

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

DANILO MERCÊS FREITAS

“O POETA É SEMPRE RAPSODO”:
A presença da música na obra de Mário de Andrade

Belém

2016

DANILO MERCÊS FREITAS

“O POETA É SEMPRE UM RAPSODO”:
A presença da música na obra de Mário de Andrade.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos literários.

Área de concentração: Estudos literários.

ORIENTADORA: Mayara Ribeiro Guimarães

Belém

2016

DANILO MERCÊS FREITAS

“O POETA É SEMPRE UM RAPSODO”:
A presença da música na obra de Mário de Andrade

Esta dissertação de mestrado foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários e aprovada em sua forma parcial pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Orientador: _____

Prof^a. Dr^a. Mayara Ribeiro Guimarães, UFPA

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Mayara Ribeiro Guimarães, UFPA

Prof. Dr. Luís Heleno Montoril del Castillo, UFPA

Prof. Dr. Alberto Pucheu Neto, UFRJ

Coordenador do PPGL:

Prof^a. Dr^a. Tânia Sarmiento-Pantoja

Belém, (09/2015).

Dedico este trabalho a todos aqueles que em algum dia já estiveram comigo lendo/ouvindo poesia ou tocando/escutando música. Foram esses momentos que me fizeram continuar este percurso que agora se traduz em uma homenagem ao poeta e músico Mário de Andrade.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus por me ter me criado um ser humano capaz de me sensibilizar com palavras e sons;

À minha mãe Daniella Mercês, sem você eu não seria nada e o seu apoio incondicional em todas as minhas decisões foi muito importantes para mim. As músicas que você ouvia também tocam na minha *playlist*;

Ao meu pai Daniel Furtado Freitas pelo incentivo constante para a busca do conhecimento;

Ao meu irmão Daniel por ser amigo em tempo integral e por ser aquele que me ensinou praticamente tudo o que eu sei sobre música;

Ao meu amor Meg Watrin por estar sempre presente em qualquer momento, desde um desabafo de cansaço até em tardes de cantorias;

Aos meus grandes amigos que tive o prazer de conhecer na graduação: Sérgio Ferreira, Murilo Coelho, Glenda Lobato. Sem esquecer do vagabundo iluminado Antônio Márcio (Heavy metal!);

Ao meu amigo desde os tempos de graduação e que também está presente no mestrado Wellington Rocha. Agora é doutorado, né?;

Aos meus amigos de banda, principalmente a Alceu Jennings, César Jennings e Pedro Nascimento, que além de me darem o apoio importantíssimo na música ainda são grandes amigos;

À minha querida orientadora Mayara Guimarães que já passou de professora para amiga. O meu muito obrigado! Sem você este trabalho não seria possível;

É possível que tenha esquecido muitas pessoas, mas as pessoas que não estão aqui sabem o quanto foram importantes para mim neste período de escrita e de estudo.

À CAPES por ter investido em mim por meio do programa de bolsas;

*"Uma vez que se põem tantas poesias em
música, por que não pô-las em poesia?"*

Novalis

RESUMO

A literatura, em Mário de Andrade, caminha de mãos dadas com a música pelo fato de que o autor privilegia as suas escolhas sonoras e também utiliza a estrutura de gêneros musicais como forma de criação poética. Além disso, é preciso considerar a revisão constante que o escritor faz na sua obra, principalmente na sistematização do movimento modernista e compreensão da identidade do povo brasileiro. Dessa forma, este trabalho busca compreender como a música influencia a escrita de Mário em três de suas obras: *Pauliceia desvairada* (1922), *Clã do jabuti* (1927) e *Lira paulistana* (1945). As escolhas musicais vão variar consideravelmente nestas obras, pois, na primeira, o autor está interessado em proclamar e divulgar o movimento modernista, e a arte dos sons surge aí para consolidar as novas fontes, assim como para libertar o artista dos padrões formais; na segunda obra selecionada, o autor se debruça nas canções e ritmos comuns ao popular para legitimá-los no espaço do erudito, dessa forma contribuindo para a definição da identidade e cultura brasileira; em *Lira paulistana* o autor paulista se apropria das cantigas medievais portuguesas e as transforma para poder cantar a cidade e o homem paulista da primeira metade do século XX. Espera-se que esse estudo contribua para o arcabouço teórico do escritor modernista no sentido de que a compreensão do artifício musical na escrita poética de Mário de Andrade pode promover um entendimento mais profundo da sua obra. A metodologia utilizada pautou-se em trabalhar de forma bem próxima ao texto poético e crítico de Mário de Andrade, encontrando nele próprio instrumentos teórico-críticos de análise. Privilegiaram-se os estudos de PIVA (1990), CORREIA (2010), SOUZA (2006), além de obras ensaísticas e a correspondência do próprio escritor modernista com outros autores do período.

Palavras-chave: Mário de Andrade. Poesia modernista. Música.

ABSTRACT

The literature on Mário de Andrade walks together with the music because this author privilege his sonorous choices and also use the structure of musical genders as a way of poetic creation. Besides, it's necessary to consider the constant revision whose the writer does is his work, mainly on the systematization of the modernist moviment and the comprehension of the brazilian people identity. Thus, the present work tries to comprehend how music influences Mário's writing on three works among them all: *Pauliceia Desvairada* (1922), *Clã do Jabuti* (1927) and *Lira Paulistana* (1945). Many changes will be happening on his musical choises, on the first one, the author is more interested on proclaim and divulge the modernist moviment, the art of sounds is used to consolidate the new avant-garde sources as well as to free the artist from the poetic traditionalism; on the second work chose, the author explore songs and commons brazilian popular musical genders to legitimate them on the universe of classical music, this way it contributes to the definition of the brazilian culture and identity; on *Lira Paulistana* the author used portuguese medieval chants and changed it in order to sing the city of São Paulo and the man whom lives there on the early XIX century. It hopes this study could contibute on researchs about the modernist writer where the comprehension of the music on the poetic writing of Mário de Andrade can promote an deeper understanding on his works. The methodology used was to work closely in the poetry and essays of Mário de Andrade, searching in this works the necessary instruments to the analysis. The present work used studies of PIVA (1990), CORREIA (2010), SOUZA (2006) and critic works written by Mário de Andrade.

Keywords: Mário de Andrade. Modernist poetry. Music.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO ou <i>da capo</i> : Da música de Hermes até Mário de Andrade, o rapsodo.	10
CAPÍTULO 1: "Paulicéia - a grande boca de mil dentes" e de mil sons	19
1.1 - "Sei construir teorias engenhosas": A partitura poética do "Prefácio interessansíssimo"	22
1.2 - A musicalidade em uma poética transgressora.....	28
1.3 - As estruturas musicais de Pauliceia desvairada.....	41
1.4 - Tradição e Modernidade em <i>Pauliceia desvairada</i>	52
CAPÍTULO 2: Os ritmos brasileiros de Clã do jabuti	55
2.1 - Das repetições dos Rondós para o ritmo sincopado do Samba	61
2.2 - As Modas e a manutenção da memória histórica e popular	69
2.3 - A Toada indígena, o Côco nordestino e os Acalantos dedicados aos esquecidos.....	80
2.4 - Tradição e Modernidade em <i>Clã do Jabuti</i>	89
CAPÍTULO 3: As cantigas modernas de Lira paulistana	92
3.1 - Técnica e artesanato	93
3.2 - A musicalidade das cantigas marioandradas	96
3.3. - Tradição e Modernidade em <i>Lira Paulistana</i>	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS ou <i>fermata</i>	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126

APRESENTAÇÃO ou *da capo*: Da música de Hermes até Mário de Andrade, o rapsodo.

Quando Hermes, filho de Zeus e Maia, nasceu, sua primeira obra foi a criação da Lira. De uma tartaruga, o deus tira-lhe as carnes para fazer uma caixa de ressonância, envolve este casco com pele de vaca, atravessa-lhe com dois pedaços de tálamo e, por fim, usa de tripas de ovelha para fazer as cordas. Com isso, o deus cria um "amável brinquedo", que servia de acompanhamento para o seu canto.

Depois que fabricou, diligente, o amável brinquedo,
com um plectro fez vibrar cada parte; em suas mãos, ela
ressoou formidável. E o deus acompanhava com belo canto,
improvisando, para teste - como rapazes
juvenis que se excedem em zombarias, nos festins

.....
E gloriava as servas e a reluzente morada da ninfa,
e as trípodas da casa e os resistentes caldeirões.
E tais assuntos ia cantando, enquanto outros em sua mente
rolaram.¹

Surge, dessa forma, a música. O gado que havia servido para encapar o casco foi roubado de seu irmão Apolo, que perdoa o outro ao escutar as belas melodias que cantava e tocava. Hermes, então, pôde tomar lugar no Monte Olimpo. É importante destacar que neste mito grego, a palavra poética nasce para complementar a música; logo, podemos inferir que, naquele momento, as duas artes eram uma só. Sabemos que as duas artes ocasionalmente se separaram dando origem à música instrumental e à literatura escrita. Não obstante resta uma dúvida: será que a relação músico-poética foi de fato estilhaçada?

A poesia, do seu lado, nunca mais tirou de si esta relação, usando a música como elemento construtivo dentro de sua composição. Ainda assim, o cantar e a experiência poética se transformaram, criando relações e vínculos muito diferentes daquela malandra melodia de Hermes, abrindo possibilidades de arritmia, de afonia. No entanto, cabe levantar um questionamento: Será que essas "criações" modernas já não existiam

¹ DEZOTTI, Maria Celeste C; CARVALHO, Sílvia M.S. Hermes, *trickster* e mensageiro dos deuses. IN: RIBEIRO JR., Wilson A. (ed.), *Hinos homéricos - tradução, notas e estudo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 408

desde o momento do nascimento da música? Alberto Pucheu, em leitura deste *Hino homérico a Hermes* compõe um pensamento que nos elucidada:

Ele [Hermes] foi o primeiro a fazer da tartaruga um cantor. Não havia de maneira alguma algo irônico ali. Talvez no verso mencionado, embora isso não possa ser captado pela razão humana, haja a percepção de Hermes, mais astucioso que o mais astucioso dos mortais, que o cantar está sempre e irredutivelmente atrelado ao não-canto da tartaruga. A sua afonia. Sendo o não-canto e a afonia quem de fato cantam. Sendo o não-canto e a afonia o canto por de fora dos sons da lira e das palavras. Sendo o não-canto e a afonia o canto por de fora de qualquer canto.²

Ou seja, a criação da música, da melodia e do ritmo, perpassa essencialmente pela criação do não-som, do silêncio e do arritmo, características que associamos no mesmo instante aos modernos e modernistas que surgiram no início do século XX. No entanto, vamos dar uma pausa nesta progressão do tempo e retornar ao passado grego para deles tirar mais um bocado de sabedoria. Tornemos a Hermes e dele lembremos o seguinte:

Em sua qualidade de corredor incansável e rápido, tornou-se o protetor dos jovens que se exercitavam nos ginásios. Passou a ser também considerado, em épocas tardias, o inventor das práticas mágicas; devido à sua capacidade de interpretar e transmitir os desígnios dos outros deuses, recebeu o epíteto *hermeneus* ("intérprete"), de onde veio a palavra "hermenêutica".³

O deus, então, além de poeta - pois compunha os seus cantares improvisados - torna-se um hermeneuta pela sua capacidade de interpretação e transmissão dos desígnios de outros deuses. Essa informação é curiosa, pois imaginemos que o poeta Hermes no momento em que canta as suas composições poético-musicais utiliza melodias específicas e entoações adequadas ao que o arranjo pede. Dessa forma, Hermes configura-se como o intérprete de sua própria criação, ou seja, o deus, além de poeta, também é um rapsodo.

² Transcrito de "Alberto Pucheu - Hermes, a tartaruga e a lira". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FIAlxyfKQMc>

³ RIBEIRO JR., W.A. *Hermes*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0159. Consulta: 26/01/2016.

Mário de Andrade, em pleno século XX, lembra desta situação ao formular, em carta para Manuel Bandeira, que "O poeta é sempre um rapsodo"⁴. Não obstante, antes de acatarmos a afirmação do poeta e nos centrarmos neste poeta/rapsodo de São Paulo, faz-se necessário uma leitura do termo em suas duas grandes significações. Primeiramente, será necessário mais um retorno ao mundo grego para que possamos finalmente prosseguir na São Paulo do século XX, para depois voltarmos ao texto em que se trata especificamente de um rapsodo: o *Íon*, de Platão.

Neste diálogo do grande filósofo grego, temos uma discussão entre o lendário sábio Sócrates e o rapsodo Íon, que se declara o melhor do mundo grego em interpretar e compreender Homero, mas que sente sono e lhe faltam as palavras ao tratar de outros que não o criador de *Odisseia* e *Ilíada*. Nisto, os dois tentam compreender o porquê de Íon não conseguir se interessar por outros poetas, atribuindo a sua capacidade rapsódica à habilidade ou se, assim como para os poetas, às musas que incorporam e inspiram o rapsodo no momento de sua performance. Por fim, resolve-se que o rapsodo é como o poeta, ou seja, é tocado pelo divino (musa) na realização de suas interpretações. Ora, esta solução muito se aproxima daquela pensada por Mário de Andrade de que o poeta é sempre um rapsodo. Mas o que é um rapsodo e o que deve fazer, no ponto de vista de Sócrates?

[os rapsodos] têm necessidade de estar bem familiarizados com muitos e bons poetas - e principalmente com Homero, o melhor e mais divino de todos - e de aprofundar seu pensamento e não apenas as palavras. É invejável. Na verdade, não se poderia ser rapsodo se não compreendesse o que é dito pelo poeta. Sim, porque o rapsodo deve ser, para os ouvintes, um intérprete do pensamento do poeta. E, não sabendo o que diz o poeta, é impossível fazer isso bem. Tudo isto é, de facto, digno de inveja.⁵

Em termos gerais, podemos conferir aos rapsodos gregos os mesmos atributos que na contemporaneidade assumimos aos críticos literários. Como bem diz Sócrates, é preciso além de saber interpretar as palavras, também se aprofundar no pensamento do poeta e da obra em si. É preciso lembrar que, para os gregos, os poetas eram intérpretes da natureza e das musas, o que daria ao rapsodo um duplo trabalho de interpretação, como se pode observar no seguinte diálogo entre Sócrates e Íon:

⁴ MORAES, Marcos Antonio de. (org) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo: Edusp; Instituto de Estudos Brasileiros; Universidade de São Paulo, 2001. Coleção Correspondência de Mário de Andrade. p. 72

⁵ Platão. *Íon*. (Trad. Victor Jabouille) Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1988. p. 25

Íon

Sim, por Zeus, acho. Na verdade, as tuas palavras, Sócrates, tocam-me a alma e penso que é por um privilégio divino que os bons poetas são os intérpretes dos deuses juntos de nós.

Sócrates

E vocês, os rapsodos, por vosso lado, interpretam as obras dos poetas?

Íon

Também nisso falas verdade.

Sócrates

Vocês são, assim, os intérpretes dos intérpretes?

Íon

Absolutamente.⁶

Ao rapsodo cabe este duplo trabalho de interpretar o interpretado do poema, conferindo uma compreensão e/ou crítica acerca da obra para levá-la ao público. O poeta, se mantivermos o pensamento marioandrado, precisa ser um crítico de si mesmo, interpretando o escrito e interpretando o mundo e outros poetas, num movimento entre inspiração, antropofagia e tradução - absorção do outro para o engrandecimento cultural de si.

Vamos agora ao sentido segundo da palavra "rapsodo" que, apesar de próxima ao original, dá ao termo algo de dinâmico. Rapsodo, a partir do século XVIII, foi o termo utilizado para identificar os músicos compositores do gênero rapsódia, que consistia em misturar dentro de uma mesma música diversos temas conhecidos de melodias populares.

Por meio deste pensamento, compreendo então que Mário de Andrade é um poeta e rapsodo, numa relação intermitente. Em sua obra, veremos nas páginas que se seguem, que, apesar de vestir um número enorme de máscaras arlequinais, prevalecerá sempre a figura do crítico e do poeta, ou seja a do rapsodo. Sua poesia é marcadamente expressão de sentimento misturada com um toque de teoria crítica, além de incorporar antropofagicamente e rapsodicamente as melodias populares do Brasil dentro de sua poesia. Por fim e não menos importante, Mário de Andrade, assim como o deus Hermes, utiliza da música como musa e como objeto, conduta que será demonstrada em toda a sua obra, seja como um rapsodo que interpreta a si mesmo, seja como aquele que tira som do casco do jabuti, dando voz aos mudos interiores do Brasil, seja como um trovador, que troca a lira pelo alaúde para invocar seu canto.

⁶ Ibidem. Ibidem. p. 55-57

A musa música esteve presente na vida do artista antes deste se tornar um dos grandes escritores brasileiros do século XX e influente modernista. Mário de Andrade utilizava das teclas do piano para expressão e conhecimento artístico. Formado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo como pianista e mais à frente professor de música e piano, Mário possui um "currículo" de quem poderia ter se tornado um compositor musical, porém, o foco de sua criatividade artística incidiu sobre a Literatura. Não obstante, a arte dos sons nunca foi deixada de lado pelo escritor paulista, levando em consideração a quantidade de ensaios publicados sobre o tema, a prática teórica sobre música e, finalmente, a imensa pesquisa bibliográfica sobre a música popular brasileira.

Pensando por este lado acredito que mesmo com sua prolífica obra literária e crítica, a música ainda se faz imensamente presente no seu pensamento e, portanto, um argumento prévio à sua escrita. Esta afirmação se justifica na leitura de poemas como "As Enfibraturas do Ipiranga (Oratório profano)", de *Pauliceia desvairada*, ou "Lundu do escritor difícil", de *Remate de males*, nos quais percebem-se poemas com características claramente musicais, como gênero e ritmo. É claro o empréstimo que o escritor paulista faz da estrutura do oratório e do lundu respectivamente.

Consequentemente, a música na poesia de Mário de Andrade pode ser vista de forma teórica e até mesmo estilística. Do ponto de vista teórico, não se pode esquecer da formulação dos termos "Verso melódico", "Verso harmônico" e "Polifonia poética", conceitos que embasam o chamado "harmonismo" postulado no "Prefácio interessantíssimo" contido em *Pauliceia desvairada*: estas afirmações servem como reformulação para o simultaneísmo assumido pelas vanguardas europeias do século XX, principalmente o futurismo. A relação com a estilística se estabelece na medida que, apesar de Mário ser um adepto do verso e rima livre, são notáveis as suas escolhas a fim de criar ritmos e sonoridades particulares na sua escrita poética.

Neste sentido, a afirmação "Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi"⁷, do "Prefácio Interessantíssimo", leva a acreditar que o mais importante na escrita poética do autor é a impulsão lírica, justamente pela necessidade de expressão do inconsciente, que é um dos motes da escrita modernista e vanguardista. Porém, acredito que o "pensar depois" é a atitude mais importante para o escritor. Nesta

⁷ ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. (Edição crítica de Diléa Zanoto Manfio) Belo Horizonte: Villa Rica, 1993. p. 59

perspectiva, é possível compreender a obra poética de Mário de Andrade como um trabalho menos inconsciente que o contrário, no qual a música - arte que junto com a literatura permeava as pesquisas e o interesse do escritor - é utilizada de forma pensada a fim de criar formas novas de compor poesia assim como inscrever pensamentos estéticos e ideológicos no espaço poético brasileiro. Como afirma José Miguel Wisnik ao comentar a musicalidade na obra marioandradina: "O lirismo está internamente marcado pela arte, pela crítica".⁸

É preciso acrescentar o advento do "Manifesto Antropófago" de Oswald de Andrade e sua importância para o modernista pós-Semana de 22, lembrando que, apesar de sua publicação ser de 1928, este raciocínio de absorção do outro para, em conjunto com o próprio, criar algo novo é algo presente desde os eventos da Semana de Arte Moderna de 22 e as primeiras publicações modernistas. Afinal, a estética vigente era de aproveitar as inovações desenvolvidas pelas vanguardas europeias para, munido com a cultura e história do país, criar uma arte brasileira presente e atuante. Daí surgiram obras como *Pauliceia desvairada* de Mário e *Poesia Pau-Brasil* de Oswald. Esta "atitude antropofágica", anterior ao Manifesto Antropófago, proporcionou, como comenta Haroldo de Campos, que a poesia brasileira competisse com a literatura estrangeira:

Esta postura [antropofágica] [...] permitiu-lhe assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que davam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe conferiam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação⁹

A música, da forma como aparece na obra poética de Mário de Andrade, é devorada pelo escritor e, portanto, é misturada junto com a literatura para formar uma poética na qual se cria uma arte descentralizada entre sons e palavras. Essa união é a forma que o paulista utiliza para renovar a Literatura Brasileira, criando novas possibilidades tanto temáticas quanto estruturais.

A utilização da música na escritura poética de Mário de Andrade funciona também para a identificação de pensamentos estéticos e ideológicos, principalmente em uma tensão constante em sua obra: Passadismo x Modernismo ou Tradição x

⁸ WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

⁹ CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. IN: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2ª ed. Globo: São Paulo, 2003. p.35-36.

Modernidade. Essa atitude se revela principalmente por escolhas de estruturas musicais e o modo como o autor as trabalha. Compreendendo que uma análise completa da obra marioandradina seria muito extensa e pouco detalhada, dividi este trabalho em três capítulos e selecionei os três livros de poesia que acredito possuírem um projeto estético-ideológico formulado previamente assim como as influências musicais se mostram de forma mais patente. São eles: *Pauliceia desvairada* (1922), *Clã do jabuti* (1927) e *Lira paulistana* (1945).

No primeiro capítulo desta dissertação, intitulado "'Paulicéia - a grande boca de mil dentes' e de mil sons", discuto de que forma a música se faz presente em *Pauliceia desvairada*, obra fundadora do movimento modernista brasileiro. Primeiro se faz uma leitura do "Prefácio Interessantíssimo" para identificar como a arte dos sons influencia até mesmo o pensamento teórico do escritor, pelo fato de que o autor elabora uma teoria dividindo os versos da tradição e da modernidade nomeando-os de "melódico", "harmônico" ou "Polifonia poética". Isto pode não assegurar naturalmente uma musicalidade de fato, mas deixa claro que a música permeia o seu pensamento artístico, pois se o poeta se utiliza destes três tipos de versos é o mesmo que dizer que está "compondo". Para tanto são necessárias análises de poemas selecionados desta obra. O autor também utiliza o artifício da rima interna muito proveitosamente, o que gera naturalmente uma musicalidade, no entanto é de caráter radical, pois não se prende a metros e rimas fixos. Além disto é notável a presença da música em poemas intitulados como gêneros musicais como "Noturno" e principalmente no admirável "As enfiaduras do Ipiranga (oratório profano), no qual além de desvirtuar o gênero "oratório", ainda concebe uma poesia-partitura por indicar no seu conteúdo as vozes, tempo, intensidade, conceitos particulares da arte musical. Após as análises faz-se uma discussão entre as leituras feitas e a relação entre Tradição x Modernidade.

Em "Os ritmos brasileiros de *Clã do jabuti*", segundo capítulo deste trabalho, busco compreender a inspiração musical que gira em torno desta obra de 1927, composta por diversos poemas intitulados em gêneros da tradição popular brasileira. O autor, neste período, está mergulhado no desejo de compor uma arte que seja característica da nação brasileira e, dessa forma, compreender quais os aspectos que formam a identidade do povo tão miscigenado quanto o brasileiro. Portanto, há em *Clã do jabuti* modas, acalantos, côcos, rondós, entre outros gêneros que rondam o populário nacional, e muitas dessas escolhas se mostram conscientes no sentido de que as

estruturas formais são compostas, de modo que se possa transformar o poema em canção propriamente dita. O autor, neste intento, quer se aproximar da forma de compor do artista popular e dispor este método numa obra de poesia erudita, esta atitude é importante pelo fato de que Mário de Andrade assume a posição de divulgador das normas de como a poesia brasileira pode ser composta favorecendo a cultura e identidade nacional. Analisam-se os poemas musicais deste conjunto e por fim se discute a tensão entre Tradição x Modernidade e como esta se diferencia daquela abordada no primeiro capítulo.

