seus proprietários. Uma grande rede de lojas de departamentos manifestou interesse na sua aquisição, com a proposta de modificar o seu espaço interno a fim adequá-lo à prática das atividades comerciais. Quando os cidadãos varginhenses foram informados desse fato, houve uma mobilização pública para impedir a venda do imóvel. Um dos

resultados desse movimento popular foi a criação do Projeto Centro Cultural Oneyda Alvarenga. Assim que o Centro foi juridicamente constituído, seus coordenadores entraram em contato com o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG) para solicitar o tombamento do prédio. O tombamento foi homologado em 15 de setembro de 2000 (IEPHA, v. 2, 2 ed., 2014, p. 114-115). Um dos principais pleitos do Cecoa era a aquisição do prédio do cinema para nele instalar a sua sede, tendo em vista que seus diretores consideravam que ele era “o mais relevante expoente cultural de nossa região”. O propósito era a utilização das dependências do edifício com função social e cultural, de forma criativa e atraente para os usuários (CECOA, folder, 1998). A iniciativa não prosperou. O prédio foi adquirido pela Prefeitura de Varginha, em 2022, após um processo de desapropriação na justiça, para transformá-lo em um espaço de convenções e eventos.

Até março de 2025, o Cecoa era o detentor da guarda dos seguintes documentos particulares de Oneyda Alvarenga: 1) certidão de nascimento, 2) título de eleitor n.º 19.937, data de inscrição no cartório 5 set. 1935, data da emissão 11 set. 1935, 5ª zona Capital, domicílio eleitoral Santa Efigênia, São Paulo, 11 set. 1935, 3) atestado de exercício funcional de Encarregada da Discoteca Municipal do Departamento de Cultura, São Paulo, 12 fev. 1937, 4) carteira de identidade, São Paulo, 9 de dezembro de 1943, 5) carteira de identidade da Divisão de Saúde e Identificação de São Paulo, 17 de novembro de 1953, 6) cédula de identidade, 2ª via, governo do estado de São Paulo, 23 de agosto de 1978, 7) certidão de casamento de Oneyda Alvarenga e Sylvio Alvarenga, cópia de 7 de julho de 1953,

emitida pelo Cartório do Registro Civil das Pessoas Naturais, 8ª Circunscrição do Engenho Velho, 4ª Zona na Capital da República dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, 8) fotografia de Oneyda Alvarenga com Sylvio Alvarenga, ambos de perfil, olhando um para o outro, em local indeterminado, com fundo escuro, sem registro da data [195-?], 9) fotografia de Oneyda Alvarenga com Sylvio Alvarenga, sentados em um banco rústico de madeira, sem encosto, à frente de um tronco de árvore, sem identificação de local e sem registro da data [195-?], 10) certidão de óbito de Oneyda Alvarenga, ocorrido em 24 de fevereiro de 1984, registrado no Livro C-14, folha 105vº, n.º 7981, declarante Ney Alvarenga, cópia emitida pelo Cartório do Registro Civil de Pessoas Naturais – 34º Subdistrito, Cerqueira César, em 9 de abril de 1985.

Os referidos documentos pertenciam a Gamelin Nilo Alvarenga, sobrinho de Oneyda Alvarenga, que fez a doação ao Cecoa. Por sua vez, o Cecoa repassou-os a um de seus membros, a artista plástica Valéria Neno Souza que, levando em conta o interesse público, resolveu cedê-los, por meio de um contrato de comodato, firmado em 20 de março de 2025, ao Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet) – Unidade Varginha. Os referidos documentos farão parte do acervo do Memorial Oneyda Alvarenga (MOA), criado pelo referido estabelecimento educacional e, atualmente, em fase de estudos para implantação. A direção do Cefet recebeu a documentação em 10 de abril de 2025. Inicialmente, a cessão foi estabelecida pelo prazo de cinco anos, portanto, com vencimento em 2030. Após essa data, será avaliada a pertinência da cessão permanente.

5.5 Memorial Oneyda Alvarenga (MOA) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET) – Unidade Varginha

De alguns anos para cá, dentre as várias instituições educacionais e culturais do município, o Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet) – Unidade Varginha é a que mais tem contribuído para divulgar o legado de Oneyda Alvarenga, tanto para o corpo docente e discente intramuros quanto para instituições que trabalham com cultura e com ensino e, também, para o público brasileiro em geral. Esse trabalho teve início, de modo mais fecundo, a partir de 2018.

Nesse ano, em atividade cultural promovida pelo Cefet, a peça de teatro *Uma Janela no Tempo: Monólogo de Oneyda Alvarenga* (2018), de José Roberto Sales, foi encenada três vezes, com a atriz Giovanna Serra Bibiano, então aluna do curso técnico de Edificações, no papel da protagonista. A primeira encenação ocorreu, no dia 28 de agosto de 2018, no Theatro Municipal Capitólio, como parte do evento de abertura do VIII Festival de Arte e Cultura do Cefet, promovido em parceria com algumas instituições da cidade, dentre elas, a Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências. A segunda, no dia 24 de outubro de 2018, no mesmo teatro, na abertura da IV Feira Literária de Varginha (Fliv). A terceira, no dia 1º de novembro de 2018, no auditório do Centro Universitário do Sul de Minas (Unis), campus I, localizado na Rua Coronel José Alves, nº. 256, Vila Pinto. Nas três encenações, foi apresentada uma versão resumida do texto original, posteriormente publicado em livro. No palco, o tempo de duração da versão resumida é de cerca de dez minutos.

Nos anos subsequentes, inspirado no legado cultural deixado pela intelectual e artista, o Cefet promoveu, por meio do projeto *Entre Cartas... Com Sua Comunidade*, outras iniciativas que destacaram a pessoa e o legado de Oneyda, seja pelo recurso da pesquisa, em 2019, e da extensão, entre 2020 e 2024, com destaque à edição de 2022, que celebrou os 100 anos da Semana de Arte Moderna, enfatizando a amizade entre Mário de Andrade e Oneyda, por meio do livro *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: Cartas* (1983), organizado por ela com a correspondência trocada entre ambos (1932-1940). A partir de 2023, o projeto instituiu o concurso literário Oneyda Alvarenga, que, em 2024, passa a ser cultural, a fim de abarcar diferentes formas de produção artística, como fotografia e videopoema¹⁰⁰, para estimular a participação da sociedade e a “*produção escrita e fotográfica, que abranja expressões culturais populares, nas suas diferentes manifestações: canto, dança, música, folclore etc, locais e/ou regionais, com o objetivo de divulgar, preservar e valorizar o patrimônio artístico de grupos e comunidades*” (CEFET, Edital do Concurso Cultural Oneyda Alvarenga, 2024) (outras informações sobre esse assunto constam do final da Introdução e do início do Capítulo 5)¹⁰¹.

¹⁰⁰ Obra de arte que utiliza vídeo para a transmissão de uma experiência poética, que pode incluir imagens, música, sons, movimentos de câmara e texto poético para criar uma experiência multissensorial.

¹⁰¹ As informações que constam desse parágrafo foram fornecidas pela diretoria do Cefet/MG – Unidade Varginha.

Em novembro de 2024, durante a cerimônia de entrega dos prêmios do Concurso Cultural, realizada no auditório do estabelecimento, alunos declamaram poemas de *A Menina Boba*.

Em 23 de setembro de 2023, dado ao significativo alcance local e regional do Projeto Entre Cartas, a professora Flávia Camargo Toni, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), que acompanha as ações do projeto, fez doações de peças do acervo¹⁰² de Oneyda, para que, a partir dessa data, ficassem sob os cuidados da coordenação do projeto: assim, a professora Edilaine Gonçalves Ferreira de Toledo solicitou à direção do Cefet – Unidade Varginha – a organização do *Memorial Oneyda Alvarenga (MOA)* com o propósito de guardar, preservar e divulgar esse acervo da etnomusicóloga. O pedido formal da criação do MOA foi encaminhado, em 20 de setembro de 2023, para o Departamento de Formação Geral, unidade institucional a que o projeto está vinculado, para análise e aprovação na 5ª Assembleia Ordinária, a fim de dar continuidade, junto às instâncias superiores e específicas do Cefet-MG, à formalização e estruturação do espaço físico para abrigar o acervo doado. A Assembleia aprovou por unanimidade o pedido e o encaminhou à Congregação do Campus, onde foi ratificado em plenário e devidamente registrado na “Ata da 109ª Reunião da Congregação Varginha – CEFET-MG, em 31 de julho de 2024”. Após

¹⁰² Documentos doados ao Memorial Oneyda Alvarenga pelo IEB-USP e pelo Cecoa: uma equipe do Cefet passou por uma oficina de capacitação para o aprendizado da melhor forma de manusear, higienizar e catalogar os documentos para posterior divulgação. Quanto aos documentos doados pelo Cecoa, vide a lista que consta do item 5.4 Centro Cultural Oneyda Alvarenga (CECOA, 1998-2019).

essa deliberação, a coordenação do projeto Entre Cartas formalizou a pesquisa de cuidados e organização de acervos junto à Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação do CEFET-MG, por meio da ação “Memorial Oneyda Alvarenga: correspondência, registro, arquivo e memória na formação leitora e organização de espaços documentais em tempos de tecnologias” (EDITAL DPPG Nº 81/2023 - PIBIC FAPEMIG, renovado pelo EDITAL DPPG Nº 73/2024 - PIBIC FAPEMIG; vide Lista de Abreviaturas).

