

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

VANESSA BERTONCELLO MACHADO

ONEYDA ALVARENGA: UM POUCO

PATO BRANCO

2022

VANESSA BERTONCELLO MACHADO

ONEYDA ALVARENGA: UM POUCO

Oneyda Alvarenga: a little bit

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso II, como requisito para obtenção do título de Licenciada em Letras Português-Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR - *campus* Pato Branco.
Orientadora: Égide Guareschi.

PATO BRANCO

2022



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Esta licença permite remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, para fins não comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es) e que licenciem as novas criações sob termos idênticos. Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Pato Branco
Departamento Acadêmico de Letras
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS
FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor(a): **Vanessa Bertoncello Machado**

Título: **Oneyda Alvarenga, um pouco**

Trabalho de conclusão de curso defendido e **APROVADO** em 27/06/2022,
pela comissão julgadora:

Prof(a). Dr(a). Égide Guareschi- UTFPR Pato Branco
Orientador(a) e Presidente da Banca

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima – UTFPR Pato Branco
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Prof(a). Ma. Rosangela Aparecida Marquezi – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

Prof.^a Dra. Maria Ieda Almeida Muniz
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso

AGRADECIMENTOS

Aos meus professores, aqueles que desde o início do curso tiveram grande participação em minha formação, me inspirando e me orientando pelos caminhos da profissão.

À minha orientadora, a qual não mediu esforços para me motivar, sempre me orientando pelo melhor caminho e abrindo espaços para que eu pudesse expandir minhas ações nesta área pela qual tenho muito amor. Minha eterna admiração e gratidão.

À minha família, pelo apoio e confiança. Na sua simplicidade, sempre estiveram dispostos a me ajudar no que fosse necessário.

À minha avó que, também na sua simplicidade, me apoiou sempre que pôde nessa caminhada.

À minha madrinha, aquela que desde o princípio me inspirou e me motivou na busca constante de expandir meus horizontes por meio do conhecimento. Gratidão àquela que me mostrou que estudar não tinha de ser difícil, ao contrário, libertador.

Ao meu namorado, aquele que nos momentos ruins e nos bons, esteve ao meu lado, trazendo paz e serenidade ao meu coração. Sem contar que nos ajustes técnicos estava sempre de prontidão em meu auxílio.

Às minhas amigas, sempre presentes e comprometidas com os tantos trabalhos compartilhados, bem como com o a irmandade compartilhada ora diante das dificuldades e frustrações que o caminho nos, outrora pela troca dos alegres sorrisos de alívio, em cada etapa que concluímos juntas.

Aos membros da banca, que com gentileza e comprometimento aceitaram estar presentes neste momento tão importante para mim.

A todos os meus professores, que fizeram parte da minha formação inicial, desde o primário até aqui. Gratidão imensa por sua inspiração e por serem exemplos incansáveis de uma profissão tão nobre e fundamental à formação do ser humano.

A Deus, por me permitir chegar até aqui.

Desde os meus onze anos, me destinaram e me destinei à música como profissão, e a ela juntei logo, por amor igual mas sem pensar em meio de vida, a literatura. (ALVARENGA, 1983, p. 5).

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo recontar a história de Oneyda Alvarenga a partir da relação epistolar estabelecida com seu professor, Mário de Andrade, publicada em livro, *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas* (1983), abordando a relação aluna-professor, realizando uma releitura das cartas a fim de traçar a trajetória de Oneyda, e destacando como a sua história foi influenciada por essa relação epistolar. Sua justificativa se dá pelo fato de contribuir com os poucos estudos encontrados, até então, acerca dessa temática, reconhecendo Oneyda Alvarenga como escritora e pesquisadora brasileira, bem como a primeira diretora da primeira Discoteca criada no país, dando visibilidade à mulher que ela foi. A pesquisa ampara-se em autores como Marilda Ionta, com sua obra *As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*, Valquíria Maroti Carozze com *A Menina Boba e a Discoteca*, Fernanda Nunes Moya, em *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional*, Telê Ancona Lopez, *Leituras, percursos*, Flávia Camargo Toni, *Missão: as pesquisas folclóricas*, Antonio Candido em “O Direito à Literatura”, e dentre outros autores que, por sua vez, abordam, ora diretamente, outrora indiretamente, a trajetória de Oneyda. Como resultados, a presente pesquisa apontou o processo pelo qual Oneyda se consagrou, ainda bem jovem, como escritora e poeta pela escrita dos livros *A Linguagem Musical* e *A Menina Boba*, respectivamente. Também, nos estudos folclóricos, ela consagrou-se como pesquisadora pelos inúmeros trabalhos que deixou acerca dessa temática, a exemplo, sua obra *Cateretês do Sul de Minas*. Muitas de suas pesquisas, realizadas por intermédio da Discoteca, deixaram contribuições bastante significativas no âmbito da música e do folclore, sempre envolvidas num projeto maior, o de tornar a cultura nacional um privilégio de todos os brasileiros. A partir da divulgação dessas pesquisas, dos concertos de discos, conferências, palestras, e publicações em revistas realizadas por Oneyda Alvarenga, foi possível notar um aumento significativo do interesse e participação da população brasileira para com a cultura brasileira. Oneyda, como pivô de um trabalho que, com o auxílio da *Missão de pesquisas folclóricas*, conduziu com grande maestria, deixou registrado um grande acervo de discos com registros de diversas manifestações populares à posteridade. Esses registros e tudo o que foi feito com eles depois, pela ilustre diretora da Discoteca, cumpriram com o propósito inicial que surgiu com a criação dessa instituição, a de salvar a cultura brasileira do esquecimento. Desse modo, Oneyda Alvarenga é reconhecida dentro e fora do Brasil como uma mulher à frente de seu tempo, promotora de intercâmbios, que se estabelece, em sua atuação ativa na Discoteca, como a grande escritora, diretora e pesquisadora que foi marcando sua história e, por conseguinte, a história de seu país.

Palavras-chave: Oneyda Alvarenga; cartas; musicologia; folclore; Discoteca.

ABSTRACT

The present work intends to recount the history of Oneyda Alvarenga (1911-1984), from the epistolary relationship established with her teacher, Mário de Andrade (1893-1945), published in the book, *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas* (1983), approaching the student-teacher relationship, rereading the letters in order to outline Oneyda's trajectory, and emphasizing how her history was influenced by this epistolary relationship history. Its justification is due to the fact that it contributes to the few studies found, so far, on this theme, recognizing Oneyda Alvarenga as a Brazilian writer and researcher, as well as the first director of the first Library Record created in the country, giving visibility to the Woman she was. The research is supported by authors such as Marilda Ionta, with her work *As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*, Valquíria Maroti Carozze with *A Menina Boba e a Discoteca*, Fernanda Nunes Moya, in *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional*, Telê Ancona Lopez (2021), *Leituras, percursos*, Flávia Camargo Toni, *Missão: as pesquisas folclóricas*, Antonio Candido in "O Direito à Literatura", and among others authors that, in turn, approach, sometimes directly, sometimes indirectly, Oneyda's trajectory. As a result, this research pointed out the process by which Oneyda established herself, at a very young age, as a writer and poet, through the writing of the books *A Linguagem Musical* and *A Menina Boba*, respectively. Also, in folkloric studies, she has become as a researcher for her numerous works on this theme, such as her work *Cateretês do Sul de Minas*. Many of her researches, done through the Record Library, left significant contributions in the field of music and folklore, always involved in a larger Project, that of making national culture a privilege for all Brazilians. From the dissemination of these studies, the record concerts, conferences, lectures, and publications in magazines by Oneyda Alvarenga, it was possible to notice a significant increase in the interest and participation of the Brazilian population towards Brazilian culture. Oneyda, as the pivot of a work that, with the help of the *Missão de Pesquisas Folclóricas*, she conducted with great mastery, left a large collection of records with registrations of different popular manifestations to posterity. These records and everything that was done with them afterwards, by the illustrious director of the Record Library, fulfilled the initial purpose that came from the creation of this institution, that of saving Brazilian culture from forgetfulness. In this way, Oneyda Alvarenga is recognized inside and outside of Brazil as Woman ahead of her time, a promoter of exchanges, who establishes herself, in her active work at the Record Library, as a great writer, director, and researcher who has been marking her history, and, consequently, the history of her country.

Key-words: Oneyda Alvarenga; letters; musicology; folklore; Record library.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 ONEYDA ALVARENGA: AS PRIMEIRAS LIÇÕES	13
2.1 Mário e Oneyda: a discípula	18
2.2 Mário e Oneyda: nasce uma amizade intelectual	26
3 DAS AULAS DE PIANO À LINGUAGEM MUSICAL	32
3.1 Um ideal modernista	39
4 ONEYDA ALVARENGA: A DISCOTECA E O FOLCLORE.....	43
4.1 Missão de Pesquisas Folclóricas	56
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS.....	64

1 INTRODUÇÃO

Partindo do livro *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*, publicado pela própria Oneyda, em 1983, a presente pesquisa pretende recontar a história de Oneyda Alvarenga, abordando a relação aluna-professor, realizando uma releitura das cartas a fim de traçar a trajetória de Oneyda, e destacando como a sua história foi influenciada por essa relação epistolar. O título desta pesquisa, *Oneyda Alvarenga, um pouco*, vem com a ideia de fazer uma ligação entre o título da obra *Mário de Andrade, um pouco*, escrita por Oneyda, produção que, por sua vez, faz uma inferência a todos os imbricamentos intelectuais e de amizade entre os dois, à dedicação de Mário à Oneyda e a devoção dela por ele, mesmo depois da morte do amigo. A partir disso, será realizada uma leitura das cartas a fim de traçar a trajetória de Oneyda desde seus primeiros encontros com o professor, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, até se estabelecer como diretora da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, a primeira criada no Brasil. Nesta linha, o propósito deste trabalho vem atrelado à ideia de analisar as memórias suscitadas por Oneyda, no momento da organização do livro de cartas, cujo foco especial é o de destacar como a sua história foi influenciada pela relação epistolar com Mário. Tendo em vista que, neste ano, a Semana da Arte Moderna completa 100 anos, este trabalho visa contribuir com o estudo de uma personalidade, Oneyda Alvarenga, a qual desenvolveu projetos valiosos à cultura nacional. Daí a importância de se estudar essa mulher, escritora, diretora e pesquisadora que, por ser a primeira e principal diretora da Discoteca Municipal, tornou-se protagonista na realização de propostas que não só pretendiam, como conseguiram elevar a cultura brasileira a outro patamar.

É importante ressaltar que não cabe a esta pesquisa focar no estudo de gênero, apenas apresentar a autora em questão, por meio de sua obra, enfatizando os pontos principais que ligam Oneyda ao escritor Mário de Andrade e à discoteca. Também não objetiva se aprofundar na poesia escrita pela autora, durante os anos em que cursou piano no Conservatório Dramático e Musical, mas, sim, destacar sua importância na formação intelectual de Oneyda. Nas missivas, pode-se perceber a recorrência de memórias, conversas, relatos e sentimentos, que de certa forma remontam uma vida

inteira, contudo, essa escrita epistolar dura por cerca de dez anos, e termina com a morte de Mário, em 1945. O conteúdo encontrado nas cartas situa o leitor dentro do universo folclórico e musical, ao qual Oneyda empenhou todas as suas forças para registrar, escrever sobre, organizar, arquivar e divulgar tudo o que fosse próprio da cultura nacional. A partir disso, a presente pesquisa se ampara nas seguintes questões norteadoras: como essa relação epistolar pode ter contribuído para a sistematização da música e do folclore nacionais e, de que maneira isso contribui na formação intelectual da jovem Oneyda? E ainda, como essa relação influencia Oneyda Alvarenga a assumir tamanha responsabilidade, diante da criação da primeira discoteca pública brasileira? O que une ambos os pesquisadores a dedicarem seus esforços em projetos valiosos à cultura brasileira? Em que medida a música, sempre presente na vida de Oneyda, teve pontos de contato com outras áreas da vida dela, e como isso impactou o mundo ao seu redor? E, por fim, de que maneira é possível perceber a voz de Oneyda Alvarenga diante de seu professor e do mundo a partir das cartas? São estas questões que irão nortear o presente trabalho, o qual irá se ancorar em pesquisadores que darão o suporte necessário. Marilda Ionta (2004), Valquíria Maroti Carozze (2012), Fernanda Nunes Moya, Telê Ancona Lopez (2021), Flávia Camargo Toni (2006), José Eduardo Azevedo (2007), Heloisa Buarque de Hollanda (1993), Corinne A. Pernet (2014), Luã Ferreira Leal (2015), Alfredo Bosi (2017) e Antonio Candido (2011). Estes autores, alguns já conhecidos por escreverem sobre Oneyda Alvarenga, abordam questões a respeito da trajetória dela na Discoteca, desde sua participação ativa como pesquisadora em projetos de fôlego para a cultura nacional, até o mérito concedido à diretora por consagrar a instituição como modelo a ser seguido por outras, fora do Brasil. É importante destacar, ainda, que as citações mantiveram a grafia original utilizada na transcrição das cartas.

No primeiro capítulo, a presente pesquisa faz um apanhado da vida e obra de Oneyda Alvarenga, levando em conta as fases principais de sua trajetória que orientaram significativamente seu caminho rumo à Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Esse apanhado vai ser delineado a partir dos subcapítulos: “Mário e Oneyda: a discípula” e “Mário e Oneyda: nasce uma amizade intelectual”. O primeiro contato entre a varginhense e seu professor, Mário de Andrade (1893-1945), é relatado a partir de trechos do livro de cartas escrito, transcrito e organizado por Oneyda, o qual, curiosamente, foi publicado em 1983, noventa anos após o nascimento do autor. O curso de Piano e Estética da Música possibilitou a ela expandir

seus horizontes, já que nesse período ela produziu obras, as quais iriam dar a jovem Oneyda o título de escritora, sendo elas, respectivamente, *A Menina Boba* (1938), e *A Linguagem Musical* (1980), essa última publicada pela primeira vez na década de 80. Outra obra sua que iniciou nesse período é *Cateretês do Sul de Minas* (1937), a qual abriu caminho para outras, no âmbito do folclore. Pelas cartas, é possível acompanhar todo o processo de escrita destas obras. Autores como Flávia Camargo Toni, Marilda Ionta, Telê Ancona Lopez e José Eduardo Azevedo trarão o suporte teórico necessário à escrita desse primeiro capítulo. Também é ressaltada, apesar de não ser o foco principal deste trabalho, a importância do único livro de poemas publicado por ela, *A Menina Boba*, que dá à Oneyda o título de poeta. O trabalho busca, ainda, abordar a relação de Mário e Oneyda desde o período da discípula e do professor, até a maturidade dessa relação, em que os dois se tornaram iguais aos olhos deles mesmos.

No segundo capítulo, buscou-se realizar um apanhado geral da música na vida de Oneyda Alvarenga, partindo das aulas de piano até a escrita da tese de conclusão do curso de História da Música, que, posteriormente, se tornaria um livro, o seu livro *A Linguagem Musical*. A fim de recontar os passos iniciais que tornariam Oneyda uma musicóloga reconhecida dentro e fora de seu país, bem como os relatos da legitimação, que ia conquistando progressivamente no campo musical e literário. Nesse sentido, essa pesquisa, por meio dos registros das cartas e dos estudos já mencionados anteriormente, intenta resgatar os principais pontos que demarcam a trajetória da aluna, na relação aprendiz-professor, até estabelecer-se cada vez mais como protagonista de sua história. Nesse segundo capítulo, também é enfatizado a importância do envolvimento cada vez maior de Oneyda em publicações nas revistas e espaços voltados à pesquisa científica. Nessa linha, as considerações de Heloísa Buarque de Hollanda e Lucia Nascimento Araújo foram de grande importância para a presente pesquisa. Nesse espaço são revelados detalhes a respeito de outra obra importante em sua carreira como musicóloga, *Música Popular Brasileira* (1947). A seguir, no subcapítulo “Um ideal Modernista”, a presente pesquisa faz um apanhado geral e breve, apoiada nas considerações de Alfredo Bosi e Antonio Candido, acerca da importância desse período em obras e projetos de Oneyda, precedendo o que será abordado no capítulo posterior.

No terceiro e último capítulo, serão explorados os passos de Oneyda em direção ao cargo assumido dentro da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. A

partir do que as cartas trazem, embasadas nas considerações de autores como Fernanda Nunes Moya e Valquíria Maroti Carozze, esta pesquisa destaca como essa instituição tornou-se o centro da vida de Oneyda, a qual ela vai se dedicar inteiramente, e produzir materiais diversos, que lhe deram o merecido título de pesquisadora. Também nesse capítulo, obras suas como *Cateretês do Sul de Minas* (1937), e outras voltadas aos estudos folclóricos que a pesquisadora realizava e publicava, ora na *Revista do Arquivo Municipal* ou no *Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal de São Paulo* e, ainda, em outras revistas, outrora em livros de sua autoria, serão retomadas com maior profundidade, a fim de apresentá-las ao leitor. Ainda no subcapítulo, “Missão de Pesquisas Folclóricas”, sempre apoiado pelas cartas e, agora, pelas considerações da professora e pesquisadora Flávia Camargo Toni e de Corinne A. Pernet, este trabalho propõe mapear, panoramicamente, como se deram as missões e em que proporções foi possível alcançar os resultados pretendidos, na e pela Discoteca, como órgão e centro irradiador da cultura nacional.

2 ONEYDA ALVARENGA: AS PRIMEIRAS LIÇÕES

Aos dezenove anos de idade, em 1931, Oneyda Alvarenga (1911-1984) saiu de sua “cidadinha”, como ela mesma se refere a Varginha, para estudar piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, com o tão aclamado professor e modernista, Mário de Andrade. Seu objetivo era evoluir ainda mais em seus estudos de piano, já que, em Varginha, como relata na introdução de seu livro *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas* (1983), tinha aprendido tudo o que podia aprender. Portanto, era hora de ir em busca de novos caminhos para se aprimorar ainda mais no que, naquele período, almejava como profissão.

Mineira, ela nasceu em uma família numerosa, de Varginha – interior de Minas Gerais, em 1911, junto com o florescer do século das vanguardas. Tal espírito tomou conta dela, quando era bem jovem, pois começou cedo a sua busca pelo conhecimento. (BERTONCELLO; GUARESCHI, 2020, p. 169).

Nessa busca promissora pelo saber, Oneyda Alvarenga também revelou-se poeta. O amor pela música estava sempre ao lado do amor que nutria pela literatura. Ela que muito cedo se designou aos estudos de piano, também se dedicou à poesia, tendo desde os primeiros encontros o apoio e orientação de seu professor, Mário de Andrade, tanto na música, quanto na escrita¹. A partir desse contato com aquele que seria também seu orientador, a jovem mineira começa a se dedicar à escrita de seu único livro de poemas, o qual foi, inclusive, intitulado pelo próprio Mário de Andrade, de *A Menina Boba* (1938). Segundo a professora pesquisadora Telê Ancona Lopez, em *Leituras, percursos* (2021), é em “Oneyda, a discípula, em cujo trabalho e em cuja poesia o mestre põe suas esperanças.” (LOPEZ, 2021, p. 277). Esta obra foi um de seus mais significativos trabalhos no âmbito da literatura. Mesmo tendo sido o seu único livro de poemas publicado, seu reconhecimento se estende a poetas de renome daquele período, como Manuel Bandeira (1886-1968), poeta modernista que declara ser sua poesia a “[...] mais grave, mais sutil e meditativamente terna” (ALVARENGA, 1983, p. 63) que descobriu “[...] duma mineirinha poeta a valer”² (ALVARENGA, 1983,

¹ Em junho de 1932, em viagem a São Paulo para visitar a filha, a mãe de Oneyda Alvarenga aproveitou a ocasião para avisar seu professor do talento omissso da filha com a poesia. Assim que lê seus poemas, Mário passa a instigar e motivar sua aluna para desenvolver-se também nessa área, já que percebeu logo de cara uma predisposição notável para a poesia.