No capítulo final, intitulado "As cantigas modernas de *Lira paulistana*" trabalho com a obra póstuma *Lira paulistana*, publicada em 1945 compreendendo as novas escolhas musicais do artista e de que forma essas afirmações condizem com a sua postura poética nesta sua fase final. Nesta obra há a clara inspiração das cantigas trovadorescas que são incorporadas antropofagicamente à sua poesia, criando poemas nos quais se simula o modo de composição medieval associando-o ao modernismo, principalmente pela renovação destas formas tanto estruturalmente, por não seguir fielmente os padrões do gênero, como tematicamente, pois o autor usa os poemas para cantar a cidade e o homem de São Paulo. Faz-se necessário colocar em diálogo uma obra tão singular com os textos teóricos de fim de vida do autor, principalmente "O artista e o artesão", contido em *Baile das Quatro artes* e *O banquete*, ensaios que, apesar de se focarem essencialmente na arte musical, manifestam seu pensamento estético em todas as artes neste seu, infelizmente, último período de vida. Finalmente, será discutida a tensão envolvendo Tradição x Modernidade em *Lira paulistana*, e como esta obra se relaciona com as outras duas obras discutidas anteriormente.

As discussões levantadas nos três capítulos dispostos nesta dissertação têm a função de compreender a música como um artifício inseparável da literatura de Mário de Andrade, atitude essa que, inusitadamente, gerou poucos estudos, talvez em detrimento da profusão desvairista de outros temas que geralmente são estudados na fortuna crítica do escritor paulista.

Espero, com este trabalho, contribuir para os estudos sobre Mário de Andrade principalmente para demonstrar que a sua obra, depois de muito tempo escrita, ainda pode gerar ideias e reflexões que muito colaboram para um entendimento plural de uma obra tão complexa quanto a de Mário. Também é com muita satisfação que uso esta dissertação como uma homenagem ao poeta e musicólogo que no ano de 2015

completou 70 anos de falecimento e que deixou uma obra importante que até hoje nos sensibiliza e nos incita a buscar o que é o Brasil e quem é o brasileiro. É com muita felicidade e orgulho que ora apresento esta dissertação.

CAPÍTULO 1: "Paulicéia - a grande boca de mil dentes" e de mil sons

Como foi apresentado, Hermes cria a lira e a usa o cantar poético para acompanhar a sua música, criando assim o lirismo, característica considerada essencial para a poesia, apesar de na atualidade este conceito ter se transformado e pouco tenha relação com a arte dos sons. No entanto cabe reforçar que a música contribuiu - e contribui ainda hoje - para a consolidação das estruturas poéticas, hoje consideradas padrões, assim como a criação de ritmos que conseguem sensibilizar quem lê ou declama. De forma mais específica, Mário de Andrade compreende que "[...] a música helênica estava inteira e unicamente sujeita como ritmo à métrica do poema" ¹⁰ e isto é fundamental para o seu lirismo, no sentido que busca inconscientemente reforçar essa característica que, com o advento da modernidade, poderia se enfraquecer, além de usá-la para uma nova forma de criar.

Certa vez, a propósito de *Pauliceia desvairada*, Mário de Andrade responde em carta à Manuel Bandeira que "[...] tens razão à excessiva musicalidade dos meus versos. Caí muitas vezes num domínio inteiramente musical"¹¹. Logo após essas afirmações conclui que esta atitude foi um erro, um exagero - constatação que se repete na sua *A escrava que não é Isaura*¹² - e que mudaria a sua perspectiva para a arte das palavras. Não obstante, falha no intento, pelo fato de que a música sempre será uma ideia fixa - ou uma musa - que percorrerá toda a sua obra numa interdependência com sua atividade poética, assim como fez Hermes, que precisou da ajuda da lira (música) para poder realizar o seu canto (poesia).

Dessa forma, a poética marioandradina consolida uma espécie de interdependência entre as duas artes que se origina desde os tempos helênicos e que se mantém na contemporaneidade. Daí ter dito Ezra Pound: "that poetry begins to atrophy when it gets too far from music" ¹³. Essas afirmações decorrem de necessidades formais como métrica, ritmo e rima, que geram padrões de musicalidade do texto. Mas essa musicalidade também se estabelece na poesia modernista que se pretende livre destes

¹⁰ Ibidem. p. 18

¹¹ MORAES, Marcos Antonio de. (org) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo: Edusp; Instituto de Estudos Brasileiros; Universidade de São Paulo, 2001. Coleção Correspondência de Mário de Andrade. p. 72

¹² Cf. ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. IN: _____. *Obra Imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p. 295

¹³ POUND, Ezra. *Abc of Reading*. London: Faber and Faber, 1951. p. 14

adereços formais pelo uso de ritmos variados, o que pode gerar uma espécie de arritmia. Se os ritmos da tradição são apenas 4 (binário ascendente ou descendente; ternário ascendente ou descendente), o que dizer de um verso como este:

São Paulo! comoção de minha vida...¹⁴
 ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ● ○ ●
 <Inspiração>

Levando em consideração que ninguém lerá apenas "moção", a entrada do vocábulo "comoção" é desde já uma quebra do ritmo binário descendente¹⁵ presente em "São Paulo" com a entrada para um ternário ascendente ("comoção"), terminando logo depois com um binário ascendente ("de minha vida"). Mário de Andrade, então, acolhe o ritmo das dissonâncias, a arritmia.

Desta forma seus poemas se dão pelas interrupções e pelo antirítmico, trazendo os ritmos de uma cidade conturbada. Essa arritmia se aproxima da ideia de cesura, discutida pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, entendida como os momentos disjuntivos do poema, a entrada do crítico. Cesura, no seu pensamento, é “O elemento que faz parar o lance métrico da voz, a cesura do verso, é, para o poeta, o pensamento”¹⁶. O poeta, então, vai da música - sua musa - para o inconsciente e para o teórico, transitando nestas figuras dentro do poema, abrindo espaços para o silêncio e para o vazio.

Outro artifício estilístico que é utilizado para a criação de musicalidade na escrita poética é justamente a rima, trabalhada livremente na poesia modernista, principalmente aparecendo dentro do verso como a ligação entre "São" e "comoção". Esta característica pode ser identificada nos versos a seguir:

Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,
 as minhas delícias das asfixias da alma!
 <Rua de São Bento>

É importante destacar a presença das aliterações (repetição de "s" e de "d") que contribuem para a sonoridade destes versos, e o contraste entre o som pesado e

¹⁴ Todos os poemas de Mário de Andrade citados neste trabalho estão contidos em: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. (edição crítica de Diléa Zanotto Manfio) Belo Horizonte: Villa Rica, 1993. 535p.

¹⁵ Para a métrica do poema, "São" seria apenas uma sílaba poética, mas por questão de ritmo considerarei na minha leitura a vogal "o", acho que cria uma sonoridade melhor.

¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. (Trad. João Barrento) Lisboa: Cotovia, 1999. p. 35

grosseiro das repetições de "plúmbeas" com a leveza de "delícias" e "asfixias". Obviamente que as assonâncias e paronomásias também estarão presentes na escrita poética de Mário de Andrade como artifícios no desenvolvimento da musicalidade dos seus poemas. Portanto, "É preciso notar todavia que Verso Livre e Rima Livre não significam abandono total de metro e rima já existentes."¹⁷

Ezra Pound, modernista norte-americano que, assim como Mário de Andrade, teorizou e fomentou o modernismo no seu país, cita em *Abc of reading* que existem três características essenciais que irão nortear os mais diversos poemas: fanopéia, quando prevalecerem as imagens; melopéia, quando prevalecer a música; e logopéia, quando há uma mistura das duas características apontadas anteriormente com ideias. Essas características podem ser focos de poemas, mas elas podem ocorrer juntas. No caso especificamente da melopéia, ela ocorre pelo fato de que no poema há proeminência de ritmo, rima, aliteraões, assonâncias e paronomásias, características essas que serão cruciais para se compreender a música na arte marioandradina.

Um estudo entre as duas artes, ou a busca das relações e influências, pode se dar de duas formas, nos dizeres de Luiz Piva: "a horizontal (referências a instrumentos musicais, formas, harmonia, aulas de música, virtudes da música) e a vertical, que consistiria na utilização de técnicas e modos de estruturação de uma arte em outra, por isso mais profunda e real." ¹⁸. Em *Pauliceia desvairada* (1922) estas influências verticais ganham destaque por proporcionarem espaço para formulações estéticas (como é o caso do "Prefácio Interessantíssimo"), e como forma de revitalizar a escrita poética (como ocorre em "Noturno" ou "As Enfibraturas do Ipiranga (oratório profano)", etc).

Então, as aproximações entre as duas artes são fundamentais para a própria compreensão de poesia no ocidente pelo fato de que esta relação é sempre essencial para compor poemas, principalmente na manutenção das estruturas tradicionais. Mário, no entanto, concebe esta aproximação também como forma de libertação do processo criativo da literatura brasileira em questão. Busca na música - arte considerada de certa forma livre e moderna pelo escritor - esta libertação e renovação formal que, emparelhada com as proposições radicais das vanguardas européias, transforma *Pauliceia desvairada* em um livro-manifesto da poesia modernista brasileira.

¹⁷ ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. IN: _____. Obra imatura. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p. 267

¹⁸ PIVA, Luiz. Literatura e música. Brasília: MusiMed, 1990. p. 14

Ora, a atitude crítica do escritor paulista permeia a obra em questão de diversas formas, e a arte dos sons tem papel fundamental neste quesito. Primeiramente, o "Prefácio interessantíssimo" é o espaço que Mário utiliza para teorizar sobre o movimento modernista e o próprio livro, o conceito principal nesta reflexão é o da "harmonia poética". A escrita modernista marioandradina é muito musical, tanto pela intensa melopéia quanto pela transposição de formas musicais, assim a música parece dar origem à nova poesia. Por fim, a escolha musical do autor também funciona como forma de compreender a tensão Tradição x Modernidade - ou Passadismo x Modernismo - que irá atravessar a sua obra inteira.

1.1 - "Sei construir teorias engenhosas": A partitura poética do "Prefácio interessansíssimo"

No "Prefácio interessantíssimo", o autor se apropria da teoria musical para repensar o simultaneísmo vanguardista. A aproximação do método futurista com as ideias de melodia, harmonia e polifonia, torna possível compreender um intento de busca renovadora para a literatura brasileira daquele período, demonstrando um escritor preocupado na definição de sua nova poética além de deixar à tona seu eruditismo musical. Também acredito que esta atitude seja uma forma de demonstrar uma espécie de eclosão da liberdade de pensamento do intelectual brasileiro, o que vem muito a calhar com o conceito de "poesia de exportação", em vigor nos anos heróicos de modernismo, pois o autor tem a preocupação de teorizar as suas transformações de forma a demonstrar que todo o trabalho aparentemente inconsciente de sua obra modernista possui uma função clara.

Mário diz neste prefácio que a poesia estava muito atrasada se comparada com a música, pois as regras da poesia tradicional não passaram por reformulações durante os séculos, diferentemente da música que já no século VIII instituía a harmonia. Naquele momento da escrita modernista, esse harmonismo já estava sendo reavaliado por pensamentos como o dodecafonismo e o atonalismo. Nesta discussão, Mário de Andrade se apropria da ideia da música moderna (e suas infinitas possibilidades) para a poesia lírica moderna, introduzindo até mesmo a dissonância do atonalismo, como forma de atualização da arte poética, pois arremata que "continuar no verso medido é

conservar-se na melodia quadrada e preferi-la à melodia infinita de que a música se utiliza sistematicamente desde a moda Wagner sem que ninguém a discuta mais."¹⁹

A harmonia poética desenvolvida pelo escritor paulista no "Prefácio interessantíssimo" é feita basicamente no nível dos versos, portanto, são criados três novos tipos: verso melódico, verso harmônico e polifonia poética. Na poesia, tradicionalmente, só prevalecia o primeiro tipo que é "[...] o mesmo que a melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível."²⁰

Daí por diante, Mário adapta a reflexão das "palavras em liberdade" do futurismo italiano, principalmente na ideia da ruptura da lógica gramatical do discurso a fim de criar um efeito de superposição. Esse conceito é transformado pelo autor paulista a partir das acepções de harmonia e polifonia musical. Luiz Piva resume essa reflexão da seguinte forma:

O insulamento da palavra é a técnica elementar da criação de harmonias. As palavras soltas correspondem às vibrações das notas. As reticências correspondem a uma espera de termos que não aparecem. São a ressonância de um acorde ou arpejo. Se em vez de vocábulos soltos o escritor usar frases soltas estaremos diante da mesma sensação de superposição. É o que Mário chama de *polifonia poética*.²¹

Para José Miguel Wisnik²² é evidente que Mário tem a consciência de que o deslizamento conceitual entre música e literatura se dá metaforicamente, já que rigorosamente não há possibilidade de transpor os dois tipos de signos. O simultaneísmo na música se configura fisicamente pelos sons, porém, na poesia, ocorre pelo pensamento e, principalmente, pela superposição de significados que não se ligam gramaticalmente. O escritor paulista considera então que esta simultaneidade é harmônica pelo fato de que os "significados/sons" ressoam nas reticências entre uma palavra e outra, ou seja, o sentido das palavras ressoa esperando um significado que não vem, apenas se complexifica com a adição de novas palavras. Essa conceituação faz possível trabalhar a questão da harmonia e, principalmente, da complexidade da onda

¹⁹ ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. IN: _____. Obra imatura. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p.262

²⁰ Id. Poesias completas. (edição crítica de Diléa Zanotto Manfio) Belo Horizonte: Villa Rica, 1993. p. 68

²¹ PIVA, Luiz. Literatura e música. Brasília: MusiMed, 1990. p. 44

²² WISNIK, José Miguel. O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983. p. 115-118

verbal a partir da ideia de que essa situação dá-se no nível semântico. A polifonia poética, posterior a isto, ocorre quando ao invés de palavras separadas por reticências, inserem-se pequenas frases. Para simplificar esta teoria, represento uma partitura (Figura 1,) na qual comparo os versos marioandradinos com notações musicais que indicam respectivamente melodia, harmonia e polifonia.

The figure consists of three musical staves, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The first staff shows a melodic line with a sequence of eighth and quarter notes. The second staff shows a harmonic line with three chords: a triad, a dyad, and a triad. The third staff shows a polyphonic line with two chords: a triad and a dyad.

Verso melódico: São Paulo é um palco de bailado russos

Verso harmônico: Arroubos... Lutas... Seta... Cantigas... Povoar!...

Polifonia poética: A engrenagem trepida... A bruna neva...

Figura 1 - Comparação entre notação musical e versos marioandradinos

A ocorrência destes três tipos de versos ocorre de forma aparentemente aleatória (de ordem inconsciente), criando o efeito de superposição. Ainda mais, os conceitos de verso harmônico e polifonia poética por vezes se amalgamam, gerando uma espécie de dissonância. Isso se torna claro na leitura dos versos de "A Caçada", por exemplo:

E o maxixe do crime puladinho
na eternização dos três dias... Tripudiaros gaios!...
Roubar... Vencer... Viver os respeitosamente, no crepúsculo...
<A Caçada>

É um contraste com o "Prefacio interessantíssimo" quando Mário diz: "Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar das teorias-avós que bebeu"²³ Ora, qual o sentido de dizer isto num texto que se propõe desconstruir a tradição poética para instaurar algo novo, liberto das amarras da métrica e da rima? A explicação se dá justamente na teorização do seu harmonismo poético. Não obstante a renovação

²³ ANDRADE, Mário de. op cit. p. 60

proposta pelo modernismo, Mário de Andrade ainda mantém o verso tradicional, que se caracteriza pela utilização do "verso melódico". Não é à toa que há em *Pauliceia desvairada* alguns versos da tradição, fato esse que até incomoda Manuel Bandeira em carta: "Exaspera-me ainda certo resíduo passadista, aqui e ali."²⁴ no que Mário responde:

Zangaste com o verso alexandrino e parnasiano [...] Mas, caro Manuel, sabes da liberdade, mesmo excessiva que há no meu livro: portanto não foi preconceito, que me obrigou àquela fórmula. Era assim mesmo. Senti assim. Suiu assim. Como posso eu desritmar um movimento que brotou naturalmente?²⁵

É o que já dizia no "Prefácio interessantíssimo": "Mas não desdenho baloiços dançarinos de redondilhas e decassílabos. Acontece a comoção caber neles. Entram pois às vezes no cabaré dos meus versos."²⁶ Estas aparentes controversas perspectivas se aproximam da arte musical que, apesar das inovações e renovações formais instauradas pela modernidade, ainda mantém alguns elementos caros aos preceitos "tradicionais", como é o caso da própria melodia e nisto o verso melódico apresenta a mesma função. Afinal, este cabaré dos versos de Mário instaura novos ritmos e andamentos pela provável aleatoriedade das escolhas métricas, rítmicas e de rima.

A melopéia e a influência vertical da música são as características que resultam na "excessiva musicalidade" de *Pauliceia desvairada*. Essas atitudes demonstram não uma poesia automática, como pode ser pensado a partir da apropriação do Surrealismo, mas uma escrita consciente, em um escritor crítico no qual se descentralizam as figuras do catedrático, do pianista e do musicólogo com o poeta desvairista, que urge em renovar a arte literária e o pensamento intelectual brasileiro. Vejamos, então, as razões de *Pauliceia ser a grande boca de mil sons*.

Pauliceia desvairada surge em meio à necessidade de novidade, de renovação da literatura brasileira. A realidade - se comparada ao parnasianismo - era outra, já não podia se cantar um campo ou algo melodioso, pois a cidade estava em um processo de intensa modificação e com isto surgiam sons simultâneos - dos bondes, das máquinas, etc. - que quebravam com a paz e o silêncio.

²⁴ MORAES, Marcos op cit. 2001. p. 70

²⁵ Ibidem. p. 72

²⁶ ANDRADE, Mário de, op cit. p. 66

Nos poemas de *Paulicéia desvairada*, as cenas e os sons da vida urbana, vislumbrados pelo poeta em seu caminhar pela cidade cosmopolita, são arranjos harmônicos a traduzir, com base na sobreposição de recortes de cenas, o movimento desvairado da cidade. O Olhar do poeta orchestra sons e imagens que, a cada momento, tonalizam a paisagem urbana. O conjunto de poemas que compõem o livro de 1922 forma uma rede harmônica em que cada poema, um acorde musical, resulta do arranjo de tons simultâneos captados no cotidiano da Paulicéia.²⁷

A harmonia surge, então, da dissonância dos sons distintos e novos que se proliferam na cidade cosmopolita. Os sons dos gritos no comércio, das falas dos estrangeiros, dos bondes, dos automóveis, dos vendedores imigrantes de batata assada ao forno, o ritmo das indústrias e ainda assim do som das águas do Tietê, da garoa que cai na cidade e do silêncio da neblina.

Luiz Piva em *Literatura e música* apresenta diversas formas da presença da música na literatura. Muitas vezes, essa influência vertical pode até ser traduzida em composições de partituras confrontando o texto literário e intenção musical. Fortuito em muitas das vezes, mostrando que essas relações são intrínsecas à própria arte poética como já foi comentado anteriormente. De forma simples, o primeiro passo para a identificação de música na poesia de Mário é perseguir as repetições, pelo fato de que:

A escrita musical tem na repetição um dos seus mais valiosos recursos estéticos. A repetição não tem relevância estética por significar uma *volta mecânica do mesmo*, mas por dar origem a formas objetivamente iguais e ludicamente diversas. Nas formas musicais a repetição de certos elementos desempenha um papel muito importante para a criação de diversas configurações expressivas. O tema musical repetido soa distintamente do tema exposto pela primeira vez, pois se encontra num contexto dinâmico diverso, num espaço lúdico de valor específico que lhe confere um sentido peculiar.²⁸

Ora, esta marcação da repetição que apresenta um sentido peculiar na sua volta se mostra presente logo no primeiro poema do livro, "Inspiração":

São Paulo! comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original!...
Arlequinal!... Trajes de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...

²⁷ SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 37

²⁸ PIVA, Luiz. op cit. 1990. p. 46

Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
 Perfumes de Paris... Arys!
 Bofetadas líricas no Trianon... Algodoad!...

São Paulo! comoção de minha vida...
 Galicismo a berrar nos desertos da América.
 <Inspiração>

O refrão "São Paulo! comoção de minha vida..." anuncia dois sentidos diferentes para a palavra "comoção", o primeiro é representado pela comoção artística, do sentimento contido na obra de arte e que pode ser colhido pelo apreciador, e a sua repetição, contida na segunda estrofe, tem sentido de pesar, tristeza. A escolha de "Inspiração" para abrir o livro em questão não é aleatória, o poema se constitui como um resumo da composição de *Pauliceia desvairada*, quase um complemento ao "Prefácio interessantíssimo", só que agora a justificação não é teórico-crítica mas semântico-prática.

A primeira estrofe dá sentido ao título, pois indica todas as características da cidade de São Paulo e seus habitantes que interessaram para a composição de *Pauliceia desvairada*, numa representação nova, como diz no segundo verso. São Paulo, naquele momento passava por um intenso processo de modernização e, portanto, se transformava de forma rápida, daí surge o adjetivo Arlequinal, o traje de losangos, em que o poeta também se identifica, pois se modifica tanto quanto a sua cidade, esse é o mote que dará voz a poemas como as "Paisagens", "Os cortejos", "Ode ao burguês", "Rua de São Bento" etc.

O segundo refrão de "Inspiração" mostra o poeta comovido com a posição subalterna de sua cidade. O grito que vem de lá, carregado de influência francesa, não é escutado. A América Latina até então não tinha força para competir com a arte vinda do estrangeiro, não tinha voz. O esforço, então, de *Pauliceia desvairada* é uma tentativa de seguir na contracorrente desta situação.

A música, além da estrutura, também está presente na forma do poema. Ainda que sua configuração seja de liberdade rímica e rítmica, as rimas aparecem dentro dos versos, como é possível identificar nos grupos: *São/comoção; amores/flores; original/arlequinal/algodoal; forno/inverno/morno; sutis/Paris/Arys*. Adensando na questão musical, José Miguel Wisnik, em leitura deste poema, considera que:

[...] a sucessão melódica, sintagmática, se dá formando *núcleos harmônicos*, isto é, as palavras se organizam em acordes, suas

incidências provam efeitos complexos de que não dispõem sozinhos. Desse modo, temos harmonias dissonante ("antítese - genuína dissonância") nas séries *cinza e ouro*, *luz e bruma*, acrescidas na intensidade do atrito em *forno e inverno morno*.²⁹

Ou seja, além da formação de refrãos notada pela repetição de versos ("São Paulo! comoção de minha vida..."), a música encontra-se mais profundamente neste poema que abre *Pauliceia desvairada*. Além da rima interna e de combinações de aliterações e assonâncias, a questão discutida no "Prefácio interessantíssimo" sobre o harmonismo poético cai muito bem neste poema. Ora, primeiramente a contribuição dos acordes (versos harmônicos e polifonia poética) são o ponto de partida para que - com novas relações entre palavras - se formem novas significações, tanto do ponto de vista do verso quanto dos vocábulos. E, por fim, as ligações de palavras - principalmente no nível rímico - proporcionam a dissonância não de forma sonora, mas semântica como no caso de *forno/inverno/morno*.

Na leitura do poema de abertura de *Pauliceia desvairada* foi possível identificar um número notável do trabalho conjunto entre música e literatura - mesmo quando este trabalho é feito de forma aparentemente inconsciente - no caso de refrãos, rimas, aliterações, assonâncias e até a teorização de polifonia poética do "Prefácio interessantíssimo". A partir de agora vamos ver como essas e outras características se comportam em outros poemas do conjunto.