Atualmente, o trâmite para a efetivação do Memorial Oneyda Alvarenga está em curso. Sua criação, por meio de processo decisório de um estabelecimento educacional, mostra o reconhecimento público de um legado cultural, artístico e acadêmico que vem firmando seu valor junto à sociedade brasileira em um orgânico processo de decantação ao longo de décadas. De certa forma, o MOA representa o regresso simbólico de Oneyda Alvarenga ao seu local de origem para dar continuidade a uma obra que, por força de sua expressão vital, é capaz de promover um contínuo diálogo entre as gerações. A palavra legado é vigorosa em seu sentido telúrico. Um legado é uma espécie de tecido urdido com os preciosos fios do tempo: os do passado interpretado, os do presente vivido e os do futuro imaginado. O Memorial Oneyda Alvarenga se encontra em um ponto qualquer dessa trama simbólica fundamental para a compreensão de nossa humanidade.

Com o MOA, termina, em Varginha, a longa espera da hora silenciosa. Voltaram as brisas mornas de outros tempos. As canções de elogio à vida não estão perdidas nem as asas, feridas. A menina exausta que queria ser andorinha, pode, finalmente, voar e se

desfolhar de leve sobre o mundo, dissolvida no perfume das magnólias. Ela não mais precisa temer os lobos que gelaram as trevas do esquecimento com seus uivos (um rosal em florescência não pode ser esquecido). Depois da última caminhada, carregando o raio de sol dentro de si, a menina boba e louca regressa a Varginha, feliz de ser o que era para ter sido. Nela existe ternura suficiente para todos os seres e isso basta para justificar a existência de uma vida!

5.6 Conservatório Estadual de Música Maestro Marciliano Braga, de Varginha (CEMVA): Biblioteca Musical Oneyda Alvarenga (2025)

O Conservatório Estadual de Música de Varginha (CEMVA), com sede na Praça Champagnat¹⁰³, n.º 68, centro, foi criado pelo decreto N.º 24.331, de 22 de março de 1985. A autorização para o seu funcionamento foi concedida pela Secretaria de Estado da Educação, e, as despesas daí decorrentes, correram à conta de dotações orçamentárias próprias da mesma Secretaria (*MINAS GERAIS*, 23 mar. 1985). Do ato legal, não consta a denominação “Maestro Marciliano Braga”, escolhida posteriormente. A sede foi instalada nas dependências do então Colégio Coração de Jesus (Colégio Marista). Atualmente, o Conservatório está instalado na Praça João Pessoa, n.º 137, centro.

A instituição oferece os seguintes cursos: acordeon, artes cênicas, bateria, canto, cavaquinho, clarinete, contrabaixo acústico, contrabaixo elétrico, flauta doce, flauta transversal, guitarra, oboé,

¹⁰³ O decreto cita o endereço, erroneamente, como Rua Champagnat.

órgão, percussão, piano, saxofone, sopro, teclado, trombone, trompete, *ukulele*, viola caipira, viola de arco, violão, violino e violoncelo.

O estabelecimento escolar conta com uma sala de biblioteca musical, local que funciona, simultaneamente, como instrumentoteca¹⁰⁴ e biblioteca. Nela, os instrumentos musicais são cuidados e postos à disposição dos usuários para uso pedagógico. O acervo da biblioteca é composto por partituras e por obras específicas relacionadas aos métodos de música, *songbooks*¹⁰⁵, teoria musical, história da arte, história da música, teatro e artes plásticas. A coleção privilegia, portanto, o fazer musical.

No dia 2 de julho de 2025, o Colegiado Escolar reuniu-se, na biblioteca do Conservatório, em sessão ordinária, sob a presidência de Everton Lourenço Lemes, diretor do estabelecimento. Um dos temas tratados foi a denominação Oneyda Alvarenga para a biblioteca da instituição: “O próximo assunto é nomear a biblioteca da escola com o nome ‘Oneyda Alvarenga’, uma varginhense de nome

¹⁰⁴ Instrumentoteca: embora esse vocábulo seja utilizado como termo técnico por algumas escolas de música do país, ele ainda não consta do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (1. ed., 2001) nem do *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* (5 ed., 2009). Segundo Silva; Felipe; Barbosa (2012, p. 871), há uma dificuldade ou mesmo impossibilidade “de se encontrar na literatura nacional algo específico sobre a conceituação de instrumentoteca, pois esse termo ainda não é explorado pelas escolas de músicas [sic]” [...] e por não haver literatura sobre o assunto na área da biblioteconomia, por falta de Instrumentoteca no Brasil e por falta de bibliotecários especialistas [...] A partir do termo biblioteca é possível entender o significado de uma Instrumentoteca”.

¹⁰⁵ Coletânea de canções, geralmente de um mesmo compositor; livro impresso que contém letras e partituras instrumentais, organizadas por artista, gênero ou tema.

na cultura, valorizando o nome da conterrânea e da biblioteca”. Após discussão e votação, a proposta da “Biblioteca Oneyda Alvarenga” foi aprovada pelo Colegiado (CEMVA, Livro de Atas N.º 3 do Colegiado Escolar, ata de 2 jul. 2025, folha 12f.).

5.7 Metaficção historiográfica: Oneyda Alvarenga personagem

A metaficção historiográfica produzida pelo escritor José Roberto Sales, relacionada ao legado de Oneyda Alvarenga, transforma a personalidade que teve existência real em personagem de si mesma nas peças de teatro *À Outra Margem* (1 ed., 2014; 2 ed. 2015), com Aurélia Rubião e Oneyda Alvarenga como protagonistas, e *Uma Janela no Tempo: Monólogo de Oneyda Alvarenga* (2018). Esse tema é desenvolvido detalhadamente no próximo capítulo.

CAPÍTULO 6

ONEYDA ALVARENGA

MEMÓRIA E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

O estudo *Oneyda Alvarenga: memória e metaficção historiográfica* foi escrito após o autor ter recebido um convite do Centro Cultural São Paulo, para participar da mesa redonda *O resgate da obra de Oneyda Alvarenga em Varginha (MG)*, durante o seminário *Reinados Negros e a Discoteca Oneyda Alvarenga*, no dia 4 de dezembro de 2024, realizado no Centro Cultural São Paulo (CCSP), por meio do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. Por questões administrativas da referida instituição, a participação do autor e de outros palestrantes de Varginha não se efetivou, no entanto, entre a data do convite feito e a do seu cancelamento, houve tempo suficiente para o autor produzir o ensaio transcrito abaixo.

[Início da transcrição do texto, após saudação aos presentes]

Oneyda Alvarenga (1911-1984) foi a responsável pela organização inicial do acervo musical da antiga Discoteca Pública Municipal de São Paulo, atual Discoteca Oneyda Alvarenga, acervo que constitui um legado cultural brasileiro. Em 1982, depois de passar por várias sedes, a Discoteca foi transferida para o Centro Cultural São Paulo (CCSP, 2025). Tomo a palavra legado em seu sentido figurado: o que é passado às gerações que se seguem.

O filósofo Edmund Burke em suas *Reflexões sobre a Revolução em França* (1790), diz que a sociedade é, de fato, um contrato, uma parceria entre os vivos, os mortos e os que vão nascer.

Ao afirmar que os que vão nascer também fazem parte do contrato social, ele aponta para a responsabilidade intergeracional em que a questão do legado é determinante.

O legado de Oneyda começou a ser construído por uma mulher em uma época da história do Brasil em que a maioria da população era rural e analfabeta, e as mulheres, submetidas a uma sociedade patriarcal recém-saída do escravagismo, estavam restritas aos ofícios do lar e a serem somente mães de família. Nas exceções, com o consentimento do pai ou do marido, poderiam trabalhar fora como cozinheira, costureira, enfermeira ou professora primária. Exceção ainda maior era a do trabalho de natureza intelectual, tido como extravagância e excentricidade, bem como moralmente reprovável pela possibilidade que supostamente teria de corromper as mulheres. Segundo o conceito de parte significativa da intelectualidade e o senso comum do século XIX e do início do século XX, a mulher não possuía a mesma capacidade intelectual do homem. Desde o início, Oneyda navegou na contramão dessas ideias. Na carta *Consolação a minha mãe Hélvia*, diz Sêneca: “Quantos admiráveis feitos de muitas mulheres jazem sepultados no esquecimento!” (1985, p. 193). A palavra esquecimento poderia ser traduzida do grego também como obscuridade. Os admiráveis feitos de Oneyda foram salvos desse destino injusto.

Em âmbito nacional, o Centro Cultural São Paulo e a Discoteca Oneyda Alvarenga impedem que o legado cultural de Oneyda caia no esquecimento ou na obscuridade, visto que são instituições diretamente envolvidas no cuidado de preservá-lo. A partir desse marco fundador, é à sociedade que esse legado precisa

necessariamente chegar para encontrar sua melhor caixa de ressonância. É imprescindível que os cidadãos dele se apropriem, pois somente assim ele se torna vivo, pulsante, com capacidade de manter sua capilaridade e reverberação. Dessa forma, pode se tornar um acervo que cumpra a função social, educativa e afetiva a que estava destinado, desde a sua origem, quando foram juntados, pouco a pouco, os objetos da coleção da Discoteca e idealizada a sua organização, com o propósito de torná-los acessíveis à consulta pública. Para que um legado se torne vivo, é preciso, primeiro, que as pessoas entrem em contato com ele. Quando esse contato acontece, estão dadas as condições que possibilitam a cada sujeito reconhecer nessa herança que, a princípio, poderia lhe parecer estrangeira, elementos de sua subjetividade e de seu pertencimento cultural. Esse processo, individual e intransferível, se estabelece de modo diferente para cada sujeito, dependendo de sua história de vida e de suas experiências.

Segundo Walter Benjamin (2012, p. 25), o modo como a percepção humana se organiza é historicamente condicionado. O legado de Oneyda Alvarenga, reconhecido internacionalmente, deve ser preservado para nós mesmos – geração coetânea – e para as futuras gerações, como uma parte essencial da memória e da identidade cultural de nosso país e de nosso povo.