² Assim ele se refere a ela, em carta de dezoito de julho de 1934, ao contar a ela sobre suas conversas com outros escritores: “Também comentei seus poemas com o Manuel Bandeira, que está mesmo entusiasmado; outras vezes tive o gostinho de anunciar você pra alguns amigos, especialmente

p. 63). Sua representatividade, portanto, se estende ainda à literatura nacional, uma vez que é citada em algumas antologias³, ao lado de grandes nomes como Adalgisa Nery, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, e os próprios Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Ainda muito jovem, Oneyda se mostra ativa em tudo o que fazia e realizava, buscando sempre desafiar aquele seu “[...] destino de criar galinhas” (ALVARENGA, 1983, p. 48) do qual falou em uma de suas primeiras cartas ao poeta Mário de Andrade. Conforme José Eduardo Azevedo:

Oneyda era uma pessoa especial e determinada, sempre estudou em escola pública e desafiou os limites de uma cidade interiorana do sul de Minas Gerais. De temperamento obstinado e, na fase adulta, objetivando continuar seus estudos, pleiteou junto aos pais sua mudança para outra cidade. Na ocasião, deixar a filha sair de casa antes do casamento e ir morar na chamada cidade grande era algo inimaginável. Mas, seus pais quebraram este paradigma e autorizaram Oneyda a ir para São Paulo estudar música. (AZEVEDO, 2007, p. 9)

A menina que prematuramente saiu de Varginha para aprimorar seus estudos de piano foi além daquilo a que se propôs, descobriu-se também em suas outras faces, as quais marcariam sua trajetória. “Ler, escrever, estudar, fazer exercícios poéticos e musicais e pesquisar música popular são atividades que preenchem as linhas de suas missivas” (IONTA, 2013, p. 172) e, por sua vez, o seu primeiro vintênio de vida. Se desdobrou numa poesia que era sua, além de atuar paralelamente nas duas frentes que determinaram o sucesso da primeira Discoteca Pública Municipal do país, a música e o folclore.

Na música, sua importância se deu a partir da escrita de *A Linguagem Musical* (1980), durante os anos de 1933 a 1944, que como tese final do curso de música, frequentado no conservatório, foi publicado como livro na década de 80 pelo *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*. Em nota, Oneyda deixa registros dessa obra e da dificuldade que teve em publicá-la:

mineiros. [...] foi uma delícia anunciar minha descoberta duma mineirinha poeta a valer.” In: ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 62.

³ Como é o caso da *Antologia da Moderna Poesia Brasileira*. Portanto, é inegável que a obra poética de Oneyda Alvarenga merece ser estudada em trabalhos futuros.

No Conservatório Dramático e Musical de S. Paulo era necessário que os alunos apresentassem uma tese para a conclusão do curso de história da música, no 8º ano. O assunto da minha foi escolhido por Mário em 1933: 'A Linguagem Musical', que até agora dorme numa gaveta, porque jamais encontrei editor para ela. Em 1945, a Livraria do Globo queria editar tudo quanto eu tivesse, pois eu acabara de conquistar o 1º Prêmio do 'Concurso Fábio Prado', com o meu 'Música Popular Brasileira'. Mas decerto desistiu ao ver que o assunto era duro, pouca gente iria interessar-se por ele. (ALVARENGA, 1983, p. 51, nota e grifos do autor)⁴.

Sua importância, apesar de entraves como este, mencionado acima, é notadamente reconhecida por estudiosos como a professora Flávia Camargo Toni, pesquisadora no Instituto de Estudos Brasileiros e grande estudiosa de personalidades brasileiras como Oneyda Alvarenga. Essa é a temática com a qual ela abre o livro *A Linguagem Musical de Oneyda Alvarenga: Lições de Estética na Biblioteca de Mário de Andrade*, no capítulo "Conversa de musicólogos":

A linguagem musical, livro didático que possivelmente se espelha na biblioteca e no grupo de estudos que frequentou na sala da casa de seu mestre-amigo, não fala sobre nada disso, não é um livro de memórias, é a trilha do conhecimento de uma ex-discípula que se aperfeiçoou aprofundando assuntos sobre aspectos nem tanto básicos para os principais elementos da estrutura musical, unindo reflexões sobre a história e a estética da música. (TONI, 2019, p. 11, grifo do autor).

A Linguagem Musical teve três versões. A primeira, foi apresentada na tese de conclusão do curso de música já mencionado, frequentado por Oneyda no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, desde 1931. A segunda, foi publicada pela primeira vez em 1980, pelo *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, no entanto, não contou com os acréscimos realizados pela autora até o ano de 1944. Por fim, a terceira versão, intitulada *A Linguagem Musical de Oneyda Alvarenga: Lições de Estética na Biblioteca de Mário de Andrade*, resultado de uma tese de doutorado da pesquisadora Luciana Barongeno, defendida no ano de 2014 e orientada pela própria Flávia Camargo Toni, foi republicada pela Editora Intermeios e pela Fapesp, que manteve todos os acréscimos realizados desde 1933, ano em que Oneyda conclui essa primeira versão de seu trabalho, até o ano de 1944. Esta terceira edição, segundo Claudia Costa (2020), em artigo escrito para o jornal da USP, é inédita.

Flávia Toni (2017) também fala a respeito do lugar de Oneyda Alvarenga no espaço cultural a partir dos inúmeros trabalhos que publicou, de caráter científico e

⁴ Manteve-se a grafia original das cartas transcritas por Oneyda.

pedagógico, voltados à música e ao folclore, os quais desenvolveu com maior afinco nos tempos em que atuou dentro da Discoteca:

Na área das Ciências da Informação Dona Oneyda tem lugar assegurado, esteve muito próxima da fundação de nosso primeiro Curso de Biblioteconomia na Escola de Sociologia e Política (1936), pois pertence ao círculo de amizade de Rubens Borba de Moraes (1899-1984). Seu nome hoje batiza, com justiça, a Discoteca do Centro Cultural São Paulo que teve origem no Departamento de Cultura, então dirigido por seu mestre e amigo Mário de Andrade (1893-1945). (TONI, 2017, p. 9).

Segundo a autora, Oneyda Alvarenga transformou essa instituição, onde profissionalizou-se durante anos, em um ambiente voltado à pesquisa científica, com o intuito de informar, acessibilizar e promover maior participação popular daquilo que era objeto de estudos e pesquisas realizadas por meio da Discoteca. Tendo em vista sua formação no conservatório, Oneyda passa um longo período de tempo em Varginha, impossibilitada de voltar a São Paulo, ao ter de lidar com alguns problemas pessoais relatados nas cartas. Nesta época, Oneyda Alvarenga esteve tomada por algumas intempéries que a impediam de voltar e terminar seus estudos no Conservatório. Ora a morte de seu pai, outrora o contexto político, como a revolução de 1932 e suas repercussões em São Paulo, sem contar nas “pestes” que a acometiam sem dó nem piedade. Em carta a Mário de Andrade, datada de 9 de julho de 1933, Oneyda desabafa:

Agora sou forçada a lhe avisar, e bem contrariada, que antes do fim do mês talvez não me seja possível aparecer por aí. É engraçado como minhas estadias em Varginha são sempre complicadas. De cada vez é uma coisa que me atrapalha tudo. Quando lhe escrevi na segunda-feira atrasada pensei que iria logo ficar completamente boa. [...] No dia seguinte arranjei uma nevralgia facial que andou me pondo desatinada de dor e no fim da semana a gripe, ainda não curada, me forçou a voltar para a cama. [...] Arranjei até uma inflamação nas pálpebras! Ainda não estou boa de coisa nenhuma. Mamãe não quer me deixar ir de modo nenhum, e, embora proteste, reconheço que tem razão. Mas estou contrariada e tenho me preocupado muito. [...] Varginha está insuportável: só tem gripe e pneumonia. Acho que até fui de sorte. Cá em casa ninguém escapou da *peste*, nem os criados. (ALVARENGA, 1983, p. 55).

Segundo ela, em correspondência a Mário de Andrade, voltar ao final de 1934 “[...] teria sido uma afobação muito grande” (ALVARENGA, 1983, p. 69), pois em suas palavras, “[...] sem estudo como eu andava, era bem provável que não conseguisse quase nada, mesmo com o seu pedido de clemência aos examinadores” (ALVARENGA, 1983, p. 69), não chegaria a alcançar a conclusão do seu curso com

maestria. Apesar da insegurança, a respeito de si mesma, desde cedo, Oneyda se mostrou proficiente em tudo o que fez, Mário não foi o único a notar, como se verá posteriormente. Com o passar do tempo, sua aplicação para com os estudos tornou-se ainda maior. Como exemplo, segue um trecho desse relato: “Tenho estudado piano regularmente. Já preparei os 4 estudos de Chopin, a Sonata também já se acha mais ou menos apresentável, e idem o Prelúdio XXII de Bach.” (ALVARENGA, 1983, p. 58). Além das peças de piano, ela também se debruçava sobre a folha de papel, em que escrevia sua poesia: “Escrevi 3 poemas pequenos, que ainda serão prá série ‘d’A Menina Exausta””. (ALVARENGA, 1983, p. 58, grifo do autor).

Mesmo com tantos impasses, a “Menina Boba”, como a denominava Mário, concluiu seu curso, e, com ele, sua tese, *A Linguagem Musical* (1980). Após concluí-lo, Mário encarregou-se de dar a ela a notícia já esperada, mas que não tocou no assunto “[...] para não parecer... oferecida.” (ALVARENGA, 1983, p. 120). Mário tinha sido nomeado Diretor do Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo, o que lhe rendeu este trecho o qual trouxe uma pontinha de esperança à jovem Oneyda, que via seu tempo passar depressa e monótono em Varginha.

Já fui nomeado Diretor do Departamento de Cultura e Recreação nem sabe que tomei posse, não sabe nada, vive no sonho e ... na cidade do interior. [...] Mas vem cá, Oneida, pense um bocado no que é, com a burocracia nacioná, ter de instalar um Departamento de enorme complexidade, em que, a bem dizer não havia nada feito! São quatro divisões, comportando nove seções diferentes, uma de teatros e cinemas, outra de rádio-escola, outra de divertimentos públicos, outra de parques infantis, outra de esportes, outra de bibliotecas, outra de bibliotecas populares ambulantes e uma infantil, outra de documentação histórica, e outra de documentação social! [...] Talvez deixemos a rádio-escola pra iniciar o ano que vem, e a regulamentação de esportes, bem como a primeira praça popular grátis de esportes. O resto já está sendo criado. Mesmo da rádio-escola, ontem pedindo a verba pra este ano ao Prefeito, pedi verba pra iniciar a Discoteca Pública. E agora chegamos à razão pela qual ainda não lhe escrevi: é que ando sempre à espreita dum lugarzinho em que possa encaixar você. (ALVARENGA, 1983, p. 118).⁵

Em 1935, Oneyda assumiu o cargo de discotecária da então Discoteca Oneyda Alvarenga, na época denominada Discoteca Pública Nacional de São Paulo, a convite de Mário que insistiu ser ela a pessoa certa para o trabalho. É nesse período que Oneyda vai se debruçar sobre pesquisas de alto valor cultural, deixando mais um de seus importantes trabalhos, *Cateretês do Sul de Minas* (1937), desenvolvendo assim, estudos tanto sobre a musicologia brasileira quanto acerca do folclore nacional. Logo,

⁵ Conforme o original.

ela se torna diretora da Discoteca, cargo que exerce de modo exemplar até 1968, ano em que se aposentou. Ao contar sua história no livro intitulado *Oneyda Alvarenga-Mário de Andrade: cartas*, Oneyda retoma pontos importantes de sua trajetória profissional que vão se delineando pouco a pouco, primeiro com a música, depois com a poesia, e, por fim, com a Discoteca, mantendo a música e o folclore sempre juntos. Oneyda Alvarenga, portanto, revisita seu passado de modo profundo, ao suscitar lembranças e sentimentos que marcam sua origem e o que ela representou para a jovem mineira que escrevia e, posteriormente, para a senhora que recontava e lia sua própria história. Neste retorno, ela cria uma relação que é de aceitação, lança um olhar fiel e amoroso para o seu passado, procurando demarcar o lugar a que pertence, o mundo de onde veio. Mário está ligado a esse mundo original. Sendo assim, Lopez afirma que:

Oneyda dá conta de tudo e, com simplicidade mineira, acolhe o leitor na conversa dos dois amigos, proseando também com ele, ligando o ontem ao hoje, modas e gírias, relatando-lhe emoções experimentadas. Suas cartas mostram que soube retribuir, com assídua atenção, o desvelo paternal que recebeu. Empenhou-se em compreender, generosa e intuitiva, o fino psicólogo de Fräulein que orientou - sempre masculina e cavalheirescamente - sua aluna de piano, poeta de antenas vibrantes saída da adolescência e a mulher que resolveu seguir o caminho duro da profissionalização. (LOPEZ, 2021, p. 264).

Nesse comentário, percebe-se quão grande era a admiração de Oneyda por seu amigo e seus ensinamentos. Grandes eram, também, as semelhanças entre aluna e professor, tanto nos caminhos artísticos, quanto “burocráticos”, este último, no que diz respeito ao âmbito profissional a que ambos se dedicaram, Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura e Oneyda à frente da Discoteca.

2.1 Mário e Oneyda: a discípula⁶

Foi à luz das primeiras décadas do século XX, que a jovem que veio do interior de Minas resolveu estudar piano na capital. É daí que surge uma relação de amizade que seria longa e duradoura. Oneyda e Mário começam a se conhecer, realmente ao iniciarem a troca epistolar que daria origem ao livro *Mário de Andrade-Oneyda*

⁶ Oneyda se autodenominava discípula de Mário, como pode-se perceber no seguinte trecho de uma carta enviada a ele, com data de 8 de janeiro de 1934(1935): “Como boa *discípula* sua que me prezo de ser, buscarei ser útil a minha terra, pra ser útil a todos. A Música em Minas será feita com o maior carinho.” (ALVARENGA, 1983, p. 74, grifo nosso).

Alvarenga: cartas. É a partir dessa escrita que cada um colocará na ponta do lápis suas aspirações, projetos, memórias, sonhos e até mesmo suas desilusões. É por meio das missivas que os dois debatem acerca de assuntos intelectuais e, posteriormente, profissionais, sendo eles, respectivamente, a música, a literatura e o folclore. A respeito dessa relação, Lopez declara:

São cartas trocadas entre 1932 e 1944, bem brasileiras, o mestre e a menina mineira que, no correr do tempo e do estudo foi transformando-se na *discípula*. Ambos, escrevendo com beleza, externam sentimentos, eco e transparência maior do cotidiano bem vivido; prolongam-se em comentários e reflexões. Desse modo, os interesses principais dos dois amigos são discutidos – música, poesia, cultura popular – sempre de acordo com a perspectiva libertadora de que a cultura não deve ser privilégio de uma classe social. Trata-se, realmente, de uma correspondência recíproca em que o encontro molda cada texto. (LOPEZ, 2021, p. 263, grifo nosso).

Nesse sentido, a autora supracitada retoma uma característica bastante difundida a partir dos ideais modernistas e apregoada por Mário de Andrade, que é a ideia de uma cultura de livre acesso a todos. Oneyda e Mário enfatizam esse ideal ao estarem à frente de instituições que disponibilizam um amplo espaço para o desenvolvimento de projetos culturais e de registros memorialísticos. É a partir disso, que a amizade que os unia se torna ainda mais sólida e constante. Apesar de ter iniciado na e pela música, essa amizade se transforma à medida que eles passam a existir em outras frentes, se renovando a cada mudança e ampliando ainda mais o alcance dessa existência.

Tudo iniciou quando, em fevereiro de 1931, Mário de Andrade recebe em sua casa a jovem varginhense que lá chegou com o objetivo de evoluir em seus estudos de piano, o que não era mais possível, como já mencionado, em sua cidade de origem, pouco aberta às inovações que vinham de fora, bem como se refere em carta enviada a seu professor: “No meio de tanta luz elétrica ainda tenho o espírito iluminado a lamparina” (ALVARENGA, 1983, p. 7).

Encontrei Mário de Andrade num dos primeiros dias de fevereiro de 1931. Por incrível que pareça, saí da minha terra mineira de Varginha expressamente para estudar piano com ele. Tinha então dezenove anos e quase dois meses. A história que precedeu essa decisão pode ser contada rapidamente. Desde os meus onze anos, me destinaram e me destinei à música como profissão, e a ela juntei logo, por amor igual mas sem pensar em meio de vida, a literatura. 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. Durante alguns anos a coisa ficou em vagos pensamentos, até que no fim de 1930 as circunstâncias levaram-na a transformar-se em resolução séria e definitiva. (ALVARENGA, 1983, p. 5).

Nesse relato autobiográfico, Oneyda Alvarenga conta sua história sem perder de vista seu protagonismo ao ser destinada e, também, a se autodesignar a música. Ao escolher o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Oneyda escolheu seu professor. O que ela não sabia é que também viria a encontrar no professor uma amizade definida por um companheirismo mútuo, capaz de envolvê-los definitivamente, um amigo a quem teria para além de seu período formativo, e para além da vida. Lá teve seu primeiro contato com Mário de Andrade, sobre o qual já tinha ouvido rumores⁷. Dentre as opções de professores, estavam Mário e Agostinho Cantu, o que não abalou em nada sua escolha, já influenciada pelas boas indicações das primas, as quais hospedavam Oneyda na capital:

Pois fiquei ressabiada e indaguei das meninas se esse Mário de Andrade não era um poeta com fama de doido. Elas riram e me explicaram: era a mesma pessoa, mas não era doido. Era um sujeito cultíssimo, inteligentíssimo e, além de tudo, enormemente bom. As alunas o adoravam. Me explicaram mais - com a concordância de outra varginhense, estudante de violino no Conservatório - que neste existiram dois grandes professores de piano, Agostinho Cantu e Mário de Andrade. A escolha só poderia ser feita entre os dois. (ALVARENGA, 1983, p. 6).

Foi na rua Lopes Chaves, número 108, que Oneyda teve seu primeiro encontro com o tal professor. Numa “[...] mistura de susto, timidez, encabulamento, contrabalançada por um sentimento de força e segurança, porque, apesar das dificuldades, começava a realizar o que me propusera” (ALVARENGA, 1983, p. 6), a mineirinha tocou o que sabia no piano de armário do professor, inserido na mesma sala em que pairava na parede um retrato de Beethoven, o qual ela secretamente cobiçava:

⁷ Esses rumores, como será retomado no capítulo 2, diziam respeito a *Semana da Arte Moderna*.