1.2 - A musicalidade em uma poética transgressora

No contexto de *Pauliceia desvairada* nota-se que, além da incorporação dos ideais vanguardistas, o poeta também se dedicou a conceber uma imagem da cidade de São Paulo com todas as suas novidades e contradições advindas daquele período, no qual a cidade passava por uma modernização desenfreada e, portanto, criava novos personagens, novos locais e novas experiências. Mário de Andrade, então, intentou criar uma poesia que desse conta de apreender todas essas inovações - e por isso necessitava de uma nova linguagem - assim como apresentar a forma como o homem daquela época respondia a todas essas situações.

Para tanto, fez-se necessária a criação de um personagem que pudesse representar as inovações e contrariedades que o livro tenta passar, um personagem que

²⁹ WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983. p.122

transmitisse a ideia de inúmeras interpretações e, assim, torná-lo espelho da cidade de São Paulo e do poeta modernista. Esse personagem se caracteriza pela figura do Arlequim. Ora, a capa do livro (Figura 2), composta em arte moderna, já é a primeira pista de que este livro se configura a partir do Arlequim.

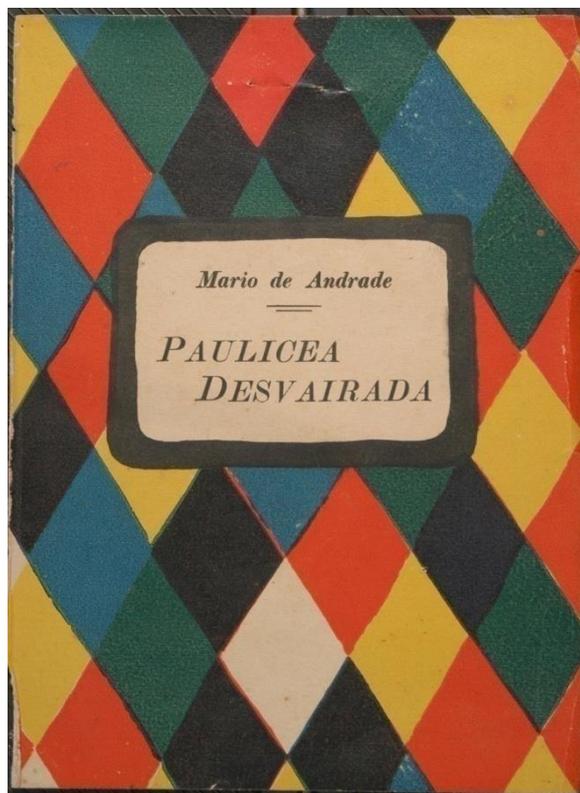


Figura 2 - Capa da primeira edição de Pauliceia desvairada³⁰

Portanto, o personagem Arlequim rege a tessitura da obra de Mário de Andrade. Em uma leitura musical, pode-se compreender que a repetição desta figura configura-se como um motivo ou *leitmotiv*, técnica musical fomentada pelo alemão Richard Wagner. Esta prática pode ser conceituada para a arte das palavras da seguinte forma, segundo Luiz Piva:

Com Rudolph Reti chamamos motivo a um elemento musical (literário), seja uma frase melódica, fragmento, ou mesmo um desenho rítmico ou dinâmico, que, por ser constantemente repetido e variado através da obra, ou parte dela, desempenha determinada função no plano da composição.³¹

³⁰ Disponível em: http://www.ieb.usp.br/marioscriptor/escritos/img/aud_pauliceia.jpg

³¹ PIVA, Luiz. op cit. p. 47

É possível, então, considerar que as repetições de "arlequinal" na estrutura dos poemas de *Pauliceia desvairada* aparecem como uma forma de motivo que surge da inspiração musical e toma a forma de palavras que se repetem durante os poemas. Importante destacar que as suas repetições se apresentam de formas diferenciadas, tanto como referência à cidade quanto ao poeta modernista.

A roupa de retalhos de que se serve o personagem carnavalesco do Arlequim simboliza um ser fragmentário, onde cada pedaço representa uma personalidade diferente. A ideia, então, é identificar este personagem com uma São Paulo que se metamorfoseia em um pólo industrial da modernidade, uma cidade num ritmo veloz, chamativa, contraditória e cosmopolita, onde o poeta muitas vezes não reconhece o seu passado, pois muito daquele presente lhe é estranho, pelo progresso e pela importação deste progresso, como se evidencia no mote de "Rua de São Bento":

RUA DE SÃO BENTO

Triângulo.

Há navios de vela para os meus naufrágios!
E os cantares da uíara rua de São Bento...

Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,
as minhas delícias das asfixias da alma!
Há leilão. Há feira de carnes brancas. Pobres arrozais!
Pobres brisas sem pelúcias lisas a alisar!
A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas...

Não tenho navios de vela para mais naufrágios!
Faltam-me as forças! Falta-me o ar!
Mas qual! Não há sequer um porto morto!
"Can you dance the tarantella" - "Ach! ya".
São as califórnia's numa vida milionária
numa cidade arlequinal...

O clube comercial... A Padaria Espiritual...
Mas a desilusão dos sombrais amorosos
põe majoration temporaire, 100% nt!...

Minha Loucura, acalma-te!
Veste o water-proof dos também's!

Nem chegarás tão cedo
à fábrica de tecidos dos teus êxtases;
telefone: Além, 3991...
Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,
vê, lá nos muito-ao-longes do horizonte,
a sua chaminé de céu azul!

Neste o poema, Mário "[...] orchestra o canto hipnótico das feiras, das bolsas de valores, dos leilões e das alegrias dançantes dos estrangeiros harmonicamente justapostos: ingleses, italianos e alemães".³² Isto cria no poema uma espécie de polifonia, por conta das inúmeras vozes justapostas e, principalmente, pelas marcações das línguas estrangeiras que se misturam dentro dessa variedade linguística nas ruas comerciais daquela época.

Nota-se que no poema se anuncia que estas profusões de vozes dissonantes (da rua, dos estrangeiros, das fábricas) são cantos: Os cantares da uiara rua. As canções dos vendedores têm um quê de irresistível, já que a Uiara - ou mãe d'água - atrai os homens com sua melodia encantadora para assim os afundar. Aqui os afundados são os clientes em meio a esta rua que os arrebatava pelo seu cantar irresistível.

Há também música em meio aos versos livres, e muitas das vezes a rima cria uma espécie de tensão, como nas repetições de "plúmbeas" ou na paronomásia construída por "lisas" e "a alisar" que, neste mesmo verso, rima com "brisas". Porém, o momento chave é nos versos harmônicos:

O clube comercial... A Padaria Espiritual...
<Rua de São Bento>

Os próprios versos harmônicos rimam entre si, formando acordes que se encontram na mesma escala musical, uma constatação sublime em meio ao frio e vazio do clube e padaria. Até mesmo dentro do poema, onde se encontram tensões em todos os níveis, que criam uma harmonia dissonante, há um momento de musicalidade harmoniosa, o que claramente aponta uma espécie de dissonância neste poema. Cada compasso deste poema ou cada retalho da roupa do Arlequim são tensas entre si, mas combinam-se para formar a música da uiara Rua de São Bento e a roupa de Arlequim da cidade de São Paulo.

Da maneira semelhante, o Arlequim também se aproxima com a posição do poeta modernista, primeiramente pela influência da cidade de São Paulo no sentido de que a sua identificação como arlequinal pode-se vincular de mesmo modo aos seus habitantes. Não obstante, essa representação do poeta modernista como arlequim deriva-se também da absorção teórica a partir das vanguardas europeias, e essa é a leitura que

³² SOUZA, Cristiane Rodrigues de. Clã do jabuti: uma partitura de palavras. São Paulo: Annablume, 2006. p. 37-38

rege o poema "O Trovador", no qual a fundação da literatura nacional parte sarcasticamente da união de preceitos lusitanos e ameríndios, mistura que se dá arlequinamente no poeta:

O TROVADOR

Sentimentos em mim do asperamente
 dos homens das primeiras eras...
 As primaveras de sarcasmo
 intermitentemente no meu coração arlequinal...
 Intermitentemente...
 Outras vezes é um doente, um frio
 na minha alma doente como um longo som redondo...
 Cantabona! Cantabona!
 Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde!

Este poema é de extrema importância para o modernismo e para a conceituação da música na poesia de Mário. Aqui, o poeta vai antecipar, de forma reduzida, as ideias que irão compor a teoria da Antropofagia de Oswald de Andrade. A ambivalência entre Estrangeiro x Nacional vai estar patente, e isto é o mote para a fomentação da originalidade. A ideia de uma escrita automática ou psicológica é o que dá ao modernismo o tom de originalidade, simulando um ser das primeiras eras que baseava a sua vida nos instintos e nos sentimentos, diferente da racionalidade que assoma a civilização. Isso se liga à parábola que inicia *A Escrava que não é Isaura*.³³

O poeta se funde com o trovador, músico popular europeu. "No entanto, apesar de identificado com a herança européia, o eu lírico deste poema sente-se ainda tupi - pertencente às terras quentes do Brasil - anunciando-se, portanto, dividido entre a herança européia e a melodia de sua terra."³⁴ É aí que surge o *leitmotiv* arlequinal, mostrando o poeta com a sua consciência fragmentária, na qual entram em conflito o frio do colonizador - cultural e histórico - europeu e o áspero nativo brasileiro.

O ápice do poema se dá no contexto sonoro. Primeiramente no âmbito das palavras, como a repetição da sílaba "en": Sentimentos /asperamente /homens

³³ Cf. ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. IN: _____. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p. 231-232.

³⁴ SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 36

/intermitentemente/doente/tangendo. Ou então de "on": homens/ longo /som /redondo /Cantabona/Dlorom.

A música, então, culmina na ambivalência entre Estrangeiro x Nacional decorrente da música ritualística e principalmente rítmica do indígena e a europeia, marcada pela invenção da harmonia e de instrumentos musicais. "Cantabona", então, estaria aqui simbolizando as batidas da música indígena, pois

[...] ao se repetir, invoca, em sua sonoridade, o bater de tambores que marca o compasso das danças e das músicas dos índios e dos negros brasileiros: as duas primeiras sílabas - "canta" - (batidas rápidas no tambor) explodem no sonoro "bon", sílaba acentuada que, alongando-se pela vogal nasal "o" (on), reproduz a batida forte do tambor.³⁵

"Dlorom" é o toque do alaúde. Este instrumento era o recurso principal para acompanhar as cantigas medievais - não é à toa que o poema se chama "O Trovador" - e aqui ele vem simbolizar a herança europeia para dentro da cultura brasileira. O fato de se retornar à música medieval, traz a ideia de uma música mais "crua", uma poesia - por que não? - de origem das línguas e cultura ibérica.³⁶ Então, o verso final vem tratar do modernismo como inovação, como originalidade que, pautada na arlequinidade, é união da voz brasileira na sua forma mais intrínseca com a cultura do estrangeiro que venha acrescentar uma nova forma de cantar e de compor.

Há poemas em *Pauliceia desvairada* que se mostram musicais pela presença de refrãos. Este processo, também chamado de reiteração, tem como função a de acentuar as partes essenciais da temática do poema e, no nosso caso, criar uma musicalidade. Muitas das vezes, os refrãos vão servir de reforço crítico. Daí em "Domingo" ser dito:

Missas de chegar tarde, em rendas,
e dos olhares acrobáticos...
Tantos telégrafos sem fio!
Santa Cecília regorgita de corpos lavados
e de sacrilégios picturais...
Mas Jesus Cristo nos desertos,
mas o sacerdote no *Confiteor*...Contrastar!
- Futilidade, civilização...

Hoje quem joga?... O Paulistano.
Para o Jardim América das rosas e dos pontapés!

³⁵ Ibid. p. 37

³⁶ Esse argumento retornará de forma mais pungente na obra final de Mário de Andrade: *Lira Paulistana*.

Friendenreich fez gol! Corner! Que juiz!

.....
- Futilidade, civilização...

Mornamente em gasolinas... Trinta e cinco contos!
 Tens dez mil réis? Vamos ao corso...

.....
 Automóveis fechados... Figuras imóveis...
 O bocejo do luxo... enterro.
 E também as famílias dominicais por atacado,
 entre os convenientes perenemente...

- Futilidade, civilização...

Central. Drama de adultério.
 A Bertini arranca os cabelos e morre.
 Fugas...Tiros...Tom Mix!
 Amanhã fita alemã... de beijos...
 As meninas mordem os beijos pensando em fita alemã...

.....
 As meninas sonham masculinidades...

- Futilidade, civilização...

<Domingo>

O refrão apresenta-se semelhante às cantigas trovadorescas pois se localiza no último verso das estrofes e vem representar justamente o tédio e a crítica do poeta. Em "Domingo", o poeta critica alguns costumes da burguesia paulistana da época a partir das dissonâncias, criando uma espécie de harmonia. O dia de descanso de São Paulo se resumia a ir à igreja, passeios em automóveis, cinemas e jogos de futebol. O poema cria uma atmosfera de tédio em relação a estas atividades.

Oh! minhas alucinações!

Vi os deputados, chapéus altos,
 sob o pátio vespéral, feito de mangas-rosas
 saírem de mãos dadas do Congresso...

.....
 Desciam, inteligentes, de mãos dadas,
 entre o trepidar dos táxis vascolejantes,
 a rua Marechal Deodoro...

Oh! minhas alucinações!

.....
 E as esperanças de ver tudo salvo!
 Duas mil reformas, três projetos...
 Emigram os futuros noturnos...
 E verde, verde, verde!...

Oh! minhas alucinações!

Mas os deputados, chapéus altos,
 mudavam-se pouco a pouco em cabras!
 Crescem-lhe os cornos, descem-lhe as barbinhas...
 E vi que os chapéus altos do meu estado amado,
 com os triângulos de madeira no pescoço,

nos verdes esperanças, sob as franjas de outro da tarde,
se punham a pastar
rente do palácio do senhor presidente...

Oh! minhas alucinações!

<Rebanho>

Em "Rebanho", o poeta arlequinal vê os deputados saírem do Congresso, e neste primeiro momento os saúda com palmas ao se mostrarem os salvadores da pátria. E pouco a pouco os deputados se metamorfoseavam em cabras com seus chifres, barbas e triângulos no pescoço, começam então a pastar em frente ao palácio do Presidente. O refrão, de verve surrealista, vai anunciando cada vez mais a alucinação do poeta, que - quanto mais se repete - mais forte vai ficando.

Como já dito anteriormente, as características formais que tradicionalmente assentam musicalidade no corpo do poema são: ritmo, métrica e rima. Justamente porque o trabalho com o ritmo é um jogo entre som e silêncio, a métrica é o artifício no qual se constrói ritmos do jeito mais fácil e, a rima se baseia pela semelhança de sons, geralmente no fim dos versos. Ora, os conceitos desses atributos são ligados inteiramente com sons e música. Para uma leitura dos poemas de *Pauliceia desvairada*, é preciso ter em mente que tais situações vão existir, porém, de forma não-padronizada, o que não torna os poemas menos musicais - ou musicáveis. Vejamos o caso de "Os Cortejos":

Os Cortejos

Monotonias das minhas retinas...

Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...

Todos os sempre das minhas visões! "Bon Giorno, caro."

Horríveis as cidades!

Vaidades e mais vaidades...

Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!

Oh! os tumultuários das ausências!

Paulicéia - a grande boca de mil dentes;

e os jorros dentre a língua trissulca

de pus e de mais pus de distinção...

Giram homens fracos, baixos, magros...

Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...

Estes homens de São Paulo,

todos iguais e desiguais,

quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,

parecem-me uns macacos, uns macacos.

Pode se verificar inicialmente as palavras em rimas internas como: Monotonias/das/minhas/retinas/serpentinhas; entes/frementses/sempreres; cidades/vaidades; poesia/alegria; fracos/baixos/magros; iguais/desiguais. O artífice do poeta se torna mais interessante pelo fato de que as palavras ligadas como rimas internas estão também ligadas no nível semântico, demonstrando que as escolhas foram pensadas para contextualizar as ideias do poema, além de criar musicalidade.

O poeta observa a cidade de São Paulo em período de modernização passar aos seus olhos e todas as tediosas resoluções a que restou. No poema as aliterações provocam um papel crucial para a musicalidade em companhia de uma significação notável. As repetições da consoante "s" provocam a ideia de passagem, que se refere justamente às transformações que a capital paulista sofria naquele período. E o ritmo acompanha essa espécie de arritmia dos sons da cidade, pois "[...] surge determinado por exigências do dinamismo interno do pensamento poético e não por esquemas 'a priori'"³⁷ como pode se ver na primeira estrofe:

Monotonias das minhas retinas...
 ○ ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○
 Serpentinhas de entes frementes a se desenrolar...
 ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ●
 Todos os sempre das minhas visões! "Bon Giorno, caro."
 ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ● ○ ○ ● ○
 <Os Cortejos>

Olhando para este esquema, é patente a ausência de um ritmo padronizado. Assomam-se muitas vezes variações para ritmos ternários, mas ocorrem pausas ou cortes rítmicos que desprezam a regularidade. Além disso, insisto em dizer que isso, mesmo arritmado, é ritmo! O poema advém das sensações provindas do cotidiano urbano de uma cidade em modernização que não segue um padrão, pois de forma aleatória passam bondes, automóveis e pedestres que contrastam com a leveza do andamento do poeta e de seus pensamentos. As interrupções e arritmias remetem à cesura agambiana, que diz que “O transporte rítmico, motor do lance do verso, é vazio, é apenas transporte de si. E é esse vazio que, enquanto *palavra pura*, a cesura - por um instante pensa, suspende, enquanto o cavalo da poesia para um pouco.”³⁸

Obviamente que isso cria uma espécie de harmonia desvairista, mas não seria esse o preceito da obra? Se dissermos que ritmos não padronizados pelo aparecimento

³⁷ COELHO, Nelly Novaes. *Mário de Andrade para a nova geração*. São Paulo: Saraiva, 1970. p.64

³⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. (Trad. João Barrento) Lisboa: Cotovia, 1999. p. 36

de tônicas de contratempo não são ritmos, o que diríamos de "*Les Augures Printaniers: Danses des Adolescents*" de *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky? Ou de muitos outros músicos da época, diríamos que são loucos? A poesia, neste momento, deveria avançar em direção a uma nova forma de compor, assim como a música exigia. Neste pensamento, acredito que o poema que também possui uma harmonia desvairista é "O Domador":

Alturas da Avenida. Bonde 3.
 Asfaltos. Vastos, altos, repuxos de poeira
 Sob o arlequinal do céu ouro-rosa-verde...
 As sujidades implexas do urbanismo.
 Filets de manuelino. Calvícies de Pensilvânia.
 <O Domador>

Este poema possui uma constante da obra de Mário que Marlene de Castro Correia conceitua como o *topos do bonde*³⁹, que se baseia na temática deste meio de transporte símbolo da modernização vivida por São Paulo naquele período. O poeta põe no papel emoções sentidas pelas viagens no bonde, como as pessoas que entram e saem ou a visão da cidade pela percepção rápida da janela do veículo. É preciso responder rápido a tudo isso e, em "O Domador", Mário constrói estas percepções de forma exemplar, imprimindo uma função musical arlequinal. Disto conclui Marlene de Castro:

A abertura do poema instiga de imediato a atenção do leitor, pelo conjunto de procedimentos que asseguram a sua expressividade: a concisão dos três sintagmas iniciais, ressaltada por pausas nitidamente marcadas, e seu contraste com a unidade rítmico-semântica imediatamente posterior, desdobrada e prolongada, por efeito do enjambement, no verso seguinte. Esses procedimentos coisificam, no nível da enunciação, a dinâmica da marcha do bonde, em sua sequência de breves paradas e movimentos extensos. Com economia de meios, Mário apreende e exprime com objetiva concretude os novos componentes da paisagem urbana.⁴⁰

A música das ruas e da São Paulo em processo de modernização e industrialização se insere dentro da estrutura do poema, as pausas das paradas do Bonde recebem um ponto que deve ser seguido na leitura para poder soar o ritmo do bonde, ou seja, é menos verso harmônico que verso rítmico pois a pausa enuncia um sentido à forma poética. Contribuindo para esta leitura, as aliterações de "s" do segundo verso

³⁹ CORREIA, Marlene de Castro. Mário de Andrade, poeta: dilemas e tensões, ganhos e perdas. IN: Poesia de dois Andrades: (e outros temas). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

⁴⁰ Op cit. p. 74

desta estrofe vêm proporcionar ainda mais música, ao sugerirem o som do movimento do bonde. Entretanto a última estrofe carrega algo que quebra com o ritmo do poema ao inserir - pelo método da colagem - uma música dentro do poema:

Esse espetáculo encantado da Avenida!
 Revivei, oh gaúchos Paulistas ancestramente!
 E oh cavalos de cólera sangüínea!
Laranja da China, laranja da China, laranja da China!
Abacate, cambucá e tangerina!
 Guardate! Aos aplausos do esfusiante clown,
 Heróico sucessor da raça heril dos bandeirantes,
 Passa galhardo um filho de imigrante,
 Louramente domando um automóvel!
 <O Domador>

Diléa Manfio elucida que estes dois versos em destaque são uma "Paródia dos acordes iniciais do Hino Nacional, feita pelo povo."⁴¹ Ora, após tal informação estes versos cantam na mente do leitor ao serem lidos, ou seja, torna-se praticamente impossível ler este poema sem cantar estes versos que quebram totalmente o ritmo do poema.

A música, além de se instaurar formalmente nos poemas de *Pauliceia desvairada*, também proporciona novas estruturas poéticas. A primeira dessas presenças nota-se pelos poemas "Paisagens", que sugerem uma espécie de forma - não fixa - de composição para dar conta de compreender as transformações advindas da modernidade. Diverso também daquela ideia das paisagens naturais das artes plásticas, as "Paisagens" marioandradinas são as sensações de um eu-lírico inserido na modernidade, mas identifica figuras sublimes como a chuva e Sol em meio a toda as figuras de urbanização. Em leitura de "Paisagem n.º 3", Marlene de Castro Correia percebe que:

Muito sabiamente Mário nomeia o poema à maneira da titulação de peças musicais, com as quais efetivamente "Paisagem n.º 3" se assemelha pela leveza "esvoaçante" de seu movimento rítmico-semântico. Nesse sentido pode-se atribuir aos versos "As rolas da Normal/ esvoaçam entre os dedos da garoa..." que metaforizam a

⁴¹ MANFIO, Diléa Zanoto. Precisando a circunstância. IN: ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. (Edição crítica de Diléa Zanoto Manfio) Belo Horizonte: Villa Rica, 1993. p. 502

movimentação das jovens estudantes da Normal, o valor de metáfora do próprio andamento do poema.⁴²

Apesar de necessariamente estes poemas não se configurarem por padrões musicais, acontece de surgir momentos musicais nestes poemas como rimas internas, refrões e até mesmo referências diretas à música. Ainda em "Paisagem nº. 3", nos seus últimos versos:

.....
De repente
Um raio de Sol arisco
Risca o chuvisco ao meio.
<Paisagem nº. 3>

Primeiramente, assinala-se a assonância de "r", entretanto, a musicalidade melhor se forma pela rima - com a ajuda de paronomásia - "arisco"/"Risca"/"chuvisco", todas essas ligadas à figura do Sol. Não obstante, o astro também é figura de rima em "Paisagem nº. 1":

.....
O vento é como uma navalha
Nas mãos dum espanhol. Arlequinal...
Há duas horas queimou Sol.
Daqui a duas horas queima Sol.
<Paisagem nº. 1>

Neste, "Sol" irá rimar consigo mesmo e com "espanhol". Apesar disto, é possível considerar que "Arlequinal" funciona como uma espécie de rima imperfeita, mas que semanticamente se liga ao clima frio, com ventos cortantes mesmo com o calor do sol. As "Paisagens" mais musicais são as de número par, onde pode se encontrar várias referências:

Lá para as bandas do Ipiranga as oficinas tossem...
Todos os estiolados são muito brancos.
Os invernos de Paulicéia são como enterros de virgem...
Italianinha, torna al tuo paese!
.....
Grande função ao ar livre!
Bailado de Cocteau com os barulhadores de Russolo!
Opus 1921

⁴² CORREIA, Marlene de Castro. Mário de Andrade, poeta: dilemas e tensões, ganhos e perdas. IN: Poesia de dois Andrades: (e outros temas). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 72-73

São Paulo é um palco de bailados russos.
 Sarabandam a tísica, a ambição, as invejas, os crimes
 e também as apoteoses da ilusão...
 Mas o Nijinsky sou eu!
 E vem a Morte, minha Karsavina!
 Quá, quá, quá! Vamos dançar o fox-trot da desesperança,
 a rir, a rir dos nossos desiguais!
 <Paisagem nº. 2>

Nestes versos de "Paisagem nº. 2" observa-se primeiramente a polifonia da cidade de São Paulo cosmopolita e em modernização, nesse sentido cantam no poema a tosse das oficinas do Ipiranga e a voz do imigrante italiano. No fim do poema, o eu-lírico percebe a cidade como música dando-lhe o título com referências ao escritor surrealista Jean Cocteau e ao pintor futurista Luigi Russolo e finaliza o título ao molde de muitas peças musicais, dando-lhe o número da obra, aqui a numeração se liga ao provável ano de escrita do poema.