Existem várias formas de preservação da memória de uma pessoa, todas legítimas, quando não falseiam os fatos históricos devidamente documentados. Esses fatos devem ser criticamente analisados pelo historiador que pretende construir uma narrativa sobre eles por meio de sua interpretação. Até o momento, os textos

publicados sobre Oneyda Alvarenga, em sua maioria, são acadêmicos, constituídos por teses e ensaios, e versam sobre o seu trabalho como organizadora de um inestimável acervo sobre a música brasileira. São textos de grande relevância para o entendimento do trabalho realizado por ela. Optei por outra vertente que, bem explorada, também pode constituir um tipo de aproximação do objeto com o uso de outra via: a afetiva. Essa vertente é a literária ficcional em que a própria Oneyda, alguém que, de fato, existiu e teve personalidade¹⁰⁶ real, é transformada em personagem¹⁰⁷, não em uma personagem qualquer, mas em uma personagem de si mesma para contar sua história pessoal. No palco do teatro, a escrita do autor (literatura) ganha vida ao se transformar na fala do ator. A encenação intensifica o conteúdo do texto literário. Essa circunstância provoca a emoção e os sentimentos do espectador, uma experiência potencialmente transformadora por ser capaz de unir o conceito (razão) à vivência (afeto) mais íntima do sujeito na plateia.

O meu trabalho de metaficção historiográfica utiliza a licença literária da criação ao mesmo tempo em que respeita os fatos históricos, uma vez que ambos podem exercer uma função

¹⁰⁶ Personalidade: o conceito de personalidade na psicologia e na psicanálise é bastante complexo e daria oportunidade a uma extensa preleção, o que foge completamente ao objetivo do estudo aqui apresentado. A palavra tem sua etimologia do latim tardio *personalitas*, *ātis* qualidade ou condição de ser uma pessoa; o conjunto de qualidades que define um sujeito; aquilo que diferencia alguém de todos os demais; identidade pessoal (DHLP, 1 ed., 2001, p. 2196).

¹⁰⁷ Personagem: a palavra tem sua etimologia do francês *personnage* (1250). A acepção que nos interessa aqui é “pessoa fictícia posta em ação numa obra dramática (1384); cada uma das pessoas que figura numa obra teatral e que deve ser encarnada por um ator, uma atriz (1403)” (DHLP, 1 ed., 2001, p. 2196).

complementar na narrativa. Com o propósito de manter-me fiel às fontes históricas, utilizei as informações pessoais fornecidas pela própria Oneyda, nas cartas trocadas com Mário de Andrade, publicadas em um livro um ano antes do falecimento dela. Assim, quando em uma das cartas ela diz, “sou ateia” (ANDRADE; ALVARENGA, 1983), não há como duvidar desse fato: ela não foi irônica; não se trata de dedução, inferência ou interpretação. O texto é claro em sua literalidade quase bruta, não há margem para qualquer dúvida.

A memória é a lembrança que alguém deixa de si, quando ausente ou após sua morte, mercê de seus feitos que, no caso de Oneyda, são éticos – moralmente corretos – e, portanto, merecedores de uma recordação reconhecedora, tributária e afetiva.

Já a ficção é um ato ou efeito do fingir; uma construção voluntária ou involuntária da imaginação, ou seja, uma criação imaginativa. No sentido que tem a ver com o trabalho que apresento, a ficção é uma criação artística literária e/ou teatral em que o autor faz uma leitura particular e geralmente original da realidade.

Por sua vez, a historiografia é a arte e o trabalho do historiógrafo. Tal trabalho é o estudo e a descrição da história. Em contrapartida, a metaficção é uma narrativa ficcional que tematiza o próprio processo da escrita literária. A literatura contemporânea, em um processo de autorreflexão, enveredou pela metaficção, especialmente a partir da segunda metade do século XX (DHLP, 2001, p. 1906). O termo “metaficção historiográfica” foi proposto por Linda Hutcheon, em 1988, no texto *A intertextualidade, a paródia e os discursos da história*, capítulo 8, do livro de sua autoria *Poética do*

pós-modernismo: história, teoria, ficção. Esse termo pode ser desmembrado em quatro palavras: meta e ficção, história e grafia ou escrita. No idioma grego, o prefixo ‘meta’ possui um significado amplo: no meio de; entre; atrás; em seguida; depois; com; de acordo com; segundo; durante. Esse prefixo também pode unir-se a variados radicais para formar vocábulos com as ideias de transcendência; comunidade ou participação; interposição ou intermediação; e sucessão no tempo ou no espaço.

Segundo Hutcheon, a metaficção historiográfica é uma obra de ficção que combina os recursos literários da metaficção com a ficção historiográfica e apresenta algumas características, dentre as quais citarei apenas as que estão diretamente relacionadas com o meu trabalho: 1) abordagem da realidade de discursos passados; 2) problematização da noção de sujeito; 3) reconhecimento que a cultura e a história não são homogêneas, mas plurais, o que possibilita que o leitor de textos ou espectador do cinema, telenovelas, teatro e outros meios de cultura e entretenimento, desempenhe um papel ativo na produção de sentido; 4) utilização de personagens que tiveram uma existência real; 5) intertextualidade ou interdiscursividade. Na metaficção historiográfica, a natureza da história, da narrativa e da própria ficção são analisadas em sua interconectividade. A abordagem de Linda Hutcheon me lembra um trecho de Clarice Lispector em *A paixão segundo G. H.*: “viver não é relatável. [...] Terei que criar sobre a vida. [...] Entender é uma criação”, pois, como autor de metaficção historiográfica, ao criar as situações em que Oneyda surge como protagonista de sua própria fala, foi-me possível ser autor somente no ato de criar sobre sua vida. Mesmo

quando utilizei a transcrição literal de trechos das cartas de Oneyda, o contexto em que sua fala surge na metaficção historiográfica é produto da arte literária.

Atualmente, em seu uso mais recente, o conceito de metaficção historiográfica se expandiu ou modificou seu sentido original, passando também a designar outras formas de narrativas artísticas. Neste trabalho, o conceito é utilizado de um modo bastante específico, em um recorte singular, ancorado, principalmente, no fato de tornar personagem uma pessoa que teve uma existência real: Oneyda Alvarenga¹⁰⁸. A partir daí, foi criada uma narrativa literária que toma por base os fatos históricos citados ou descritos durante a sua vida pela própria Oneyda, transformada, após a sua morte, em personagem pelo autor.

Nesse aspecto, a questão da intertextualidade se impõe como fundamento da poética narrativa, uma vez que se trata de um recurso linguístico que estabelece uma relação entre dois ou mais textos, permitindo a construção de novos significados e sentidos, ou seja, os discursos se relacionam a outros discursos. A possibilidade

¹⁰⁸ Em *À Outra Margem* (SALES, 2014; 2015), além das protagonistas Oneyda Alvarenga e Aurélia Rubião, recriadas simbolicamente como personagens da metaficção historiográfica, ainda podemos considerar que fazem parte desse mesmo enfoque as presenças evocadas de Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa (1901-1985). Rememorados de modo vívido nas falas das protagonistas ambos parecem, segundo Médes (2016), “dois espectros que acompanham as trocas de diálogos e de sentimentos entre Oneyda e Aurélia”. Romanelli (2015, p. 120-122) teve a mesma impressão: na peça, Mário e Henriqueta são figuras “ocupantes das memórias” das protagonistas e participam da trama como “espectro diáfano na memória das outras, um incorpóreo espírito”.

desse relacionamento interdiscursivo, própria da condição da textualidade e da intertextualidade, talvez decorra, como diz Roland Barthes (1987, p. 49) em outro contexto, da imprevisibilidade das margens e fendas próprias dos textos.

Aquilo que é dito ou escrito já foi dito ou escrito, basta nos recordarmos da monumental obra de Shakespeare, cuja maioria dos textos foi inspirada em personagens e tramas escritas por outros autores. Ele prova que alguém que escreve depois, no tempo cronológico, pode lançar luzes inovadoras sobre discursos pretéritos ou até mesmo suplantar o discurso original em qualidade literária.

O mundo pode ser conhecido somente por meio do processo simbólico a partir do qual são construídas as narrativas. O real, segundo a psicanálise, é inapreensível enquanto tal. É o registro simbólico que faz a intermediação do homem com a sua experiência no mundo, sendo responsável pela linguagem, pela constituição do sujeito e pela construção dos significados e dos significantes. O presente também está textualizado para nós, uma vez que fazemos dele uma leitura simbólica impregnada por nossos significantes pessoais e intransferíveis.

Em minha opinião, a interdiscursividade antecede a invenção da escrita, pois os contadores de histórias orais coletivas sobre deuses e feitos heroicos dos povos ancestrais de cada cultura, não raro, apresentavam diferentes versões de um mesmo mito, versões que dialogavam entre si. Esse fato é muito evidente quando, dentre outras, se estuda as mitologias greco-romana e egípcia.

O principal ponto em comum entre a narrativa da história e a narrativa ficcional é o fato de ambas serem narrativas. O historiador

e o literato não conseguem realizar o seu trabalho sem o uso da palavra organizada em discurso, embora cada narrativa mantenha sua autonomia segundo o objeto de escolha. O discurso literário se ocupa da ficção, seu compromisso é com a invenção; o discurso historiográfico se ocupa da verdade factual, contudo, tanto um quanto outro estão na dependência da história do discurso e do contexto das múltiplas variáveis que criam essa história. O que temos na pós-modernidade é o colapso das narrativas autoritárias que pretendem engessar a interpretação do passado em um único modelo imutável, cujo propósito escuso seria a subserviência a ideologias de dominação.