No piano antigo, de castiçais na caixa, de teclado amarelo sempre aberto durante todo o tempo de meu convívio com Mário, toquei então pela primeira vez. (Bem depressa passaria, satisfeitiíssima, para o grande Steinway de cauda, da sala de visitas.) Depois de me ouvir o professor decretou: 'É você tem jeito, mas está muito maltratadinha'. Me classificou candidata a ingresso no 6º ano do Conservatório, completando a sentença com a coisa miraculosa: me aceitava na turma dele, em que eu iria ocupar o único lugar vago! Saí feliz e gostando do professor. (ALVARENGA, 1983, p. 7).

E desse encontro, logo uma “camaradagem” (ALVARENGA, 1983, p. 8) cresceu entre os dois “[...] convertida em amizade” (ALVARENGA, 1983, p. 8). E isso começa quando Mário e Oneyda, já nas primeiras aulas de piano e para além delas, passam a compartilhar instruções que ultrapassam questões meramente musicais. Conhecimentos passados do professor para a discípula, o qual enxergava nela um grande potencial. A partir do que se pode ver no livro *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas* (1983, p. 8), essas trocas intelectuais iniciaram já nos primeiros encontros de aluna e professor, quando este último indaga sua aluna se ela sabia o significado do termo “polifonia”. Oneyda responde que não sabia, nem nunca ouvira tal palavra, mas que poderia tentar explicar por meio dos elementos formadores dela. Ao ouvi-la, Mário “[...] abriu um daqueles largos e inconfundíveis sorrisos de gosto, que pareciam tomar-lhe o rosto inteiro” (ALVARENGA, 1983, p. 8). Um outro episódio contado por ela, é o de que certo dia, enquanto ela esperava por sua aula, se pôs a ler um livro, e foi questionada por seu professor, que queria saber de que livro se tratava. Logo ela respondeu que o livro era de Machado de Assis, *A Semana*, o qual lia pela terceira vez. Ao constatar, recebeu mais um dos sorrisos do professor “[...] aberto e feliz” (ALVARENGA, 1983, p. 8):

Naquele dia do exame, ele pôs a minha frente, para leitura à primeira vista, uma música não sei mais de quem, talvez J. S Bach, me dizendo que era polifônica e me perguntando se eu sabia o que era polifonia. Respondi muito segura que nunca tinha visto a palavra, mas podia saber o significado dela pelos seus elementos formadores. Ele abriu um daqueles seus largos e inconfundíveis sorrisos de gosto, que pareciam tomar-lhe o rosto inteiro. [...] Pouco depois, foi a vez de Machado de Assis. Como eu ainda não arriscasse o meu caipirismo nos difíceis meandros da cidade enorme, minhas aulas em casa dele eram imediatamente após as de minha prima Sylvania, que me ciceroneada. Lá um dia resolvi não ficar mais parada escutando a lição dela e levei um livro para ler. Mal o abri, Mário me perguntou o que era. Respondi que, *A Semana* e, às perguntas seguintes, esclareci que gostava muito de Machado de Assis, gostava muito daquele livro, que estava lendo pela terceira vez. Com a concordância do professor, ganhei outro sorriso aberto e feliz. (ALVARENGA, 1983, p. 8).

Outro fato marcante dessa relação é quando Mário soube pela mãe de Oneyda, que visitava sua filha em São Paulo, que a menina escrevia poemas. Intimou-a, pois, a lhe mostrar os poemas, que segundo a aluna, eram “[...] umas horrorosas ‘Canções Perdidas’ que só não se transformaram em ‘Desaparecidas’, porque a folha de rosto no seu manuscrito guarda, na sua letra, o primeiro incentivo dele à aprendiz de poeta.” (ALVARENGA, 1983, p. 9, grifos do autor).

Sofri horrores enquanto aguardava o julgamento da minha poesia. Minha mãe provocara o drama e partira logo, enquanto eu ficava remoendo minha vergonha, meu medo, sei lá o que mais. Mas o sofrimento foi curto. Em brevíssimo tempo, Mário me telefonou para me dizer que gostara dos meus versos. Em toda a minha vida jamais aconteceu outro dia miraculoso feito aquele, em que o juízo de alguém admirado e respeitado intelectualmente ao máximo, me garantiu que eu era poeta. Essa garantia se converteu imediatamente numa coisa ainda mais bela e profunda: pela única e gloriosa vez, senti agudamente que eu era. [...] Esse foi talvez o dia que me ligou a Mário para sempre. Nós dois sentimos os laços se apertarem, tínhamos dois pontos seguros de contato, a música e a poesia. (ALVARENGA, 1983, p. 9-10).

Ao lê-las, o escritor de *Macunaíma* concede à sua discípula o *status* de poeta. Oneyda, ao ser reconhecida como poeta por aquele que era seu professor e, também, sua referência intelectual, sente-se ainda mais próxima de Mário, dando a ele seu afeto sempre acompanhado do respeito que nutria ainda mais essa relação. A partir disso, Oneyda sente uma “rápida felicidade deslumbrante” (ALVARENGA, 1983, p. 10, grifo do autor) ao ser desafiada a escrever aquele que seria seu primeiro e único livro de poemas publicado, intitulado *A Menina Boba* (1938) pelo próprio Mário, a pedido de Oneyda.

Quando ele me fez pessoalmente a crítica dos meus primeiros versos, me deu com dedicatória o Remate de Males, me recomendou ler *A Escrava que não é Isaura*, para me inteirar dos rumos da poesia moderna [...] E me passou como tarefa poética para as férias que estavam chegando, a leitura dessas obras dele, mais a criação de uma série de poemas curtos, no tipo formal dos ‘Poemas da Amiga’ e dos ‘Poemas da Negra’. ‘Veja se você é capaz de fazer’ foi o pedido. Cumpri a tarefa e, como está em nossas primeiras cartas, dela se originou minha série de poemas batizada por ele como *A Menina Boba*, cujo nome se estenderia a meu único livro de versos publicados. (ALVARENGA, 1983, p. 10, grifos do autor).

E dessas “Canções Perdidas” (ALVARENGA, 1983, p. 9), nasce a relação epistolar entre Mário e Oneyda, pela qual o livro objeto de estudo desta pesquisa iria surgir, transformando em amizade o que, até então, não passava de uma relação entre aluna e professor. Oneyda Alvarenga, além de aprendiz, também compartilhou nesse

tempo o chá das quartas, frequentados na casa de Mário, onde à tarde, o grupo de alunos se reunia para estudar a bibliografia indicada por Mário para a produção das teses finais do curso.

Em 1934, Mário recebia em sua casa, todas as quartas-feiras à tarde, um grupo de alunos que apresentaram teses de história da música merecedoras de se transformarem em livros: Climène de Carvalho, Suzy Piedade Chagas, Ignez Corazza, eu, Carlos Ostronoff, Sonia Stermann e talvez, não me lembro bem, Joana Doll. Cada um de nós trabalhava com a bibliografia que o mestre nos dava, sentadas nas poltronas e no divã, enquanto também ele trabalhava na sua escrivaninha. Lá pelas 16,30 horas, D. Mariquinha (a mãe de Mário) fazia subir um sublime chá acompanhado duns sublimes doces feitos pela Sebastiana, a fiel cozinheira da família, de quem guardo comovida lembrança. A hora do chá era de recreio: batíamos papo sobre nossos trabalhos e não sei que mais. (ALVARENGA, 1983, p. 65).

Além de orientá-la, Mário tornou-se confidente de Oneyda. Ambos escreviam cartas confidenciando momentos importantes de suas vidas, que, por sorte, foram deixadas como marco dessa amizade e dos pormenores da vida dos dois. Construíram suas vidas sem se desprender da amizade que os unia e que mesmo após a morte do autor, em 1945, seria eternizada na devoção de Oneyda por seu amigo. É pela memória de Oneyda que pode-se conhecer, de modo profundo, um pouco de sua história e dessa amizade que os uniu:

Desde que o conheci, Mário, senti que encontrara alguém de quem eu poderia ser profundamente amiga, alguém que eu queria ter como meu amigo, não simplesmente como você o era nas nossas relações de aluna e professor. 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 em todas as horas ruins. Muitas vezes, Mário, lamentei que as posições em que nos achávamos me fechassem a boca, justamente quando eu mais precisava de você. Você ignora quanta falta me fez essa amizade que me deu agora. Me sinto feliz porque ela veio. E acredito - acreditamos, não é? - que será cada vez maior e melhor. Ponho sim minha mão sobre seu ombro e lhe digo que não há alegria mais perfeita do que a de poder caminhar ao seu lado. (ALVARENGA, 1983, p. 114).

A determinação de Oneyda em deixar sua cidade e ir em busca de melhores oportunidades na área que escolheu por profissão, aos dezenove anos, remete, apesar da pouca idade, a uma mulher já dona de si, o que, por sua vez, difere da que é construída em sua correspondência, na qual emerge, a princípio, a subjetividade de uma moça “[...] insegura e tímida” (IONTA, 2004, p. 45), como se refere Marilda Ionta, no capítulo “Encontros” de sua tese *As Cores da Amizade na Escrita Epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. E mesmo Mário

depositando sua confiança em Oneyda, ao orientá-la sempre pelo caminho do estudo, do aprimoramento e da evolução intelectual, Oneyda, um tanto insegura de si, desconfiava ainda do respeito e do lugar que havia conquistado no coração do escritor. Em uma de suas cartas, ela relata essa insegurança, a qual guardou por tanto tempo para si: “Bem sabe que me acho mesmo muito pequena e o enxerguei sempre tão alto, que nunca me passou pela cabeça que você pudesse me dar no seu coração outro lugar que não o de uma menina inteligente, trabalhadora e a quem a gente quer bem.” (ALVARENGA, 1983, p. 114).

Perto das outras alunas, Oneyda era de longe a que Mário mais confiava quando se tratava de compartilhar conhecimentos de cunho intelectual. Além disso, ele lança um olhar crítico sobre as alunas que geralmente eram aceitas no conservatório, como relata a seu amigo poeta Manuel Bandeira:

[...] Você não pode imaginar o que é a mentalidade dessas moças que são aceitas lá (Conservatório) com um simples curso primário. A parte crítica do livro [seu compêndio de História da Música] que é a única minha mesmo, passa totalmente despercebida de 99% dos alunos, tenho vergonha. E tenho pena, você não imagina, quando uma moça, numa espécie de grito de socorro, me fala: ‘Mas seu Mário, eu não entendo!’, são lindinhas. (ANDRADE, 2001, p. 530-531).

O escritor também intermediou, de início, a futura amizade que se formaria entre Oneyda e Manuel. Foi ele o primeiro a falar dos poemas da aluna, ao seu amigo e também confidente, como ele descreve no trecho a seguir:

Também comentei seus poemas com o Manuel Bandeira, que está mesmo entusiasmado; outras vezes tive o gostinho de anunciar você pra alguns amigos, especialmente mineiros. Isto, você compreende, era principalmente gosto de paulista, pra dar na cabeça de toda essa brasileirada que só vive pensando em estaduanismos completamente idiotas. (ALVARENGA, 1983, 61-63).

É pela poesia de Oneyda que Mário começa a mostrá-la ao mundo. Os principais elos entre Mário e Oneyda eram, portanto, a música, a poesia e o folclore, como já mencionado. Este último será abordado mais adiante. A música, por sua vez, começa com o piano, e se estende ao seu livro, *A Linguagem Musical*, escrito em 1933, e publicado em 1980, pela primeira vez. Surge com o propósito de se realizar uma tese, exigência do curso frequentado pela jovem Oneyda, para que a sua formação se oficializasse. Incentivada por Mário, Oneyda começa a escrever o seu primeiro livro, o qual será abordado no capítulo seguinte.

Ao concluir o curso de piano, em 1934, Oneyda segue de volta para Varginha e recebe propostas para publicação de poesias suas⁸.

Recebi pedido do *Estado de Minas* de uns poemas pro número especial de aniversário, a sair agora. Mandei os Noturnos. O Suplemento de ontem trouxe parte do 'Origens' e o resto será no próximo domingo. Fiquei com raiva porque como sempre erraram muita coisa (inclusive meu nome, que aparece como Eneida) e arranjaram alguns pastéis. A encrenca do nome me deu até vontade de continuar a escrevê-lo com ipsilon, apesar da simplificação ortográfica. Como nome próprio tenho a liberdade de escrevê-lo como bem entender, não é isso? (ALVARENGA, 1983, p. 88, grifos do autor).

Cedo, Oneyda vai sendo reconhecida por seus trabalhos. No entanto, ela vai, desde os anos iniciais até o período em que tomou a frente da Discoteca, buscar no Mário professor o devido respaldo para que então pudesse publicar seus escritos em revistas, e, posteriormente, na realização dos concertos, palestras e conferências. Mário, portanto, estava sempre a par dos acontecimentos na vida da aluna e também amiga: "Mandei aquele mesmo trecho pro *Estado de Minas*. Lhe envio outro pro senhor ver se serve pra Revista do Instituto." (ALVARENGA, 1983, p. 85, grifo do autor). Outro aspecto importante de sua personalidade é no momento em que ela questiona o uso do "y" em seu nome, que a contragosto via nas cartas trocadas com o professor substituído pelo "i" e pela própria revista, como ela se queixa no trecho supracitado, pois, para ela, escrever seu nome com "y" fazia parte da grafia original de seu nome. Isso só reforça a imagem da mulher que deixava de ser menina para se tornar a mulher que queria ser.

Retornando a sua poesia, mesmo depois de algum tempo, em que Oneyda já não se sentia mais inspirada a escrever, como ela relata em carta datada de 29 de novembro de 1938, Oneyda ainda recebia convites das revistas para as quais ela já havia escrito, como a *Revista Acadêmica*, bem como ela cita na seguinte carta destinada a Mário de Andrade, de 20 de outubro de 1939:

⁸ E mesmo depois de já ter se estabilizado na Discoteca, Oneyda recebia inúmeros pedidos de revistas para publicação de seus poemas, como mostra o trecho da carta enviada a Mário de Andrade, datada de 20 de julho de 1983: "Aquela revista de Santos continua me amargurando a vida, por causa de colaboração. Você se lembra daquele meu velho poema de 1932, que você batizou 'Manhã e Revoluções'? Será que posso mandá-lo? Mando-o para que você o leia outra vez e me diga, o mais depressa possível, sim ou não." (ALVARENGA, 1983, p. 137, grifo do autor).

Pelo Saia, recebi um pedido do Murilo Miranda, de 10 poemas meus para a Antologia da *Revista Acadêmica*. Vou mandar só dois inéditos, ando muito pobrinha de poesia, não me posso permitir liberalidades. Também, pra falar a verdade, dos inéditos só mesmo esses dois prestam! São o 'volte a hora do amor' e 'O traje novo que eu desejei'. (ALVARENGA, 1983, p. 203, grifos do autor).

Mário sempre deixava comentários e notas a respeito dos escritos da aluna, o que foi bastante importante no seu processo de formação. Ele a orientava sempre que podia, afinal era um professor, pesquisador e escritor reconhecido e conceituado no âmbito dos estudos brasileiros. Para Oneyda, Mário era sua inspiração. E, por sua vez, o grande escritor estava constantemente atento ao que ela tinha a dizer. À exemplo, segue o trecho de um bilhete deixado a ela por Murilo Miranda, diretor da extinta *Revista Acadêmica*⁹, o qual ela transcreve em carta destinada a Mário de Andrade:

Oneida Alvarenga, a sua *Revista Acadêmica* não se cansa de lhe pedir poesia. Poesia! Mas você permanece numa recusa inconcebível. A Revista diz: 'amar sem ser amada...' Não responda: 'Ora pinhões'. Mande poesia! (ALVARENGA, 1983, p. 161, grifos do autor).

Além dessa, também recebeu proposta de se estabelecer como professora em sua terra mineira já que não vislumbrava muitas possibilidades em Varginha. Mário, que também temia que Oneyda “parasse no tempo”, a convida para que aceite, a princípio, o cargo de escriturária da então Discoteca Pública Municipal de São Paulo, questão que conseguiria intermediar por estar à frente das questões culturais, ao assumir o cargo de chefe do Departamento de Cultura, trajetória que será abordada no último capítulo deste estudo.

2.2 Mário e Oneyda: nasce uma amizade intelectual

Mário orientou Oneyda durante muito tempo, mesmo depois de ela já estar caminhando por si só. Fosse em matéria de poesia, música e folclore, ele sempre esteve disposto a conduzi-la em direção ao melhor caminho que ela pudesse seguir, mesmo quando Oneyda estava em uma fase em que sua poesia “[...] não dava mais em nada” (ALVARENGA, 1983, p. 156), “[...] Acho que já podemos rezar um padre-

⁹ Em nota, Oneyda declara: “A *Revista Acadêmica*, dirigida por Murilo Miranda, se dispôs a publicar em fascículos um suplemento poético, acompanhando cada número. A iniciativa não foi longe. Me lembro que apareci em excelentíssima companhia: Jorge de Lima.” (ALVARENGA, 1983, p. 233, nota do autor).

nosso por intenção da minha poesia que morreu” (ALVARENGA, 1983, p. 156), bem como ele faz no trecho a seguir:

Mas há também que insistir e buscar os jeitos de favorecer o fluido, o tal de fluido. Ler, por exemplo, ler muita poesia. Você deveria fazer mais isso, a despeito das suas preocupações. Não sei até que ponto você não conhece os nossos poetas do passado, há que lê-los. Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Varela, Castro Alves, Dirceu, Gregório de Matos, na satírica... Leu a antologia parnasiana, compendiada pelo Manuel? E a antologia romântica. São ambas ótimas pra não estar lendo excessos de inutilidade. Mas Cláudio Manuel, Dirceu, o *Uruguai*, são coisas que me parece importante ler. (ALVARENGA, 1983, p. 158, grifo do autor).

Essa amizade, apesar dos poucos e breves desentendimentos, e dos constantes distanciamentos físicos, permanece intacta. Das situações que colocaram em jogo essa relação, está a que Oneyda relata muito bem em seu livro de cartas. Era fevereiro de 1939, quando Mário, já havendo deixado seu cargo de diretor para trás, acusa Oneyda de plágio, não acreditando que a aluna estivesse mais bem atualizada que ele em matéria de música. Por ser mal interpretada por Mário, Oneyda escreve longa carta ao antigo professor, citando todas as fontes e referências que usou para fazer tal trabalho. Nesta época, Oneyda estava à frente das conferências que realizou nos tempos da Discoteca. Mário, ao receber a conferência da amiga, sugere a repetição inconsciente de pensamentos que eram seus e de outros autores. Oneyda, ofendidíssima com a possibilidade de ser acusada de tal ato, mandou uma extensa carta, se defendendo das possíveis acusações do amigo, a seguir um trecho da referida carta:

O caso da minha repetição inconsciente de textos seus, me parece perfeitamente compreensível: tanto li, tanto reli, tanto esmiucei a sua História no tempo do Conservatório e mesmo depois, que as suas idéias e as suas palavras se incorporaram, mais ou menos inconscientemente, ao meu patrimônio mental. [...] 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, de reconhecer a sua superioridade - fato ligado à sua antiga ascendência de professor, de que eu não consegui me libertar até hoje - nasceu em mim uma certa tendência perigosa para imitá-lo. Tive absolutamente consciência disso, e mesmo fiquei até meio chocada, quando estiveram aqui o Ademar Vidal e o Murilo Mendes e me disseram que eu tinha absolutamente o seu modo de falar, de explicar as minhas idéias! [...] as suas objeções agravaram profundamente a minha falta de confiança em mim mesma e, o que é pior, me puseram com a pulga atrás da orelha. Para meu sossego, precisaria comparar as palestras com toda a bibliografia consultada. (ALVARENGA, 1983, p. 173-176).