Na estrofe posterior é que a música arlequinada é tocada. A própria cidade é metáfora da música, na qual se misturam ritmos ligados à dança, porém de caráter dissonante. Primeiro pela "Sarabanda" - de compasso ternário e andamento lento - que era comum nas cortes, e aqui surgem o som da tosse da tísica e outros elementos como a ambição e inveja para criar esse sentimento triste no poema. Nesta "Sarabanda", o eu-lírico se compara ao dançarino Vaslav Nijinski considerado "um dos mais perfeitos bailarinos do mundo, que se notabilizou por sua capacidade de permanecer durante longo tempo no ar"⁴³, ou seja, o poeta se compara ao formidável bailarino perfeito para se posicionar como uma espécie de mártir. Na "Sarabanda" de "Paisagem nº. 2" o artista é o único que consegue identificar viver esta negatividade e ainda pensar sobre ela. Também apresenta o foxtrote, ritmo de salão comum na época e que usualmente acompanha *jazz bands*. Por fim, "Paisagem nº. 4" é a que possui mais características musicais, primeiramente pelo seu refrão:

Os caminhões rodando, as carroças rodando,
 Rápidas as ruas se desenrolando,
 Rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
 E o largo coro de ouro das sacas de café!...
 <Paisagem nº. 4>

O refrão propriamente dito já é uma mediação musical no poema. Não obstante, há muitas outras características que conduzem à melopéia do poema. Há rima interna e

⁴³ MANFIO, Diléa Zanoto. Op cit. p. 503

externa, no caso de "rodando"/"rodando" e "desenrolando", assim como "coro" e "ouro". Acrescentam-se a isto as aliterações de "r" em "rodando"/"rodando"/"Rápidas"/"ruas"/"desenrolando"/"rumor" e "rouco", como que fazendo referência ao som das rodas dos caminhões e carroças. Há rima clara também na estrofe:

Lutar!
 A vitória de todos os sozinhos!...
 As bandeiras e os clarins nos armazéns abarrotados...
 Hostilizar!... Mas as ventaneiras dos largos cruzados!...
 <Paisagem nº. 4>

Além das claras rimas formadas nos finais de verso, há a brilhante rima entre "Lutar" e o verso harmônico "Hostilizar!", criando uma espécie de variação de harmonia entre esses curtos versos e os maiores que também rimam entre si. Cria-se, então, a ideia de que estes versos harmônicos possuem uma certa autonomia, portanto, a sua ligação com a próxima nota do acorde arpejado - como conceitua Mário de Andrade no interessante prefácio - se dá apenas pela necessidade de criar superposição semântica na mente do leitor, pois cada nota tem a força de um verso.

1.3 - As estruturas musicais de *Pauliceia desvairada*

A influência vertical da música na poesia, de acordo com Luiz Piva, que consiste na utilização de técnicas de estruturação próprias da arte dos sons, dá os seus primeiros passos em *Pauliceia desvairada*⁴⁴. Nos poemas "Noturno" e "As Enfibraturas do Ipiranga (oratório profano)" são manipulados os gêneros "noturno" e "oratório" de forma a criar poemas modernistas, sendo que no último esta antropofagia ocorre em um grau muito maior.

No primeiro deles, "Noturno", Mário de Andrade, inspirado no gênero musical homônimo, ambienta a sua poesia com o clima da noite. Este, exercido com maestria pelo polonês Frédéric Chopin no século XIX, não possui uma estrutura fixa como uma "sonata" e, portanto, necessita da criatividade do compositor para exprimir sentimentos melancólicos da noite, é uma obra para piano na qual se estimula a meditação e a tranquilidade em meio a melancolia. O poeta paulista busca nesta "estrutura livre" criar

⁴⁴ Alcançará o seu máximo em *Clã do Jabuti* de 1927.

um poema com bastante trabalho em cima de refrãos e variações, ambientando na noite e o que dela pode se suscitar, mas mantendo a melancolia do eu lírico:

NOTURNO

Luzes do Cambuci pelas noites de crime...
Calor!... e as nuvens baixas muito grossas,
Feitas de corpos de mariposas,
Rumorejando na epiderme das árvores...

Gingam os bondes como um fogo de artifício,
Sapateando nos trilhos,
Cuspindo um orifício na treva cor de cal...

Num perfume de heliotrópios e de poças
Gira uma flor-do-mal... Veio do Turquestã;
E traz olheiras que escurecem almas...
Fundiu esterlinas entre as unhas roxas
Nos oscilantes de Ribeirão Preto...

- Batat' assat'ô furnn!...

Luzes do Cambuci pelas noites de crime!...
Calor... e as nuvens baixas muito grossas,
Feitas de corpos de mariposas,
Rumorejando na epiderme das árvores...

Um mulato cor de ouro,
Com cabeleira feita de alianças polidas...
Violão. "Quando eu morrer..." Um cheiro pesado de baunilhas
Oscila, tomba e rola no chão...
Ondula no ar a nostalgia das Baías...

E os bondes passam como um fogo de artifício,
Sapateando nos trilhos
Ferindo um orifício na treva cor de cal...

- Batat' assat'ô furnn!...

Calor!... Os diabos andam no ar
Corpos de nuas carregando...
As lassitudes dos sempre imprevistos!
E as almas acordando às mãos dos enlaçados!
Idílios sob os plátanos!...
E o ciúme universal às fanfarras gloriosas
De saias cor-de-rosa e gravatas cor-de-rosa...

Balcões na cautela latejante, onde florem Iracemas
Para os encontros dos guerreiros brancos... Brancos?
E que os cães latam nos jardins!
Ninguém, ninguém, ninguém se importa!
Todos embarcam na Alameda dos Beijos da Aventura!
Mas eu... Estas minhas grades em girândolas de jasmims,

Enquanto as travessas do Cambuci nos livres
 Da liberdade dos lábios entreabertos!...
 Arlequinal! Arlequinal!
 As nuvens baixas muito grossas,
 Feitas de corpos de mariposas,
 Rumorejando na epiderme das árvores...
 Mas sobre estas minhas grandes em girândolas de jasmins,
 O estelário delira em carnagens de luz,
 E meu céu é todo um rojão de lágrimas!...

E os bondes riscam como um fogo de artifício,
 Sapateando nos trilhos,
 Jorrando um orifício na treva cor de cal...

- Batat' assat'ô furnn!...

Há três temas neste poema, sendo que apenas um deles não entra na variação, que é o canto do imigrante vendedor de batatas. Por conta disso, este noturno também poderia ser identificado como a forma musical "Tema com variações" o que agrada ao feito modernista pela capacidade de transformação dos versos. Neste período Igor Stravinsky compôs um Octeto no qual possui um *Tema con Variazioni*, justificando que esta prática era interessante aos modernistas tanto na poética quanto na música, pelo fato de que as variações quebram com as expectativas do leitor, criando uma espécie de dissonância. Além disso:

Os sons que cortam o silêncio da noite enfatizam as dissonâncias: o murmurejo sensual das mariposas - sons dos desejos libidinosos - sobrepõe-se, harmonicamente, ao ruído seco do bonde gingando sobre os trilhos de metal - som da civilização. Os arpejos do violão, o canto do mulato, as fanfarras dos amantes, ao lado do murmurejo insistente das mariposas e do refrão entontecedor do vendedor de batatas - "Batat' assat'ô furnn!..." - que, por meio da sonoridade de seu verso, incita a fome (sensual) dos habitantes da cidade, atormentam o eu poético, envolvendo-o no delírio noturno⁴⁵

Ora, o poeta paulista desvirtua o gênero musical "Noturno", ou melhor dizendo, reformula. Ao retirar-lhe o caráter de tranquilidade e inserir a tormenta do eu-lírico em meio a isso tudo, denota-se que Mário - conhecedor profundo de música - se utiliza das formas prontas como inspiração, mas não se estagna, repensa-a e constrói algo novo: Um noturno que dê conta da modernidade. Naquele momento, em meio a todo o estardalhaço da modernização da cidade de São Paulo, não se podia conceber uma poesia da tranquilidade, mesmo no ambiente da noite. A inserção do "Tema com

⁴⁵ SOUZA, Cristiane Rodrigues. op cit. p. 41

Variações" aumenta o torpor tanto do eu-lírico quanto do leitor, no aguardo de uma tranquilidade que não vem! Há sempre a dissonância, o som dos bondes gingando, do violão, do canto do mulato, o latido dos cães e de remate o grito do vendedor de batatas. Esta mistura arlequinal cria tudo menos tranquilidade e meditação.

A estrofe onde se concentra a confusão de forma mais profunda é na antepenúltima, na qual um dos temas se mistura e se reproduz, fragmenta-se, faltam versos inteiros. Este emaranhado que se fecunda ao redor do tema dá a entender tanto a ideia da perturbação do eu-lírico em meio a tanta lascívia ao seu redor, quanto o próprio ato do sexo como reprodução, ato este que se faz presente na própria estrutura do poema. Além do mais, se formos pensar que as prostitutas se fazem presentes no corpo do poema, o "Tema com variações" ganha mais uma acepção.

A antropofagia crítica de gêneros musicais é evidente no poema "As enfibraturas do Ipiranga (oratório profano)", pois no subtítulo o autor já anuncia a reformulação da forma musical da tradição, de certa forma até provocativa. O "oratório" é um gênero no qual se concebem temáticas religiosas ou passagens bíblicas, é vulgarmente chamado de "ópera religiosa". A desconstrução de Mário de Andrade, além da anunciada no título, mostra-se presente quando das indicações iniciais, nas quais o leitor toma conhecimento de que no poema em questão será tratado um embate entre os patrocinadores e escritores parnasianos, a juventude modernista e até mesmo a classe trabalhadora, ou seja, o autor cria uma paródia satírica do gênero. Disto resume Marcos Antônio de Moraes:

O caráter "profano" da composição deseja subverter o "oratório" gênero musical dramático. Dele, "As enfibraturas do Ipiranga" conserva apenas a forma, pois encontram-se presentes os coros ("os orientalismos convencionais", "as senectudes tremulinas", etc), o solo ("minha loucura") e a orquestra. MA [Mário de Andrade] revoluciona, contudo, o fundo desse gênero, normalmente inspirado em episódios bíblicos. O trecho toma exponencial o conflito artístico do primeiro momento modernista, reunindo escritores "elogiáveis", burgueses, operariado indiferente, vanguarda artística ("nós") e a "loucura do poeta", no mesmo espaço cênico, a esplanada do Teatro Municipal. Sintomaticamente, em fevereiro de 1922, o local abrigou as apresentações da Semana de Arte Moderna.⁴⁶

Na estrutura do poema são identificadas indicações musicais, de modo que no todo se semelha a um folheto de oratório propriamente dito, restando apenas a partitura. São assinaladas informações sobre andamento, entrada e saída de instrumentos,

⁴⁶ MORAES, Marcos Antônio de. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 59

dinâmica musical (que também é reformulada de certa forma) e designações de ritmos a serem executados. Estas indicações não estão à toa no poema, mas contribuem na sua compreensão como um todo assim como o sentimento de cada parte.⁴⁷

Enfibratura é a "capacidade para tomar decisões difíceis ou assumir posições firmes"⁴⁸ e neste poema liga-se às próprias ideias do modernistas da Semana de Arte Moderna de 22, quase como uma ofensa à poesia parnasiana que regia o mundo das letras naquele momento. Em complemento ao título, utilizo a voz de Benedito Nunes:

Como está a indicar o topônimo Ipiranga, riacho à margem do qual D. Pedro proclamou o fim da subordinação política a Portugal, o título, *As Enfibraturas do Ipiranga*, superpõe, irônicamente [sic], conotando o arcabouço das forças nacionais, as duas efemérides - a Independência política, cujo cenário comemorou-se em 1922, e a Independência artístico-literária alcançada nesse memo [sic] ano.⁴⁹

Portanto, o título desde já indica que o poema irá tratar da postura firme dos modernistas ao se apresentarem na contracorrente da arte brasileira naquele período, suportando vaias e desgostos para se estabelecerem como artistas. O modernismo, então, se vincularia como um marco da independência da literatura nacional, pois agora o motor poético viria do próprio país, não uma subordinação ou colonização, mas a possibilidade de mostrar que a classe intelectual brasileira podia se desvencilhar das amarras das regras e do império europeu, uma espécie de transgressão, de profanidade.

O poema inicia-se com a distribuição das vozes que cantarão o "Oratório profano" e suas especificações, assim como o local de execução, que é a esplanada do Teatro Municipal de São Paulo. Os modernistas, identificados como "As Juventudes Auriverdes", demonstram falta de ensaios - pela novidade das ideias - e se caracterizam pelo uso constante da dissonância, pois os instrumentos não suportam o que está sendo tocado, uns param a execução, outros desafinam ou até mesmo partem suas cordas. Os únicos que resistem são "[...] violinos, flautas, clarins, a bateria e mais borés e maracás."⁵⁰ Destaque para o último listado pois é de extrema importância para a cultura

⁴⁷ Destaca-se que em 2005 o compositor mineiro Cláudio de Freitas compôs uma abertura sinfônica baseada neste poema de Mário de Andrade. A peça encontra-se disponibilizada no SoundCloud do compositor: <https://soundcloud.com/claudio-de-freitas/as-enfibraturas-do-ipuranga>

⁴⁸ "enfibratura", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/enfibratura> [consultado em 24-04-2015].

⁴⁹ NUNES, Benedito. Mário de Andrade: As enfibraturas do modernismo. IN: *Revista Iberoamericana*, n. 125, 1984. p. 69

⁵⁰ Andrade, Mário de. *Poesias completas*. (edição crítica de Diléa Zanotto Manfio) Belo Horizonte: Villa Rica, 1993. p. 103

nacional. Os maracás eram usados pelos índios nos seus rituais e danças e colocavam sobre eles um poder divino, sendo que cada maracá representava um deus⁵¹. "As Juvenilidades Auriverdes", portanto, são vozes que se preocupavam em apresentar algo de nacional, tanto pelo uso dos maracás quanto pelo referência à bandeira nacional, isto se torna claro já na sua primeira fala:

AS JUVENILIDADES AURIVERDES
 (pianíssimo)
 Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!
 As franjadas flâmulas das bananeiras,
 As esmeraldas das araras,
 Os rubis dos colibris,
 Os lirismos dos sabiás e das jandaias,
 Os abacaxis, as mangas, os cajú
 Almejam localizar-se trinfantemente,
 Na fremente celebração do Universal!...
 <As enfibraturas do Ipiranga>

O canto dos modernistas já incita o nacional pela evocação da bandeira, da fauna e da flora brasileira. Fazem isto para inserir o tema e cultura do país na "celebração do Universal", ou seja, fortalecer a arte feita no Brasil a partir das renovações previstas pelas vanguardas e com isso compor uma literatura que pudesse competir com aquela criada ao redor do mundo.

A música é fator importante a se considerar neste primeiro canto d'"As Juvenilidades Auriverdes". Nota-se claramente a participação do canto, formada a partir das rimas internas. Neste sentido, entram em contexto os grupos: esmeraldas/araras; rubis/colibris e; sabiás/jandaias. A notação de dinâmica "pianíssimo" sugere uma certa timidez ou até mesmo receio. Nesse sentido, falta um pouco de enfibratura para os jovens modernistas neste primeiro momento. Porém, durante o poema os modernistas tomarão forças e este "pianíssimo" passará para "berrando" e no fim para "(f f f)" no meio das discussões contra os parnasianos. As juvenilidades não se contentam com a clássica dinâmica musical, pois nesta não existe "berrando" e a força finda em *molto fortissimo* ou "(f f f)", o que oferece no corpo do poema mais uma experiência de renovação das amarras da técnica nas artes.

Na indicação do poema, "As Juvenilidades Auriverdes" são consideradas tenores e relacionadas a Walter von Stolzing,

⁵¹ Cf. STADEN, Hans. *Dois viagens ao Brasil*. (Tradução: Angel Bojadsen) Porto Alegre, RS: L&PM, 2013. 153-155p.

[...] um personagem da ópera wagneriana "Os Mestres Cantores", o herói apaixonado pela mocinha que lhe revela que irá casar-se com o vencedor do concurso de canto organizado pela confraria dos Mestres Cantores. Ele resolve então participar do concurso, mas fracassa: seu canto é considerado "demasiadamente original". Por essa referência, pode-se perceber a idéia que Mário de Andrade fazia desse "nós", os modernistas: um grupo de heróis incompreendidos⁵²

Em apresentações de óperas, os heróis do enredo são interpretados por tenores e entram em contraste com o vilão. Esta ideia misturada com a caracterização do personagem da peça de Richard Wagner, de que o personagem é demasiado original é apropriada para o andamento do poema. Assim como Walter von Stolzing, os modernistas são vaiados no fim do oratório profano, justamente por se mostrarem muito revolucionários - ou loucos - em meio ao perfeccionismo dos parnasianos.

A classe operária do país representada por "Os Sandapilários Indiferentes" só possui um espaço para cantar neste oratório profano justamente pelo fato de não estarem interessados nesta discussão, como indica o próprio título a eles legado. Também pode significar uma espécie de marginalização desta classe pelos modernistas, não é à toa que Mário, em crítica ao hermetismo, diz: "Não quero porém significar com isso que os poemas devam ser tão chãos que o caipira de Xiririca possa compreendê-los tanto como o civilizado que conheça psicologia, estética e a evolução histórica da poesia"⁵³. Na sua pequena estrofe, o operariado e gente pobre canta:

OS SANDAPILÁRIOS INDIFERENTES
(num estampido preto)
Vá de rumor! Vá de rumor!
Esta gente não nos deixa mais dormir!
Antes "E lucevan la stelle" de Puccini!
Oh! pé de anjo, pé de anjo!
Fora! Fora o que é de despertar!
<As enfibraturas do Ipiranga>

A classe menos privilegiada não tem o menor interesse na discussão sobre arte brasileira, quer antes descansar para o próximo dia de trabalho. Benedito Nunes esclarece que "O substantivo *sandeu*, mais o verbo *pilar* (moer), com o sufixo *ario*, deu

⁵² KLAFFE, Mariana. *Literatura e Música em Mário de Andrade: As Enfibraturas do Ipiranga (Oratório Profano)*. Disponível em: <<http://leredesconstruir.blogspot.com.br/2009/12/literatura-e-musica-em-mario-de-andrade.html>>

⁵³ ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. IN: _____. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p. 279

o pejorativo *Sandapilario* (aqueles que moem ou remoem tolices)⁵⁴, o que cria desde já uma intenção pejorativa a esta classe. Na indicação inicial do poema, "Os Sandapilários Indiferentes" são os baixos e barítonos, o que nos leva a crer que no meio das vozes eles são os menos escutados, pois as vozes principais estão concentradas nos modernistas e parnasianos, além disto, não estão concentrados no vale do Anhangabaú ou no Teatro Municipal, mas no Viaduto do Chá, intensificando a ideia da exclusão desta classe. Na indicação da dinâmica dá-se um estampido, um barulho sujo, além de que o seu primeiro verso remete ao som do funcionamento de uma maquinaria.

Por outro lado, "Os Orientalismos Convencionais" - representando os parnasianos - estão posicionados nas janelas e nos terraços do Teatro Municipal, em uma clara evidência do poder hierárquico que eles exerciam sobre o restante dos participantes. O canto destes "artífices elogiáveis" é sempre pautado na necessidade de manter quaisquer formas de tradicionalismo, seja ele artístico ou até mesmo político, munido também do apelo às convenções sociais e morais como já se evidencia pelo título dado. As suas falas, de tom pretensioso, buscam sempre as rimas nos fins de versos, como se nota na sua primeira aparição:

(a orquestra num crescendo cromático de contrabaixos anuncia...)
OS ORIENTALISMOS CONVENCIONAIS

Somos os Orientalismos Convencionais!
Os alicerces não devem cair mais!
Nada de subidas ou de verticais!
Amamos as chatezas horizontais!
Abatemos as perobas de ramos desiguais!
Odiamos as matinadas arlequinais!
Viva a Limpeza Pública e os hábitos morais!
Somos os Orientalismos Convencionais!

.....
Temos nossos coros só no tom de dó!
Para os desafinados, doutrina de cipó!

.....
Glória aos iguais! Um é todos! Todos são um só!
<As enfibraturas do Ipiranga>

Identifica-se no primeiro olhar a questão das rimas, na primeira parte repete-se "ais", na segunda estrofe "us" e por fim "ó". Todos os seus gritos são ligados a convencionalismos e perfeccionismos, nem mesmo as perobas podem ter ramos desiguais. O mesmo ocorre na referência musical, "Os Orientalismos Convencionais" só

⁵⁴ NUNES, Benedito. op cit. p. 70

se utilizam do tom de dó, o mais simples e que não possui nenhum acidente, justamente por isso é o primeiro que se ensina. Decorre disto a ideia descrita no "Prefácio interessantíssimo" de que a poesia não havia passado por nenhuma reformulação, desta forma estava estagnada no tom de dó. Os modernistas, então, estariam apresentando os tons restantes, para que a literatura possa se renovar, assim como da melodia quadrada se passou para a melodia infinita advinda da harmonia.

Também estão presentes no oratório profano os burgueses e milionários que financiavam a tradicional arte dos parnasianos. No poema de Mário de Andrade são "As Senectudes Tremulinas", e em suas falas são exaltados os mesmos valores d'"Os Orientalismos Convencionais", como se nota nos versos a seguir:

AS SENECTUDES TREMULINAS

(tempo de minuete)

Quem são estes homens? (5)

Maiores menores (5)

Como é bom ser rico! (5)

Maiores menores. (5)

Das nossas poltronas (5)

Maiores menores (5)

Olhamos as estátuas (5)

Maiores menores (5)

Do signor Ximenes (5)

- O grande escultor (5)

.....

Prefirmos os coros (5)

Dos Orientalis- (5)

mos Convencionais! (5)

<As enfibraturas do Ipiranga>

O minuete - ou minueto - é uma dança de compasso ternário originária da França muito comum no período barroco ou renascentista e geralmente ligado aos aristocratas. Ora, os milionários e burgueses financiavam aquilo que era tradicional e, principalmente, o tipo de arte ligada a uma certa nobreza e pompa, a escolha do minueto cabe muito bem a esta questão. Além disto, os versos, quando lidos em voz alta, assemelham-se a um compasso ternário: possui três tempos, sendo a dinâmica do primeiro mais forte e os outros dois fracos. As repetições do verso "Maiores menores", então, simbolizam os dois tempos fracos do compasso. Apesar disso, mantém-se fielmente o uso das redondilhas menores ou "medida velha", - cinco sílabas poéticas - tanto por isso que chegam até o ponto de quebrar o verso em que louvam os parnasianos apenas para manter o padrão seguido.