Não posso me alongar mais nesses necessários marcos conceituais que, certamente, poderiam ser aprofundados. O que foi exposto é suficiente para a compreensão do relato do meu encontro com Oneyda Alvarenga e com o seu legado, encontro que me levou a produzir textos de metaficção historiográfica em que ela é a personagem protagonista. Passo, agora, a relatar como entrei em contato com a Oneyda simbólica. Embora tenha sido seu contemporâneo – quando ela faleceu eu tinha 26 anos –, não a conheci pessoalmente, meu contato, portanto, poderia dar-se somente no âmbito dos registros simbólico e imaginário.

Em 2011, ano do centenário de nascimento de Oneyda, recebi um telefonema de um professor de uma universidade da Bahia que me solicitava informações sobre a vida e obra da varginhense para que a instituição pudesse justificar a homenagem que lhe seria prestada. Nada soube informar. Percebi, intuitivamente, a decepção do outro lado da linha: se eu, historiador e varginhense, não possuía

as informações de que ele necessitava, quem poderia ajudá-lo? Ao desligar o telefone, senti-me envergonhado.

Foi aí que tive o meu primeiro contato com o nome Oneyda Alvarenga. Esse contato se deu por meio de minha total ignorância sobre quem era ela e sua obra. Essa situação foi agravada pelo fato de ser eu seu conterrâneo, pois o meu desconhecimento revelava algo mais grave e profundo: o total desconhecimento coletivo e das instituições públicas e privadas da cidade de Varginha que, até então, não haviam feito um trabalho no sentido de recuperar, manter e divulgar a memória do trabalho desenvolvido por essa musicista, pianista, etnomusicóloga, pesquisadora, intelectual, discotecária, organizadora de arquivos públicos da música, poetisa reconhecida por Manuel Bandeira etc.

A partir desse telefonema, passei a pesquisar e a estudar a obra de Oneyda Alvarenga. Em 2014, por sugestão de um amigo, professor de língua portuguesa, escrevi a peça de teatro *À Outra Margem*, um drama em ato único, em que Oneyda Alvarenga e Aurélia Rubião, pintora varginhense, se encontram, em Varginha, na casa de Aurélia, na tarde do dia 25 de março de 1945, exatamente um mês após o falecimento de Mário de Andrade. Nesse encontro fictício, elas rememoram, saudosas e emocionadas, o relacionamento profissional e afetivo que tiveram com Mário de Andrade, falam da cultura brasileira, dos movimentos artísticos do século XX, da II Guerra Mundial, da psicanálise, de suas próprias obras e das dificuldades de serem mulheres e artistas na época em que viveram. Elas conversam sobre a árdua e necessária tarefa de lidar com a perda e de elaborar o luto. O trabalho do luto é metaforicamente descrito

como uma travessia. O encontro de Aurélia e Oneyda com o legado de Mário de Andrade somente seria possível, então, na outra margem, após a travessia. Em 2015, publiquei a segunda edição dessa peça com a inclusão do anexo *Varginha e outras entrelinhas nas cartas Mário de Andrade & Oneyda Alvarenga, 1932-1940*, em que trato da vida, da personalidade e da obra de Oneyda Alvarenga, e dos outros sentidos das cartas: as entrelinhas, o solilóquio e o espelhamento.

Ricardo Cravo Albin (SALES, 2015, p. 117-118), fundador do Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro, amigo de Oneyda, escreveu sobre *À Outra Margem*: “Tanto Aurélia quanto Oneyda parecem estar vivas, de tão verdadeiro e possível o contexto do diálogo entre ambas. Oneyda, então, a quem convidei a ser minha conselheira na fundação e nos primeiros anos do Museu da Imagem e do Som, me veio à mente por inteiro, verdadeira, sábia, profundamente culta, e aclarada por vida longa e fundamental”.

Sobre a mesma peça, afirma a historiadora Mary del Priore, em correspondência eletrônica particular para o autor (2016): “Só ontem chegou às minhas mãos *À Outra Margem*. [...] Os personagens tão vivos e tão presentes em meio a conversas que deixam entrar o mundo no palco: o Modernismo, o cotidiano feminino numa cidadezinha à margem da capital e, sobretudo, o significado dos sentimentos e das emoções e do quanto elas nos preenchem e realizam. A fala de Oneyda sobre o luto¹⁰⁹ à página 79 é pura filosofia. Uma beleza!”.

¹⁰⁹ O processo do luto é o tema central da obra literária do autor e constitui o foco das peças teatrais *À Outra Margem* (2014; 2015) e *Uma Janela no Tempo* (2018) e do romance *A Memória dos Sentidos* (2002; 2019). No caso, a fala de Oneyda citada por

Em 2018, escrevi outro texto teatral, agora dedicado exclusivamente à etnomusicóloga: *Uma Janela no Tempo: Monólogo de Oneyda Alvarenga*. Essa peça é uma narrativa construída a partir de um recurso ficcional mágico e poético: por breves instantes, uma janela se abre no tempo e Oneyda Alvarenga vem do passado para contar a sua história. Em sua fala, estão presentes recordações da infância em Varginha, da história da cidade, da casa-grande, da senzala, da escravidão, da música e da dança dos negros, do trem de ferro, do clima e da passagem das estações. Todos esses fatos despertaram os sentidos e os sentimentos da Oneyda protagonista e, posteriormente, constituiriam a base afetiva e intelectual de seus estudos etnográficos sobre a música brasileira e sobre a música da região sul-mineira. Ela se lembra da família e de seu amor pelo piano. O relacionamento marcante com Mário de Andrade (1893-1945), seu amigo e mentor intelectual, figura onipresente no monólogo, é a linha mestra que conduz toda a narrativa. A morte dele alterou o rumo de sua vida. O discurso do luto por sua morte é um momento de reflexão filosófica em que a protagonista revela como, a partir desse evento dramático, procurou encontrar um novo sentido para a sua existência.

Priore é a seguinte: *“Por mais doloroso que seja, não podemos morrer junto com a pessoa que amamos. O luto é uma travessia que todos um dia na vida somos convocados a fazer. E quanto mais vivermos, mais teremos que fazer e fazer de novo. É como viajar por uma estrada conhecida, mas que a cada novo percurso sempre revela paisagens surpreendentes. Ninguém pode dizer que conhece totalmente o caminho, mesmo tendo-o percorrido várias vezes. Ninguém pode dizer que se encontra totalmente preparado para atravessá-lo sem se surpreender. Ninguém escolhe isso. A vida é assim. Brigar com isso é dar murro em ponto de faca”*.

Duas metáforas constituem a síntese dessa peça teatral: a janela e a mala. A janela imaginária é uma metáfora da relação e do diálogo entre o presente e o passado. A mala, com a qual a protagonista entra em cena e depois a deixa no palco ao sair, bem no proscênio e à vista do público, representa o legado de Oneyda Alvarenga e, portanto, não pode ser levada quando ela sai de cena (um facho de luz a ilumina quando tudo se apaga). A mala representa o peso do passado e da história, por isso, um peso não esmagador, necessário para conferir identidade e sentido às imagens e aos símbolos sociais e afetivos. A janela no tempo se fecha e leva Oneyda Alvarenga de volta ao passado. O seu legado permanece conosco como uma inestimável contribuição à cultura brasileira. Entre agosto e novembro de 2018, a peça *Uma janela no tempo* foi encenada, com texto reduzido, três vezes em Varginha. Em *À Outra Margem* e em *Uma Janela no Tempo*, a interdiscursividade é explícita e implícita por meio de suas fendas e frestas. A apreensão de cada uma dessas camadas do discurso depende do nível de informação e de leitura do leitor. De qualquer forma, o texto está lá, impresso, pronto para ser “descongelado” pela leitura e apresentar-se a cada leitor como um segredo que pode ser desvendado da forma que lhe for possível naquele momento da sua vida em que a leitura é feita.

Evidentemente, a Oneyda Alvarenga da minha obra de ficção não é a Oneyda histórica, mas a interpretação que faço da pessoa que se deixou conhecer pelos vestígios de seus próprios textos, principalmente as cartas e outros documentos particulares.

Ao envolver-me com a pesquisa sobre Oneyda Alvarenga, percebi que havia um total desconhecimento de sua memória em

Varginha. Com isso, em 12 de dezembro de 2014, enviei à Câmara Municipal um ofício, acompanhado de uma biografia, em que solicitava que a Câmara denominasse um logradouro público “Oneyda Alvarenga”. A solicitação foi deferida e, em 30 de abril de 2015, a lei n.º 5.998, denominou “Rua Oneyda Alvarenga”, um logradouro no bairro Minas Gerais.