Após esses impasses, Mário volta do Rio de Janeiro e, com isso, o convívio entre os dois volta a ser diário. A amizade que compartilhavam se restabeleceu ainda mais forte. Uma amizade que nem com as agruras do tempo, do distanciamento, dos desentendimentos ou da dura realidade daquele contexto entreguerras se deixou abater. Eram ambos íntimos a ponto de compartilhar pormenores de suas vidas um para o outro, intimidade afetiva, e não física. A polidez com que se relacionavam, portanto, era o que mantinha o distanciamento físico entre os dois amigos. Afinal, Oneyda era casada com seu primo Sylvio Alvarenga¹⁰, como relata em cartas, mas isso não impediu o fortalecimento da amizade relatada em *Mário de Andrade, um pouco* (1974), livro que Oneyda também deixou como testemunha dessa relação, e que proporciona olhar mais uma vez para a cumplicidade que liga os dois pesquisadores. Nessa obra, ela compartilha lembranças sobre a amizade, as obras do amigo, e sua trajetória como escritor, modernista, num tom amistoso, mais pessoal do que científico.

Por volta de 1939, estávamos profundamente amigos. Depois que ele voltou do Rio em 1941, raro era o dia em que não escutava os seus passos batendo pesado no estrado-assoalho onde assentaram a Discoteca, no velho bar do Teatro Municipal, e a voz dizendo ‘Boa tarde, a Oneyda está aí?’ [...] Esse foi o tempo do Círculo da Comunhão do Pensamento do Triângulo Mental em Si. Maluqueira, triangularmente nascida em conversa de bar, com que um dia nos batizamos e afinal de contas nos definimos, aos três sempre juntos: ele, Luís Saia e eu. Terá sido o tempo mais belo de todos. Amarguras, tristezas, sustos, a guerra lavrando, muita gente decepcionando, mas uma amizade forte dava um fundo calor à vida, à minha vida. (ALVARENGA, 1974, p. 6).

Com a morte do autor, Oneyda herda, além da tristeza do luto, materiais de valor inestimável: os fichários de Mário com anotações de trabalho, os “[...] discos de valor de *estudo*, folclóricos, nacionais e estrangeiros que lhe interessassem [...] objetos de valor etnográfico ou folclórico” (ALVARENGA, 1974, p. 32-33, grifo do autor), e dentre outros, conforme a transcrição feita por ela da carta-testamento do escritor de 22 de março de 1944. Nesse sentido, Oneyda é vista como uma espécie de herdeira do legado intelectual deixado por Mário de Andrade, assumindo esse legado como uma espécie de missão, e que, bem como todas as outras recebidas até então, vai exercer com maestria. Nesse sentido, segundo Flávia Camargo Toni, a jovem mineira “marcou os estudiosos da música brasileira pelo trabalho inestimável

¹⁰ Em nota a carta enviada a Mário de Andrade, Oneyda afirma que: “já era noiva oculta” (ALVARENGA, 1983, p. 103) de seu primo Sylvio Alvarenga.

de edição dos ensaios e pesquisas que fez publicar postumamente a morte de Mário de Andrade.” (TONI, 2019, p. 10).

E como herdeira intelectual de Mário, Oneyda deu continuidade a importantes trabalhos do escritor, não concluídos em vida. A exemplo, o *Dicionário Musical Brasileiro* (1989), com 3600 verbetes já reunidos até seu ano de falecimento, com o apoio do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) e da FUNARTE. Essa colaboração pode ser confirmada pela notícia, publicada pela *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, em 1986:

DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO DE MÁRIO DE ANDRADE

Projeto de Mário de Andrade, que concluiu o levantamento de 3.600 verbetes, sem completá-los com a devida abonação. Coube a Oneida Alvarenga, discípula de Mário, dar início a esta parcela da pesquisa, em 1982, com o auxílio de pesquisadores do IEB e financiamento da FUNARTE. Falecendo Oneida em 1984, o trabalho prosseguiu sob a responsabilidade da pesquisadora Flávia Camargo Toni. Compreendendo a importância do *Dicionário Musical Brasileiro*, o Ministério da Cultura assinou com o IEB convênio que visa acelerar a conclusão da pesquisa com o contrato de novos pesquisadores. O convênio foi firmado na Reitoria da USP, em 3 de outubro de 1986, em cerimônia à qual compareceram o Dr. Fábio Magalhães em nome do Ministério da Cultura, o Vice-Reitor da USP, Prof. Roberto Leal Lobo e Silva Filho, o Diretor do IEB, Prof. Ruy Gama, bem como representantes da FUNARTE e do SPHAN.¹¹

Além deste, outros estudos que não puderam ser publicados em vida pelo autor, foram organizados e publicados por Oneyda, como *Danças Dramáticas do Brasil* (1959), *Música e Feitiçaria no Brasil* (1963), *Os Cocos* (1984), e *As Melodias do Boi e Outras Peças* (1987). Obras que compunham a obra maior, *Na Pancada do Ganzá*, não finalizada. Tudo isso é relatado com detalhes em *Mário de Andrade, um pouco*. Segundo Maria Ignez Novais Ayala, em seu estudo sobre *Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX*:

O conhecimento do material reunido por Mário de Andrade e pelos pesquisadores da *Missão de Pesquisas Folclóricas* foi possível graças ao empenho de Oneyda Alvarenga, que dedicou mais de 20 anos de sua vida à organização dos inéditos de Mário de Andrade e do acervo da *Missão* e à divulgação de parte do que foi documentado. (AYALA, 1999, p. 236, grifos do autor).

¹¹ Reportagem retirada do noticiário publicado em 1986, a respeito do trabalho não concluído em vida pelo pesquisador e escritor Mário de Andrade. In: DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO DE MÁRIO DE ANDRADE. *Revista Instituto de Estudos Brasileiros*, USP, n. 26, 1986.

Essa amizade, como bem escreve Marilda Ionta, em *Oneyda Alvarenga escreve a Mário de Andrade* (2013, p. 166), “[...] um laço social que sublinha as interfaces possíveis entre amizade/educação, amizade/cuidado de si e do outro e que foi materializado nas missivas”, carregou por anos, até mesmo após a morte já referida de Mário, um valor inestimável.

Dessa maneira, pode-se dizer que ambos se entregaram profundamente, Mário no seu papel de professor, que, na extensão de todo seu conhecimento, encontra em Oneyda, sua aluna, a possibilidade de continuar seu legado, e, por sua vez, Oneyda, ao ser incumbida e preparada para as responsabilidades que vieram, cada vez maiores, deixa sua marca como autora de seu próprio destino, e de trabalhos que tiveram fundamental importância à cultura de seu país. Como resultado disso, Oneyda Alvarenga registra nas cartas o momento em que Mário rompe com a relação aluna-professor:

Até agora, como professor e aluna, qualquer ajuda, da minha parte era ensino ou proteção, de sua parte era gentileza ou respeito. [...] Gratidão, subalternidade do aluno, superioridade do professor, tudo isso individua em excesso o ser, deixa ele separado, reduzido à miséria de ser uma coisa só, e eu sinto que já não é mais esse não, o estado de comunhão entre nós dois. Já não é mais você apenas que precisa de mim aquilo que apenas era o meu maior saber e maior experiência. Estas condições podem permanecer dentro da maior amizade. [...] Desejava, Oneyda, intensamente que você aceitasse esta amizade que lhe peço. Deixemos o professor e a aluna pras nossas lembranças. [...] e fico esperando sua carta primeira, me contando que a aluna já foi embalsamada e bem guardadinha na vitrine do museu, e que quem aparece me escrevendo é minha amiga Oneyda, disposta a escutar os casos mais perversos que eu lhe contar de mim e a me perdoar defeitos ou fraquezas. (ALVARENGA, 1983, p. 112).

Oneyda corresponde a esse apelo e pedido de amizade, ao responder-lhe “Ponho sim minha mão sobre o seu ombro e lhe digo que não há alegria mais perfeita do que a de poder caminhar ao seu lado.” (ALVARENGA, 1984, p. 114). A partir do que foi dito, é imprescindível enfatizar o caráter confidencial das cartas que testemunham essa relação. Elas contam também aquilo que estava além das trocas intelectuais, o lado humano e afetivo que só pela boa e verdadeira amizade consegue se libertar tão facilmente como faziam Mário e Oneyda nesse período. É nesse sentido que a pesquisadora Telê Ancona Lopez escreve:

São cartas escritas para uma mulher, trazendo na amizade e no respeito (que soube expandir a alegria, o humor) o inclinar de um homem sensível que distingue com clareza seu destinatário. São cartas escritas por uma mulher extraordinária que deixou a marca de sua sensibilidade feminina também no trabalho editorial que agora realizou. (LOPEZ, 2021, p. 264).

A partir do que Lopez declara, é necessário compreender que Oneyda Alvarenga, mesmo que pouco estudada e conhecida, era respeitada por Mário de Andrade, grande intelectual daquele século. Fruto dessa relação tão bonita está no legado que as obras, que os interligam durante muito tempo, deixariam à posteridade. Oneyda, como protagonista de sua própria história, vai continuar também a história de Mário, em obras do autor publicadas por ela e em projetos que os dois pleitearam juntos, sem se desviar daquele ideal que por muitos anos os uniu, o de acessibilizar uma cultura genuinamente brasileira aos brasileiros.

3 DAS AULAS DE PIANO À LINGUAGEM MUSICAL

Em carta de 22 de junho de 1933, Oneyda recebe resposta de Mário a respeito de sua monografia que seria apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), orientada pelo próprio professor, Mário de Andrade, para a disciplina de História da Música. Dela surgiu seu trabalho mais significativo no âmbito musical, seu livro inédito¹² *A Linguagem Musical*. A partir das orientações de Mário, Oneyda acrescentou ao seu trabalho inicial capítulos que não estavam nas indicações do professor, mas que, posteriormente, vieram a calhar dentro de sua escrita. Os capítulos que fizeram parte da publicação do livro na década de 80, publicado no *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, após a morte de Oneyda, e de sua republicação em 2019, pela Editora Intermeios e pela Fapesp, bem como cita Luciana Barongeno, organizadora desta última edição, em “Esta Edição”, eram: “Origens técnicas e psicológicas da linguagem musical; Análise técnica da linguagem musical; Aspectos históricos da linguagem musical; A inteligência musical; Prazer musical; Criação musical; O sentimento na música; Perturbações da linguagem musical nos indivíduos; Como ouvir música.” (BARONGENO, 2019, p. 57)¹³. É no diálogo epistolar com seu professor que Oneyda dialoga, desde o princípio, sobre as ideias que tem para o livro, como por exemplo no trecho:

Tive outro dia uma idéia e quero pedir sua opinião. Me lembrei de exemplificar a parte da Linguagem Musical que trata dos tipos imaginativos com músicos e artistas brasileiros. Ficaria bem? Mas precisaríamos, é claro, escrever a muita gente e isso demoraria um tempão, atrasaria o livro. Sabe o que me sugeriu essa idéia? Um comentário seu no *L'Imagination Créatrice de Ribot*, sobre imaginação visual. Ia até lhe pedir autorização para incluí-lo como exemplo. (ALVARENGA, 1983, p. 77, grifo do autor).

Mário, positivo à ideia de Oneyda, também se propõe a ajudá-la, abrindo espaço para isso dentro de grupos de intelectuais modernistas da época, que ele próprio tinha contato.

¹² Como citado por Claudia Costa (2020) e mencionado anteriormente.

¹³ Ver sumário da edição do livro organizado por Luciana Barongeno, In: BARONGENO, Luciana (org.). *A Linguagem Musical de Oneyda Alvarenga: Lições de estética na biblioteca de Mário de Andrade*. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2019.

A idéia de exemplificar os tipos imaginativos com artistas brasileiros é ótima. Podemos tentar pra ver se dá resultado. Escreva as cartas, dizendo minuciosamente o que você quer e me mande pra que eu as endereçe e faça seguir com uma palavra minha. Mande cartas pra Candido Portinari, Anita Malfatti, Vitor Brecheret, Sylvia Meyer, Souza Lima, Camargo Guarnieri, Frutuoso Vianna, Vila Lobos, Manuel Bandeira (diretamente), Carlos Drummond, Jorge de Lima, Ascenso Ferreira, e outros de que você se lembrar. Mande me dizer o comentário que fiz ao Ribot em que página está pra eu ver si pode sair. (ALVARENGA, 1983, p. 79).

Aqui, fica claro a cumplicidade que existia de um para o outro. Oneyda sempre a frente do que Mário esperava dela, com afinco e dedicação, vai traçando seu próprio caminho na área da música: “Refiz *A Linguagem Musical* inteirinha, depois corrigi tudo, datilografei (130 páginas) e ainda não há máquina que possa fazer. E ainda de quebra, três horas de piano por dia. Estou digna do espelho?” (ALVARENGA, 1983, p. 80, grifos do autor).

Também sugere a criação de um inquérito¹⁴, sobre a criação artística, pensado e analisado por ela própria, e, que, na época, foi enviado a artistas e escritores como Ernani Braga, Jorge de Lima, Alcantara Machado, Vitor Brecheret, Luis Heitor Correia de Araujo, Renato Almeida, Julieta Telles de Menezes, Francisco Mignone, Renato Almeida, Gilca Machado, ao pianista e compositor Heitor Villa Lobos, Carlos Pagliuchi, Camargo Guarnieri, à escritora Cecília Meireles, à artista Anita Malfatti, Lorenzo Fernandez, Murilo Mendes, Candido Portinari, Carlos Drummond de Andrade, Frutuoso Vianna, Manuel Bandeira, etc., sendo que as poucas respostas recebidas não foram acrescentadas ao corpo da primeira publicação, e nem à última (essa apenas nos anexos). A respeito do inquérito, Oneyda relata em carta enviada a Mário de Andrade:

Fiquei boba. Mário, com as respostas do inquérito que você me mandou. Nossa Senhora! quanta bobagem amontoada. Li por alto, mas foi o suficiente pra ver que não há o que aproveitar. A gente até fica com vontade de dar um tiro no ouvido. Nem entenderam o questionário! Por essa vista d’olhos me pareceu que apenas a resposta do Pagliuchi tem alguns pontos aproveitáveis. [...] Só recebi então de bom o que me veio do Manuel, do Luis Heitor, do Mignone e do Radamés Gnattali. Essas são boas. (ALVARENGA, 1983, p. 122).

Mário de Andrade, no papel de professor, lhe deu as coordenadas incentivando a aluna a dar tudo de si na escrita de sua tese, para que, assim, pudesse produzir um

¹⁴ Em nota, Oneyda Alvarenga declara a respeito do inquérito produzido para a sua tese: “O inquérito que eu fiz, para obter, dos nossos artistas, dados de psicologia musical. Poucos responderam e o projeto ficou estragado.” (ALVARENGA, 1983, p. 85, notas da autora).

material que sistematizasse, com seriedade, aspectos que deveriam ser discutidos em matéria de música em nosso país, bem como pode-se perceber no seguinte excerto:

Insisti porém nele porque o que me interessa não é que você faça desde já um livro fabuloso que eleve a cultura do país, mas sim que estude um assunto necessário a qualquer musicista e que a organização dos nossos conservatórios esquece por completo. (ALVARENGA, 1983, p. 52).

Mário, além de dar as coordenadas, conhecia muito bem o potencial de Oneyda e trabalhava para fazer com que ela explorasse isso e acreditasse em si mesma. Para ele, não interessava o mérito e o reconhecimento que ela poderia receber com sua tese, como ele mesmo diz em carta de 22 de junho de 1933: “[...] Nem me interessa, francamente, que você tire o prêmio das teses, embora eu tenha a esperança disso pelo que reconheço de inteligência e seriedade em você. [...]” (ALVARENGA, 1983, p. 52), mas sim o estudo sistemático e profundo da história da música e que trouxesse clareza e conteúdos que são necessários ao currículo de qualquer músico ou musicista. Acerca disso, Valquíria Maroti Carozze, em sua dissertação de mestrado, realizada no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, intitulada *A menina boba e a discoteca* (2012), afirma:

Mario de Andrade dirigiu seu foco de atenção à aluna Oneyda Alvarenga, não como intérprete - mas como musicóloga, dada a trajetória dessa aluna que frequentava as aulas de História da Música e depois redigiu, como trabalho de conclusão de curso do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, *A linguagem Musical* (inédito.) (CAROZZE, 2012, p. 42-43).

Oneyda, por sua vez, sempre mostrou comprometimento em tudo o que fazia. A música, portanto, foi uma de suas maiores inspirações, talvez a primeira delas, origem de todas as outras que vieram depois. Isso fica subentendido na introdução de seu livro *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*, em que a própria Oneyda revela: “Desde os meus onze anos, me destinaram e me destinei à música como profissão, e a ela juntei logo, por amor igual mas sem pensar em meio de vida, a literatura.” (ALVARENGA, 1983, p. 5). E apesar de não ter como fim receber o primeiro prêmio das teses no Conservatório Dramático e Musical, Oneyda o recebeu, merecidamente. Na edição preparada para publicação, Oneyda deixa registrado na Advertência que seu livro se tratava de “um livrinho didático, de vulgarização, e que a mais não pretende” (BARONGENO, 2019, p. 68). Em contrapartida, Yara Borges

Caznok ao escrever sobre “Ler *A Linguagem Musical* hoje”, na versão do livro organizado pela pesquisadora Luciana Barongeno, afirma que “as questões conceituais discutidas e as aproximações entre as áreas artísticas e científicas são bastante exigentes, distanciando-se de sua apresentação despretenciosa.” (BARONGENO, 2019, p.186). Ainda, segundo a autora de *Música: entre o audível e o visível*, “na formação de uma intérprete (Oneyda fazia o curso de piano), estava previsto, também, o desenvolvimento de um pensamento histórico-estético-analítico bastante amplo e atualizado.” (BARONGENO, 2019, p.186). Foi nessa obra, tão importante na sistematização da musicologia brasileira, em que num diálogo fluido entre conceitos e compositores, a autora se desdobra para dar ao seu público um conteúdo que, bem como nas palavras do próprio Mário na citação supracitada, elevasse a cultura nacional. Em nota introdutória, à segunda publicação do livro, Flávia Camargo Toni destaca:

A linguagem musical, livro didático que possivelmente se espelha na biblioteca e no grupo de estudos que frequentou na sala da casa de seu mestre-amigo, não fala sobre nada disso, não é um livro de memórias, é a trilha do conhecimento de uma ex-discípula que se aperfeiçoou aprofundando assuntos sobre aspectos nem tanto básicos para os principais elementos da estrutura musical, unindo reflexões sobre a história e a estética da música. [...] Ao que parece, esta *Linguagem musical* de Oneyda Alvarenga ultrapassa de fato os objetivos de uma jovem pianista, recém-formada pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, pois ela procurava também complementar a carreira da profissional que dirigiu a Discoteca. (TONI, 2018, p. 11-13, grifos do autor).