Há uma figura que surge em meio aos jovens auriverdes: a loucura do poeta. Esta soprano solista funciona como uma guia para os modernistas e na sua voz há muito do sublime e de intervenções musicais inusitadas. Na sua primeira aparição, evidenciam-se os refrãos que vêm no fim das estrofes sempre indicando a entrada de instrumentos, e aqui também ocorre um pouco da variação deste mesmo refrão:

MINHA LOUCURA

(recitativo e balada)

.....

Os cérebros das cascatas marulhantes
E o benefício das manhãs serenas do Brasil!
(grandes glissandos de harpa)

.....

Os cérebros das cascatas marulhantes
E o benefício das manhãs solenes do Brasil
(notas longas de trompas)

.....

Os cérebros das cascatas marulhantes
e o benefício das manhãs gloriosas do Brasil!
(harpas, trompas, órgão)
<As enfibraturas do Ipiranga>

Estas palavras proféticas de "Minha Loucura" vão incentivar os modernistas, pois são eles que irão trazer estes benefícios tratados pela solista. A partir de então, a discussão entre "As Juvenilidades Auriverdes" e "Os Orientalismos Convencionais" será mais ferrenha e se baseará principalmente nas estrofes a seguir:

AS JUVENILIDADES AURIVERDES

(num crescendo fantástico)

.....

Somos as Juvenilidades Auriverdes!
A passiflora! o espanto! a loucura! o desejo!
Cravos! mais cravos para nossa cruz!

OS ORIENTALISMOS CONVENCIONAIS

(*Tutti*. O crescendo é resolvido
numa solene marcha fúnebre)

Para que escravos? Para que cruzes?
Submetei-vos à metrificação!
A verdadeira luz está nas corporações!
Aos maiores: serrote; aos menores: o salto...
E a glorificação das nossas ovações!
<As enfibraturas do Ipiranga>

Pela passiflora, remetendo ao maracujá, os jovens modernistas continuam exaltando a flora brasileira, agora adicionando outras questões à sua fala como a loucura

e o desejo, impressões do inconsciente que serão bastante difundida nos poemas destes novos poetas. A resposta d'Os Orientalismos Convencionais" já anuncia, profeticamente, que o momento parnasiano já está chegando ao fim, pois a sua música se resolve numa marcha fúnebre, diferente do *crescendo* que anuncia a arraiada da poesia modernista. Os velhos poetas continuam a se manter firme em questões de convencionalismo, como é claríssimo no uso da metrificação. Esta discussão entre os dois se mantém por variações destas estrofes apresentadas e termina quando "As Juvenilidades Auriverdes" lançam um tresvario final com um xingamento (escolhido pelo próprio leitor), fazendo com que os outros participantes do oratório fujam e tapem o ouvido perante a verdade do movimento. Os jovens, então, arrependem-se da agressividade e choram, neste momento surge "Minha Loucura" para entoar o Acalanto:

MINHA LOUCURA

(suavemente entoa a cantiga de adormentar)

Chorai! Chorai! Depois dormi!

Venham os descansos veludosos

Vestir os vossos membros... Descansai!

.....

Vossos beijos finais, vossas lágrimas primeiras

Para a branca fecundação!

.....

Inda serão um Sol nos ouros do amanhã!

Chorai! Depois dormi!

.....

Mas em vinte anos se abrirão as searas!

Virão os setembros das floradas virginais!

Virão os dezembros do Sol pojando os grânulos!

Virão os fevereiros do café-cereja!

Virão os marços das maturações!

<As enfibraturas do Ipiranga>

Apesar da tremenda vaia que corre após a canção de ninar de "Minha Loucura", as suas últimas palavras se mantêm na intenção da profecia. Naquele momento não poderia haver uma mudança radical e significativa nas raízes da poesia brasileira, mas o movimento modernista serviria como a fecundação para que no futuro o sol da liberdade possa surgir após a escuridão da prisão que a arte brasileira esteve desde sua fundação.

"As enfibraturas do Ipiranga", a partir da dessacralização e apropriação de um gênero musical, traça uma leitura da Semana de Arte Moderna de 1922 e fecha a *Pauliceia desvairada* com maestria, pois é o poema em que Mário de Andrade melhor revolucionou a composição de poesia. Esta renovação, como foi apontada, não seria

possível sem a utilização da arte dos sons, que aliás contribui de forma exemplar na compreensão e na estrutura deste poema seminal. Desde a devoração do gênero até detalhes de melopéia que se fazem presentes no poema. A música, então, prova-se como elemento revolucionário na poesia de Mário de Andrade.

1.4 - Tradição e Modernidade em *Pauliceia desvairada*

A música, finalmente, também é relevante na discussão muito presente na obra de Mário de Andrade que aponta para a dialética envolvendo Tradição x Modernidade. Isso remete primeiramente quando o poeta se confessa passadista no "Prefácio interessantíssimo" ou quando diz "[...] não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente. Demais: o antigo é de grande utilidade."⁵⁵ n'A *escrava que não é Isaura*. Há, então, uma questão complexa que envolve o respeito e a utilização - ou não - da tradição e a necessidade de criação do novo para se conceber a modernidade. Para se criar o modernismo, Mário precisou anular a tradição?

De forma inocente, poderia se responder a pergunta com um "sim", pois há o ato revolucionário de quebrar com as velhas medidas do verso e da estrutura do poema. A poesia brasileira passa por uma reformulação drástica com *Pauliceia desvairada*, considerado o marco modernista brasileiro. No entanto, considero que a resposta mais pertinente é "não", e nisso a música tem um papel crucial para a compreensão desta dialética no primeiro momento da poesia marioandradina.

Mário, então, apesar de estar compondo a poesia da modernidade, respeita a tradição e dela toma emprestado muitas de suas características para compor os seus poemas. Não foi à toa, como vimos, que a rima não é destruída, mas reformulada, assim como a métrica e ritmo foram repensados para se colocarem em posições inusitadas e propositadas, criando um ambiente semi-caótico e arlequinal, como o espírito de uma cidade em processo veloz de modernização. Eram necessárias revisões e não desprendimentos totais, era preciso dar conta de representar o espaço e homem da modernidade, homem este que não mais poderia se conter por procedimentos que mascaravam a comoção do tempo em questão, pois se fazia necessário prender o sentimento em padrões pré-existentes. Nesse sentido, cabem para a discussão as

⁵⁵ ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. IN: _____. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p. 255-256

palavras do professor João Cezar, ao comentar passagens de *A escrava que não é Isaura*:

É como se, a contrapelo do afã futurista de cortar os laços com o passado, Mário tornasse inesperadamente atual o procedimento clássico, expresso no indissociável par *imitatio / emulatio*. Em outras palavras, em lugar de virar as costas para a tradição, é preciso dela assenhorear-se, a fim de superá-la sem, no entanto, desconhecê-la. Aliás, um projeto necessário na esfera de um poeta à margem dos centros de decisão.⁵⁶

Ora, não faz sentido simplesmente ignorar a tradição ou queimar as bibliotecas como queriam os futuristas.⁵⁷ A música modernista não precisou se desfazer da melodia ou harmonia para ser uma renovação ou revolução, foi preciso que se repensassem alguns aspectos para criar uma liberdade formal que desse conta dos novos tempos. Mário, sabendo disso, soube exemplarmente se apropriar - ou devorar - a literatura e a música a fim de conceber uma poesia nova.

Como já comentado, a manutenção do chamado "verso melódico" é manter um esquema da tradição, não obstante foram inseridos dois tipos autônomos de composição: "verso harmônico" e "polifonia poética". A música, neste sentido, contribui para que Mário compreendesse como a sobreposição de ideias e palavras pôde ser teorizada, pois este é um fenômeno que ocorre similarmente no mundo dos sons e dentro deste já foi renovado inúmeras vezes. O ponto de partida teórico de Mário é musical e neste a dialética da Tradição x Modernidade se apresenta de forma pontual: É preciso sim ter um pé na tradição, mas para se compor a modernidade é necessária uma dose certa de transgressão destas regras.

Isto se torna mais claro quando tomamos conhecimento profundo dos poemas "Noturno" e "Oratório". Os dois gêneros musicais apreendidos são tradicionais, criados nos séculos passados. O "Noturno" sendo um comum no romantismo musical e o "oratório" muito explorado no período barroco. O próprio fato de se criar poemas baseados em ritmos musicais já é um indício de modernidade, no entanto, Mário consome as estruturas, transgride suas formas e apresenta gêneros novos.

⁵⁶ ROCHA, João Cezar de Castro. Encontro marcado com uma obra-prima. IN: ANDRADE, Mário de. *Obra Imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p. 339-340

⁵⁷ A partir dessa constatação, o sentido das palavras de Mário no "Prefácio interessantíssimo" fica mais claras: "Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me futurista, errou." IN: Andrade, Mário de. op cit. 1993. p. 61

No "Noturno", Mário inseriu sentimentos e temáticas que quebram com a ideia inicial do que é um "noturno". A adesão do gênero "Tema com variações" contribui intensamente na significação do poema e reelabora completamente a estrutura esperada deste tipo musical ao fazer a alteração de dois refrãos diferentes dentro deste poema. Além do mais, a ligação do sentimento noturno com sexualidade - e a sublimação do eu-lírico - se contrasta com o esperado esquema de melancolia, tranquilidade e reflexão pessoal.

Esta situação se torna mais clara em "As enfiaturas do Ipiranga", pois o gênero "oratório" é completamente reformulado, tomando a alcunha de profano. A estrutura barroca que representava episódios bíblicos torna-se agora tema dos acontecimentos da Semana de Arte Moderna de 1922, onde ocorre uma discussão agressiva entre modernistas e passadistas. Obviamente que a escolha do gênero - e sua transgressão - foram necessárias para o resultado esperado do poema, principalmente dando aos modernistas as figuras de heróis da arte nacional justamente pela vontade desses jovens de repensar e destruir conceitos imanescentes de como compor poemas.

A música se adapta aos pensamentos estéticos deste primeiro momento modernista, onde a apropriação da tradição perpassa necessariamente uma devoração crítica e não passiva. Neste primeiro momento, a tradição se revelava uma fonte a ser bebida e, principalmente, reformulada, para que se possa a partir dela compor o sentimento e o espaço dessa nova cidade e desse novo homem que surgia neste início do século XX. Obviamente, as necessidades do movimento modernista e do próprio Mário de Andrade se alterarão nos próximos anos e escritos. Assim sendo, a dialética Tradição x Modernidade continuará sendo um alvo constante de reflexão em cada fase estética do autor antropofágico arlequinal. Cabe ressaltar que neste primeiro momento de sua escrita predomina-se um individualismo, já que as poesias de *Pauliceia desvairada* se pautam especificamente na figura e nos pensamentos do poeta. Esta atitude será reformulada nos anos que seguem.

CAPÍTULO 2: Os ritmos brasileiros de Clã do jabuti

A cidade de São Paulo foi a inspiração que fundamentou o lirismo modernista de Mário de Andrade em *Pauliceia desvairada*. Posteriormente, em 1927, o autor paulista amplia o seu foco temático e busca uma poesia que legitime o Brasil e a sua cultura miscigenada no *Clã do jabuti*. Esta obra é o fruto de pesquisas etnográficas realizadas pelo escritor paulista em viagens pelo país que resultaram em diversas obras além do livro de poemas acima mencionado. Dentre elas, cita-se o esclarecedor *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928, no qual o autor, como musicólogo, discorre principalmente sobre a música popular brasileira, considerando seus aspectos culturais (miscigenação) e musicais (ritmo, forma, partitura, etc.). Além deste, há o diário de viagens *O turista aprendiz*, no qual conta as experiências do escritor em meio aos seus passeios de "redescobrimto" do país. A partir desta pesquisa sobre o Brasil, Mário faz uma revisão de seu trabalho poético, que se faz possível muito por conta da arte musical e pelo apelo ao popular. Sobre isso, discorre Gilda de Mello e Souza:

A longa meditação estética que atravessa todo o percurso da obra de Mário de Andrade tem dois pontos de referência constantes: a análise do fenômeno musical e do processo criador do popular. É da confluência dessas duas obsessões fundamentais que deriva a maioria dos seus conceitos básicos, seja sobre a arte em geral, seja sobre a arte brasileira em particular; conceitos que uma vez forjados ressurgem sempre na extensa e variada produção ensaística. No decênio de 1920, convergem para o campo comum da música e da imaginação coletiva as leituras que faz de etnografia, folclore, psicanálise; o escritor mergulha a fundo no longo debate do período sobre a mentalidade primitiva, procurando retirar do confronto de Tylor, Lévy-Brühl e Frazer algumas conclusões que auxiliem a compreender os nossos processos coletivos de criação; em seguida, empenhado no projeto de uma música nacionalista, propõe aos compositores jovens da época o aproveitamento erudito do folclore brasileiro.⁵⁸

Esta ânsia de se debruçar sobre a cultura brasileira também é marcada pelo "Manifesto Antropófago", redigido por Oswald de Andrade em 1928. Este postulava naquele momento a devoração do estrangeiro - a incorporação artística da cultura do Outro - como uma atitude para complementar a cultura artística brasileira. No entanto, é importante destacar que a atitude antropofágica já existia previamente nas composições

⁵⁸ SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003. (p.11-12)

marioandradinas, como no verso a seguir, no qual a devoração do europeu serve para engrandecer o Eu-brasileiro:

Sou um tupi tangendo um alaúde!
<O trovador>

Neste célebre verso do poema "O trovador", presente no conjunto de *Pauliceia desvairada*, o poeta se vê na posição de "um índio tupi tocando um instrumento árabe de fundamental importância para a música medieval e barroca europeia, se mostra culturalmente mestiço e acatando a presença de tempos e locais distintos"⁵⁹. A metáfora deste verso também sugere a condição antropofágica do modernista da Semana de Arte Moderna de XX que buscou nas novidades das vanguardas artísticas europeias uma forma de renovar as artes brasileiras.

A antropofagia cultural, então, foi uma atitude crítica que, pautada na experiência de profunda alteridade, buscava uma forma de crescimento artístico do Brasil, tornando-o um país de cultura forte e de "exportação". É o que diz Oswald de Andrade no início de seu manifesto: "Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente."⁶⁰ Naquela ocasião, pós-Semana de 22, os artistas modernistas direcionaram suas vistas para a história e cultura singular do país, buscando a identidade nacional para compor uma arte genuinamente brasileira a partir das pesquisas chamadas de "Redescobrimto do Brasil". Sobre isto fala Raul Bopp, também participante do movimento modernista antropófago:

A Antropofagia apontou seus rumos: debaixo de um Brasil de fisionomia externa, havia um outro Brasil de enlaces profundos, ainda incógnito, por descobrir. O movimento, portanto, seria de descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar os germens de renovação; retomar esse Brasil, subjacente, de alma embrionária, carregado de assombro e procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional.⁶¹

A partir da fala de Bopp infere-se que a atitude antropofágica não se resumia no acolhimento da cultura/arte apenas do Outro europeu, mas - e principalmente - nos

⁵⁹ PUCHEU, Alberto. O "Carnaval Carioca (1923)" de Mário de Andrade. IN: PUCHEU, Alberto; GUERREIRO, Eduardo (org.). *O carnaval carioca de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 50

⁶⁰ ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. IN: _____. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 13

⁶¹ BOPP, Raul. Vida e morte da Antropofagia. IN: _____. *Vida e morte da Antropofagia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p.58-59

Outros presentes nos interiores do Brasil longe das grandes metrópoles. Os Brasis e brasileiros que nunca dispuseram de voz dentro dos grandes livros, mas que produziam arte e cultura dignas de ilustrarem obras escritas, tornaram-se naquele momento as fontes primárias de inspiração dos eruditos dos grandes centros daquela época. Deu-se importância para a história do país, as lendas dos contadores de histórias, as narrativas indígenas e as músicas populares, frutos da mistura de raças, tornam-se agora protagonistas no movimento modernista.

O erudito dos grandes centros urbanos, então, volta-se para a tradição popular e dela tira lição para construir uma arte que mostre, na sua essência, o espírito brasileiro e sua cultura singular. As experiências vanguardistas europeias ainda serão de grande estímulo técnico, porém serão relacionadas aos temas que retratam o país verde-e-amarelo nas suas vísceras. As fontes primárias brasileiras já provinham de técnicas e temas que no século XX eram chamadas de inovações, é neste sentido, por exemplo, que diz Oswald de Andrade sobre a poesia indígena no "Manifesto antropófago": "Já tínhamos a língua surrealista."⁶²

Apesar de não ter feito parte do movimento antropófago, como relata Raul Bopp em *Vida e Morte da Antropofagia*, Mário de Andrade foi convidado por Oswald após a publicação de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928) pois "As idéias do poeta da *Paulicéia desvairada* ajustavam-se perfeitamente aos esquemas antropofágicos."⁶³ Estas ideias que permearam a composição da rapsódia *Macunaíma* já se faziam presentes no livro de poemas *Clã do jabuti*, dentro do qual são compostos diversos tipos de poemas inspirados em músicas populares brasileiras, em uma mistura de sons indígenas, africanos e portugueses.

Em seu livro intitulado *Clã do jabuti: uma partitura de palavras* (2006), Cristiane Rodrigues de Souza discorre sobre a música que permeia esta distinta obra de Mário, associando com o ato interpretativo dos poemas a identificação de situações musicais que necessitam elucidação assim como o destaque estilístico dos poemas para constatar de que forma as escolhas do poeta conferem um valor musical na sua leitura.

Para compreender a obra *Clã do jabuti* em sua totalidade temática e musical, Cristiane Rodrigues de Souza busca as intenções musicais primárias em Mário de Andrade, principalmente aquelas abarcadas em seus dois primeiros livros de poemas: *Pauliceia desvairada* (1922) e *Losango cáqui* (1926). Alguns poemas destas obras,

⁶² ANDRADE, Oswald de. op cit. p. 16

⁶³ BOPP, Raul. op cit. p. 62

segundo a autora, seriam as primeiras tentativas musicais na poética marioandradina⁶⁴. A maturação da escrita marioandradina - concernente ao aspecto musical - somado com as suas pesquisas etnográficas levaram-no a compor *Clã do jabuti*. Neste sentido:

[...] o poeta trabalha a palavra da tradição popular recriando-a em versos e estrofes eruditos. Tons e melodias típicos do Brasil - modas, acalantos, toadas, rondós, romances, sambinhas -, colhidos pelo ouvido atento e sensível do poeta-pesquisador em meio à fala do povo brasileiro, ressurgem transformados - "mastigados" - pelo poeta⁶⁵

A "mastigação" citada por Cristiane Rodrigues de Souza é indicativa do poema inicial da obra: "O poeta come amendoim", no qual a autora considera o amendoim como símbolo da cultura miscigenada brasileira, no sentido de que o seu nome é de origem tupi, seu grão é branco e sua casca é escura. Comendo o amendoim, então, o poeta está simbolicamente alimentando-se da cultura do branco, do negro e do índio, indicando o que seria a mistura primordial da nação brasileira. Esta deglutição também antecipa a publicação do "Manifesto antropófago", pois neste poema - redigido em 1924 - o poeta literalmente come simbolicamente o outro e sua cultura para legitimar o sentimento de pertencimento ao Brasil.

O livro de Cristiane Rodrigues de Souza é a obra que sustentará teoricamente esta segunda parte, na qual serão cotejados poemas de *Clã do jabuti*, para conferir como a música intervém na composição e compreensão dos poemas. Não obstante, para evitar demasiadas repetições, tentarei compor a minha leitura do livro de 1927 a partir de uma perspectiva distinta daquela pensada pela pesquisadora paulista. Para tanto, irei analisar três poemas inspirados em músicas populares brasileiras que não fizeram parte do *corpus* de Souza: "Moda da cadeia de Porto Alegre", "Moda da cama de Gonçalo Pires" e "Côco do major". Além disto, a minha preocupação na leitura dos poemas de *Clã do jabuti* é responder às seguintes perguntas: Por que Mário de Andrade titula seus poemas com gêneros musicais brasileiros? É possível, portanto, transformar suas composições nas músicas indicadas nos títulos?

Estas perguntas irão perpassar primeiramente as questões levantadas pelo movimento antropófago e pelas viagens etnográficas de Mário. Fazia-se necessário, então, consolidar a voz do brasileiro compositor de arte popular e, neste sentido,

⁶⁴ No caso deste ensaio, já foi feito o respaldo musical na primeira obra de Mário no capítulo intitulado "'Pauliceia - a grande boca de mil dentes' e mil sons."

⁶⁵ SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 77

valorizar as produções genuinamente brasileiras foi a forma encontrada para traduzir a essência cultural brasileira.

Em pesquisa no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, encontrei um documento que pode fundamentar a ideia de que alguns poemas do conjunto de *Clã do Jabuti* são compostos num intertexto profundo entre literatura e música, podendo assim haver a transição entre uma e outra arte. Este é o caso de "Côco do Major", que possui uma partitura localizada em um documento fruto de pesquisas etnomusicológicas de Mário de Andrade intitulado *Os côcos*, pesquisa esta compilada em livro no ano de 1984. Segue a partitura:

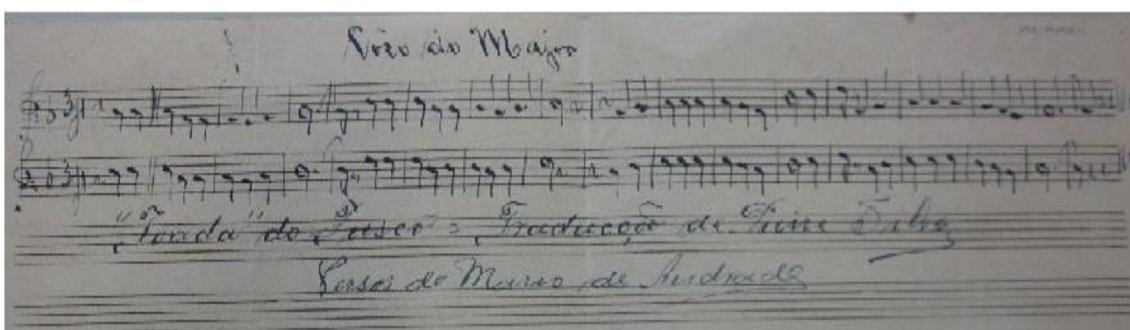


Figura 3 - Fólio "Côco do Major" de um conjunto de mais de 200 páginas dos manuscritos de MA "Os Côcos" - MA-MMA-81

A partitura indica, então, que o poema "Côco do Major" foi pensado musicalmente e, portanto, assinala que é possível transformar o poema presente em *Clã do jabuti* em música propriamente dita, basta seguir as informações estabelecidas na partitura. Uma análise mais significativa deste poema será feita no decorrer deste capítulo.

Não obstante, a transposição da tradição popular brasileira para a poesia modernista pode resultar em perdas e ganhos para os gêneros selecionados por Mário de Andrade, pois para se compor um poema são utilizadas técnicas e motivos diferentes, o que pode incorrer na perda da musicalidade. Ora, com a perda da musicalidade, a titulação de um gênero musical perde a sua razão inicial. Neste sentido, vale ressaltar as palavras de Gilda de Mello e Souza, quando em sua análise sobre Macunaíma considera que:

[...] o compositor empenhado em fazer obra nacional não deve partir do documento recolhido, mas das normas de compor do populário, de

certas formas fixas ou de certos esquemas obrigatórios, presentes no canto, na melodia, nos corais, na música instrumental, nas danças.⁶⁶

Foi este pensamento que permeou a escrita de *Clã do Jabuti*, no sentido de que a música pode servir menos para formar a possibilidade de descentralização em relação ao texto literário - a possibilidade de cantar os poemas de acordo com os ritmos populares - do que para estabelecer uma nova forma de compor, maneira esta inspirada basicamente naqueles artistas de configuração popularesca - contadores de histórias, repentistas, músicos, manifestações religiosas etc. O rapsodo paulista, assim como Hermes, tira o canto do jabuti afônico, aqui representando os diversos artistas anônimos e silenciados pela elite cultural do país. Assim "O poeta compõe seus cantos. E os canta. Ao juntar o poeta ao canto, Mário de Andrade já o aproxima do carnaval de "todos os ritmos", de todas as músicas, de todos os cantos."⁶⁷

Mário de Andrade, neste período nacionalista do modernismo, pretendia buscar as formas de compor e os temas que retratassem o Brasil e o brasileiro, deixando de lado a intenção vanguardista puramente europeia - apesar de que as renovações formais ainda permanecerão em sua escrita. Dessa forma, reforça a antropofagia como elemento caro à cultura brasileira através de um viés parodístico, trazendo a música para a poesia, ou seja, a antropofagia vem por relação musical de fato, não só temática. Vem de assimilação estrutural, importação e cultura. A forma poética canibaliza a forma musical.