Para finalizar, cito um trecho do monólogo *Uma Janela no Tempo*. Esse trecho mostra como as informações contidas nas cartas trocadas entre Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade foram utilizadas para compor as passagens da narrativa:

Em São Paulo, atraí o ódio dos vizinhos. De madrugada, dava festas, tocava piano, bebia café, whisky, cerveja, vinho. Uma mistura para estômagos fortes e espíritos ousados. Numa delas, toquei Beethoven às duas da madrugada. Beethoven ouvido com respeito e lágrimas nossas e ódio dos vizinhos. (Risos). Eram festas animadas. Sempre fui alegre. Quem gosta de música, quer rir, quer dançar. Mas fiquei triste, tive que abandonar meu piano. Meu pai se chamava Orpheu. Na mitologia grega, Orpheu era filho de uma musa e se distinguia por ser músico. Tive um pai com esse nome inspirador. Um nome profético daquilo que eu viria a ser e não poderia ter sido diferente: nasci amando a música e o piano. Em nossa casa, ele e meu irmão Nobel viviam rodeados de mulheres: minha mãe Maria, eu e minhas irmãs Odete, Olívia, Olga, Otília, Ofélia. Ele era um ser olímpico numa casa grande, alegre e ruidosa. Minha mãe era uma mãe daquela época: sacrificial, religiosa, moralista e carinhosa. Ela seria capaz de se anular para deixar os outros existirem. Nos contos de fadas, as princesas têm fadas madrinhas. Eu tive Orpheu e uma família que sempre me disse: vá em frente! Onde você estiver, será sempre varginhense e mineira! Não se esqueça da casa-grande, da senzala, da dança e do canto dos negros nas noites mornas e perfumadas de verão. Não se esqueça dos

atabaques que pulsam como as batidas afetuosas do coração africano, do peito quente da preta ama de leite, das plantações de café, das quaresmeiras e dos manacás floridos. Manuel Bandeira talvez tenha percebido todas essas coisas quando disse que eu era a mineirinha de Varginha. A mineiridade transparece como alguém que transpira a odor de rosas. Ela não precisa ou não pode ser dita; existe sem palavras. Tudo isso é suficiente para muitas vidas nas montanhas e para bordar histórias rendilhadas de ternura e solidão (SALES, 2018, p. 30-31).

À *Outra Margem* e *Uma Janela no Tempo* são, como costuma dizer Fernanda Montenegro, a grande dama dos palcos brasileiros, teatro da palavra. Esses textos foram escritos em homenagem a Oneyda Alvarenga e ao seu legado. Legado cujo significado nos remete, poeticamente, à flor azul do romantismo alemão, símbolo do anseio pelo infinito.

Por último, considero relevante esclarecer que, na verdade, quando produzi as referidas peças de metaficção historiográfica, fi-lo antes de ter conhecimento desse conceito. Essa referência conceitual sobre a minha dramaturgia foi-me apresentada pelo varginhense Marcelo Augusto Nery Médes¹¹⁰, doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Em 2016, após ter lido a segunda edição de *À Outra Margem*, teve ele a generosidade de me enviar a correspondência eletrônica, transcrita abaixo, em que

¹¹⁰ Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2009), professor da Rede Municipal de Belo Horizonte, professor titular da Faculdade Única de Contagem e professor adjunto do Centro Universitário de Belo Horizonte – Unibh. Carta reproduzida com autorização do autor.

comenta a peça e me apresenta o conceito de metaficção historiográfica:

Prezado José Roberto, / Finalmente, li sua obra. [...] peguei seu livro com muita ansiedade. Um dia depois eu já havia lido a peça. Demorei um pouco mais para terminar a leitura da edição inteira – com prefácios e posfácios [...] entreguei-me à leitura da peça em um dia e nada me fez tirar os olhos dos seus diálogos e do drama, teatral, que você criou. / Foi um prazer conhecer Oneyda Alvarenga e Aurélia Rubião. As caracterizações que você criou delas são tão vívidas e detalhadas que fiquei apaixonado pelas artistas e pelas mulheres. Os diálogos são dramaticamente tão enxutos e bem escritos que não tenho dúvidas de que você deve ter escrito e reescrito e escrito mais vezes até lapidar sua joia. Aliás, sua peça não é somente um prazer literário intenso, mas é também dramaticamente muito bem construída. Além de apresentar as artistas, você cria diálogos em que o não dito tem tanta importância quanto aquilo que é dito. Há drama e há contenção, há lágrimas e há repressão. / É inegável o trabalho literário com questões de gênero. As caracterizações de Oneyda e de Aurélia não devem nada à tradição de recuperação de artistas mulheres e às dificuldades pelas quais essas duas mulheres certamente passaram para se tornarem as artistas que foram. São obras como a sua que permitem que a fala de Oneyda – “um dia este país vai ser muito diferente e mulheres como nós não serão mais tão incomuns¹¹¹” [p. 54] – possa ser uma possibilidade. / Além de todas essas qualidades, ainda há as presenças fortes, de Mário de Andrade e de Henriqueta Lisboa, marcadas pela ausência desses grandes autores. O mérito da força é todo seu, Mário e Henriqueta parecem dois espectros que acompanham as trocas de diálogos e de sentimentos entre Oneyda e Aurélia. / Fiquei encantado com a metáfora da travessia, à outra margem. Para mim, foi um

¹¹¹SALES, José Roberto. *À outra margem*, 2 ed., 2015, p. 54.

grande achado e um grande prazer fazer essa travessia de leitura com personagens tão ilustres em um texto tão bem orquestrado e pintado. É essencial comentar que não há naufrágio¹¹² no meio do caminho, para citar um de seus diálogos irônicos e inteligentes, que trouxe um sorriso à leitura. / Fica o desejo de ver a peça encenada, fica o desejo de ver as obras de Aurélia no palco. Aliás, a opção pela ambientação na casa de Aurélia permite uma oportunidade incrível de ver as obras da pintora expostas e acrescentando interpretações aos diálogos entre as duas artistas. / Além disso, a sua peça é um excelente exemplo do que a teoria pós-moderna gosta de chamar de metaficção historiográfica: você escolhe pessoas reais, geralmente célebres, e cria situações envolvendo essas pessoas que, certamente, não aconteceram. / Finalmente, agradeço de coração a oportunidade de conhecer sua arte e de me encantar com seu texto. Digo isso não somente como varginhense, que “nem deseja cortar definitivamente o cordão umbilical com a terra em que nasceu¹¹³”, mas também como apreciador de literatura de ótima qualidade. Afinal, o “pensamento intelectual ameniza a dor, sim. A salvação filosófica é uma salvação sem Deus. A fé que tenho é no homem¹¹⁴”. Apesar do mundo e dos dias, um texto belo e intelectual como o seu faz a existência valer a pena, “somente a filosofia e a arte podem ser a nossa salvação¹¹⁵”. / P. S.: seu livro já está na minha biblioteca. Por causa da organização por sobrenome de autor, ele está entre *O pequeno príncipe*, de Saint-Exupéry, e *O apanhador no campo de centeio*, de Salinger. Dois livros

¹¹² O autor da carta se refere à fala irônica de Aurélia para Oneyda: “Não se anime! Talvez naufraguemos todos no meio do caminho” (ibidem, p. 42), sobre as dificuldades econômicas e sociais acarretadas, no Brasil, pela Segunda Guerra Mundial.

¹¹³ Fala de Aurélia para Oneyda (ibidem, p. 36).

¹¹⁴ Fala de Oneyda para Aurélia (ibidem, p. 53).

¹¹⁵ Fala de Oneyda para Aurélia (ibidem, p. 58).

que eu adoro estão tomando conta de um *À outra margem*, de Sales, que eu passei também a admirar e a adorar. Muito obrigado (MÉDES, Marcelo Augusto Néry. Correspondência eletrônica para José Roberto Sales. Belo Horizonte, 14 out. 2016).

O autor encerra sua epístola com um “muito obrigado”. Sou eu que devo a ele um agradecimento pela generosa análise da minha dramaturgia e por me levar a indagar sobre os conceitos de teorias literárias/historiográficas que fornecem suporte conceitual para a melhor compreensão do meu próprio fazer. Ao longo de uma década, essa demorada reflexão teve como um dos resultados a publicação deste livro. É imprescindível para o escritor conseguir se localizar no diáfano terreno simbólico por onde flutuam as transparências impalpáveis de seus enigmas, desejos e imagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABM – Academia Brasileira de Música. *Brasília* – Revista Quadrimestral, n.º 7, jan. 2001. Acadêmicos. Cadeira 4: Fundadora Oneyda Alvarenga, p. 36.

ACERVO KOELLREUTTER. Fundação Koellreutter. Ministério da Cultura/Universidade Federal de São João del-Rei. Disponível em: <koellreutter.ufsj.edu.br> Acesso em: 10 jun. 2025.

ALMADA, Carlos de Lemos. *O dodecafonismo peculiar de Cláudio Santoro: análise do ciclo de canções A Menina Boba*. Opus, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 7-24, jun. 2008.

ALMANAK LAEMMERT. Anuario Commercial, Industrial, Agricola, Profissional e Administrativo da Capital Federal e dos Estados Unidos do Brasil. Edição para 1930. 4º volume – Estados do Sul (situados ao Sul do Rio de Janeiro). Estados e Municípios. Estado de Minas Gerais, Municípios, Varginha, p. 466-468. Rio de Janeiro : Empreza Almanak Laemmert, 1930? 1040p.

ALMANAK LAEMMERT. Edição A00054(1), 1897, p. 1469; ed. A00056(1), 1899, p. 1506; ed. A00057(1), 1900, p. 1509; ed. A00058(1), 1901, p. 1880. Rio de Janeiro : Empreza Almanak Laemmert.

A *MANHÃ*. Suplemento Literário, vol. VII, Autores e Livros, p. 1 e 5. Rio de Janeiro, 3 set. 1944.

A *MANHÃ*. Edição n.º 1644, p. 3. Festival do Grupo Música Viva. Rio de Janeiro, 15 dez. 1946.

ALVARENGA, Oneyda. Prefeitura do Município de São Paulo/Departamento de Cultura e de Recreação. Ofício para Artur Ramos. 1 folha. São Paulo, 17 dez. 1935.

_____ *A Discoteca Pública Municipal*. Revista do Arquivo Municipal, São Paulo, n. LXXXVII, p. 7-98, dezembro 1942. Acesso: [hemeroteca digital da Biblioteca Nacional <memoria.bn.gov.br>](http://hemeroteca.digital.da.Biblioteca.Nacional<memoria.bn.gov.br>)

_____ *Cateretês do Sul de Minas Gerais*. Revista do Arquivo Municipal (Separata), Departamento de Cultura, vol. XXX. São Paulo, 1937.