Seu reconhecimento, no entanto, não parou por aí. Ainda quando estava em Varginha, pedidos e cartas de revistas chegavam a ela para que mandasse, além de poemas, capítulos e dentre outros trabalhos seus que vinha iniciando, como ela confidenciou ao professor:

[...] estou numa quase-apertura e vim lhe pedir socorro: recebi hoje uma carta do Luis-Heitor Corrêa de Azevedo e ele me pede colaboração pro *Boletim Latino-Americano de Música!* Dizer que fiquei contentíssima é até bobagem. Mas colaboração como, criatura? Como o Luis Heitor me disse, preferem trabalhos que tratem de assuntos brasileiros ou americanos. (ALVARENGA, 1983, p. 124, grifo do autor).

Bem como explícito no trecho citado acima, os assuntos abordados nas cartas variam desde a poesia, a música e o folclore até os pormenores da vida pessoal dos dois. Mário e Oneyda tinham essa relação estreita que alcançava os campos intelectual e afetivo tão característicos dessa amizade. É importante ressaltar o valor

dessa troca de cartas ao delinear muito bem os discursos de cada um, ele como professor, e ela como aprendiz, e, posteriormente, sua parceira no trabalho, em pesquisas e projetos. Lopez (2021), ao abordar a amizade entre Mário e as tantas mulheres com quem manteve relações curtas, longas ou duradouras, fala a respeito dos discursos de cada um:

Este diálogo epistolar é importante por várias razões. Lembrarei duas somente. A primeira é a realização integral das cartas em seu gênero. A segunda, a confluência de dois discursos epistolares psicologicamente bem diferenciados. (LOPEZ, 2021, p. 263).

Nesse sentido, em *Ensaístas Brasileiras: Mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991*, publicado em 1993, Heloísa Buarque de Hollanda e Lucia Nascimento Araújo mencionam em “O que querem os dicionários”, que, desde o século XIX até a primeira metade do século XX, as mulheres tiveram maior envolvimento social e intelectual, período este em que “[...] a pesquisa acadêmica começa a profissionalizar-se no país.” (HOLLANDA; ARAÚJO, 1993, p. 17). Segundo elas:

Seriam, numa primeira avaliação, as atividades de leitora (presença fundamental dos saraus literários), de produtora, de escritora e de consumidora da imprensa feminina, que circulou de forma surpreendente na segunda metade do século XIX, bem como de organizadoras de salões literários e academias femininas de Letras. (HOLLANDA; ARAÚJO, 1993, p. 17).

Nessa mesma linha, as autoras também citam que a imprensa foi um espaço determinante para a formação de um espaço feminino:

Um espaço decisivo para o desenvolvimento da expressão feminina foi a imprensa dirigida e editada por mulheres, que prolifera dos meados do século XIX ao primeiro decênio do século XX, no rastro dos movimentos feministas e das campanhas republicanas de ‘educação’ da mulher para a promoção de uma nova ‘nação brasileira educada, saudável, branca e moderna’. (HOLLANDA; ARAÚJO, 1993, p. 18, grifos do autor).

Apesar de que esse espaço ainda era pensado para mulheres brancas, como mencionado acima, é possível perceber um avanço com relação a participação da figura feminina. É importante lembrar que o intuito do presente trabalho não é abordar as questões de gênero, como já comentado na introdução, e sim dar ênfase ao trabalho da ilustre Oneyda Alvarenga, ressaltar sua importância como a grande mulher, escritora e pesquisadora que foi. A partir do que as autoras abordam, pode-

se inferir que Oneyda estava inserida nesse espaço-tempo, e abraçou todas as oportunidades que recebeu sem pestanejar. Deixou sua terra natal para conquistar seu espaço no mundo. Na Discoteca ela realizou grande parte de seus trabalhos, sendo reconhecida por autores, estudiosos e pesquisadores, como veremos a seguir, que dariam a ela o merecido destaque. Apesar dos poucos trabalhos que temos até o momento sobre Oneyda Alvarenga, é possível encontrar estudos de grande valor. Um bom exemplo, são as autoras já mencionadas que, no intuito de trazer os grandes nomes de mulheres que ocuparam espaços muitas vezes marginalizados, citam Oneyda no campo musical, tendo em vista seus incontáveis trabalhos publicados sobre música e folclore: “Na música destacam-se Oneida Alvarenga, aluna e colaboradora de Mário de Andrade” (HOLLANDA & ARAÚJO, 1993, p. 25). Além delas, há outros nomes que, inclusive, compõem a bibliografia da presente pesquisa, e que, por sua vez, se empenharam, de uma forma ou de outra, em dar-lhe o devido valor que merece.

Além disso, Oneyda tinha ao seu lado, além do professor, mentor, orientador, e amigo, seu maior incentivador, como já mencionado. A seguir, um exemplo retirado de uma das cartas recebidas de Mário de Andrade em que ele incentiva sua “discípula” a publicar seus trabalhos e ir ganhando espaço no âmbito da crítica intelectual:

Acho o capítulo que você propõe ao Diário de Minas, além do inconveniente sério do tamanho [...] francamente bom demais pra jornal. [...] O seu capítulo caberia melhor numa revista, e me lembrei de propô-lo à *Revista de Música*, do Instituto. Creio que ela aceitaria a coisa com enorme prazer, Em todo caso você pode dar este capítulo pro jornal e mandar outro “mais sério”, mais científico pra eu propor à revista. [...] estive pensando que era muito útil, pra começar, você publicar aí em Minas coisa séria e grande. Que a sua divulgação parta um bocado também por patriotismo mineiro, acho muito bom, porque a sua vida tem mesmo de ser em Minas, e assim você vai sendo conhecida como coisa séria, que a gente deve acatar. (ALVARENGA, 1983, p. 83, grifo do autor).

E foi assim que Oneyda, aos poucos, ia conquistando seu espaço, com esforço e incansável dedicação, demonstrando em cada detalhe que não apenas era capaz, mas também era única naquilo que realizava dentro de um mundo que, naquele momento, ela, mais do que ninguém, demonstrou tanto interesse e amor para construir. O trecho supracitado demonstra o quão longe ela foi ao ser reconhecida além de poetisa, como pesquisadora, não só por intelectuais importantes à época, mas também pelas instituições que movimentavam e divulgavam esse conteúdo intelectual.

Dessa maneira, Oneyda se destaca publicando textos e artigos diversos em revistas que confiavam e reconheciam a competência de seu trabalho para com a escrita, bem como afirma Luã Ferreira Leal:

Até 1950, alguns de seus textos já haviam sido publicados, como foi o caso de 'Melodias registradas por meios não-mecânicos' lançado pela prefeitura de São Paulo e pela Discoteca Pública Municipal em 1946, além de artigos na 'Revista do Arquivo Municipal', no 'Boletim Latino-Americano de Música' e na 'Revista Brasileira de Música'. No mesmo ano de publicação de 'Música Popular Brasileira', pela Editora Globo, Oneyda Alvarenga editou o 'Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico', cujo acervo estava sob a responsabilidade da Discoteca Pública Municipal. (LEAL, 2015, p. 506, grifos do autor).

Outro destaque de Oneyda como autora, no âmbito musical, foi o livro *Música Popular Brasileira*, pelo qual recebeu merecidamente, em 1945, o primeiro prêmio Fábio Prado, um prêmio de incentivo às artes, às Ciências Humanas, à Literatura, etc. Sua primeira versão foi editada em castelhano, no México, e publicada em 1947, pela editora *Fondo de Cultura Económica*. A segunda edição contou com sua tradução para o italiano, em 1953, pela editora italiana *Sperling & Kupfer*. Somente foi publicada no Brasil em 1950, pela Editora Globo, e reeditada em 1982, pela editora Duas Cidades. A respeito disso, Luã Ferreira Leal afirma que:

O livro 'Música Popular Brasileira' é composto por oito capítulos, intitulados 'Origens', 'Danças Dramáticas', 'Danças', 'Música Religiosa', 'Cantos de Trabalho', 'Jogos', 'Cantos Puros' e 'Música Popular Urbana', sendo que o último foi subdividido nas seções 'Modinha', 'Maxixe e Samba', 'Choro' e 'Marcha-Frevo'. Lançado originalmente em versão reduzida pela editora mexicana Fondo de Cultura Económica em 1947 [...] Em 1953, a editora italiana Sperling & Kupfer traduziu o livro de Oneyda Alvarenga com o título 'Música popolare brasiliana'. Em 1960, uma década após a primeira edição no Brasil, a Editora Globo lançou a primeira reimpressão. A editora paulista Duas Cidades foi responsável pela reedição em 1982. (LEAL, 2015, p. 511, grifos do autor).

Mário de Andrade, como um bom professor, estava sempre atento aos passos da aluna. À medida que ela vai ganhando espaço como escritora e pesquisadora, fica mais confiante de si. E nesse apoio mútuo do professor para com a aluna, e, posteriormente do amigo para com a amiga e vice-versa, Mário faz questão de enfatizar a importância dos estudos de Oneyda:

O capítulo mandado pra *Revista Brasileira de Música* está interessantíssimo, exposição muito bem feita, principalmente pra quem já conhece psicologia, terminologia psicológica e já lidou com esses problemas de criação musical. (ALVARENGA, 1983, p. 89).

Dessa maneira, por meio da orientação e apoio que recebia de seu professor, por carta ou pessoalmente, Oneyda tem agora, diante de si, uma mulher mais madura e mais bem preparada. Capaz, dessa maneira, de fazer escolhas por si só, e de tomar decisões importantes, como assumir para si uma Discoteca, projetando para si um futuro memorável, digno de ser contado e recontado quantas vezes forem necessárias, até que todos conheçam quem foi Oneyda Alvarenga.

3.1 Um ideal modernista

Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, publicado em 1970, Alfredo Bosi conceitua: “Quanto ao termo ‘modernista’, veio a caracterizar, cada vez mais intensamente, um *código novo*, diferente dos códigos parnasiano e simbolista.” (2017, p. 354, grifos do autor). Tendo em vista o conceito do termo “modernista” para o autor, é imprescindível destacar que esse movimento estético tem esse caráter que remete ao novo, ao que, além de moderno, é também um “código” pelo qual esse novo moderno se manifesta. O movimento Modernista se expressa em todos os campos artísticos, seja na literatura, nas artes visuais, nas artes plásticas, na música, etc. Esta última, no entanto, é a que interessa à presente pesquisa. Nesse período, a arte flui de maneira sincrônica, ou seja, a música, as artes plásticas, a literatura, estavam cada vez mais alinhadas num mesmo propósito, mesmo que divergindo em suas tantas maneiras de existir e se manifestar.

A Semana de Arte Moderna, em 1922, formalizou o que no primeiro vintênio daquele século ainda não havia se estabelecido como Modernismo. Era a nova cultura que, segundo Bosi (2017) viria a se firmar dentro dessa nova realidade.

A Semana foi, ao mesmo tempo, o ponto de encontro das várias tendências que desde a I Guerra se vinham firmando em São Paulo e no Rio, e a plataforma que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural. (BOSI, 2017, p. 363, grifos do autor).

Graça Aranha, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Villa-Lobos, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, e Menotti del Picchia são alguns dos nomes que marcaram esse período que uniu várias vertentes terminadas em “ismos”, futurismo, expressionismo, nacionalismo, primitivismo, surrealismo, caracterizando essa nova estética ao mesmo tempo em que rompia ou ao menos se

desfazia de elementos passadistas advindos do Romantismo, Decadentismo, Simbolismo, e dentre outros movimentos anteriores ao Modernismo. O escritor de *Amar, verbo intransitivo*, por exemplo, Alfredo Bosi (2017), esteve presente na Semana da Arte Moderna. Parte de suas obras, como essa mencionada, se tornaram símbolo desse movimento. É no clima dessa nova vertente, já tendo passado a semana de 1922, que a relação de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga vai ser construída. Como mencionado no primeiro capítulo desta pesquisa, Oneyda relata, na introdução do livro de cartas, que ouvira boatos¹⁵ a respeito do envolvimento do poeta modernista na Semana da Arte Moderna. Essa primeira impressão, marcada como “fase heroica” e erroneamente confundida com “futurismo” e dentre outras vertentes radicais, foi a mais marcante, e serviria de pano de fundo para o amadurecimento dessa nova estética que, por sua vez, iria se expandir às artes nacionais, influenciando de modo definitivo projetos futuros que envolveriam a jovem Oneyda em um compromisso direto com o nacional.

Nessa linha, Mário de Andrade, um dos maiores representantes do Modernismo Brasileiro, traz inovações diversas no âmbito da cultura nacional. Oneyda, ao lado dele, vai estar à frente da primeira Discoteca criada em nosso país. Antonio Candido, em seu artigo “O Direito à Literatura”, publicado em 2004, no livro *O Direito à Literatura e Outros Ensaio*s, ao escrever sobre a desigualdade nas sociedades, menciona exemplos de homens que tentam equilibrar na intenção de “remediar” as desigualdades sociais citando o nome de Mário de Andrade, o qual idealizou e tornou possível ao lado de Oneyda projetos valiosos à divulgação da cultura nacional.

¹⁵ Segundo ela mesma relata na introdução do livro de cartas, esses boatos deram a Mário fama de doido.

Nesse rumo, a obra mais impressionante que conheço no Brasil foi de Mário de Andrade no breve período em que chefiou o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, de 1935 a 1938. Pela primeira vez entre nós viu-se uma organização da cultura com vista ao público mais amplo possível. Além da remodelação em larga escala da Biblioteca Municipal, foram criados: parques infantis nas zonas populares; bibliotecas ambulantes, em furgões que estacionavam nos diversos bairros; a discoteca pública; os concertos de ampla difusão, baseados na novidade de conjuntos organizados aqui, como quarteto de cordas, trio instrumental, orquestra sinfônica, corais. A partir de então a cultura musical média alcançou públicos maiores e subiu de nível, como demonstram as fichas de consulta da Discoteca Pública Municipal e os programas de eventos pelos quais se observa a diminuição do gosto até então quase exclusivo pela ópera e o solo de piano, com incremento concomitante do gosto pela música de câmara e a sinfônica. E tudo isso concebido como atividade destinada a todo o povo, não apenas aos grupos restritos de amadores. (CANDIDO, 2011, p. 190).

Tendo em vista o intervalo de tempo que abrange o Modernismo, 1922 à 1964, Antonio Candido (2011, p. 190) afirma que Mário de Andrade deixou, a partir de 1935¹⁶ (ano de criação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo) o que há de mais impressionante, segundo ele, no Brasil, em matéria de igualdade social. E mesmo depois de Mário se ausentar da chefia que exercia no Departamento de Cultura, em 1938, Oneyda Alvarenga vai continuar esse trabalho com maestria. Segundo o autor:

Ao mesmo tempo, Mário de Andrade incrementou a pesquisa folclórica e etnográfica, valorizando as culturas populares, no pressuposto de que todos os níveis são dignos e que a ocorrência deles é função da dinâmica das sociedades. Ele entendia a princípio que as criações populares eram fonte das eruditas, e que de modo geral a arte vinha do povo. Mais tarde, inclusive devido a uma troca de ideias com Roger Bastide, sentiu que na verdade há uma corrente em dois sentidos, e que a esfera erudita e a popular trocam influências de maneira incessante, fazendo da criação literária e artística um fenômeno de vasta intercomunicação. (CANDIDO, 2011, p. 190).

A partir das considerações de Antonio Candido, pode-se inferir que todo o trabalho realizado por ambos os pesquisadores, Mário e Oneyda, carregavam, desde o princípio, ainda nos primeiros encontros de aluna e professor, a semente do Modernismo em busca de um mesmo ideal. Aquele ideal modernista, já mencionado, de conceder ao povo livre acesso a uma cultura genuinamente brasileira. Oneyda Alvarenga, seguindo seus passos pautados nesse objetivo que interligava tantos intelectuais do período, trabalha arduamente para a realização de projetos que promoviam um enriquecimento cultural junto ao popular, pois enquanto a cultura

¹⁶ Foi nesse período, 1935 a 1938, que Mário chefiou o Departamento de Cultura na cidade de São Paulo e, por meio dele, possibilitou a criação da Discoteca, em que Oneyda atuou como diretora até 1968, ano em que se aposentou.

brasileira se tornava objeto de pesquisas de cunho científico, a população era também objeto de estudo desses pesquisadores, para que assim pudessem atender às expectativas do público em geral.

4 ONEYDA ALVARENGA: A DISCOTECA E O FOLCLORE

O ano de 1935, como já referido, foi um ano de boas novas para todos e que mudaria os rumos da jovem Oneyda para sempre. Afinal, ela mesma se perguntava, em carta destinada a Mário de Andrade:

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? Também sonho com Belo Horizonte e mamãe sonha comigo. (ALVARENGA, 1983, p. 101).

Mário de Andrade estava prestes a assumir o Departamento de Cultura e, com isso, surge uma possível oportunidade de emprego à Oneyda, como mencionado. Em carta datada de 6 de julho de 1935, ele sinaliza essa possibilidade sem persuadi-la com falsas esperanças caso a proposta gorasse. Ao sugerir a vaga, Mário de Andrade especifica quais seriam as funções de cada um dos cargos que havia pensado para ela:

No momento tenho dois cargos em vista pra você: um é o de catalogador, na seção de documentação histórica. É um bom lugarzinho: ler documentos antigos, catalogá-los e fichá-los conforme um sistema determinado pelo chefe da seção que é o Sérgio Milliet, meu amigo. [...] Ora o outro lugar que estou imaginando pra você é o de discotecária da Discoteca. Aí o trabalho é mais penoso, mas também é mais vagarento. E carece apenas de ter alguma instrução intelectual e musical suficiente pra fazer catalogações e comentários aos discos, pra quando se iniciar a rádio-escola. Por isso ontem, ao pedir a verba do Departamento, já orcei uma Discoteca por 50 contos, isto é pagamento do seu pessoal, você e quando muito uma auxiliar, e primeiras compras de discos, fichários etc. (ALVARENGA, 1983, p. 119).

Desta maneira, Mário batalhou para pleitear o tão esperado cargo à Oneyda. Ao formular o pedido e a indicação de Oneyda ao cargo, Mário não deixa de ressaltar o merecimento dela, ao indicá-la:

O prefeito aceitou a possibilidade de criar a discoteca imediatamente, e concedeu verba para isto. [...] porei o seu nome no meio [...] insistirei como possível, evidentemente sem pleitear, nem proteger. Você está sim em condições de ser discotecária [...] (ALVARENGA, 1983, p. 123).