A tensão dialética entre Tradição e Modernidade virá para elucidar muitas das preocupações levantadas. Afinal, para que os poemas contenham o intertexto formal entre literatura e música, é preciso adequar neles elementos que contenham musicalidade, como é o caso de rima e metro. No entanto, observa-se que alguns poemas tomados como gêneros populares mantém as liberdades formais instauradas pelos modernistas, que podem conter momentos musicais mas que não necessariamente se adequem estruturalmente nos gêneros estabelecidos nos respectivos títulos. A modernidade, neste período, é justamente a busca da identidade nacional e Mário colocará em relevo esta tensão como forma de composição que demonstre a busca pelo

⁶⁶ SOUZA, Gilda de Mello e. op cit. p. 13

⁶⁷ PUCHEU, Alberto. O "Carnaval Carioca (1923)" de Mário de Andrade. IN: PUCHEU, Alberto; GUERREIRO, Eduardo (org.). *O carnaval carioca de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 50

nacional assim como a sua mistura arlequinal de poeta/músico/pesquisador/etnógrafo sem hierarquia, geradora de uma obra plural.

2.1 - Das repetições dos Rondós para o ritmo sincopado do Samba

Em "Rondó pra você", Mário de Andrade compõe um proveitoso intertexto entre literatura e música, principalmente pela titulação de "rondó", remetendo tanto a um tipo de forma poética como a uma forma musical. De outro modo, para o poeta, a estrutura do rondó é originariamente uma forma de compor tipicamente popular. Em carta a Manuel Bandeira, Mário - ao tratar sobre o poema "Não sei dançar" do amigo - sugere que o poeta carioca se utilize da forma rondó repetindo o primeiro verso de sua composição no fim da mesma, e complementa: "[...] o rondó não é nenhum artifício pois está historicamente provado que é forma popular universal [que] vem da nossa própria organização psicológica."⁶⁸. Segue, então, o poema presente em *Clã do Jabuti*:

Rondó pra você

De você, Rosa, eu não queria (9)
 Receber somente esse abraço (9)
 Tão devagar que você me dá, (9)
 Nem gozar somente esse beijo (8)
 Tão molhado que você me dá... (9)
 Eu não queria só porque (8)
 Por tudo quanto você me fala, (9)
 Já reparei que no seu peito (8)
 Soluça o coração bem feito (8)
 De você (3)

Pois então eu imaginei (8)
 Que junto com esse corpo magro, (9)
 Moreninho que você me dá, (9)
 Com a boniteza a faceirice (9)
 A risada que você me dá (9)
 E me enrabicham como o quê, (8)
 Bem que eu podia possuir também (10)
 O que mora atrás do seu rosto, Rosa, (10)
 O pensamento, a alma, o desgosto (10)
 De você. (3)

⁶⁸ MORAES, Marcos Antonio de. (Org.) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2001. p. 206-207.

Cristiane Rodrigues de Souza (2006), respaldada na obra *Análise e interpretação da obra literária* de Wolfgang Kayser esclarece que a estrutura poética "Rondó" possui uma estrutura fixa: o poema deve possuir treze versos distribuídos em duas partes, sendo que no final de cada segmento há um estribilho, que é repetição do primeiro verso. Em "Rondó para você", a primeira sentença do poema "De você" funciona como um estribilho no fim das duas estrofes, no entanto o poema possui 20 versos, destoando do padrão estabelecido de que um rondó deve possuir 13 versos, segundo Kayser.⁶⁹

"Rondó" também é nome de forma musical baseada na repetição de uma parte específica da composição. Nesta é apresentado um tema A, dando em sequência a um tema B, no fim deste retorna-se ao tema A. Ao terminar o A introduz-se um tema C (diferente de B e de A) e no seu fim a música retorna ao tema A. Este esquema de repetições segue sucessivamente no mesmo molde quantas vezes o compositor preferir. De forma resumida, o rondó musical funciona na seguinte estrutura: A-B-A-C-A-D-A etc.

Em "Rondó pra você", Mário de Andrade também aproxima o seu poema da forma musical "Rondó", pois se considerarmos a construção "De você" como um tema A, a primeira estrofe funcionaria como tema B e dela segue-se o tema A novamente. Da mesma forma ocorre na segunda estrofe, ou tema C, finalizando o poema com um tema A. O poema marioandradino pode não se encaixar perfeitamente nos moldes dos rondós literários, não obstante, feita esta leitura, "Rondó pra você" funciona criativamente como um intertexto produtivo entre poesia e forma musical.

O poema também cria uma musicalidade por meio de rimas - apesar destas não prevalecerem na construção do poema -, principalmente dos versos terminados em "você me dá", versos esses - de número 3, 5, 13 e 15 - que funcionam como uma espécie de refrão incluso nos interiores das duas estrofes do poema. Outras situações de rima como "peito" e "feito", ou a aliteração "podia" e "possuir" também surgem nesta composição, porém não se mostram com potencial musical tão fortes quanto estes refrões que se repetem nas duas partes de "Rondó pra você". Além disso, há um esquema de assonâncias com a vogal aberta "a" que cria uma sonoridade expressiva e animada para o poema.

⁶⁹ Esta é uma das formas de composição do "Rondó", aquela mais próxima do poema de Mário de Andrade. Para um aprofundamento nos termos "Rondel" e "Rondó Português", Cf. MOISÉS, Massaud. A criação literária: poesia. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 1993. 317p.

Na mesma carta a Manuel Bandeira comentada anteriormente, Mário de Andrade complementa a sua crítica ao poema "Não sei dançar", indicando que o fato de repetir o primeiro verso no fim do poema:

[...] organiza mais o poema só por causa do estribilho que o torna mais rondó e circunferência. A forma mais universal e popular é incontestavelmente a da circunferência: a serpente mordendo o rabo, a gente acaba por onde principiou e fica o moto-contínuo balançando sensação. Não derruba a gente assim de repente na realidade.⁷⁰

O artifício do rondó toma mais uma característica além da poética e musical: o aspecto simplesmente popularesco da composição. A utilização da forma rondó por Mário se inclina menos para as questões da música ou poesia (apesar destes funcionarem como papéis construtivos importantíssimos para o poema, como discutido acima) do que para o pensamento compositivo do popular.

Junto a isso, o poeta compõe um poema simples de se ler e entender, como uma canção popular. Em "Rondó pra você", é compreensível a vontade do eu-lírico de ultrapassar as barreiras do amor puramente físico para adentrar algo mais profundo, na alma da amada Rosa e, portanto, viver todos os sabores e dissabores da mente/alma do outro. Isto posto em palavras simples e construções simples, basta notar o "pra" do título ou expressões como "enrabicham", "faceirice" ou "como o quê". Mário faz isso para, além de se basear na forma de composição originalmente popular, compor uma poesia possível de ser entendida pelo povo, uma poesia inculta, mas que representasse dentro de si a língua (coloquial) e arte (rondó como artifício) brasileiras.

O poeta brasileiro, neste momento, deve ser aquele que consegue, então, simular a forma de pensamento do artista popular e incorporar na poesia culta e, desta forma, criando uma poesia que possua marcas de identidade brasileira sem necessariamente se voltar para exotismos ou ultranacionalismos. Surge deste pensamento a sua musicalidade, da mesma forma que um compositor popular cria uma modinha, por exemplo, por conta de seu caráter apaixonado e sentimental.

O artifício do rondó também é utilizado em *Clã do jabuti* na composição denominada simplesmente de "Poema". O foco nesta composição são as lendas e casos

⁷⁰ MORAES, Marcos Antonio de. op cit. p. 207.

indígenas, fruto da pesquisa etnográfica feita por Mário em tribos indígenas⁷¹. Em "Poema", são mostradas as transformações das lendas indígenas sobre a personagem Iara:

Neste rio tem uma iara...

De primeiro o velho que tinha visto a iara
 Contava que ela era feiosa, muito!
 Preta gorda manquitola ver peixe-boi.
 Felizmente velho já morreu faz tempo.
 Duma feita, madrugada de neblina
 Um moço que sofria de paixão
 Por causa dum índia que não queria ceder pra ele,
 Se levantou e desapareceu na água do rio.
 Então principiaram falando que a iara cantava, era moça,
 Cabelos de limo verde do rio...
 Ontem o piá brincabrincando
 Subiu na igara no pai abicada no porto,
 Botou a mãozinha na água funda
 E vai, a piranha abocanhou a mãozinha do piá.

Neste rio tem uma iara...

<Poema>

Cristiane Rodrigues de Souza, apoiada em Câmara Cascudo, considera que neste poema mostram-se duas faces da lenda indígena da Iara, a primeira delas é aquela considerada antes da chegada dos europeus - no poema apenas um velho que contava - e era um monstro feio parecido com um peixe-boi. Segundo estudos da pesquisadora paulista, esse monstro era chamado de "Apupiara". A segunda imagem, a mais comum quando se trata desta personagem, é aquela em que a nossa personagem lendária é similar à personagem mítica da sereia, comum no imaginário europeu. A pesquisadora conclui que:

O poema, ao invocar as duas imagens da Iara - primeiro, um ser desajeitado e selvagem, nascido no imaginário da civilização primitiva indígena, ao lado da jovem, branca, bonita e com voz encantadora, recriada sob influência dos colonizadores - traduz o caráter híbrido das tradições do povo brasileiro, formado da justaposição de culturas distintas.⁷²

⁷¹ Essas pesquisas sobre narrativas e culturas indígenas vão levar o escritor paulista a redigir o célebre romance *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928) no ano seguinte da publicação de *Clã do Jabuti* (1927).

⁷² SOUZA, Cristiane Rodrigues de. op cit. p. 216

O "Poema", então, apresenta-se como uma demonstração de como o pensamento ou as "verdades" míticas são transformadas por meio da mistura de culturas distintas; esse empréstimo - ou imposição - de cultura foi substancial para a formação da identidade - miscigenada e plural - brasileira. Cabe acrescentar que nos últimos versos desta composição, a Iara se confunde com a piranha, espécie de peixes carnívoros e agressivos que são capazes de matar seres humanos, ou seja, as concepções míticas e lendárias da Iara acabaram por se resolver na figura das piranhas. Dessa forma, "Poema" se coloca como uma discussão sobre a questão da lenda e de como estas manifestações podem ser transformadas ao decorrer do tempo e até mesmo perder o seu sentido mais "poético" para um mais científico/racional.

Em um outro nível, Mário de Andrade se utiliza do mesmo processo com a literatura de seu tempo, pois incorpora - no sentido antropofágico do termo - dentro da poesia culta a forma de fazer e culturas dos povos primitivos do país, assim como do artista popular marginalizado pela grande elite daquela época. Concorda-se que no senso comum a Iara é este ser idêntico a uma sereia, no entanto se desconhece a sua primeira aceção como o monstro Apupiara, esclarecido por Souza. A ideia cultural da Iara foi uma apropriação de outra cultura e acabamos nos convencendo de que isso é particular da nossa própria. Dentro deste breve poema, Mário de Andrade discute de forma sensível a questão da Antropofagia - antes de ser redigida por Oswald - e a incorpora no seu poema, pois se utiliza de formas de compor - o rondó - pertencentes às manifestações culturais populares e indígenas.

É considerável a diferença estrutural entre "Rondó pra você" e "Poema". Os dois utilizam a forma rondó na sua composição, no entanto, "Poema" possui 16 versos - enquanto que "Rondó pra você" dispõe 20 - em três estrofes, sendo que duas são apenas as repetições do estribilho.

Em termos musicais, "Poema", além de se utilizar do artifício do rondó - não tão significativamente como em "Rondó pra você" -, o poeta cria musicalidade pelas repetições de sons nasais, principalmente em palavras e construções coloquiais que guarnecem o poema como: "manquitola", "Duma", "brincabrincando", "princiaram falando" etc. Estas repetições são importantes para criar rimas internas na composição assim como para criar uma atmosfera de mistério no poema, acentuada pelo estribilho - no qual possui também sons nasais - com suas reticências.

Os poemas em rondó de *Clã do jabuti* representam as intenções principais de Mário de Andrade naquele momento, ou seja, buscar nas formas de composições populares o modo como o artista brasileiro podia construir uma arte que correspondesse à identidade brasileira. Portanto, o poeta paulista buscou a forma de compor dos nativos brasileiros em "Poema" e dos cantores populares - principalmente de modinha - em "Rondó pra você".

Também é importante considerar que os poemas em "rondó" de Mário de Andrade são gerados a partir do princípio compositivo popular e não necessariamente estrutural, tendo em vista que os dois poemas são construídos em versos livres e, mesmo assim, adquirem uma sonoridade característica: no primeiro, por conta das assonâncias da vogal aberta "a", o poema torna-se uma canção mais animada, diferentemente de "Poema" que, pelo uso de sons nasais, emite uma significação mais reflexiva e misteriosa, como uma canção popular baseada em lendas ou até mesmo um acalanto.

O *samba*, ritmo popular brasileiro de maior fama no país, também está presente no corpo de *Clã do Jabuti* no poema "Sambinha". Retomar brevemente a sua origem é necessário para uma compreensão mais adequada do poema de Mário de Andrade, levando em conta que nele se trabalha a questão da miscigenação de cores:

Possivelmente o termo "Samba" é uma corruptela de "Semba" (umbigada), palavra de origem africana, provavelmente do Congo ou Angola, donde vieram a maior parte dos escravos para o Brasil. [...] Segundo o pesquisador Hiram Araújo, na Bahia, ao longo dos séculos, as festas de danças dos negros escravos eram chamadas de "Samba". Com o passar dos anos, a dança "Samba", sempre conduzida por diversos tipos de batuques, assumiu características próprias em cada estado, não só pela diversidade das tribos de escravos, como pela peculiaridade da região em que foram assentados.⁷³

O samba, então, é gerado pelos negros ex-escravos brasileiros e, no futuro também tomado pelos brancos, tornando-se assim um gênero brasileiro miscigenado. "Sambinha", de Mário de Andrade, é escrito em versos livres, expressa um eu-lírico entusiasmado com a beleza das mulheres brasileiras, representadas por duas moças miscigenadas, uma delas com características europeias e a outra com traços africanos.

⁷³ *Samba*. IN: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/samba/dados-artisticos>

Dessa forma, infere-se no poema uma discussão sobre a própria questão identitária do Brasil, pois esta se baseia principalmente na mistura histórica de raças, questão essa crucial para o movimento modernista que, de viés antropofágico, estava interessado em aproveitar a história e a essência do país para compor uma arte que significasse aquilo que nós temos de mais particular. Segue o poema a seguir para melhor visualização:

SAMBINHA

Vêm duas costureirinhas pela rua das Palmeiras.
 Afobadas braços dados depressinha
 Bonitas, Senhor! que até dão vontade pros homens da rua.
 As costureirinhas vão explorando perigos...
 Vestido é de seda.
 Roupa-branca é de morim.

Falando conversas fiadas
 As duas costureirinhas passam por mim.
 - Você vai?
 - Não vou não!
 Parece que a rua parou para escutá-las.
 Nem trilhos sapecas
 Jogam mais bondes um pro outro.
 E o Sol da tardinha de abril
 Espia entre as pálpebras sapiroquentas de duas nuvens.
 As nuvens são vermelhas.
 A tardinha cor-de-rosa.

Fiquei querendo bem aquelas duas costureirinhas...
 Fizeram-me peito batendo
 Tão bonitas, tão modernas, tão brasileiras!
 Isto é...
 Uma era ítalo-brasileira.
 Outra era áfrico-brasileira.
 Uma era branca.
 Outra era preta.

De primeira vista, nota-se certa incongruência entre o título e o poema, visto que, se a intenção de Mário de Andrade fosse compor uma letra de "samba" propriamente dito, essa intenção torna-se aparentemente inviável na medida em que não há uma manutenção de rima e de ritmo que permita o intertexto livre entre literatura e música. Por que, então, Mário titula este poema como um gênero musical? Ora, o próprio Mário em seu *Dicionário musical brasileiro*, confere ao ritmo padrões que não se adequam necessariamente à sua composição:

dança de salão aos pares, com acompanhamento de canto, em compasso 2 por 4 e ritmo sincopado. [A composição musical do samba] admite três construções: 1^a) introdução instrumental, solista (estrofe) e coral (refrão); 2^a) em três partes, mas sem estrofe e refrão; 3^a) introdução e estrofe⁷⁴

A dica apresentada no título logo se desfaz, criando assim não um intertexto completo poético musical, mas um poema de cunho antropofágico que, baseado em impressões do samba, gera uma poesia inspirada na batida e temáticas comum ao sambinha. Este poema brasileiro, como Mário de Andrade denominava as composições de *Clã do jabuti*, aproveita o recurso da aliteração para representar as batidas do pandeiro, instrumento característico deste ritmo:

Vêm duas costureirinhas pela rua das Palmeiras.
 Afobadas braços dados depressinha
 Bonitas, Senhor!

 Tão bonitas, tão modernas, tão brasileiras!
 <Sambinha>

A repetição constante das consoantes como "p", "b", "t" e "d" está no corpo no poema para sugerir essa aproximação com o som do pandeiro. Apesar da recorrência destas repetições não assumir um caráter rítmico constante - como era de se esperar de um samba -, a reincidência destas consoantes demonstra uma atitude antropofágica no seu grau mais profundo, no sentido que o som do pandeiro é apropriado e representado por aliterações. Ora, se o poema não é determinado por uma linha tênue entre música e literatura, é porque ele traz dentro da composição a experiência musical. Ou seja, a batida forte do pandeiro simbolizado em reincidências de consoantes se une com a dança representada tanto pelos movimentos dos pés das costureirinhas quanto com as sensações que elas provocam nos seus arredores - principalmente o bonde gingando com a presença das duas.

A questão antropofágica entra em voga além da incorporação da música e da dança, como observado anteriormente, também no sentido do poema. As duas costureirinhas são os resultados da mistura que originou o Brasil como um país

⁷⁴ ANDRADE, Mário de apud SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 89

miscigenado: a branca de descendência europeia (Itália) e a outra africana. Esta mescla identifica-se também pelos tecidos elegidos:

Na combinação dos tecidos - seda e morim - das roupas das costureirinhas "tão brasileiras" - no fio do algodão da terra com o fio da seda estrangeira - entrelaçam-se culturas, povos (italo-brasileira e afro-brasileira) e raças (branca e negra), desvelando a heterogeneidade da cultura brasileira.⁷⁵

"Sambinha", então, é intitulado desta forma pela experiência poética mais do que pelo transporte possível entre as duas artes. Na leitura e análise do poema é possível identificar momentos em que se misturam na criação poética marioandradina o empréstimo da música e até da dança, aspectos esses imprescindíveis na realização de um samba. Este poema, então, parte do princípio da antropofagia para poder criar esta assimilação de outras artes dentro do corpo do poema, assim como discutir - de forma poética - a questão da absorção da cultura alheia, simbolizada pela presença das duas costureirinhas tão brasileiras por conta das suas mesclas.

2.2 - As Modas e a manutenção da memória histórica e popular

A forma musical que possui maior reincidência em *Clã do jabuti* é a "Moda" ou "Modinha". Estas estão distribuídas no corpo da obra por meio dos poemas "Moda dos quatro rapazes", "Moda do brigadeiro", "Moda da Cadeia de Porto Alegre" e "Moda da Cama de Gonçalo Pires". Faz-se necessário, então, uma leitura analítica de cada uma dessas composições para identificar como a música participa da construção poética de Mário de Andrade, notando as escolhas semelhantes e divergentes, para assim compreender a razão do poeta paulista nomear estes quatro poemas como o gênero musical. Esta variedade musical:

É considerada como Romança ou ária caracteristicamente portuguesa, de fundo amoroso e sentimental, que, muito difundida em todo o país no séc. XVII e XIX, teve paralelamente larga repercussão no Brasil [...] é, no geral, produto da inspiração anônima de amadores sentimentais⁷⁶

⁷⁵ SOUZA, Cristiane Rodrigues de. op cit. p. 90

⁷⁶ "Modinha". In: BORBA, Tomás et GRAÇA, Fernando Lopes. Dicionário de música (ilustrado) I-Z. Lisboa: Edições Cosmos, 1963. p. 243

Além do caráter amoroso e sentimental, a moda também é vista como "[...] poesia cantada com acompanhamento [...], é o relato de um caso qualquer mais ou menos sensacional, ou dum fenômeno importante da vida cotidiana, historiado."⁷⁷ Este traço de "poesia cantada" é uma indicação clara de que este gênero musical pode confundir-se com literatura, criando um intertexto possível entre as duas artes. Os poemas-modas de *Clã do Jabuti* irão se concentrar principalmente em recontar casos da vida cotidiana.

A moda é um gênero musical característico de Portugal, mas que obteve bastante popularidade no Brasil e, com isso, adquiriu novas particularidades, em uma atitude clara de antropofagia popular. Mário de Andrade, em *Pequena história da música*, avalia que a música portuguesa é predominantemente amorosa e de queixume, entretanto, aqui há uma tendência diversa para, além deste queixume, o sensual, a sátira e os relatos de casos⁷⁸. Inclusive a modinha, no Brasil, com o tempo transformou-se até chegar em "samba-canção", um dos ritmos mais populares do país. No verbete "modinha" do Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira, há uma citação de Mário de Andrade que constata essa relação antropofágica entre modinha e samba-canção:

Mário de Andrade, com a acuidade de sempre, observou que "à medida que esta [a modinha] desaparece ou vive mais desaparecida dos seresteiros, vai sendo, porém, substituída pelo samba-canção, que é realmente uma modinha nova, de caráter novo, mas canção lírica solista, apenas com uma rítmica fixa de samba, em que, porém, a agógica não é mais realmente coreográfica, mas de canção lírica. Ora, isso é uma evolução lógica, por assim dizer, fatal. A modinha de salão, passada pra boca do povo, adotou mesmo ritmos coreográficos, o da valsa e o do xote principalmente. Ora, estes eram sempre ritmos importados, não de criação imediata nacional. O samba-canção é a nacionalização definitiva da modinha".⁷⁹

Um dos pontos mais importantes desta citação é o momento em que Mário diz "passada pra boca do povo". Pode-se aferir, então, que o artista popular possui, inconscientemente, a experiência com a antropofagia, pois os ritmos que ora chamamos de puramente brasileiro como "samba-canção", "xote" ou "maxixe" foram, na realidade,

⁷⁷ ANDRADE, Mário de apud SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 94

⁷⁸ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 9ª. ed. São Paulo: Martins, 1980. p. 183

⁷⁹ "Modinha". In: *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira*. Disponível em: Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/modinha/dados-artisticos>

apropriações de ritmos importados. Vicente Salles, em sua obra *A modinha no Grão-Pará*, considera:

É certo que o canto popular, em qualquer cultura, admite "liberdades" de expressão, principalmente no que diz respeito ao ritmo e aos intervalos melódicos. Além disso, o intérprete popular é quase sempre um "criador" de variantes, não só da maneira peculiar de interpretar. O fenômeno pode ser examinado tanto na poesia, quanto na música.⁸⁰

É presumível que a maioria dos poemas inspirados em música, em *Clã do jabuti*, sejam "modas" por três razões: em termos gerais, as suas letras são como se fossem poemas musicados - o que gera uma intersemiose produtiva; há relato de casos e lirismo, de modo que o poeta possa se aproximar de contadores de histórias sem se desviar do poético e do musical e; pelo valor antropofágico que a modinha, como um gênero português que se renovou em terras brasileiras, pode ser interessante ao modernismo de *Clã do Jabuti*.