_____ **A Menina Boba**. Poemas. São Paulo : Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1938.

_____ *A influência negra na música brasileira*. Boletín Latino Americano de Musica, Montevideú [Rio de Janeiro], v. 5, n. 6, p. 346-407, abr. 1946.

_____ *Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico*. 2º volume. Prefeitura do Município de São Paulo. Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura, Divisão de Expansão Cultural, Discoteca Pública Municipal, 1950.

_____ **Mário de Andrade**: um pouco. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio Editora, 1974.

_____ **Música Popular Brasileira**. 2 ed. São Paulo : Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Mário. *O pegador de andorinha*. In: *Diário de Notícias*. Edição n.º 5074, p. 2. Coluna Vida Literária. Rio de Janeiro, 14 maio 1939.

ANDRADE. *As três faces do Eu*. In: *Diário de Notícias*. Ed. n.º 5086, 1º Suplemento, Coluna Vida Literária, p. 2. Rio de Janeiro, 28 maio 1939.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. 3 ed. São Paulo : Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

ANDRADE, Mário de; **ALVARENGA, Oneyda. Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga : cartas**. São Paulo : Duas Cidades, 1983.

ANTOLOGIA DA MODERNA POESIA BRASILEIRA. *Revista Acadêmica*, 1939. Oneyda Alvarenga, p. 69-74. [S.l.] [s.n.]. Projeto Brasiliana USP/Brasiliana Digital. Disponível em: <digitalbbm.usp.br> Acesso em 10 jun. 2025.

ATO N. 861, de 30 de maio de 1935. In: *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, maio 1935, v. 12, Atos Oficiais, p. 229-241. Organiza o Departamento de Cultura e de Recreação.

AUN/USP. Agência Universitária de Notícias da Universidade de São Paulo. *Seminário homenageia centenário de Oneyda Alvarenga*. Edição n.º 56 – Sociedade – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Nota de Isadora Bertolini Labrada. São Paulo, 27 jun. 2011.

AVLAC – Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências. Livro de Atas n.º 8, atas de 26 maio e 28 set. 2015.

BANDEIRA, Manuel. *A produção poética de 1938*, p. 369-377. [A Menina Boba, Oneyda Alvarenga, p. 372]. In: *Anuário Brasileiro de Literatura 1939*. Rio de Janeiro : Irmãos Pongetti, [1940?]. Memória BN (Biblioteca Nacional) DocReader Web, disponível em <memoria.bn.gov.br>.

_____*Poetas Bissextos*. In: *A Manhã*. Suplemento Literário, vol. VII, Autores e Livros, p. 1. Rio de Janeiro, 3 set. 1944.

_____(organizador). **Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Editora Zélio Valverde, 1946.

BARONCELLI, Nilcéia C. S. Oneyda Alvarenga e seus poemas que foram musicados. Blogger.com. Blog Escrevo, Logo Existo. 21 jul. 2010.

BARONGENO, Luciana. *Oneyda Alvarenga, cem anos*. In: *Concerto: Guia Mensal da Música Clássica*, n.º 173, p. 24. São Paulo, Jun. 2011.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo : Perspectiva, 1987.

BELLEZA, Newton. *Panorama intelectual de Minas Gerais de hoje*. In: *Diário de Notícias*, edição n.º 2081, p. 18. Rio de Janeiro, 24 set. 1933.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica** [segunda versão]. 1 ed. Porto Alegre : Zouk, 2012.

BURKE, Edmund. Reflexões sobre a Revolução em França. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 1982.

BLUTEAU, Rafael (1638-1734); SILVA, Antônio de Moraes (1755-1824). Dicionario da Lingua Portuguesa composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro. Tomo Primeiro. A = K, 752p. Tomo Segundo L = Z, 541p. Lisboa na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, MDCCCLXXXIX [1789]. Consultado em: [Brasiliana Digital](#) Guita e José Mindlin. Universidade de São Paulo.

CAROZZE, Valquíria Maroti. **Oneyda Alvarenga** : da poesia ao mosaico das audições. São Paulo : Alameda, 2014. 450p.

Correspondência eletrônica para José Roberto Sales. São Paulo, 7 jun. 2015.

CASTELO BRANCO, Hermelindo. Catálogo Completo do Acervo. Instituto Piano Brasileiro. Disponível em: <institutopianobrasileiro.com.br> Acesso em: 10 jun. 2025.

CCSP – CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Coleção Cadernos de Pesquisa. Tributos Música Brasileira. DONADIO, Vera Lúcia (org.). São Paulo, 2007.

CCSP – CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Disponível em: <acervoccsp.art.br/discoteca-oneyda-alvarenga/> Discoteca Oneyda Alvarenga. Acesso em: 20 abr. 2025.

CECOA – Centro Cultural Oneyda Alvarenga (1998-2019). Folders variados dos anos 1998, 2000 e 2001. Varginha (MG).

CEFET – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – Unidade Varginha. Concurso Literário Oneyda Alvarenga. Edital. Varginha, 30 ago. 2023.

CEFET – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – Unidade Varginha. Concurso Cultural Oneyda Alvarenga. Edital. Varginha, 23 ago. 2024.

CEMVA – Conservatório Estadual de Música Maestro Marciliano Braga. Livro de Atas N.º 3 do Colegiado Escolar – Anuência 2024-2028, folha 12 frente e verso. Ata de 2 de julho de 2025. [Denominação Biblioteca Oneyda Alvarenga].

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/saiba_mais/biblioteca_oneyd_aalvarenga.asp> Acesso em 03 nov. 2012

CERTIDÃO DE CASAMENTO de Sylvio Alvarenga. Rio de Janeiro – RJ. Livro 92 de registro de casamentos, folha 68, n.º 11086.

CERTIDÃO DE NASCIMENTO de Oneyda Paoliello de Alvarenga. Varginha – MG. Cartório do Registro Civil das Pessoas Naturais. Certidão de Nascimento de Oneyda Alvarenga. 06 dez. 1911. Matrícula 055970 01 55 1911 1 00009 179 000000084. Número do documento AB 1944081.

CERTIDÃO DE ÓBITO de Oneyda Paoliello de Alvarenga. São Paulo – SP. 9º Cartório de Notas de São Paulo. Livro C-14, folha 105vº, n.º 7981. São Paulo, 09 abr. 1985.

CLÁUDIO SANTORO, Catálogo Oficial do compositor brasileiro. 9 Canto e Piano. Código 9.23 (1-4). Menina Boba, A. Disponível em: <claudiosantoro.art.br> Acesso em: 10 jun. 2025.

COLUCCIO, Felix. *Diccionario Folklórico Argentino*. Buenos Aires : Liv. El Ateneo, [1948].

CORREIO DA MANHÃ. Edição n.º 16.112, p. 9. Música: uma obra de musicologia dedicada ao Brasil. Rio de Janeiro, 16 maio 1947.

CORREIO DA MANHÃ. Edição n.º 17.115, p. 179. Rio de Janeiro, 04 jan. 1949.

CORREIO DA MANHÃ. Edição n.º 18.308, 1º Caderno, p. 9. Rio de Janeiro, 26 nov. 1952.

CORREIO DA MANHÃ. Edição n.º 18.785, 1º Caderno, p. 11. Música Folclórica e Música Popular. Rio de Janeiro, 22 jun. 1954.

CORREIO DA MANHÃ. Edição n.º 18.842, 1º Caderno, p. 11. Música. Conceito do Folclore Musical (artigo de Eurico Nogueira França). Rio de Janeiro, 28 ago. 1954.

CORREIO DA MANHÃ. Edição n.º 18.842, p. 11. 1º Caderno. Rio de Janeiro, 28 ago. 1954.

CORREIO PAULISTANO. Edição n.º 25.666, p. 7. Exposição do Livro Britânico. São Paulo, 5 nov. 1939.

CORREIO PAULISTANO. Edição n.º 27.667, p. 22. São Paulo, 9 jun. 1946.

CORREIO PAULISTANO. Edição n.º 28.847, p. 12. São Paulo, 23 abr. 1950.

CORREIO PAULISTANO. Edição n.º 29.146(1), p. 2. São Paulo, 15 abr. 1951.

CORREIO PAULISTANO. Suplemento. Pensamento e Arte. Edição n.º 166, p. 8. São Paulo, 21 ago. 1955.

DECRETO N.º 1.468, de 18 de setembro de 1867. Coleção das Leis do Império do Brasil, 27 set. 1867, vol. I, pt I, p. 97. Autoriza o governo a conceder carta de naturalização de Cidadão Brasileiro a vários estrangeiros residentes no Brasil.

DECRETO N.º 23.317, de 16 de janeiro de 1987. Dispõe a denominação de espaço do Centro Cultural São Paulo. *Diário Oficial Cidade de São Paulo*, 17 jan. 1987, p. 2.

DHLP – DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro : Objetiva, 2001. 2925p.

DIÁRIO CARIOCA. Edição n.º 4922, p. 15. 2º Concerto Oficial Na E. N. M [Escola Nacional de Música]. Rio de Janeiro, 2 jul. 1944

DIÁRIO CARIOCA. Edição n.º 6502, p. 6. Coluna *As Artes*. Notícias Diversas. Rio de Janeiro, 6 set. 1949.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Edição n.º 7104, Segunda Seção, p. 3. Rio de Janeiro, 19 dez. 1945.

DIÁRIO CARIOCA. Revista do D.C. Edição n.º 7897, p. 6. Teatro em S. Paulo. Festival Martins Pena. Rio de Janeiro, 4 abr. 1954.

DIÁRIO CARIOCA. Edição n.º . 8365, p. 7. O Festival Francisco Mignone. Rio de Janeiro, 20 out. 1955.