Aos 31 dias de maio de 1935, Fábio Prado, então prefeito municipal de São Paulo, nomeou Mário de Andrade como diretor do Departamento de Cultura e Recreação do município, bem como também o tornou chefe da Divisão de Expansão Cultural daquele departamento. Sendo assim, o autor de *Paulicéia Desvairada* logo

se encarrega de avisá-la que seu projeto não só daria certo para ele, mas também para ela:

Quero é que você me diga com urgência como está seu nome no título de eleitora: Oneyda Alvarenga, ou Oneida Paulielo [*sic, Paoliello de*] Alvarenga? Creio quasi na sua nomeação. O prefeito aceitou a possibilidade de criar a discoteca imediatamente, e concedeu verba pra isso. Por toda esta semana vou propor o mecanismo, o pessoal, e porei seu nome no meio. E insistirei como possível, evidentemente sem pleitear propriamente, nem proteger. Você está sim em condições de ser discotecária, e eu como o Paulo de Magalhães ajudaremos você, deixe de bobagem. Se falhar falhou. Pronto. Escreverei 'falhou'. Si pegar, nestas três semanas ou quatro, não sei, quando tudo estiver pronto e sair a nomeação, telegrafarei o 'venha'. (ALVARENGA, 1983, p. 123, grifos do autor).¹⁷

É nesse clima que se formaria a primeira Discoteca Pública Municipal de São Paulo, uma extensão do Departamento de Cultura e fruto de um projeto idealizado por Mário. Inspirado em um modelo italiano de Discoteca, o modernista projetou para o Brasil um acervo de discos em que toda e qualquer manifestação popular seria armazenada e padronizada dentro dele. No dia 4 de setembro do mesmo ano, Oneyda Alvarenga foi convidada a exercer o cargo de discotecária, o que na prática era muito mais do que isso, tendo em vista que catalogar discos era apenas uma das atividades a serem desempenhadas por ela. Em geral, ela seria responsável por tudo que envolvesse a Discoteca, incluindo sua organização interna. Logo, tornou-se a diretora dessa instituição. Ela que já estava a par das conquistas femininas da época, a exemplo o voto feminino, conquistado no ano de 1932, agora estaria à frente da primeira Discoteca brasileira, a qual seria muito bem desenvolvida nos anos iniciais, como se verá a seguir. Foi ao lado de Mário, mas também longe dele, que Oneyda se desdobrou e dedicou toda sua vida aos encargos¹⁸ que surgiram com o novo emprego, o qual de fato estava muito distante do que o nome remetia, bem como está no relato

¹⁷ Conforme o original.

¹⁸ Oneyda assim descreve na introdução de seu livro *Oneyda Alvarenga-Mário de Andrade: cartas*: “O entrelaçamento trabalho-estudo-vida aparece com maior franqueza na segunda fase do nosso carteamto, porque houve duas. A primeira, ligada a meus períodos de férias escolares, vai de 19 de junho de 1932 a 18 de agosto de 1935; a 23 desse mês, eu sairia definitivamente de Varginha, para assumir, a convite de Mário, a chefia da recém-criada Discoteca Pública Municipal de São Paulo, então apenas um serviço de uma inexistente Rádio Escola, para sempre gorada. A segunda fase vai de 18 de junho de 1936 a 26 de dezembro de 1940, correspondendo, a partir de 1938 e salvo uns bilhetes meus, às vezes sem data, à derrocada do Departamento de Cultura e, em consequência, à estada no Rio. A calma da primeira etapa desaparece diante da angústia que encharcou a segunda e o destruiu.” (ALVARENGA, 1983, p. 11). Ao final, Oneyda conclui falando de Mário e de sua derrocada, a qual desintegrou não apenas o grande intelectual do qual se fala aqui, como também a intensidade com que essa relação se dava entre amigos, o que não afetou de maneira alguma aquilo que os unia permanentemente segundo o que a própria Oneyda esclarece nesse livro.

que ela faz na introdução de seu livro de cartas, ao contar a respeito dos momentos de tensão com Mário:

Se por três vezes Mário se encrespou com a minha secura, por duas vezes eu criei situações desagradáveis, felizmente rapidíssimas, em que ficamos meio suspensos, apesar de sabermos que nosso afeto não estava em jogo. O primeiro aconteceu em 1936, fora dos tempos das nossas cartas. Nesse ano trabalhávamos lado a lado, sem precisarmos de papel e tinta entre nós, a palavra falada - menos perigosa porque rapidamente explicável - nos punha juntos. Não sei bem como o caso aconteceu. Acho que lá um dia estourou em mim um cansaço daquela Discoteca Municipal criada por ele e largada feito brasa nas minhas mãos, para realizá-la; daquela Discoteca que durante um ano não me consentira cuidar de mim e eu adivinhava que jamais consentiria, se eu não dissesse um basta naquela hora. A música e os versos, destinados a voltarem à minha vida num vago 'pra depois' [...] eu já os adivinhava adiados para o dia de São Nunca. Eu desejava aprofundar meus estudos teóricos de música, adquirir um pouco de cultura geral, cuidar da minha poesiinha. (ALVARENGA, 1983, p. 15-16, grifo da autora).

Mesmo diante desses impasses, Oneyda optou por permanecer firme no seu compromisso com a instituição. É desse modo que ela dá os primeiros passos em direção a concretização desse projeto, pensando, organizando e delineando o melhor caminho para que a Discoteca saísse do papel. A organização da Discoteca, idealizada por Oneyda, pode ser verificada no inventário feito posteriormente por ela própria, conhecido como “A Discoteca Pública Municipal”, publicado no ano de 1942.¹⁹

A nova casa de discos tinha várias funções, dentre elas, a de instruir, informar e facilitar o acesso à música erudita e popular, como referida por Antonio Candido ao final do capítulo anterior, feita no Brasil e fora dele ao público. Nessa linha, o folclore, na Discoteca e na vida de Oneyda, vai estar constantemente atrelado à música. Oneyda teve seu primeiro contato com o folclore, como pesquisadora, ainda no período em que frequentava o Conservatório, em Minas Gerais, sua terra natal. A Discoteca, no entanto, foi o meio pelo qual foi possível aprofundar esse primeiro esboço de um trabalho que viria a se tornar um livro, e produzir outros trabalhos, a

¹⁹ In: MOYA, Fernanda Nunes. A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011: “*Organização dos serviços*: Registros sonoros: a) de folclore musical brasileiro; b) de música erudita da escola de São Paulo; c) Arquivo da Palavra (vozes de homens ilustres do Brasil e gravações para estudos folclóricos); Museu etnográfico-folclórico, principalmente destinado a instrumentos musicais populares brasileiros, complemento indispensável dos registros de folclore musical; Arquivo de documentos musicais folclóricos grafados à mão; Fílmoteca em conexão com os registros de folclore musical brasileiro; Coleção de discos para consultas públicas; Biblioteca musical pública de partituras e livros técnicos; Arquivo de matrizes; e Concertos públicos de discos.” (MOYA, 2011, p. 152).

partir de registros e materiais diversos que seriam colhidos pela *Missão de Pesquisas Folclórica*²⁰.

Portanto, a nova instituição abrangeu diversas ações, desde as pesquisas no âmbito do folclore, até os concertos de discos, as conferências, as palestras e até mesmo o arquivo da palavra. Esse último, por sua vez, não será abordado nesta pesquisa. Oneyda, portanto, era protagonista de uma história que, aos poucos, foi construída por intermédio próprio, como bem afirma em carta datada de 8 de agosto de 1935: “Como vão as esperanças? Largarei mesmo a minha roça ou continuarei varginhense?” (ALVARENGA, 1983, p. 124).

E nesse emaranhado de acontecimentos, a jovem do interior de Minas Gerais, tentava equilibrá-los ao mesmo tempo que se preparava intelectualmente a fim de explorá-los melhor. Mesmo confusa diante das escolhas feitas, Oneyda caminha em direção ao futuro que lhe esperava investindo em si mesma. Ela que esteve sempre à frente das jovens meninas de seu tempo, sabia que agora estava à frente do maior acervo de discos do país, bem como afirma Fernanda Nunes Moya:

Oneyda Alvarenga, embora inicialmente sob influência de Mário de Andrade, logo passou a desenvolver um trabalho mais autônomo dentro da Discoteca. A discotecária cuidava pessoalmente das compras de discos nacionais e estrangeiros, na tentativa de ‘formar uma coleção de discos, a mais completa possível, sejam eles de música erudita ou popular, de folclore ou de valor científico, documentário ou didático.’ Oneyda também publicava com frequência na *Revista do Arquivo Municipal*; tanto artigos sobre música e folclore, como “Cateretês do Sul de Minas” - trabalho que, na verdade, foi apresentado pela primeira vez na conclusão do seu curso no conservatório Dramático e Musical de São Paulo e que trata dos cateretês (ou catiras) e das contradanças presentes nas áreas rurais e urbanas de Varginha (Alvarenga, 1936) - e ‘Comentários a alguns cantos e danças do Brasil’ [...] quanto relatórios sobre as atividades desenvolvidas na Discoteca. Tais textos extrapolam seu caráter meramente técnico e soam como um grito de sua diretora pela importância da instituição. (MOYA, 2011, p. 152, grifos do autor).

Quanto às gravações dos discos e de todo o material folclórico registrado e conservado na e pela Discoteca, só foram possíveis quando a instituição, no ano seguinte de sua criação, adquiriu o gravador *Presto Recorder*, pleiteado pela própria Oneyda, o que na época, era o que de mais moderno existia. Esse equipamento, por sua vez, permitia gravações em campo, o que seria amplamente aproveitado quando a *Missão de Pesquisas Folclóricas* iniciasse suas excursões. No trecho a seguir, Oneyda relata a compra do aparelho, em carta a Mário de Andrade:

²⁰ Tópico a ser abordado no subcapítulo a seguir.

[...] levei ontem os modelos de aparelhos gravadores ao Byington e lá consideraram tipo mais resistente o proposto pela Casa Christoph, o 'Presto Recorder' de 20:000\$. Como o prof. Lowrie recebeu essa carta que lhe mando, você verá por ela se deseja esperar o que prometem as pessoas a quem o Cônsul Americano pediu informações ou se poderei encomendar o Presto. (ALVARENGA, 1983, p. 127).

A par das modernidades da época, Oneyda organiza e molda a Discoteca de acordo com o que de mais moderno conhecia, tornando essa instituição e seu modo de geri-la um modelo aos que de fora a observavam. Exemplos do reconhecimento que recebeu nesse período, estão nos relatos das cartas recebidas de algumas instituições²¹, como a *Sociedade de Educação Musical de Praga*, da Tchecoslováquia, *Discoteca Pública do Distrito Federal*, *Prof. Paul Vanorden Shaw*, o *Serviço Oficial de Difusão Radio Elétrica* e o *Instituto Interamericano de Musicologia de Montevideu*, no Uruguai. Estes nomes buscaram informações sobre os moldes em que se deu tal organização, postos em prática pela diretora da Discoteca Pública Nacional, para que assim pudessem adaptar esse modelo em suas próprias discotecas. Portanto, a originalidade com que Oneyda geriu esse órgão público era inspiração até para outros países, que, por sua vez, buscavam segui-la, bem como Oneyda menciona em carta enviada a Mário de Andrade: “[...] aqui lhe mando cópia da carta com que a Sociedade de Educação Musical de Praga agradeceu os nossos dados sobre a organização da Discoteca. [...]” (ALVARENGA, 1983, p. 151).

Nessa caminhada, a diretora deixa registrado, nas cartas, relações importantes que estabeleceu, por meio de intercâmbios realizados por intermédio dela entre a Discoteca e importantes pesquisadores da área, dentre eles, o Dr. Harold Spivacke, chefe da *Divisão de Música da Biblioteca do Congresso de Washington*. O primeiro contato é travado pela própria Oneyda que, ao assistir sua conferência representando a *Library of Congress*, escreveu a ele pedindo como faziam para estudar o material folclórico e oferecer ao público sem perdê-los ou estragá-los, tendo em vista que para isso eram usados também discos de alumínio revestidos de acetato, os mesmos usados na Discoteca.

²¹ In: MOYA, Fernanda Nunes. *A Discoteca Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional*. 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 156-160.

Recebi neste momento a resposta do Spivacke, da qual lhe mando cópia: o processo adotado é esse mesmo, porque eles também não têm verba (!) que permita a matrização. Se fizermos também assim, creio que poderemos - conforme já dissera ao Spivacke - arranjar o intercâmbio. A Discoteca ainda possui um bom recurso, podemos igualmente levar adiante o nosso estudo do material: de cada peça mais importante faremos uma cópia para o Spivacke, e desta (não do original) outra destinada ao estudo. Depois do que, fecha-se o original a sete chaves, para nunca mais se mexer nele. Que acha você de tudo isso? (ALVARENGA, 1983, p. 202).

Também na mesma carta, é relatado que D. Lisa M. Peppercorn-Bauer fez esse mesmo contato com Oneyda, ao se interessar pelo material folclórico da Discoteca. Bem como fez a Spivacke, a diretora do maior acervo especializado em música no Brasil e, certamente, um dos mais influentes no mundo naquele período, por seu modelo de organização, fornece o material que têm disponível, como cita no trecho a seguir:

A tal D. Lisa M. Peppercorn-Bauer, a que há tempos já me referi, voltou a S. Paulo e morou cinco dias na Discoteca. Voltou atraída pelo material da Missão, sem saber que aquilo é coisa que ninguém ouve. Furneci-lhe substitutivos: os discos comerciais. Como desejasse então dados breves sobre as diversas formas e tipos da música popular brasileira, prometi a ela que pediria a você para lhe dar uma cópia daquela sua 'Discoteca Folclorística' comentada. Posso dar? Posso mandar para o Spivacke também? Posso me dar a liberdade de aumentar a lista de discos? (ALVARENGA, 1983, p. 202-203).

Oneyda tinha o cuidado de se certificar com Mário se ela podia mesmo compartilhar trabalhos da autoria dele com os pesquisadores, com quem travava intercâmbios. O escritor, por sua vez, era aberto a todas as trocas que Oneyda desejava realizar com os materiais folclóricos e musicais, desde que seguisse as orientações que lhe dava, a fim de tomar os devidos cuidados para que o material não fosse extraviado ou extinguido de lá. As trocas, segundo ele, deveriam ser justas, trocando-se o material de cá com o material de lá. Os pesquisadores que por aqui se interessavam, também compartilhavam materiais e discos próprios de sua região, o que enriquecia ainda mais o acervo nacional. Além de concordar, o autor de *Ensaio*

sobre a *Música Brasileira*²² a direcionava a falar com as pessoas certas, e solicitar que fossem feitas as cópias necessárias para que o material não se perdesse²³.

Tendo em vista que a Discoteca tornou-se um modelo a ser seguido em território nacional e fora dele, nas cartas, Oneyda deixou registrado, além dos já mencionados, outros intercâmbios realizados com nomes importantes dessa área de pesquisa a qual se empenhava, como o de Luís Heitor Corrêa de Azevedo²⁴. O professor entrou em contato com Oneyda a fim de conseguir comprar cópias dos discos folclóricos colhidos, gravados e armazenados na Discoteca, para a Escola Nacional de Música. Além do Luís Heitor, outros nomes a contataram buscando estabelecer relações dentro das diversas áreas às quais Oneyda se dedicava. A música que sempre foi constante em sua vida estava agora atrelada ao folclore. Oneyda Alvarenga não se consagrou como pianista, conforme a destinaram, mas sim como pesquisadora, o que, por sua vez, lhe conferiu o merecido reconhecimento naquele período, atraindo a atenção de outros estudiosos e até mesmo de musicistas, como Júlia Monteiro, pianista brasileira a qual faz um convite especial a diretora da Discoteca, descrito no trecho a seguir:

A Julinha Monteiro me convidou para fazer com ela uma série de três conferências-concertos, sobre a evolução da Sonata. Aceitei calorosamente, no momento da proposta, mas depois a cuca entrou em cena e fiquei doente de arrependimento! A coisa não tem data marcada, poderei estudar sem pressa, mas estou muito tentada a desfazer a promessa. Chegam as taquicardias causadas pelas conferências para a Discoteca, quatorze angústias suficientes para me garantirem uma estadia curta no purgatório. Se a vontade de nem raspar nele for muito forte, aí então eu tomo coragem e enfrento o público. (ALVARENGA, 1983, p. 196).

²² Mário neste ensaio preconiza alguns gêneros da música popular brasileira que seriam, posteriormente, estudados por Oneyda e aprimorados em seus trabalhos com o que existia de novo nas descobertas e registros realizados pelas *Missões*. Segundo ele, neste ensaio: “o populario musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos [...] Nós conhecemos algumas zonas. Sobretudo a carioca por causa do maxixe impresso e por causa da predominância expansiva da Côrte sobre os Estados. Da Baía também e do nordeste ainda a gente conhece alguma coisa [...] Do resto: praticamente nada.” (ANDRADE, 1972, p. 4-5).

²³ Os exemplos mencionados acima podem ser observados na carta datada de 27 de outubro de 1939, In: ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 205-206.

²⁴ Em 1935, Oneyda declara, em nota, a respeito dele: “redator da revista e professor do então Instituto Nacional de Música” (ALVARENGA, 1983, p. 122, notas da autora). Já em 1940, nesse contato que teve com ele e mencionado acima, Oneyda afirma em nota à carta enviada a Mário de Andrade: “Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, então professor da cadeira de Folclore da Escola Nacional de Música. Há muitos anos reside em Paris, para onde foi como chefe da divisão de música da Unesco.” (ALVARENGA, 1983, p. 228, notas do autor).

Afora os nomes já mencionados, havia também grandes nomes brasileiros que desejavam deixar sua contribuição à Discoteca, definida como um núcleo de produção nacional, a fim de tornarem-se parte disso. A exemplo, temos Francisco Mignone (1897-1986), citado por Fernanda Nunes Moya (2011), que atua ativamente como compositor da música nacional. Segundo a autora:

Esse compositor e regente também contribui para os trabalhos da Discoteca permitindo que essa instituição gravasse suas obras como exemplo da música erudita paulista. Mignone, em 1938, também chega a compor canções baseadas nos poemas da discotecária Oneyda Alvarenga e de Carlos Drummond de Andrade. (MOYA, 2011, p. 96).

Além desse nome, está o de Camargo Guarnieri (1907-1993), compositor reconhecido por obras de grande valor no que tange o nacional, que deixa sua contribuição no registro do material folclórico ao participar da *Missão de Pesquisas Folclóricas*:

Guarnieri também colaborou no registro de canções folclóricas por meios mecânicos viajando para a Bahia em maio de 1937 com essa finalidade. O material, cedido ao Departamento de Cultura e à Discoteca Municipal, além de importante para o estudo da música, colaborou com a organização das Missões de Pesquisas Folclóricas de 1938. (MOYA, 2011, p. 97).

A Discoteca tornou-se o grande centro irradiador da cultura do país e também da vida de Oneyda. Lá ela exercia seu papel não como pianista, aquele primeiro propósito que a levou a sair de sua cidade para estudar na cidade grande, mas como alguém responsável por repassar para o povo uma série de conhecimentos que envolviam tanto o musical quanto o folclórico, de modo geral. É nesse clima que a Discoteca promove a ampliação e extensão do acesso à cultura musical, bem como sua divulgação. A respeito disso, Fernanda Nunes Moya afirma:

É pois muito importante para a Discoteca a ação junto dos não musicistas, favorecendo o acesso do povo a um nível mais alto de cultura musical, útil não só por si mesmo, como por formar um ambiente propício ao trabalho criador dos músicos e à compreensão deste trabalho. (MOYA, 2011, p. 154).

A partir das considerações de Moya, pode-se destacar que nesse período, por intermédio da Discoteca, Oneyda promoveu um amplo acesso ao público daquilo que se tinha como cultura nacional. Esse ideal modernista, pensado por Mário de Andrade e desenvolvido por Oneyda, envolveu de modo muito mais abrangente a população brasileira. Afinal, eles passaram a ter, diante de seus olhos e ouvidos, desde os

clássicos até as modinhas mais tocadas naquela época, além das conferências, palestras²⁵, concertos de discos, e pesquisas que Oneyda organizou e produziu com o material registrado e armazenado na Discoteca, a fim de divulgar tudo o que tivesse algum valor cultural para o país. A exemplo, em carta enviada a Mário de Andrade, datada de 20 de julho de 1938, ela menciona a respeito das atividades desenvolvidas:

Aí lhe mando ‘Mozart’ e a ‘Palestrina’, 3ª e 4ª palestras, para que você me dê sua opinião. A primeira, Bach, foi muito bem aceita. O salão estava cheio. Hoje teremos o 1º concerto, com o ‘Sacre’ (‘du Printemps’) e a ‘Symphonie des Psaumes’ de Stravínsqui. (ALVARENGA, 1938, p. 137, grifos do autor).