A primeira moda do livro de 1927 é "Moda dos quatro rapazes" - um dos poemas de Campos de Jordão - e relata o simples caso de quatro amigos íntimos que estão morando juntos, no entanto a casa é descrita como "vazia" e só se encheria se nela surgisse alguma mulher. Segue o poema:

MODA DOS QUATRO RAPAZES

A Couto de Barros
(Campos do Jordão)

Nós somos quatro rapazes (7)
Dentro numa casa vazia. (8)

Nós somos quatro amigos íntimos (8)
Dentro numa casa vazia. (8)

Nós somos ver quatro irmãos (8)
Morando na casa vazia. (8)

Meu Deus! si uma saia entrasse (7)
A casa toda se encheria! (8)

Mas era uma vez quatro amigos íntimos... (8)

É notável a musicalidade perseguida no poema por meio de repetições de palavras, de rimas e da quase total manutenção dos versos em oito sílabas poéticas. A

⁸⁰ SALLES, Vicente. *A modinha no Grão-Pará: Estudo sobre a ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará*. Belém: Secult/IAP/AATP, 2005. p. 93

primeira destas situações que se manifesta é a construção "Nós somos", que se repete três vezes nos primeiros versos das três primeiras estrofes. Junto a estes, há os versos finais das quatro primeiras estrofes do poema, todos eles rimando entre si - "vazia" três vezes e depois "encheria", e o mais interessante são os inícios desses versos, nos quais há a repetição nas duas primeiras estrofes e uma pequena mudança na terceira: "Dentro duma" para "Morando na".

A quarta estrofe cria uma nova ambiência no poema que, antes e depois dela, tem o sentimento nostálgico e desanimado. O simples pensamento de uma mulher anima instantaneamente o "eu" poético, que até exclama "Meu Deus!" e "encheria!", contrapondo-se aos pontos finais das estrofes anteriores. Esta nova ambiência também é suscitada pela rima entre "vazia" e "encheria". A primeira palavra é rimada três vezes nas estrofes anteriores, criando um sentimento enfadonho, no entanto quando surge esta nova estrofe animada, a rima se transforma junto e torna-se o oposto do que se estava dizendo anteriormente.

Apesar disso, a última estrofe de apenas um verso torna a se desanimar, finalizando com reticências, como se o narrador estivesse suspirando, convencido de que a casa irá continuar "vazia". É importante destacar que a musicalidade do poema é tamanha que este último verso quase funciona como um rondó, solicitando uma releitura do poema, ou até mesmo convidando o leitor a completar a última estrofe da seguinte forma:

Mas era uma vez quatro amigos íntimos...
Dentro duma casa vazia.
<Moda dos quatro rapazes>

Dessa forma, o leitor é levado, pelo "rondó", por assim dizer, a "completar" o poema, além de ser convidado a fazer uma releitura do poema, como uma música de modinha repetindo a sua letra uma segunda vez. Assim, a primeira moda de *Clã do jabuti*, com o seu clima de queixume, cria uma compatibilidade com a arte musical por meio das escolhas propícias do poeta.

"Moda do brigadeiro" é o segundo poema que trabalha com este gênero musical. Neste - também no conjunto de Campos do Jordão - o poeta conta um pouco da história do Brigadeiro Jordão, que dá nome à cidade "Campos do Jordão", em São Paulo⁸¹, das

⁸¹ Para mais informações sobre a origem da cidade de Campos do Jordão e da história do Brigadeiro, Cf: <http://www.camposdojordao.cultura.com.br/camposeobrigadeiro.asp>

posses de suas terras - ou "campos" -, da sua fortuna e até mesmo de seus hábitos infieis , o que demonstra a pesquisa feita pelo o poeta paulista em relação à história do homem e do lugar em sua passagem pela cidade. Eis o poema:

MODA DO BRIGADEIRO

(Campos do Jordão)

O brigadeiro Jordão (7)
 Possuiu estes latifúndios (7)
 Dos quais o metro quadrado (7)
 Vale hoje uns nove milréis. (7)
 Puxa! que homem felizardo (7)
 O brigadeiro Jordão!... (7)
 Tinha casa tinha pão, (7)
 Roupa lavada e engomada (7)
 E terras... Qual terras! mundos (7)
 De pastos e pinheirais! (7)
 Que troças em perspectiva... (7)
 Nem pensava em serrarias (7)
 Nem fundava sanatórios (7)
 Nem gado apascentaria! (7)
 Vendia tudo por oito (7)
 E com a bolada no bolso (7)
 Ia no largo do Arouche (7)
 Comprar aquelas pequenas (7)
 Que moram numa pensão! (7)

Mas não são minhas as terras (7)
 Do brigadeiro Jordão...(7)

A primeira característica a ser notada é a de que os versos são metrificados em redondilhas maiores (sete sílabas poéticas), gerando um ritmo constante, qualidade comum à moda. Além disso, de acordo com Souza, "Neste poema, a redondilha maior, medida característica das cantigas, aproxima o poema à tradição popular"⁸². Isto é importante para a obra *Clã do jabuti*, pois o aspecto do artista popular é o mote para se considerar uma literatura que remonte genuinamente à identidade brasileira. A narração também é algo notável, como afirma Souza:

[...] as terras do Brigadeiro são tão vastas que a voz narrativa as caracteriza como "mundos/ de pastos e pinheirais" demonstrando com entusiasmo a sua admiração, algo típico do contador de histórias preocupado em impressionar a platéia, sem deixar de ser crítico.⁸³

⁸² SOUZA, Cristiane Rodrigues de. op cit. p. 100

⁸³ Idem. idem. p. 99

A utilização de algumas assonâncias complementa a musicalidade do poema, principalmente pelas nasais, como se percebe em "Jordão", "latifúndios", "homem", "mundo", fundava", "pensava", "comprar". Em "Moda do brigadeiro", diferentemente do poema anterior, não há um esquema de rimas que contemple todo o poema, apenas nos versos a seguir, nos quais se destacam rimas internas e externas:

O brigadeiro Jordão!...
 Tinha casa tinha pão,
 Roupa lavada e engomada
 <Moda do brigadeiro>

A combinação entre "Jordão" e "pão", assim como entre "lavada" e "engomada" criam uma musicalidade singular para o poema. É importante destacar que "Moda do brigadeiro" possui o verso final com característica semelhante ao rondó, por conta da similaridade com o primeiro verso do poema assim como as reticências, artifício esse que incita a repetição do poema, assim como em "Moda dos quatro rapazes".

A música nesta segunda moda de *Clã do jabuti* vem por meio do ritmo da poesia popular (redondilha maior), pelas escolhas singulares de rima e pelo artifício semelhante ao "rondó" que foi utilizado de forma similar no poema "Moda dos quatro rapazes", estabelecendo assim uma das formas de como a modinha pode ser transposta para poesia. Por meio deste poema, Mário de Andrade se aproxima consistentemente da voz do cantador de moda pelo uso do ritmo da tradição popular, e o poeta contador de casos pode se debruçar na história do país, especificamente da cidade de Campos do Jordão, através da figura do Brigadeiro Jordão.

O ato de contar histórias do país também estará presente na terceira moda encontrada no conjunto de *Clã do jabuti*: "Moda da cadeia de Porto Alegre". Neste poema, Mário encontra uma nova forma de rememorar a vida do país, especificamente da cidade de Porto Alegre, mas agora narra de uma forma mais ligada ao fantasioso. Segue o poema na íntegra:

MODA DA CADEIA DE PORTO ALEGRE

a Mário Pedrosa

Dona Rita amouxa em casa (7)
 Uma porção de riqueza (7)
 Que o marido, que Deus tenha! (7)
 Por amor dela ajuntou. (7)
 A riqueza de que falo (7)
 É cobres, porque dos filhos (7)
 Só um mocinho não gorou. (7)

Apesar dessa família (7)
Já grande, em pleno viçor, (7)
Quando ela pensa em gatunos (7)
Corre pela espinha dela (7)
Uma friagem de horror. (7)

Também não tem na cidade (7)
Correição de segurança (7)
Adonde gatuno que entra (7)
Perde pra sempre a esperança (7)
De outra vez ir gatunar. (7)
Dona Rita passa as noites (7)
Sem dormir, sem descansar. (7)
Qualquer barulhinho a pobre (7)
Levanta, vai assuntar. (7)

Pois então ela resolve, (7)
Gasta mas gasta pra bem: (7)
Faz construir uma cadeia (7)
Que mais segura não tem (7)
Por este grande Brasil (7)

Era mesmo um casarão (7)
Alvo que nem tabatinga, (7)
Com tanta grade tamanha (7)
Que apertava o coração (7)
Toda a gente ia passear (7)
Lá no largo da Cadeia (7)
Mas porém se espera um preso (7)
Pra estréia da correição (7)

Agora o filho entra tarde (7)
Dona Rita sossegada (7)
Costura, pesponta meias (7)
Enquanto sono não vem. (7)
Só de pensar na cadeia (7)
Dona Rita dorme bem. (7)

Foi então que numa festa (7)
Já quase de-manhãzinha (7)
O filho de dona Rita (7)
Botou seis tiros no peito (7)
De outro moço, rival dele (7)
Nuns negócios de paixão. (7)

Estrearam a correição. (7)
Dona Rita não foi ver. (7)

Definha que não definha, (7)
Durou uns pares de meses, (7)
Afinal veio a morrer. (7)

Falam também que de-noite (7)

O carcereiro rondando (7)
 Escuta pelo caminho (7)
 O choro de dona Rita (7)
 Gemendo devagarinho... (7)

Mas isso é assombração (7)
 Só quem vê é que acredita... (7)

Apesar de ter feito uma pesquisa, não pude encontrar materiais que comprovassem a história de Dona Rita e a Cadeia de Porto Alegre. No entanto, sabe-se que Mário de Andrade foi um árduo pesquisador da memória do país, debruçando-se profundamente em relatos populares. Sonia Inez Gonçalves Fernandez, no texto "A poesia que conta histórias", considera que o gênero de poesia "romance" - tipo este que se concentra em contar histórias, sendo os personagens principais reais ou não -, típico na era medieval, também ocorre na oralidade folclórica e popular. Dessa forma, define "Moda da cadeia de Porto Alegre" como um "[...] outro exemplo desse jeito [*romance*] de fazer história e preservar a memória."⁸⁴ E completa que:

[...] parece evidente que o poeta modernista deseja resgatar esses motivos contidos nas expressões das comunidades populares, mantidas em espaços de *rusticias*, ainda não contaminados pelas manifestações de *urbanitas*. Prova disso é a importância do cantor, intermediário entre o poeta modernista e o texto medieval, pois, tanto o cantor medieval, como o cantor do sertão se achavam integrados a comunidades que sentiam o romance, a moda como parte de sua condição coletiva.⁸⁵

A moda, como um gênero que existe entre literatura e música, usa da forma de contar histórias do gênero romance para preservar memórias de cunho popular ou folclórico. Há em "Moda da cadeia de Porto Alegre" um cunho fantasioso, principalmente nos seus últimos versos, inventividade essa que pode ter sido o relato coletado por Mário de Andrade sobre a cadeia de Porto Alegre. O poeta, então, transforma este informe em modinha a fim de preservar a memória coletiva da cidade gaúcha.

O poema em questão possui, assim como em "Moda do Brigadeiro", a redondilha maior como métrica em toda a sua extensão, atitude essa que aproxima a composição ao cantor popular assim como mantém um ritmo que favorece o

⁸⁴ FERNANDEZ, Sonia Inez Gonçalves. A poesia que conta histórias. In: Itinerários, Araraquara, n. 28, p. 121-135, jan./jun. 2009. p.125

⁸⁵ Idem. Idem. p. 127-128

intertexto entre música e literatura. Além disso, o poema possui um sistema complexo de rimas, que não seguem um padrão, mas criam a musicalidade necessária para uma aproximação com a arte dos sons.

Na maioria dos casos, neste poema, o último verso vai rimar com algum verso anterior da estrofe, no entanto não há padrão para definir a outra rima: na primeira estrofe "gorou" irá rimar com "ajuntou"; na seguinte o verso terminado em "horror" formará par com "viçor"; na terceira estrofe haverá dois grupos de rima, "segurança"/"esperança" e "assuntar"/"descansar"; na quarta parte "bem"/"tem"; na estrofe seguinte um grupo de três versos formam rima, "casarão", "coração" e "correição"; Na sexta estrofe "vem"/"bem"; na parte de número sete haverá um funcionamento singular, o último verso da estrofe, "paixão", irá rimar com o primeiro da estrofe seguinte, "correição", além de que o último da nona estrofe, "morrer", irá formar par com o penúltimo da estrofe anterior, "ver"; Na décima estrofe "caminho" rima com "devagarinho" e; na parte final do poema, o último verso, terminado em "Rita" forma rima com o penúltimo da estrofe anterior, "acredita".

Este sistema de rimas em "Moda da cadeia de Porto Alegre" contribui de forma crucial para a musicalidade do poema em questão, não obstante o poeta paulista também se utiliza do artifício similar a "rondó" neste poema. As reticências presentes no verso que fecha a composição "Só quem vê é que acredita...", deixam o poema em aberto e esta atitude convida o leitor à sua releitura. Apesar de que neste poema o último verso não condiz absolutamente com o primeiro, assim como nas modas até então descritas, a similaridade da composição faz remeter ao mesmo processo.

Nesta terceira moda de *Clã do jabuti*, Mário de Andrade busca recontar poética e musicalmente uma história de Porto Alegre e, para isso, utiliza do gênero musical, tornando possível compor uma poesia que legitime a voz do criador popular. Desta forma, o artista promove um intertexto entre poesia erudita e música popular através da métrica constante em redondilha maior; o uso singular de rimas que, em meio a um poema sem padrões estróficos, criam uma musicalidade particular e o artifício "rondó" que fez parte das composições em modas marioandradinas até então. Dessa forma, o poema pôde cantar em "Moda da cadeia de Porto Alegre" um pouco da memória da cidade gaúcha.

A última moda disposta em *Clã do jabuti* "É um caso muito cômico acontecido no início do século XVII"⁸⁶, como revela Mário de Andrade ao amigo Manuel Bandeira em carta datada de outubro de 1924. Em "Moda da cama de Gonçalo Pires", o poeta paulista utiliza a forma da forma modinha para contar a história do ocorrido com Gonçalo Pires e, assim, manter viva esta memória divertida datada do século XVII. Segue o poema:

MODA DA CAMA DE GONÇALO PIRES

Gonçalo Pires possui uma cama, (10)
Em nossa vila não tem mais nenhuma, (10)
Gonçalo Pires se dá um estadão, (10)
Só ele na terra dorme gostoso (10)
Em traste bonito de estimação. (10)

Delém, dem! dem!... O sr. Ouvidor, (10)
Representante de Felipe IV, (10)
Já vem subindo pelo Cubatão. (10)
O dr. Antonio Rebelo Coelho (10)
Vem nesta vila fazer correição. (10)

Delém, dem! dem!... São Paulo nos acuda! (10)
Se agita a Municipalidade, (10)
Ouvidor-geral não dorme no chão! (10)
Gonçalo Pires não quer emprestar (10)
Cama cobertor lençol e colchão. (10)

Mas os vereadores são bons paulistas (10)
E Francisco Jorge, o procurador, (10)
Recebe da Câmara autorização; (10)
Trará a cama de Gonçalo Pires, (10)
Ele que deixe-se de mangação! (10)

Gonçalo Pires resmunga, peleja, (10)
Mas a autoridade é da Autoridade, (10)
Lá vêm pelas ruas em procissão, (10)
Cobertos de olhos relampeando inveja (10)
Cama cobertor lençol e colchão. (10)

Que úmido frio... Das várzeas em torno (10)
Da noite vazia que não tem fim (10)
Dissolve as casinhas a cerração... (10)
O Ouvidor-geral sonha em cama boa (10)
E Gonçalo Pires dorme no chão. (10)

Delém! dem! dem! ... O Ouvidor vai-se embora. (10)
Sai mais festejado que quando entrou... (10)
A Câmara impa de satisfação. (10)

⁸⁶ MORAES, Marcos Antonio de. op cit. p. 142

Mas os vereadores são bons paulistas: (10)
 - Que entregue-se a cama com prontidão. (10)

Gonçalo Pires rejeita o bem dele. (10)
 Não dorme em cheiro de ouvidor-geral... (10)
 Se reúne a Câmara em nova sessão. (10)
 - Lave-se o lençol! indica o notário. (10)
 Qual! Gonçalo empaca no rejeição. (10)

Sete anos levam essa pendenga (10)
 A Câmara paulista e Gonçalo Pires, (10)
 Paulista emperrando, não cede não. (10)
 E a História não sabe que fim levaram (10)
 Cama cobertor lençol e colchão. (10)

Esta é a única moda presente em *Clã do Jabuti* que possui um padrão, tanto de estrofes, rimas e métrica. Os versos são contados em dez sílabas poéticas, as estrofes possuem cinco versos cada, sendo que os últimos versos rimam com os terceiros da estrofe, e todas as rimas são com o brasileiríssimo "ão"⁸⁷.

Para aproximar o relato à fala do cantador popular, Mário de Andrade utiliza diversas expressões e palavras que tornam o texto simples e coloquial. As negações, por exemplo, são duplas: "[...] não tem mais nenhuma." e "[...] não cede não.". Também as exclamações são de uso não-padrão como "Qual!" ou "São Paulo nos acuda!". Além do uso de "mangação", "relampeando inveja" ou "pendenga". Dessa forma, o poeta incorpora no discurso poético erudito tanto a forma de compor do criador popular como a sua forma de falar, sem perder a musicalidade e ritmo.

Diferentemente das outras modas estudadas, em "Moda da cama de Gonçalo Pires" não há o uso do verso final funcionando como "rondó". Não obstante, a estrutura musical não perde com isso, pois há um refrão que se repete três vezes no desenrolar do poema:

Cama cobertor lençol e colchão.
 <Moda da cama de Gonçalo Pires>

No corpo do poema há a utilização constante de variados sinais de pontuação, no entanto, este refrão não possui vírgulas entre as palavras. Esta conduta diferencia o verso do corpo do poema, criando uma leitura mais ligeira, porém esta leitura não se torna arrítmica pelo fato de que a aliteração de "c" cria um ritmo forte e peculiar para o

⁸⁷ Em "Prefácio Interessantíssimo", Mário de Andrade considera que "A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. E possui o admirabilíssimo 'ão'".

verso. Este refrão, então, com o seu ritmo diferente do poema em si cria uma identidade musical singular para a moda.

Como foi possível perceber nas modas de *Clã do jabuti*, o poeta paulista não usou de um mecanismo padrão para compor os quatro poemas titulados por este gênero musical, serviu-se, então, da atitude do popular de criar variantes diferentes para um mesmo ritmo. Apesar disto, foi possível observar que os poemas conseguem formar um sensível intertexto entre literatura e música, passível até mesmo de uma transposição de gênero, utilizando os poemas como as letras das canções.

2.3 - A Toada indígena, o Côco nordestino e os Acalantos dedicados aos esquecidos

Em "Toada do Pai-do-mato", Mário de Andrade se aproveita de uma lenda dos Índios Parecis para compor o seu poema modernista. A toada conta a história da índia Camalalô que sai sozinha para buscar frutas de manhã cedo e, mudando de caminho ao ouvir uma voz, acaba por se deparar com "Pai-do-mato", entidade da cultura dos Índios Parecis. Eis o poema na íntegra:

TOADA DO PAI-DO-MATO

(Índios Parecis)

A moça Camalalô (7)
 Foi no mato colher fruta. (7)
 A manhã fresca de orvalho (7)
 Era quase noturna (6)
 - Ah... (1)
 Era quase noturna... (6)

Num galho de tarumã (7)
 Estava um homem cantando. (7)
 A moça sai do caminho (7)
 Pra escutar o canto (5)

- Ah... (1)
 Ela escuta o canto... (5)

Enganada pelo escuro (7)
 Camalalô fala pro homem: (7)
 Ariti, me dá uma fruta (7)
 Que eu estou com fome. (5)
 - Ah... (1)
 Estava com fome... (5)

O homem rindo secundou: (7)
 - Zuimaalúti se engana, (7)

Pensa que sou ariti? (7)
Eu sou Pai-do-Mato. (5)

Era o Pai-do-Mato (5)

Toada é uma "Espécie de recitativo melódico, isométrico, monótono por natureza, mas de forte sabor folclórico, impressionante e expressivo".⁸⁸ A escolha de Mário vem desta conceituação, já que "Toada do pai-do-mato" é renovação de um canto folclórico dos Índios Parecis. Sobre a transformação da lenda indígena, Cristiane Rodrigues de Souza considera que:

Pai-do-Mato é, portanto, um mito porque, ainda hoje, transporta-se pelos caminhos do imaginário popular brasileiro. E embora a história da moça Camalalô e do Pai-do-Mato seja uma lenda que vive no passado dos índios Parecis, ao ser reescrita pelo poeta atualiza questões referentes à sexualidade em sintonia com o debate das idéias freudianas do início do século XX, do qual Mário de Andrade teve notícia.⁸⁹

O ritmo da toada é bem marcado pois os três primeiros versos do poema sempre são distribuídos em redondilhas maiores, a diferenciação ocorre nos três versos seguintes, que varia entre cinco e seis sílabas poéticas, sendo que estes dois últimos versos são separados por um canto "- Ah..." que cria uma rítmica diferente, contrariando o caráter monótono da toada. A musicalidade também se identifica pela rima, pois todos os últimos versos são ligados aos versos anteriores ao canto "- Ah...".

A construção do intertexto literário-musical de "Toada do pai-do-mato" feita por Mário de Andrade é tão precisa que este poema já serviu duas vezes de letra de música para composições de músicos modernistas. O primeiro deles foi o Maestro Mozart Camargo Guarnieri que, em 1928, elaborou "Toada do pai-do-mato" em voz e o piano, dando ao canto indígena aspectos da música erudita por conta do instrumento. Em 1929, Luciano Gallet compõe "Pai do mato", que também utiliza o poema de Mário de Andrade como base. Em nenhuma das composições houve modificações da criação marioandradina.⁹⁰

⁸⁸ BORBA, Tomás et GRAÇA, Fernando Lopes. op cit. p. 630

⁸⁹ SOUZA, Cristiane Rodrigues de. op cit. p. 119

⁹⁰ Apesar da valorização dada a estes dois grandes compositores do período modernista, estas duas obras são difíceis de se encontrar, podem estar restrita apenas a colecionadores ou bibliotecas públicas. Não pude encontrar, até este momento, em pesquisa online nenhum CD recente, disponível digitalmente para download público ou muito menos as suas partituras.

O poeta paulista com "Toada do pai-do-mato" traz mais uma canção para *Clã do jabuti*, obra que busca conhecer a identidade do Brasil e do brasileiro. A figura do índio é aqui renovada para os moldes do movimento modernista sem perder, porém, as suas características rítmicas e temáticas. O escritor paulista, então, se aproxima do indígena e sua forma de compor, aproveitando-a para a estética modernista daquele período e ainda preserva a memória das lendas dos Índios Parecis do Mato Grosso.