DIÁRIO CARIOCA. Edição n.º 9243, p. 7. Concerto da Orquestra Afro-Brasileira. Rio de Janeiro, 30 ago. 1958.

DIÁRIO CARIOCA. Edição n.º 10.118, p. 3. Posse de Membros do Folclore. Rio de Janeiro, 30 jun. 1961.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Oneyda Alvarenga. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/oneyda-alvarenga/dados-artisticos>> Acesso em: 23 jan. 2015.

DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA. São Paulo : Abril Cultural, 1973.

FONSECA, Sylvestre; LIBERAL, João. *Álbum de Varginha*. São Paulo : Pocaí & C., 1920.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? (Conferência), Ditos e Escritos, p. 264-298. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2001.

FRANCISCO MIGNONE: CATÁLOGO DE OBRAS. Academia Brasileira de Música. SILVA, Flávio (org.). Rio de Janeiro : ABM, 2016.

FREUD, Sigmund; OPPENHEIM, David Ernst. **Os sonhos no folclore** [1911/1958]. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XII, p. 225-259. Rio de Janeiro : Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão** [1927]. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXI, p. 11-71. Rio de Janeiro : Imago, 1974.

_____ **O mal-estar na civilização** (1930[1929]). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXI, p. 73-171. Rio de Janeiro : Imago, 1974.

_____ **Esboço de psicanálise** (1940 [1938]). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXIII, p. 163-329. Rio de Janeiro : Imago, 1974.

_____ (B) *A Teoria da Libido* (vol. XVIII, p. 308-312). In: *Dois verbetes de enciclopédia* (1923 [1922]). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro : Imago, 1976.

FUSCO, Rosário. A poesia e o sonho. In: *Diário de Notícias*. Edição n.º 3804, 1º Suplemento, Coluna Vida Literária, p. 2. Rio de Janeiro, 26 jun. 1938.

HART, Mickey; JABBOUR, Alan. *The Discoteca Collection: Missão de Pesquisas Folclóricas (Folklore Research Music). Endangered Music Project*. HRT 15018. Smithsonian Institution. The Library of Congress. Disponível em: <folkways-media.si.edu.>. Acesso em: 21 jun. 2025.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo** : história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro : Imago, 1991.

IEPHA – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Guias de Bens Tombados IEPHA/MG. 2 ed., v. 2. Belo Horizonte, 2014.

INFORMATIVO MENSAL DA SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL DE SAÚDE DE VARGINHA. Edição n.º 30, p. 4, abril de 2015.

ISOLDI, Maria Celina Exner Godoy. Um antigo habitante da região de Cabo Verde (Minas Gerais) : Frutuoso Machado Tavares e Silva. Família Paoliello. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores de História e Genealogia (ABRASP)*, n.º 5, 1998, p.198-205.

JORNAL DO BRASIL. Edição n.º 201(1), p. 11. Rio de Janeiro, 31 ago. 1954.

JORNAL DO BRASIL. Edição n.º 41, p. 7. Suplemento Dominical. 2º Caderno. Rio de Janeiro, 17 fev. 1957.

JORNAL DO BRASIL. Edição n.º 263, p. 10. Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 9 nov. 1958.

JORNAL DO BRASIL. Edição n.º 320, 1º Caderno, p. 12. Falecimentos. Oneyda Alvarenga. Rio de Janeiro, 24 fev. 1984.

JORNAL DO BRASIL. Edição n.º 325, Caderno B, p. 2. Música. Oneyda Alvarenga (1911-1984). Rio de Janeiro, 29 fev. 1984.

JORNAL DO BRASIL. Edição n.º 185, p. 2. Caderno B. Contrapontos, de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro, 10 out. 1989.

JORNAL DO COMMERCIO. Edição n.º 241. Rio de Janeiro, 2 set. 1923, p. 5.

JORNAL DO COMMERCIO. Congresso da Língua Nacional Falada e Cantada. Edição n.º 238, p. 5. Rio de Janeiro, 10 jul. 1937.

JORNAL DO COMMERCIO. Edição n.º 163, p. 6. Teatros e Música. Rio de Janeiro, 14 abr. 1945

JORNAL DO COMMERCIO. Edição n.º 79, p. 8. Comissão Nacional de Folclore. Rio de Janeiro, 1º jan. 1950.

JORNAL DO COMMERCIO. Edição n.º 273, p. 4. Congresso Internacional de Folclore. Rio de Janeiro, 21 ago. 1954.

JORNAL DO COMMERCIO. Edição n.º 17, p. 8. Teatros e música. Rio de Janeiro, 20 out. 1955.

JORNAL DO COMMERCIO. Edição n.º 77, p. 7. Teatros e música: Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, 30 dez. 1955.

JORNAL DO COMMERCIO. Edição n.º 197, 2º Cad., p. 3. Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, 28 maio 1961.

JORNAL DO COMMERCIO. Edição n.º 114, 1º Caderno, p. 4. A morte do papa do Modernismo. Rio de Janeiro, 21 fev. 1975.

LANGE, Francisco Curt. Carta de Francisco Curt Lange a Oneyda Alvarenga. Rio de Janeiro, 12 abr. 1945. BRUFMGBCL2.1.031.117.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. **Vocabulário da Psicanálise**. 3ª edição. Santos : Livraria Martins Fontes, 1977.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto** : o município e o regime representativo no Brasil. 3ª edição. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1997. 440p.

LEÃO, Múcio. *Oneida Alvarenga – A menina boba*. In: *Jornal do Brasil*. Edição n.º 64, Coluna Registro Literário, p. 7. Rio de Janeiro, 17 mar. 1939.

LEI N.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 (Lei dos Direitos Autorais – LDA). Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais

e dá outras providências. Imprensa Nacional. Publicada no *Diário Oficial da União*, Seção 1, p. 16, Brasília, 20 fev. 1998.

LIMA, Bárbara Alessandra Ribeiro de Miranda; KORMAN, Clifford Hill; SILVA, Tiago Rodrigues Santos. *Catálogo de Compositores Brasileiros da primeira metade do século XX*, vol. I, p. 107-108. Universidade Federal do Rio de Janeiro/Biblioteca do Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2023.

LISPECTOR, Clarice Lispector. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro : Editora do Autor, 1964, p. 19.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Cartas: Mário de Andrade/Oneyda Alvarenga. In: *O Estado de S. Paulo*, Edição n.º 172, p. 10. São Paulo, 25 set. 1983.

MARCO, Anita Regina Di. UEMG – Campanha apresenta exposição sobre Oneyda Alvarenga, 2017. Arquivos particulares da autora e de José Roberto Sales.

MARTINS, Wilson. *Mário de Andrade: cartas indiscretas*. In: *Jornal do Brasil*. Edição n.º 153, p. 7. Ideias&Livros. Rio de Janeiro, 8 set. 2007.

MÉDES, Marcelo Augusto Nery. Correspondência eletrônica para José Roberto Sales. Belo Horizonte, 14 out. 2016. Arquivo particular do autor.

MINAS GERAIS. Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Edição 210, p. 2. Ouro Preto, 8 ago. 1897.

MITOLOGIA [GRECO-ROMANA]. Volume Primeiro, Baco, p. 225-240. São Paulo : Abril Cultural, 1973.

MURICY, Andrade. Pelo mundo da música: Mário de Andrade e os estudos do “folk-lore” nacional. In: *JORNAL DO COMMERCIO*. Edição n.º 174, p. 2. Rio de Janeiro, 27 abr. 1938.

_____ Pelo mundo da música: Discoteca Pública Municipal de São Paulo. In: *JORNAL DO COMMERCIO*. Edição n.º 192, p. 2. Rio de Janeiro, 19 maio 1943.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. 12ª edição. Tradução de Peter Klaus Ivanov. São Paulo : Centauro Editora, 2004.

O IMPARCIAL. Edição n.º 1046, p. 4. Coluna Vitrine. “A Menina Boba” – Oneyda Alvarenga. Rio de Janeiro, 21 out. 1938, p. 4.

O PHAROL. Edição n.º 279, p. 1. Juiz de Fora, 30 maio 1902.

PALHARES, Taís Helena. “*A Menina Exausta*” de Cláudio Santoro: uma análise estrutural, estética e ideológica. Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Revista do Portal de Periódicos da Universidade Federal de Goiás. Disponível em: <revistas.ufg.br/musica/article> Acesso em: 14 jun. 2025.

PLATÃO. **Diálogos**. O Banquete. Coleção Os Pensadores. São Paulo : Abril Cultural, 1979.

PORTAL TCU – Tribunal de Contas da União. Disponível em: <www.tcu.gov.br> Acesso em: 06 maio 2025.

PRADO, Luiz. *Projeto recupera aulas de música clássica de Oneyda Alvarenga*. In: Jornal da USP [Universidade de São Paulo], 20 abr. 2023. Disponível em: <jornal.usp.br/cultura/projeto> Acesso em: 19 maio 2025.

PRIORE, Mary del. Correspondência eletrônica para José Roberto Sales. Rio de Janeiro, 25 de novembro de 2016. Arquivo particular do autor.

RECENSEAMENTO DE 1920. Recenseamento do Brazil realizado em 1 de Setembro de 1920. 4º Censo geral da população e 1º da agricultura e das indústrias. Vol. 4. 1ª parte. População do Brazil por Estados, municípios e districtos, segundo o sexo, o estado civil e a nacionalidade. Estado de Minas Gerais. Rio de Janeiro : Typographia da Estatística, 1926.

REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE. Ministério da Educação e Cultura/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro/Guanabara, Ano II, n.º 3, p. maio/ago. 1962. p. 52 e 60.

ROMANELLI, Francisco Antonio. *Oneyda e Aurélia : Encontros e Travessias* p. 120-125. In: SALES, José Roberto. **À outra margem**. 2 ed. Varginha : Edição do Autor, 2015. Nota: o autor escreveu o texto a partir da leitura da primeira edição (2014).