Seu empenho, sempre voltado à Discoteca, pode ser testemunhado nas tantas cartas que ela enviou a Mário de Andrade, bem como no seguinte trecho: “São duas horas da tarde, já fiz umas coisinhas miúdas e achei melhor aproveitar um pouco este estado aéreo para lhe escrever umas linhas, antes de bancar um estudinho do Romantismo, do qual deverá resultar uma palestra” (ALVARENGA, 1983, p. 154). Ainda a respeito dos concertos e das palestras, Oneyda enfatiza sua preocupação em agradar ao público, melhorando o modo com que empregava a escrita e exposição das ideias que empenhava nesses eventos:

[...] duas conferências, uma para a música vocal, outra para a instrumental, divisão que achei razoável, por facilitar a metodização do material a ser tratado: uma consta de 20 páginas datilografadas e a outra não deverá andar longe disso! [...] Tudo é honesto, embora sem agressividade. Tenho a preocupação de misturar para não cansar: junto o Trio para piano, oboé e fagote de Poulenc, com a Sinfonia Escocesa de Mendelssohn, caso um Quarteto de Hindemith com o Concerto em Lá de Grieg, Scarlatti com Schumann, Bach com Beethoven. Você sente aspereza erudita nisso? [...] (ALVARENGA, 1983, p. 154).

²⁵ Sobre os concertos e as palestras, Oneyda não só comentava sobre os trabalhos que vinha realizando em cartas a Mário de Andrade, como também os enviava ao escritor para que ele participasse desses momentos contribuindo com seu “visto”. É preciso levar em conta que nessa época, ou seja, nos primeiros anos em que Oneyda se vê sozinha na Discoteca, ela mantinha, mesmo que a distância essa relação de cumplicidade e respeito por aquele que lhe dera a oportunidade de assumir tamanha responsabilidade. Ela o enxergava como seu companheiro, aquele que a orientava, também intelectualmente, como fica explícito no seguinte trecho da carta enviada a Mário no dia 5 de agosto de 1938: “Os concertos e palestras vão indo igualmente bem, sempre com sala cheia. Tenho outro trabalho pronto (Música dos sécs. XV e XVI), que enviarei para o seu visto assim esteja datilografado.” (ALVARENGA, 1983, p. 141). Em outro momento, Oneyda ainda relata a respeito: “Palestras sobre história da música, ilustradas com discos, que eu estava fazendo para a Discoteca Pública Municipal. lam virar um livro, que gorou.” (ALVARENGA, 1983, p. 162, nota da autora).

Após algum tempo, a autora de *A Menina Boba*, nota o decaimento da frequência do público para com os concertos e palestras. Primeiramente, ela atribui isso a pouca publicidade: “[...] só posso atribuir isso a uma deficiência de publicidade.” (ALVARENGA, 1983, p. 154), destacando nesse mesmo trecho a constante despreocupação de órgãos públicos e representantes políticos:

Se bem que mandemos notícias diárias, os jornais só publicam uma vez por semana essas notas, sempre mal colocadas. Apenas quem tem muito interesse em vê-las, é capaz de encontrá-las. A publicidade mais eficiente que tivemos foi a representada pelos grandes cartazes na frente do (Teatro) Municipal; com eles, chegamos a ultrapassar a lotação da casa. Mas o Sr. Prefeito proibiu que se pusesse lá, talvez com justa razão, qualquer tipo de anúncio vistoso. Data daí a queda. (ALVARENGA, 1983, p. 154).

Em seguida, Oneyda questiona suas próprias palestras, em que conta um episódio de uma senhora que diz que não as frequentava por serem “muito clássicas” (ALVARENGA, 1983, p. 154). Nesse sentido, a então diretora passa a perguntar a si mesma e também ao seu amigo, pelas missivas que enviava a ele: “Deverei mudar de rumo?” (ALVARENGA, 1983, p. 154). Mesmo não encontrando nada de ruim ou de espantoso dentro de seus trabalhos, ela sugere:

Tudo é honesto, embora sem agressividade. Tenho a preocupação de misturar para não cansar: junto o Trio para piano, oboé e fagote de Poulenc, com a Sinfonia Escocesa de Mendelssohn, caso um Quarteto de Hindemith com o Concerto em Lá de Grieg, Scarlatti com Schumann, Bach com Beethoven. Você sente aspereza erudita nisso? [...] Andei pensando em que despertaria interesse permitir aos ouvintes que peçam o que desejam ouvir; faríamos assim um concerto com uma parte determinada por nós e outra pelo público. Há perigos nisso, estou certa. Muita borracheira há de ser solicitada. Talvez fosse prudente, então, reservarmos-nos o direito de conceder apenas o que não fuja aos nossos planos educacionais. [...] Outro indivíduo desconhecido, que aliás me fez dar boas risadas, declarou no votinho depois de ouvir o ‘skyscrapers’, de Carpenter: ‘We want good music! Carpenter? No!’ Um segundo, esses mesmos cidadãos estão certamente afeitos ao Jazz Sinfônico de Whitmann e aos foxes malucos das revistas cinematográficas! Durma-se com um barulho destes! Psicologia de brasileiro, reação pela reação, gosto de brincar à toa. [...] (ALVARENGA, 1983, p. 154-155).

Apesar do pouco incentivo, Oneyda estava sempre à frente dos eventos que, naquele período, foram possibilitados pela Discoteca. Participava ativamente não só dos registros sonoros do folclore musical brasileiro e da música erudita da escola de São Paulo, como também do registro sonoro do Arquivo da Palavra (vozes de homens ilustres do Brasil e gravações para estudos folclóricos), além de outros serviços e afins, relatados em cartas, dentre eles o Museu etnográfico-folclórico, o Arquivo de

documentos musicais folclóricos grafados à mão, a Filmoteca em conexão com os registros de folclore musical brasileiro, a Coleção de discos para consultas públicas, a Biblioteca musical pública de partituras e livros técnicos, o Arquivo de matrizes e os já mencionados Concertos públicos de discos, os quais ela mesma buscou se atualizar em matéria de música, para que pudesse dar ao público e ao seu trabalho rigor e qualidade, bem como afirma Valquíria Maroti Carozze:

Oneyda Alvarenga não apenas utilizou gravações não citadas por Mario de Andrade em seus Concertos de Discos, na Discoteca Pública Municipal, como, por si, descobriu compositores (e respectivas obras) que constituíam novidades de difícil deglutição, pelo público leigo. (CAROZZE, 2012, p. 24).

Nesse sentido, a autora ainda aponta que “Ao que tudo indicava, o torvelinho da rotina de numerosos trabalhos da Discoteca Pública Municipal de São Paulo levava Oneyda ao campo da escrita de cunho didático, sobre música.” (CAROZZE, 2012, p. 39-40). Sobre o seu protagonismo no direcionamento dos serviços oferecidos pela discoteca de cunho didático, Oneyda relata, em carta enviada a Mário de Andrade:

Sobre o diretor, tenho uma novidade que fará você cair de costas: ele me propôs organizarmos um curso gratuito de análise musical (harmônica e formal), confiado ao Franceschini. [...] Desconfio bem que nesse mato tem coelho, mas a idéia me pareceu boa e apoiei-a imediatamente. O curso será de dois anos, com duas aulas semanais, devendo iniciar-se em março de 1939. Lhe mando o programa 1º ano, feito pelo Franceschini, para que você dê sua opinião. Gostei dele. (ALVARENGA, 1983, p. 155).

Este curso, segundo Oneyda escreveu em nota, teve pouquíssima duração, mas serve aqui como um exemplo característico de evento que a Discoteca promovia naquele período. Nessa linha, além de organizar e promover eventos, Oneyda Alvarenga era responsável por catalogar e armazenar discos e material folclórico bem como divulgar em forma de concertos, conferências, palestras²⁶ e trabalhos que publicava. Essas publicações se destinavam ao público em geral, aliadas sempre ao objetivo de tornar esse acesso à cultura brasileira ainda mais didático.

Oneyda atuava em várias frentes, inclusive recebia convites de grandes nomes que reconheciam e valorizavam seu trabalho, como no episódio, relatado em carta, em que o professor Roger Bastide²⁷ solicita que ela faça uma conferência sobre “A

²⁶ Em nota, Oneyda deixa registrado a respeito dessas palestras: “Palestras sobre história da música, ilustradas com discos, que eu estava fazendo para a Discoteca Pública Municipal. Iam virar um livro, que gorou.” (ALVARENGA, 1983, p. 162, nota da autora).

²⁷ Sociólogo e estudioso de temas brasileiros e afro-brasileiros.

Influência Negra na Música Brasileira”, para a Faculdade de Filosofia de São Paulo.²⁸ Nesse momento, é possível perceber que Oneyda também se dedicava ao estudo da influência dos povos africanos na música brasileira.

E nesse espírito vanguardista, Oneyda vai se debruçar sobre temáticas afro-brasileiras²⁹ e ameríndias. Quanto a essas temáticas, encontrou-se registros de diversas publicações, dentre elas, *Melodias registradas por meios não-mecânicos* (1946), *Catimbó* (1949), *Xangô* (1949), *Babassuê* (1950) e *Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico* (1950). Estas obras foram publicadas no *Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal de São Paulo*. Elas surgiram após a realização, em 1937, do *Congresso Afro-brasileiro da Bahia*³⁰. Nessa linha, Oneyda publicou ainda outros trabalhos de igual importância, como *Comentários a Alguns Cantos e Danças do Brasil*, *A Discoteca Pública Municipal*, ambas em 1942, na Separata da Revista do Arquivo Municipal, em seus respectivos volumes LXXX e LXXXVII.

Por se destacar como uma assídua escritora, Oneyda publicava constantemente artigos em periódicos, como a já mencionada *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. Nomes como Alcântara Machado, Karl von den Steinen, Jorge Amado, Sérgio Milliet, Rubem Braga, Roger Bastide, Melville J. Herskovits, Florestan Fernandes, João Fernando de Almeida Prado, Claude Lévi-Strauss³¹ e o próprio Mário de Andrade, esse último com muito mais frequência, escreviam para essa revista. Segue abaixo o trecho em que ela está apenas cogitando a possibilidade de publicar para a revista:

²⁸ Em nota a carta enviada a Mário de Andrade, Oneyda declara: “O Prof. Roger Bastide me pedira pra fazer, na faculdade de Filosofia da Universidade de S. Paulo, uma conferência sobre ‘A Influência Negra na Música Brasileira’. O trabalho foi publicado no vol. VI do *Boletim Latino-Americano de Música, Montevideú*.” (ALVARENGA, 1983, p. 248, nota e grifo da autora).

²⁹ Ao lado de outras, as melodias afro-brasileiras compuseram o volume I da coleção do *Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal: melodias registradas por meios não mecânicos*, publicadas no ano de 1946.

³⁰ Conforme ela deixa registrado em nota referente ao Congresso Afro-brasileiro mencionado em carta recebida de Mário de Andrade, em 24 de agosto de 1940: “Congresso Afro-brasileiro da Bahia (1937), durante o qual Camargo Guarnieri recolheu farto material musical, que acabei publicando no “Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal”, 1º vol.” (ALVARENGA, 1983, p. 256, conforme o original).

³¹ Em nota a carta enviada a Mário de Andrade, Oneyda se refere a ele como: “O ilustre antropólogo Claude Lévi-Strauss, pai do estruturalismo, que começou sua carreira como prof. da USP e contratado do Departamento de Cultura, para realizar pesquisa entre os nossos índios. Daqui partiu sua projeção intelectual.” (ALVARENGA, 1983, p. 145, nota da autora).

Mando com esta uma explicação do fichário folclórico da Discoteca. Não é possível que ele continue assim infecundo. Imaginei o seguinte: publicar na Revista do Arquivo, em seção especial, tudo quanto for publicável - documentos grafados manualmente, fotografia, descrições etc. -, sem nenhum estudo, mas com todos os dados científicos da colheita. Trabalho de folclore puro, portanto, apresentação objetiva de material a ser estudado por quem se interessar e puder se dedicar a isso. Que tal a ideia? (ALVARENGA, 1983, p. 251).

A partir das considerações feitas por Oneyda, em carta enviada ao Mário, podemos perceber que ela já projetava a ideia de divulgar o material científico colhido pelas missões em edições exclusivas da Revista que circulava na cidade de São Paulo. Desse modo, ela abriria um amplo leque de possibilidades para os estudos científicos que poderiam surgir nessas áreas a serem exploradas.

Concluindo seu objetivo, em 1936, Oneyda publicou, pela primeira vez, sua monografia, intitulada *Cateretês do sul de Minas Gerais*, na separata nº XXX dessa revista, obra sua que melhor lhe representou nos estudos folclóricos. Em 1937, esse trabalho seria publicado, pela primeira vez, como livro. O propósito inicial era produzir uma monografia a qual foi apresentada na conclusão do curso de Etnografia e Folclore, realizado pela etnóloga francesa Diná Lévi-Strauss. O trabalho de Oneyda, por sua vez, conquistou seu lugar dentre as monografias premiadas do curso. No entanto, é imprescindível destacar que o interesse pela escrita desta monografia surge antes mesmo dela assumir o cargo de discotecária, ainda nos tempos em que esteve em Varginha, como já mencionado, em suas primeiras explorações folclóricas:

A Música em Minas será feita com o maior carinho [...] Já ando planejando uma série de *explorações artísticas* pelo meio do povo, tendo a nossa cozinheira como guia. Já sei que um tal de Zé Chica é bicho na viola e canta cada recortado que é uma beleza. Desconfio que o recortado é coisa parecida com o coco nordestino, e na primeira oportunidade vou à casa do Zé Chica, quando dançarem lá, embora o mundo inteiro se esborache na minha cabeça desmiolada. (ALVARENGA, 1983, p. 74, grifo do autor).

Seu interesse crescia à medida que o tempo passava em sua terra mineira: “Colhi aqui uma série de cateretês que, me parece, darão um bom artigo. Mas pra isso precisarei conhecer o que há sobre cateretês colhido e escrito por aí.” (ALVARENGA, 1983, p. 124). Dessa maneira é que sua monografia ia ganhando forma pouco a pouco:

No caso do cateretê esqueci de lhe falar que não vi a dança. Mas me explicaram tudo e a compreensão é facilíma, porque coreograficamente o cateretê desta zona é simplíssimo, pobre. Obtive igualmente relação dos instrumentos acompanhantes e de todas as particularidades. Tenho o livro de Gallet. As coreografias daqui e do Est. do Rio tem algum parentesco, leve, porque, como disse, aqui a simplificação é enorme. Quanto ao texto, aqui é sempre fixo, não obedece ao caráter improvisante das outras danças da zona nem dos cateretês do Gallet. É sempre versando sobre um fato qualquer (coisas de amor em quase todos), às vezes mesmo romanceado. Tem uma porção de outras coisas. Além do mais, 'cateretê' aqui como 'fandango' em S. Paulo (pelo que você diz em seu *Ensaio*) é sinônimo de baile também, de 'fonção' ('função', como eles falam). (ALVARENGA, 1983, p. 126-127).

Oneyda Alvarenga por anos mantém uma profunda ligação entre seu trabalho e os projetos do escritor, de modo que ela vai continuar esses projetos com muita seriedade e dedicação. Além disso, suas obras estavam quase sempre atreladas à Discoteca. Esse projeto maior, modernista e nacionalista, inicia antes mesmo de Oneyda frequentar o curso de piano no conservatório. No primeiro vintênio do século XX, o autor de *Música, Doce Música* já havia realizado viagens para as regiões ao norte do país, publicando obras como *Ensaio sobre a Música Brasileira*, em 1928, e introduzindo aqueles ideais e valores apregoados no calor das mudanças da *Semana de 22* e amadurecido nestas viagens. Mário de Andrade, portanto, se encarregou de plantar a primeira semente que iria preparar e fortalecer o terreno em que se estabeleceram as pesquisas folclóricas. Nas viagens do *Turista Aprendiz*, ele registra as primeiras manifestações populares encontradas nos lugares onde visitou³² em forma de crônicas e relatos, como se escrevesse em seu próprio diário. Essas pesquisas terão continuidade com a Discoteca, especialmente com a *Missão de Pesquisas Folclóricas*.

4.1 Missão de Pesquisas Folclóricas³³

Nessa linha, os projetos desencadeados com a criação da Discoteca vão se desenvolver, primeiramente, dentre os anos de 1936 a 1937, com a formação da

³² Essas viagens também dariam origem às crônicas d'*O turista Aprendiz*, obra sua que seria publicada em 1976, pela professora e pesquisadora Telê Ancona Lopez que reuniria todas as notas dos diários do viajante.

³³ Em nota a carta enviada a Mário de Andrade, Oneyda conta: "A missão de Pesquisas Folclóricas que o Departamento de Cultura, por intermédio da Discoteca Pública Municipal, mandara, de fevereiro a julho de 1938, ao Nordeste e Norte, recolher material folclórico: música, objetos e quanto interessasse como esclarecimento dos registros musicais em discos Presto. A Missão compunha-se de quatro membros: Luiz Saia, folclorista; Martin Braunwieser, músico; Benedito Pacheco, técnico de gravação; Antônio Ladeira, auxiliar. Luiz Saia era então estudante de arquitetura e chefe da seção do SPHAN (hoje IPHAN) em S. Paulo." (ALVARENGA, 1983, p. 136).

*Sociedade de Etnografia e Folclore*³⁴ criada a partir da iniciativa do próprio Mário, ao estabelecer uma amizade com o casal francês Lévi-Strauss³⁵. Dina Lévi-Strauss, ainda em 1936, propôs a realização de um curso de etnografia e folclore, a fim de preparar os interessados por etnografia, dentre eles Oneyda Alvarenga. É importante lembrar que é a partir desse curso que a já mencionada obra de Oneyda, *Cateretês do Sul de Minas*, seria concluída. Segundo a pesquisadora Flávia Camargo Toni, em *Missão: as pesquisas folclóricas*:

Em linhas gerais, pode-se dizer que a função do grupo era registrar as músicas que homens, mulheres e crianças cantavam para trabalhar, divertir-se e rezar. Para tanto, cada tema deveria ser abordado de tal forma que, através dos discos gravados, fotos tiradas, cenas filmadas e entrevistas feitas com cantadores e dançadores, qualquer pessoa pudesse, no futuro, estudá-lo mediante a recomposição de todos os seus elementos. (TONI, 2008, p. 28).

A partir desse curso é que se formaria a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, realizada nas regiões norte e nordeste do país, durante os anos de 1937 a 1938. Teve como participantes Luís Saia³⁶, Martin Braunwieser³⁷, Benedicto Pacheco³⁸ e Antônio Ladeira³⁹ que saíram em busca de coletar toda e qualquer manifestação popular, dentre elas melodias, danças e até mesmo objetos que possuíssem algum valor cultural. Oneyda, já exercendo seu papel de discotecária e catalogadora, ficou responsável por receber, organizar e catalogar tudo o que fosse registrado, bem como afirma Flávia Camargo Toni:

³⁴ Em nota a carta enviada a Mário de Andrade, Oneyda deixa registrado: “A Sociedade de Etnografia e Folclore, fundada por iniciativa de Mário em 1936 ou 1937, funcionava em sala da Discoteca Pública Municipal. Tinha na diretoria Mário de Andrade, o casal Lévi-Strauss e eu. Melhor dizendo: compúnhamos o Conselho Diretor. A Sociedade findou-se em 1938, meses após a saída de Mário do Departamento de Cultura.” (ALVARENGA, 1983, p. 136).

³⁵ Oneyda deixa registrado em nota: Dina e Claude Lévi-Strauss, ele então no início de sua carreira de professor na USP.” (ALVARENGA, 1983, p. 136, nota da autora). Ela, como se pode perceber, estava bastante envolvida em estudos de etnologia e folclore brasileiros.

³⁶ Chefe da Missão de Pesquisas Folclóricas. Em nota a carta enviada a Mário de Andrade, Oneyda o define como: “[...] folclorista [...] Luiz Saia era então estudante de arquitetura e chefe da seção do SPHAN (hoje IPHAN) em S. Paulo.” (ALVARENGA, 1983, p. 136, nota da autora).

³⁷ Foi músico e também maestro do Coral Paulistano, um dos tantos projetos possibilitados pela participação de Mário de Andrade como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. Em nota, Oneyda afirma que: “A Discoteca Pública Municipal gravou quatro discos com o Coral Paulistano, o coral profissional do Departamento de Cultura Havia também um Coral Popular.” (ALVARENGA, 1983, p. 160, nota da autora).

³⁸ Técnico de som da Missão de Pesquisas Folclóricas. Em nota a mesma carta já mencionada, Oneyda se refere a ele como “técnico de gravação.” (ALVARENGA, 1983, p. 136, nota da autora).

³⁹ Em nota, Oneyda menciona sua participação como “auxiliar” (ALVARENGA, 1983, p. 136, nota da autora).

Em algumas cidades foi possível para a missão colher instrumentos, vestimentas e objetos dos assuntos pesquisados. Porém, pensando na futura ordenação do material, Oneyda Alvarenga, co-responsável pela metodologia de trabalho da equipe, encarregou-se de elencar tudo o que deveria ser observado em campo e anotado nas cadernetas de cada membro da equipe de maneira a possuir as informações completas para a catalogação do acervo. (TONI, 2008, p. 31).

Oneyda Alvarenga organizou, transcreveu e catalogou todo o material colhido e registrado pelas Missões, para então, posteriormente, divulgar ao público. A respeito da participação de Oneyda, a autora de *Missão: as pesquisas folclóricas*, aponta:

Após a leitura e transcrição das cadernetas de campo e documentos, bem como a audição dos registros gravados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, Oneyda Alvarenga organizou e editou sete volumes divididos em duas séries de publicações, nas quais não apenas contempla melodias ou objetos trazidos do Norte e Nordeste em 1938, mas transcreve os dados obtidos pela equipe em várias localidades de trabalho as letras das melodias reproduzidas pelos discos prensados e distribuídos pela Discoteca Pública: xangô, Tambor-de-Mina e Tambor-de-Crioula, Catimbó, Babaçuê, e Chegança de Marujos. Devido à falta de apoio, tal empresa, entretanto, não contempla toda a documentação sonora ou em papel. (TONI, 2008, p. 33).

Oneyda Alvarenga, portanto, foi uma das fundadoras da *Sociedade de Etnografia e Folclore* que organizaria a *Missão*. Ainda em relação ao folclore, a estudiosa Corinne A. Pernet (2014, p. 28-29), em seu artigo intitulado “‘Pela cultura genuína das américas’: Folclore musical e política cultural do Pan-americanismo, 1933-1950”, ao falar a respeito do folclore no Brasil e no México, faz os seguintes apontamentos:

Nessa visão, o folclore figurava como uma expressão destilada da ‘alma coletiva’ (de uma região ou nação) e precisava ser salvo porque estava ameaçado de desaparecer. Outros empregaram um conceito mais amplo, que incluiu a cultura popular de diferentes grupos profissionais (como os mineiros e pescadores) e até setores urbanos. Ambos os grupos, no entanto, trabalharam na documentação e investigação, embora pudessem aplicar diferentes critérios e abordagens. Compositores escreveram músicas sobre temas folclóricos, incorporaram melodias folclóricas, instrumentos indígenas e ritmos para expressar identidades nacionais ou regionais. Entre muitos outros, Heitor Villa-Lobos e o compositor mexicano Carlos Chaves foram dois dos compositores nacionalistas mais prolíficos. [...] Para os educadores e funcionários que trabalhavam nos novos departamentos de etnografia, musicologia ou linguística, o folclore contribuía para uma análise científica das culturas regionais e nacionais. (PERNET, 2014, p. 28-29).

Bem como afirma a autora mencionada, esse período ficou marcado por um olhar que se voltava às práticas culturais das diferentes regiões, as quais deveriam

ser registradas para as gerações futuras. Oneyda e Mário foram pioneiros nessa empreitada.

É importante destacar que, mesmo depois da morte do autor, em 1945, Oneyda continuou trabalhos incompletos ou que não puderam ser publicados em vida pelo autor. E foi na posição de herdeira intelectual, já mencionada anteriormente, que materiais como *Música de Feitiçaria no Brasil* (1963), *Os Cocos* (1984), *Danças dramáticas do Brasil* (1959)⁴⁰, como uma continuação das crônicas de *O Turista Aprendiz* (1976)⁴¹, foram reunidos pela discípula que não só os publicou, mas também participou de seu processo de escrita, mesmo que de modo mais distante, seja numa introdução, em notas, e de outras maneiras que caberia melhor num estudo aprofundado acerca do assunto em questão. Nessa publicação, também foram incluídas obras que já haviam sido publicadas pelo autor, como *Ensaio sobre música brasileira* (1928) e *Música, Doce Música* (1934). Nessa linha, também o *Dicionário Musical Brasileiro*, mencionado anteriormente, foi publicado devido aos esforços e a contínua dedicação de Oneyda em manter trabalhos que teriam grande relevância para os estudos brasileiros, bem como maior alcance popular, tendo em vista o propósito inicial de ambos os pesquisadores, ao dedicarem suas vidas a isso, que era o de salvar as diversas manifestações populares do esquecimento, concedendo ao público acesso a uma cultura propriamente sua.

Ainda sobre sua atuação em matéria de folclore, Oneyda conquistou espaços muito importantes para sua carreira profissional. Um acontecimento bastante progressista para o seu tempo, é a sua participação como membro fundador da “Cadeira 04” da *Academia Brasileira de Música*. Também se tornou membro da *Comissão Nacional do Folclore*, do *International Folk Music Council* em que publicou, em catálogo próprio do referido conselho, a *Discografia folclórica brasileira* (1954). Além disso, participou da diretoria da *Association Internationale des Bibliothèques Musicales*, e, em 1958, recebeu a medalha Sívio Romero por produções voltadas ao folclore brasileiro. Nesse sentido, a jovem mineira não se limitou a permanecer estagnada, em sua cidade natal. E foi num impulso, mais do que certo, que Oneyda

⁴⁰ Em nota Oneyda deixa registrado seu relato a respeito dessas publicações: “As danças dramáticas do Brasil que, com outros materiais, iriam formar o “Na Pancada do Ganzá” e que reuni em livro: *Danças Dramáticas do Brasil*, 3 tomos, São Paulo, Livraria Martins Editora, (1959).” (ALVARENGA, 1983, p. 113, nota da autora).

⁴¹ Nesse estudo Mário de Andrade escreve como uma espécie de diário, as manifestações culturais que ele encontra nas primeiras viagens que fez ao norte e nordeste do país ainda na década de 20.

Alvarenga alçou voos altos, para além de seu país de origem, passando a ser admirada por pesquisadores de fora.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o objetivo desta pesquisa, o de buscar referências intelectuais a respeito da história e do legado de Oneyda Alvarenga, recontando sua história a partir da relação estabelecida com o escritor modernista Mário de Andrade, e considerando as questões norteadoras levantadas ainda na introdução, é possível concluir que o presente trabalho trouxe respostas mais que satisfatórias, a começar pela demarcação da trajetória de Oneyda Alvarenga dentro e fora da relação epistolar estabelecida com Mário de Andrade. A música, sempre presente na vida de Oneyda, teve pontos de contato com outras áreas da vida dela, como o folclore e as diversas atividades desenvolvidas na Discoteca. A música, portanto, foi o pontapé inicial para que Oneyda pudesse desenvolver-se em outras áreas, as quais buscou manter sempre interligadas. São os estudos sobre a música popular e erudita, desenvolvidos por Oneyda como diretora da Discoteca, que irão dar início aos estudos dentro do folclore brasileiro. As danças, os cantos, as melodias, tudo que foi registrado pela *Missão de Pesquisas Folclóricas*, ela aproveita para transformá-los em algo maior, dando a esses registros outras formas, os tornando objeto de pesquisas que discutiam assuntos necessários àqueles que tivessem interesse em estudar essas manifestações, bem como aos que desejassem apenas conhecê-las.

Com relação à pergunta problema inicial, “como essa relação epistolar pode ter contribuído para a sistematização da música e do folclore nacionais e, de que maneira isso contribui na formação intelectual da jovem Oneyda?” conclui-se que a relação aluna-professor vai além das aulas de piano, frequentadas por Oneyda, transformando-se na amizade que foi crescendo à medida que os dois compartilham de questões intelectuais alinhadas num mesmo ideal. Portanto, de acordo com o propósito principal de apresentar a mulher que foi, ao mesmo tempo, diretora, pesquisadora e escritora de diversas obras voltadas aos estudos musical e folclórico, essa pesquisa buscou delinear, de modo comprometido, os caminhos trilhados por ela desde seu ingresso no curso do Conservatório Dramático e Musical até a sua ascensão como diretora do maior acervo de discos de seu país. Ela, que desde cedo se destinou à música, também dá indícios do seu interesse pelo folclore, que iria progredir à medida que estivesse atuando de modo ativo em suas funções na discoteca. Estando lá, Oneyda pôde se debruçar sobre questões afro-brasileiras e ameríndias, desenvolvendo e concretizando inúmeras atividades e propostas de

grande valor científico, em parceria com Mário, como as mencionadas palestras, conferências, concerto de discos, além de publicar constantemente em revistas artigos e textos que disseminavam um conteúdo genuinamente cultural e científico, possibilitado a partir da Missão de Pesquisas Folclóricas. Desse modo, *A Linguagem Musical, Música Popular Brasileira, Cateretês do Sul de Minas*, dentre outros trabalhos citados nesta pesquisa, foram escritos e pensados por ela, sempre engajados naquele ideal modernista, o qual buscava elevar uma cultura que, acima de tudo, era nacional. É desta maneira que Oneyda conquista seu espaço como pesquisadora.

Outra questão norteadora é a que propõe a seguinte reflexão: “como essa relação influencia Oneyda Alvarenga a assumir tamanha responsabilidade, diante da criação da primeira discoteca pública brasileira?”. Pode-se destacar, a partir do que foi mostrado no corpo do texto, que Mário era realmente alguém influente para Oneyda, desde os seus primeiros anos de contato com o professor. No entanto, ficou claro, pelas citações de trechos das cartas, que a escolha partira dela. Ela já aspirava algo maior para o seu futuro. Não pretendia permanecer em Varginha, sua cidade natal, afinal, lá ela não chegaria a coordenar uma Discoteca, algo que só a cidade grande pôde lhe oferecer. Portanto, Oneyda aceitou o convite feito por Mário, e se colocou à frente da primeira Discoteca do país, desenvolvendo estudos diversos acerca do folclore brasileiro, dentre eles afro-brasileiros e ameríndios. Esses estudos contribuíram de modo determinante na construção do extenso acervo que temos hoje na Discoteca, o qual Oneyda se empenhou a fim de cumprir com o ideal constantemente apregoado por Mário e por ela própria nesse período, o de mostrar a cultura brasileira aos brasileiros, tornando essa cultura um privilégio de todos. Quanto ao que uniu ambos os pesquisadores a dedicarem seus esforços em projetos valiosos à cultura brasileira, compreende-se que Mário, como seu professor, orientador e amigo, visualizou em Oneyda alguém de caráter e personalidade devota, persistente e corajosa. Semeou já nas primeiras lições e nas primeiras cartas os ideais modernistas, os quais seriam a base dos projetos os quais Oneyda foi capaz de desenvolver a partir da criação da Discoteca, em 1935. É nesse sentido que Mário, pensando nesses projetos, incumbe Oneyda de realizá-los. Ela, num ímpeto de expandir seus horizontes, dedica uma vida toda a erguer a Discoteca, por meio de atividades realizadas e da organização que empenhou na instituição, garantindo acesso livre à cultura nacional a qualquer brasileiro que se interessasse em conhecê-la.

É possível perceber a voz de Oneyda Alvarenga perante seu professor e o mundo no modo como ela se coloca diante deles. Corajosa, esteve sempre disposta a se colocar na linha de frente dos projetos que movimentaram aquele período, a partir da criação da Discoteca. Ela se mostra capaz de realizar aquilo que Mário apenas idealizava. Afinal, foi Oneyda, apesar de seu profundo respeito ao mestre e amigo, quem fez tudo acontecer. No período em que tudo ia se desenvolvendo, Mário já tinha deixado seu cargo no Departamento de Cultura, buscando novos rumos no Rio de Janeiro. A pioneira nesses projetos foi, portanto, Oneyda Alvarenga, a mineirinha que saiu cedo de casa, aos 19 anos, para ir tocar piano na cidade grande, e logo se deparou com o grande escritor e poeta daquele século, aproveitando mais do que se esperava, as oportunidades confiadas a ela. Mesmo em tão pouco tempo de convivência, Oneyda aproveitou cada lição, e ensinamento que seu professor e amigo lhe deu, afinal, a troca epistolar entre os dois durou até a morte precoce e repentina do escritor, em 1945, o qual deixou para Oneyda parte de tudo aquilo que havia produzido até ali, inclusive algumas obras inacabadas, como ela menciona em seu livro *Mário de Andrade, um pouco*⁴², o qual inspirou o título da presente pesquisa, Oneyda, na posição de tutora da obra de Mário, no âmbito musical e folclórico, foi fiel e comprometida, recebendo tudo de bom grado, além de concluir muitos dos trabalhos não publicados em vida pelo autor.

Tendo em vista as poucas referências encontradas sobre Oneyda Alvarenga, a pesquisa teve como intuito contribuir significativamente com a bibliografia pré-existente, a fim de ampliar os estudos a respeito dela. A partir desse estudo, pode-se perceber que aquela jovem mineira, que saiu, ainda bem jovem, estudar piano na capital, incentivada por seus pais e professores, não conhecia a força e capacidade que guardava dentro de si. Só soube quando se percebeu dentro da discoteca, atuando ativamente em várias frentes, sempre engajada no projeto maior, assim como afirma Flávia Camargo Toni, ao final do seu artigo *Missão: as pesquisas folclóricas*, o de “mostrar o Brasil aos brasileiros”⁴³.

⁴² Em carta do próprio Mário de Andrade, enviada a Oneyda Alvarenga, ele profere: “[...] Ajuntei material que não poderei mais utilizar por inteiro. Aliás falava outro dia ao Saia sobre deixar meus fichários musicais a você, para você continuá-los e fazer um dia o Dicionário Brasileiro de Música. Si não deixar outro escrito, esta carta serve de testamento (e que testamento!) para você obter dos meus o “material”. (ALVARENGA, 1983, p. 255).

⁴³ In: TONI, Flávia Camargo. *Missão: as pesquisas folclóricas*. **Revista USP**, São Paulo, n. 77, p. 24-33, mar./mai. 2008, p. 33.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Oneyda. Cateretês do Sul de Minas Gerais. **Revista do Arquivo Municipal (São Paulo: Departamento de Cultura)**, v. XXX, 1936, p. 31-70. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/arquivo_historico/publicacoes/index.php?p=8312. Acesso em: 20 nov. 2021.

ALVARENGA, Oneyda. **Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ALVARENGA, Oneida. **Mário de Andrade, um pouco**. Rio de Janeiro, J. Olympio; São Paulo, Conselho Estadual de Curitiba, 1974.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Vila Rica, 1972.

AZEVEDO, José Eduardo. In: DONALDIO, Vera Lúcia (org.). **Tributos: música Brasileira**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/12797102/tributos-musica-brasileira-centro-cultural-sao-paulo>. Acesso em: 16 mar. 2021.

BARONGENO, Luciana, (org.). **A linguagem musical de Oneyda Alvarenga: lições de estética na biblioteca de Mário de Andrade/ Organização de Luciana Barongeno**. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2019.

BERTONCELLO, Vanessa; GUARESCHI, Égide. **Oneyda Alvarenga: o desfolhar-se sobre o mundo**. In: GRITTI, L.; MARQUEZI, R; PASQUIM, D. (Org.). **Conversaiando com mulheres das letras**. Belo Horizonte: Páginas Editora, 2020.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

CANDIDO, Antonio. **O Direito à Literatura**. In: Vários Escritos. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CAROZZE, Valquíria Maroti. **A menina boba e a discoteca**. USP/IEB: São Paulo, 2012.

COSTA, Cláudia. Livro inédito orientado por Mário de Andrade é lançado: 'A Linguagem Musical', de Oneyda Alvarenga, foi escrito em 1933 e 1944. **JORNAL DA USP**. São Paulo, 05 fev. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=299085>. Acesso em: 10 fev. 2022.

DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO DE MÁRIO DE ANDRADE. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 26, 1986. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69855/72514>. Acesso em: 20 fev. 2022.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; ARAÚJO, Lucia Nascimento. **Ensaístas brasileiras: Mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

IONTA, Marilda Aparecida. **As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade**. Campinas: 2004. Tese de doutoramento. Departamento de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH. Universidade Estadual de Campinas. Orientadora: Profa. Dra. Luzia Margareth Rago.

IONTA, Marilda Aparecida. Oneyda Alvarenga escreve a Mário de Andrade. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 57, p. 161-180, dez. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p161-180>. Acesso em: 21 mar. 2022.

LEAL, Luã Ferreira. Panoramas da escrita da música popular brasileira. **INTERSEÇÕES**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 503-530, dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/irei.2015.20159>. Acesso em: 22 mar. 2022.

LOPEZ, Telê Ancona. **Leituras, percursos**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2021. *E-book*. Disponível em: <https://www.finotracoeditora.com.br/livros/000665/9788580544527/tele-ancona-lopez-leituras-percursos.html>. Acesso em: 30 mar. 2022.

MORAES, Marcos Antonio (Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

MOYA, Fernanda Nunes. **A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. (Coleção PROPG Digital - UNESP). ISBN 9788579832031. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/109180>. Acesso em: 10 fev. 2022.

PERNET, Corinne A. Pela cultura genuína das Américas: folclore musical e política cultural do Pan-americanismo. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.47146/rbm.v27i1>. Acesso em: 11 fev. 2022.

TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 77, p. 24-33, mar./mai. 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i77p24-33>. Acesso em: 15 fev. 2022.