RUBIÃO, Luiz José Álvares. *Álbum da Varginha*. Varginha : Casa Maltese, 1919.

SALES, José Roberto. **Espírito Santo da Varginha** : 1763-1920. Varginha : J. R. Sales, 2003. 381p.

_____ **Imigração libanesa em Varginha – MG, a família Milem Sales e o Bar do Milem 1938-1980** : memória histórico-social e afetiva. Varginha : J. R. Sales, 2006. 149p.

_____ **À outra margem**. 2 ed. Varginha : Edição do Autor, 2015.

_____ **Uma janela no tempo** : monólogo de Oneyda Alvarenga. 1 ed. Varginha : Edição do Autor, 2018.

_____ **Imigração italiana em Varginha (MG) 1887-1927**. 1 ed. Varginha : Edição do Autor, 2018.

_____ **A memória dos sentidos**. 2 ed. Varginha : Edição do Autor, 2019.

Theatro Capitólio de Varginha (MG) : do objeto ao símbolo. Varginha : Edição do Autor, 2022.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Consolação a minha mãe Hélvia*. Antologia de textos. Os Pensadores. São Paulo : Abril Cultural, 1985.

SILVA, Nele Nelson M. da; FELIPE, André Anderson C.; BARBOSA, Everton Rodrigues. Organização e tratamento do acervo de instrumentos musicais: o caso da instrumentoteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Repositório FEBAB. Coleção SNBU – Edição 17 – Ano: 2012 (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Gramado/RS).

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. São Paulo, 2002. Tese (mestrado) – FFLCH – USP.

The LiederNet Archive. Mozart Camargo Guarnieri, composer. Texts to art songs and choral works by M. Guarnieri. Text: Oneyda Alvarenga. Disponível em: <lieder.net/lieder> Acesso em 10 jun. 2025

TOLEDO, Edilaine Gonçalves Ferreira de. Ata do Departamento de Formação Geral; Ata da Congregação da Unidade, de 31 jul. 2024; Projeto de Pesquisa e Pós-Graduação do CEFET. Correspondência eletrônica particular para José Roberto Sales, 19 maio 2025.

TV PRINCESA. Fundação Cultural do Município de Varginha. (JC 06/08/2025) Exposição Oneyda Alvarenga. Duração: 6'54". Disponível: YouTube. Texto de abertura lido por Nyei Nadeia. [Conteúdo: Exposição Oneyda Alvarenga realizada no Sesc de Varginha, entre 29 de julho e 9 de agosto de 2025].

USP – Universidade de São Paulo. *Admixture's impact on Brazilian population evolution and health*. NUNES, Kelly et all. *Science*, vol. 388, n.º 6748, 15 may 2025.

VARGINHA – MG. *Cartório do Registro Civil das Pessoas Naturais. Certidão de Nascimento de Oneyda Alvarenga. 06 dez. 1911. Matrícula 055970 01 55 1911 1 00009 179 000000084. Número do documento AB 1944081.*

VARGINHA – *Órgão Oficial do Município*. Ano XVII. Edição nº. 975. Caderno Atos do Poder Executivo, p. 10. Varginha, 14 maio 2015. Lei n.º 5.998, 30 abr. 2015, denominação “Rua Oneyda Alvarenga” no bairro Minas Gerais.

VEIGA, Manuel. Proposições para a política na integração nacional de cultura. *In: Boletim do Conselho Federal de Cultura*, n.º 23. Ministério da Educação e Cultura/Conselho Federal de Cultura. Brasília (DF): MEC, jul. 1976.

VIEIRA, Ivone Luiza. [Crítica do livro *Aurélia Rubião: Vida e Arte*, de José Roberto Sales, Varginha : Edição do Autor, 2011].

Correspondência impressa para José Roberto Sales com cópia para o diretor-superintendente da Fundação Cultural do Município de Varginha. Belo Horizonte, 26 de março de 2012.

VOCABULÁRIO ORTOGRÁFICO DA LÍNGUA PORTUGUESA / ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. 5ª edição. Rio de Janeiro : Global, 2009. 877p.

WESTIN, Ricardo. Para lei escolar do império, meninos tinham menos capacidade intelectual que meninas. Senado Federal. Agência Senado. Arquivo S. Edição 65 Educação. Publicado em 02 mar. 2020. Disponível em: <www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo> Acesso em: 06 nov. 2024.

WOOLF, Virgínia. **Orlando**. 3 ed. Tradução de Laura Alves. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2018.

ANEXO

AURÉLIA RUBIÃO

CONSIDERANDO QUE:

Aurélia Rubião (1901-1987), pintora figurativa varginhense, é citada neste livro várias vezes, para o estabelecimento de um paralelismo com a vida de Oneyda Alvarenga;

Um dos objetivos deste livro é o reconhecimento da importância do trabalho acadêmico e artístico das mulheres que, na primeira metade do século XX, enfrentavam imensas dificuldades para serem reconhecidas como profissionais na sociedade patriarcal brasileira;

Oneyda Alvarenga e Aurélia Rubião, pelo legado cultural construído por ambas, cada uma em seu campo específico de atividade, foram as pessoas de maior destaque e relevância em Varginha no século XX:

RESOLVEMOS incluir o presente Anexo, com a transcrição da carta de Ivone Luiza Vieira, professora e pesquisadora, com mestrado e doutorado em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com a crítica do livro *Aurélia Rubião: Vida e Arte* (SALES, 2011). As ponderações que a autora faz sobre a relação entre memória e história, presente e passado, e a influência do Modernismo na produção cultural da primeira metade do século XX são relevantes também quando se considera o legado de Oneyda Alvarenga.

A seguir, a transcrição da carta que foi enviada, em cópia, na mesma data, para o diretor-superintendente da Fundação Cultural do Município e deve pertencer ao acervo documental da instituição.

[Início da transcrição]

Belo Horizonte, 26 de março de 2012.

Sr. José Roberto Sales

O livro “Aurélia Rubião – Vida e Arte” foi um significativo presente que você me enviou. Fiz a leitura do texto sem nenhuma

pausa. A análise se fez como elemento mediador em relação ao prazer da redescoberta da obra de Rubião.

A riqueza da biografia da artista manifesta-se na significativa qualidade de sua produção. Considero que a publicação desse livro – marco inicial do Projeto Aurélia Rubião – abre espaço para a realização do catálogo “raisonné”. Entretanto, nunca acabado, mas sempre aberto para novas eventualidades.

A formação artística de Rubião se fez em momentos de grande turbulência cultural, política e social no País. A comemoração agora dos noventa anos da Exposição de Arte Moderna de 1922 em São Paulo rememora esse passado, pleno de tradição e ruptura, colocando em destaque o início e a ascensão da Modernidade na cultura brasileira. A leitura do memorial de Rubião nos revela o conflito ao enfrentar uma sólida formação artística sob princípios tradicionais na Escola de Belas Artes de São Paulo, em momentos de divergências revolucionárias, principalmente no ambiente cultural das artes naquela cidade.

Rubião viveu esses conflitos e, destemida, consciente, “sofreu a influência modernista como ela própria admitiu”. Entretanto, jamais permitiu que sua criação artística fosse motivo de escândalo em busca dos revolucionários pressupostos vanguardistas da época. Artista figurativa, revela em sua pintura a leveza do pincel e a beleza clássica da harmonia cromática.

Em dois significativos acontecimentos históricos de Modernidade na cultura brasileira, observa-se que Rubião marcou sua presença expondo nesses eventos obras de sua autoria: na Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte, conhecida como

Exposição do Bar Brasil, em 1936; e na abertura da I Bienal de São Paulo, em 1951.

José Roberto, você fez significativa história ao organizar o arquivo do Projeto Aurélia Rubião em Varginha. Seu trabalho de pesquisa histórica é relevante, tanto em espaço público, quanto particular. Coloco em realce, de início, o Catálogo, no qual localizei no tempo e espaço as obras da artista. É um momento difícil da pesquisa, pois a obra de arte tem uma movimentação fluida, mudando de colecionador com frequência. Distingue-se ainda, em sua pesquisa, principalmente a linguagem contemporânea do texto; a estrutura metodológica do trabalho como um todo; a relação entre memória e história, presente e passado. A memória não faz ruptura entre presente e passado, porém a história é consciente do processo de descontinuidade em relação à divisão do tempo em fatos pontuais não lineares. São questões teóricas relevantes que estão presentes em seu texto, e muito bem trabalhadas.

Varginha e a instituição pública da cidade, bem como seu povo, sua cultura criaram um novo polo de pesquisa em relação à história da Arte Moderna do Brasil, pois a organização do arquivo é algo imprescindível aos museus e às diferentes casas de cultura. Consideram-no parte central para a preservação da memória e da história de uma organização pública ou privada. Vocês estão de parabéns! Minas se orgulha do Projeto Aurélia Rubião.

Agradeço o livro que me enviou e reitero meus parabéns pelo seu trabalho, também extensivo a todos os que o ajudaram nessa realização.

Cordialmente,

Ivone Luzia Vieira

Professora e pesquisadora

Mestrado e Doutorado em Artes

Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

[Fim da transcrição]



Oneyda Alvarenga. Fotografia da carteira de identidade. São Paulo, 09 dez. 1943.



Oneyda Alvarenga e o primo e marido Sylvio Alvarenga. Sem local e data. Acervo: Centro Cultural Oneyda Alvarenga/Valéria Neno Souza.



Oneyda Alvarenga e o primo e marido Sylvio Alvarenga. Sem local e data [década de 1950]. Acervo: Centro Cultural Oneyda Alvarenga/Valéria Neno Souza