O "Côco do Major" é um caso singular dentro do corpo de *Clã do jabuti*. Este é fruto da pesquisa intitulada *Os côcos*, trabalho de coleta etnomusicológica que se tornou uma publicação póstuma. Como já foi apresentado anteriormente, há uma partitura com o seu nome no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, o que indica que este poema foi pensado para que se fosse possível uma transposição entre literatura e música. É preciso, pois, da leitura do poema:

CÔCO DO MAJOR

a Antonio Bento de Araújo Lima
(Rio Grande do Norte)

O Major Venâncio da Silva (8)
Guarda as filhas com olho e ferrolho, (9)
Que vidinha mais caningada (8)
- seu mano - (2)
Elas levam no engenho do velho! (9)

Nem bem a arraiada sonora (8)
Vem tangendo as juremas da estrada (9)
Já as três se botam na renda (8)
- seu mano - (2)
Trequetreque de bilros, mais nada. (9)

Vai, um mocetão paroara (8)
Destorcido porém sem cabeça (9)
Apostou num coco da praia (8)
- seu mano - (2)
Que daria uma espiada nas moças. (9)

Pois a fala do lambanceiro (8)
Foi parar direitinho no ouvido (9)
Do major Venâncio da Silva (8)
- seu mano - (2)
Que afinal nem se deu por achado. (9)

Bate alguém na sede do engenho. (8)
- Seu major, ando morto de sede, (9)
Por favor me dê um copo de água... (8)
- seu mano - (2)
- Pois não, moço! Se apeie da égua. (9)

Dois negrões agarram o afoito, (8)
 O major assobia pra dentro. (9)
 Vêm três moças lindas chorando (8)
 - seu mano - (2)
 Com quartinhas de barro cinzento. (9)

- Esta é minha filha mais velha (8)
 Beba, moço que essa água é de sanga. (9)
 E os negrões obrigam o pobre (8)
 - seu mano - (2)
 A engulir a primeira moringa. (9)

- Esta é minha filha do meio, (8)
 Beba, moço, que essa água é de corgo. (9)
 E os negrões obrigam o pobre (8)
 - seu mano - (2)
 A engulir a moringa, já vesgo. (9)

- Esta é minha filha mais nova, (8)
 Beba, moço, que essa água é de fonte. (9)
 E os negrões afogam o pobre (8)
 - seu mano - (2)
 Que adubou os faxeiros do monte. (9)

O major Venâncio da Silva (8)
 Tem as filhas mais lindas do norte (9)
 Mas ninguém não viu as meninas (8)
 - seu mano - (2)
 Que ele as guarda com água de pote. (9)

Há um padrão estrutural nas dez estrofes do poema: São cinco versos sendo que o penúltimo é sempre o refrão "seu mano". A rima ocorre em todos os versos com o último que pode se ligar com o primeiro ou o terceiro dependendo da estrofe. O ritmo é variado entre os versos, mas a métrica é repetida em todas as estrofes da seguinte forma: o primeiro verso possui oito sílabas poéticas, o seguinte nove, o terceiro terá oito, o refrão apenas duas e o último também nove. O poema segue esse padrão mais ou menos fechado para que possa se adequar mais facilmente com a partitura apresentada. Flávia Camargo Toni considera que:

O "Côco do Major", uma das poesias de *CLÁ DO JABUTI* é, na verdade, um exercício poético-musical de Mário de Andrade que se vale da métrica de um outro coco, o "Vapor de seu Tertulino", versos e melodia oferecidos por Antônio Bento de Araújo Lima quando de sua vinda a São Paulo, em 1926, e integra, este segundo, o conjunto de cocos apresentados no *ENSAIO SOBRE MÚSICA BRASILEIRA*⁹¹

⁹¹ TONI, Flávia Camargo. Me fiz brasileiro para o Brasil. IN:BATISTA, Marta Rosseti (org.). *Mário de Andrade*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. nº 30, 2002. p. 88

Esta informação de Flávia Camargo Toni é de extrema relevância para o estudo que ora está sendo realizado. Como já foi discutido a partir dos poemas anteriores, Mário de Andrade neste período se debruça na cultura popular para dela retirar o que é de essencial para pensar a identidade brasileira e faz isso se assemelhando ao modo de compor do próprio artista do povo. Observando o côco indicado pela pesquisadora:

O vapor de seu Tertulino, (8)
 -- Seu mano, (2)
 Só navega cum água na caixa, (9)
 Ele tem um reguladô, (8)
 -- Ai, meu mano, (3)
 E boeiro e cinzeiro e fumaça. (9)⁹²

Percebe-se claramente que a apropriação marioandradina não foi passiva, mas crítica, uma atitude antropofágica. A música recolhida em *Ensaio sobre a música brasileira* apresenta dois refrões aparentes - orientados pelos travessões no segundo e quinto versos - que quebram com a estrutura comum do texto em relação ao de Mário de Andrade, que retira o segundo, aproveitando apenas o primeiro "- seu mano" em "Côco do Major", enquanto que a métrica - trocando o segundo verso de posição e colocando no lugar do quinto - é a mesma utilizada pelo poeta modernista. Mário em seu poema também busca simular a linguagem utilizada n"O Vapor de seu Tertulino" porém não o faz de forma pitoresca ("cum" ou "reguladô") mas a faz criticamente no uso do vocabulário e sintaxe popular ("caningada", "lambanceiro", etc.). Isso demonstra um artista pesquisador que, pelo estudo do gênero musical apresentado, conhece a estrutura e pode modificá-la e ainda assim a composição poderá ser considerada um côco.

Interessante destacar que Mário de Andrade se utilizou do mesmo artifício de Côco de Major na composição de sua única música intitulada "Viola quebrada". Como nos elucida Paulo Sérgio Malheiros dos Santos:

Mário [...] nunca foi compositor. Embora influenciando a produção musical de sua época e tendo convivido com os maiores compositores seus contemporâneos, deixou uma só canção, "Viola quebrada", por ele mesmo considerada uma brincadeira-exercício de composição. Para fazê-la, usou invertido o tema de "Cabocla do Caxangá", de Catulo Cearense, como declarou a Manuel Bandeira.⁹³

⁹² ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª. ed. São Paulo: Martins, 1972. p. 119

⁹³ SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 15

Este procedimento de compor "Viola quebrada" a partir de uma brincadeira-exercício da canção "Cabocla do Caxangá" é o mesmo utilizado no trabalho entre "Côco do major" e "O vapor de seu Tertulino", já que o autor paulista se apropria tanto dos versos quanto da própria partitura para realizar seu poema-canção. É possível inferir, então, que "Côco do Major" tenha sido uma tentativa de Mário de outra composição musical, porém não levada a termo, tanto é que a partitura indicativa encontrada no IEB-USP é um rascunho a lápis e nunca anexada em livro.

É possível identificar em "Côco do Major" a atitude antropofágica em sua forma mais contundente, já que o autor modernista incorpora na sua poesia a forma de criar do compositor de côco para, com isso, construir uma arte que represente o Brasil e o brasileiro. A música popular brasileira, então, é o artifício principal utilizado pelo poeta para a execução deste projeto. Além disto, o artista ainda utiliza o espaço, agora, não para elaborar narrativas memorialistas mas para deixar em pauta a questão sociológica da violência e do poder, reflexão essa muito pertinente nos interiores do enorme Brasil.

O último gênero musical disposto na obra *Clã do jabuti* é o "Acalanto", representado por dois poemas: "Acalanto da Pensão Azul" e o icônico "Acalanto do Seringueiro". Esta forma é "[...] designação a qualquer cantiga que se destina a adormecer as crianças. [...] Há muitas destas canções no folclore nacional."⁹⁴, no entanto, nos dois poemas apresentados na obra de 1927, a canção não é usada, aparentemente, para fazer adormecer as crianças, mas tuberculosos e seringueiros acreanos respectivamente. Segue-se, então, o primeiro acalanto:

ACALANTO DA PENSÃO AZUL

(Campos do Jordão)

Ôh! hélicas maravilhosas (8)
 Dos tempos quentes do Romantismo, (9)
 Maçãs coradas, olhos de abismo, (9)
 Donas perversas e perigosas, (9)
 Ôh! hélicas maravilhosas! (8)
 Não vos compreendo, sois de outras eras, (9)
 Fazei de pressa o pneumotórax (9)
 Mulheres de Antó e de Dumas Filho! (9)
 E então seremos bem mais felizes, (9)
 Eu sem receio do vosso brilho, (9)
 Vós sem bacilos nem hemoptises, (9)

⁹⁴ BORBA, Tomás et GRAÇA, Fernando Lopes. Dicionário de música (ilustrado) A-H. Lisboa: Edições Cosmos, 1963. p. 12

Ôh! hélicas maravilhosas! (8)

Esta composição, assim como "Moda dos quatro rapazes" e "Moda do brigadeiro", insere-se nos poemas de Campos do Jordão. A Pensão Azul, por exemplo, faz parte da história de Campos do Jordão e está "[...] localizada no passado no flanco esquerdo da Igreja Matriz de Sta. Terezinha do Menino Jesus, em Vila Abernécia."⁹⁵ Naquela época era nesta pensão que os tuberculosos ficavam quando iam se tratar nesta cidade. Não à toa a referência a "hélicas" que significa "Caquexia lenta e progressiva que conduz geralmente ao marasmo"⁹⁶ provocada pela tuberculose, além da citação sobre Romantismo - período esse no qual diversos poetas brasileiros conhecidos sofreram por conta da doença - assim como a tísica Marie Duplessis do romance *A dama das camélias* de Dumas Filho. Esta relação com o romantismo também pode ser vista de outra forma:

Seu desejo de explorar um tipo de poética que se alinhasse à realidade contemporânea também pressupõe a reformulação de valores estéticos anteriores. No tocante à identidade cultural brasileira não poderia ser diferente. Neste poema, Mário de Andrade critica a dependência romântica de modelos europeus, irrealis, ou pelo menos insuficientes para representar nossa cultura e nossa realidade.⁹⁷

Diferentemente do romantismo, então, o poema de Mário de Andrade busca de alguma forma valorizar algo do nacional, mesmo que retratando uma dura realidade como a tuberculose. De acordo com as palavras de Barata e Pereira, pode-se considerar que no romantismo o tema da tuberculose é baseado nos modelos europeus, como do escritor francês Dumas Filho, já no poema de Clã do jabuti a doença será inspirada num ambiente nacional: a pensão azul de Campos do Jordão. Mário de Andrade compõe dessa forma a canção de adormecer dos brasileiros daquele período de maneira tranquila e animadora.

O refrão possui uma característica a destacar, pois se comporta de modo a se criar um rondó por meio da repetição do primeiro verso no fim do poema, mecanismo que contribui para uma maior musicalidade no "Acalanto da Pensão Azul". O ritmo da canção é bem marcado: todos os versos são de nove sílabas, com exceção do enérgico

⁹⁵ FILHO, Pedro Paulo. *Os modernistas em Campos do Jordão*. Disponível em: http://www.pedropaulofilho.com.br/cronica_62_modernistas.php

⁹⁶ "Héctica" In: http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/hectica%20_976025.html

⁹⁷ BARATA, Maiana Moreira Fernandes et PEREIRA, Maria Luiza Scher. Manifesto Antropófago e Clan do Jabuti: o discurso identitário brasileiro no modernismo. *Revista Gatilho*. Ano III. Volume 5. Julho 2007. p. 3

refrão, no qual a contagem cai para oito. Em meio a isto, a musicalidade surge principalmente pelas rimas externas que, na maioria dos casos, são compostas por sibilantes: "-as", "ismo", "ses". A rima formada por "-as" é a que mais ocorre tanto no exterior do verso quanto no seu interior, escolha que se deve ao fato de que o cantor está tentando ninar o outro, silenciando-a para que esta durma.

Nesta canção de ninar, o eu poético intenta acalmar aqueles que sofrem pela moléstia da tuberculose, principalmente as mulheres que, se estiverem libertas dos bacilos e hemoptises, poderão se entregar num amor quente. Apesar de haver poucas relações folclóricas ou históricas, a Pensão Azul do título é aqui lembrada como a casa daqueles que padeciam da tuberculose e o poeta escolhe justamente o acalanto para acalmar os ânimos já baixos destes.

Não obstante, o último poema de *Clã do Jabuti* "Acalanto do Seringueiro" encerra a obra de forma emblemática, no sentido de que retrata neste poema o sentimento fundador deste livro tão importante e, mesmo assim, confessa o sentimento de que seus intentos não foram suficientes para alcançar o necessário para integrar a cultura de todo o Brasil para todos os brasileiros. A composição, inserida no grupo "Dois poemas acreanos", quer comparar o poeta que busca a cultura popular brasileira com o seringueiro que trabalha na mata acreana. Apesar da distância, os dois são brasileiros, mas provavelmente nunca verão um ao outro.

Seringueiro brasileiro,
 Na escuridão da floresta
 Seringueiro, dorme.
 Ponteando o amor eu forcejo
 Pra cantar uma cantiga
 Que faça você dormir.
 Que dificuldade enorme!
 Quero cantar e não posso,
 Quero sentir e não sinto
 A palavra brasileira
 Que faça você dormir...
 Seringueiro, dorme...
 <Acalanto do Seringueiro>

Nesta primeira estrofe, é notável a dificuldade em conseguir usar palavras que façam o seringueiro acreano entender. Apesar de toda a tentativa de se igualar ao artista popular e sua fala, o poeta resulta inútil quando do esforço de se comunicar de igual para igual com o seringueiro acreano. A musicalidade deste acalanto vai surgir principalmente pelo refrão "Seringueiro, dorme.", refrão este que ressoará em todo o

poema e no seu final "Seringueiro" dará luz a "Brasileiro", os dois mantendo a mesma métrica e o "eiro" no fim, indicando que, apesar deste trabalhador ser excluído tanto geograficamente quanto socialmente do centro do país, ele também é um brasileiro. As últimas estrofes do poema são de uma beleza e sensibilidade ímpar:

Nem você pode pensar
 Que algum outro brasileiro
 Que seja poeta no sul
 Ande se preocupando
 Com o seringueiro dormindo,
 Desejando pro que dorme
 O bem da felicidade...
 Essas coisas pra você
 Devem ser indiferentes,
 Duma diferença enorme...
 Porém eu sou seu amigo
 E quero ver si consigo
 Não passar na sua vida
 Numa indiferença enorme.
 Meu desejo e pensamento
 (... numa indiferença enorme...)
 Ronda sob as seringueiras
 (... numa indiferença enorme...)
 Num amor-de-amigo enorme...

Seringueiro, dorme!
 Num amor-de-amigo enorme
 Brasileiro, dorme!
 Brasileiro, dorme.
 Num amor-de-amigo enorme
 Brasileiro, dorme.

Brasileiro, dorme,
 Brasileiro... dorme...

Brasileiro... dorme...
 <Acalanto do Seringueiro>

O poeta canta o acalanto ao seringueiro e, como se estivesse em uma rede, embala-se com o outro. É interessante destacar o quanto a canção vai tornando-se cada vez mais lenta, pelo fato de que os dois estão alcançando o sono dos justos e, por fim, o poeta pode alcançar aquilo que tanto deseja; igualar-se ao seringueiro e os dois dormem juntos, ao som de um refrão de acalanto que consegue unir o norte ao sul do país: o acalanto do brasileiro, cantado de forma simples.

2.4 - Tradição e Modernidade em *Clã do Jabuti*

Em Carta de 5 de Agosto de 1923, Mário de Andrade, tratando sobre um trecho de *A Escrava que não é Isaura* no qual o autor comenta sobre tradicionalismo e hermetismo, escreve ao amigo Manú:

Sei muito bem a repugnância que nos dá, a nós - poetas de nós, qualquer concessão feita aos outros. E essa concessão é necessária, entretanto. É preciso acabar com esse individualismo orgulhoso que faz de nós deuses e não homens. Hoje sou muito humilde. Meu maior desejo é ser homem entre homens. Transfundir-me. Amalgamar-me. Ser entendido. Sobretudo isso. QUERO SER ENTENDIDO. Porque se é verdade que Deus me deu alguma coisa de superior, é num desejo que os outros beneficiem dessa coisa. Não me atrai a volúpia de ser só. Aceito o que me dão e dou-me em troca.⁹⁸

Essa atitude se demonstra de forma clara nos poemas lidos de *Clã do Jabuti*, por conta da atitude do poeta em criar poesias simples, contemplando a forma de compor do popular e a fala coloquial. Nesse momento o poeta quer se afastar do intenso individualismo descrito em *Pauliceia desvairada* e se dedicar ao coletivo.⁹⁹ A busca da identidade brasileira - naturalmente fragmentada - é o foco que percorre a obra de 1927. Marlene de Castro Correia considera que:

Na trajetória de Mário, *Clã do Jabuti* é obra-chave de sua pesquisa da identidade nacional e cultural do País, e com ela se funde e confunde a sua identidade pessoal, completando o poeta o seu percurso de busca de desinviduação e ultrapassando simbolicamente a "catástrofe esquizoide" que leva - reitere-se - o intelectual e o escritor moderno a sentirem-se "estrangeiros mais que estranhos no mundo"¹⁰⁰

Na afirmação da pesquisadora, torna-se clara na leitura de um poema como "Acalanto do Seringueiro", a distância entre o escritor que se volta ao povo e o popular de fato. De qualquer forma, em *Clã do jabuti*, Mário de Andrade tentou se libertar da individualidade ao "Contar 'histórias pra reunir na mesma casa' 'os brasileiros do Brasil' e assim transcender simbolicamente a fragmentação e promover a unidade na multiplicidade"¹⁰¹, quesito em que a música torna-se protagonista pelo fato de que os

⁹⁸ MORAES, Marcos Antonio de. op cit. p. 101

⁹⁹ O próprio título do livro já induz essa questão, pois *Clã* remete a um coletivo. Neste caso, um coletivo brasileiro.

¹⁰⁰ CORREIA, Marlene de Castro. Mário de Andrade, poeta: dilemas e tensões, ganhos e perdas. IN: Poesia de dois Andrades: (e outros temas). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 86

¹⁰¹ Op cit. p. 82

gêneros escolhidos pelo poeta são diversificados e fazem parte de distintas regiões do país. A forma encontrada para a unidade nesta multiplicidade foi reunir as variadas formas de composição dos brasileiros em um único Clã. Mário pretende valorizar a coletividade em detrimento de sua individualidade dando voz aos outros brasileiros esquecidos dos grandes centros como o seringueiro acreano, os contadores de estórias, os músicos populares, entre outros.

A modernidade neste período modernista é justamente o poeta ser capaz de compreender o que é ser brasileiro e transparecer isto num conjunto de poemas. Ora, é muito fácil o artista ser pitoresco e compor poemas que julgam ser brasileiros apenas por conter generalizações muitas vezes falhas. É preciso pesquisa. Portanto, a antropofagia é um aspecto importantíssimo neste contexto, já que a retomada às fontes primárias e ao popular pôde dar uma fatia do que de fato é compor brasileiro: é justamente ser antropofágico, criar variantes.

É por isso que a arte popular é aquilo que pode definir a identidade do brasileiro, na visão de Mário de Andrade. Justamente pelo fato de que estes compositores não têm necessidade de imitar modelos que vêm de fora. O que eles realizam é um gesto antropofágico, pois dessa forma surgiram muitos dos gêneros musicais utilizados pelo poeta paulista no conjunto de *Clã do jabuti*. Mário de Andrade - e o modernismo em geral -, deseja que o poeta brasileiro se inspire neste propósito.

Esta atitude gera uma significação diferenciada e complexa para os poemas da obra em questão. Como visto, muitos dos poemas têm a possibilidade de transitar entre poesia e música, os exemplos mais claros são "Côco do Major" com a sua partitura e forma de composição, assim como "Toada do Pai-do-Mato", que possui de fato duas composições de grandes músicos do período. Apesar de não possuírem partituras e versões, as modas dispostas em *Clã do jabuti*, e "Rondó pra você", são de grande força intertextual. A poesia brasileira, desta forma ganha mais uma característica contundente neste esforço marioandrado: a intensa musicalidade e o gingado.

A tradição é vista, então, de duas formas. O poeta recorre à tradição popular brasileira para dela tirar a essência de brasilidade a fim de transpassar essa forma de compor no momento da escrita dos versos eruditos. Desta forma, como visto, o poeta vê-se obrigado a utilizar versos e estruturas da tradição literária, atitude esta que era combatida pelo movimento modernista, pois o ideal modernista era justamente o de destruição de leis e normas. É aí que surge a tensão Tradição x Modernidade.

A volta aos modelos é aparente e necessária, pois, se a modernidade poética para a primeira geração de modernistas brasileiros era a confecção de uma arte puramente nacional, o uso de metros e estruturas da tradição faz sentido no momento em que estes são indispensáveis para a composição e são deglutidos antropofagicamente. Em muitos poemas a utilização destes "tradicionalismos" criou o intertexto completo entre literatura e música, intertexto esse que fez com que Mário de Andrade se aproximasse de forma profunda da forma de compor do popular. Isso não quer dizer que o autor tenha retornado aos ideais parnasianos. Muito pelo contrário, em poemas como "Sambinha", por exemplo, o poeta não se furta a compô-lo em versos livres, deixando a titulação musical apenas como conceito e não como prática.

A antropofagia feita em duas vias - apropriação musical e do popular - fez com que o poeta modernista fosse capaz de compor uma obra que demonstrasse o brasileiro em sua essência, ou seja, plural. Mesmo que fisicamente o poeta erudito não tenha sido capaz de se equiparar ao seringueiro acreano, neste momento Mário de Andrade dá os primeiros, longos e necessários passos para este resultado. A sua postura daqui em diante será cada vez mais ligada ao coletivo, atitude que em *Remate de Males* o fará gritar, renunciando a sua individualidade:

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta
<Eu sou trezentos>

CAPÍTULO 3: As cantigas modernas de *Lira paulistana*

Em 1944, Mário de Andrade inicia de forma despreocupada a produção de alguns poemas, como relata em carta ao crítico Álvaro Lins, com a intenção de chamá-los de "[...] *Poemas paulistanos*, *Cuíca paulistana*, *Lira paulistana*. Tem de ser um nome assim, porque são poemas de São Paulo. Ou melhor: poemas urbanos."¹⁰² Essa afirmação, desconsiderando a data da correspondência, pode muito bem se aproximar do conceito que envolve a escrita de *Pauliceia desvairada* de 1922, pois ali se encontram poemas urbanos sobre São Paulo sob o viés modernista. No entanto, o conjunto que foi compilado postumamente e chamado *Lira paulistana* recebe um processo compositivo praticamente oposto aos das vanguardas artísticas europeias. Sobre isso, explica o próprio autor na mesma correspondência:

A história da invenção desses poemas é engraçada, embora seja mesmo um feito muito meu. Em 1936 lendo um livro de Paul Radin, *Primitive Man as a Philosopher* fiquei impressionado com uns cantos maioris que achei nele. Dias depois dia [sic] na Revista Lusitana umas poesias do jogral Martim Codax, galego, não me lembro mais si do sec. XII ou XIII, achei lindo, veio a idéia (sempre falsa mas acatável em poesia) de fazer uns poemas naquele espírito e renovando aquelas técnicas. Peguei um desses caderninhos de fazer verso onde estiver, tomei nota de tudo e datei. A idéia (falsa) me desaconselhou nuns versinhos francamente "galantes". Fiquei horrorizado mas guardei os versos galantes pra ver o que se fazia com aquilo.¹⁰³

Neste momento a poesia urbana e paulista de Mário de Andrade iria buscar na tradição literária portuguesa, especificamente no trovadorismo, a fonte de inspiração. É notável destacar que esta incorporação - ou antropofagia, melhor dizendo - não é um processo passivo, no qual o artista apenas copia os modelos estabelecidos, mas um processo consciente e crítico, pois o escritor paulista anuncia que mesmo se submetendo aos modelos de poesia da tradição trovadoresca, renovará aquelas técnicas ao seu agrado arlequinal.

Neste seu último trabalho a música também é incorporada na escrita poética. Esta aproximação com a arte dos sons é possível pelo fato de que a cantiga trovadoresca

¹⁰² ANDRADE, Mário de. Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983. p. 116

¹⁰³ op cit. p. 116-117

se define como "Ária popular, quadra musicada, cântico ou romance."¹⁰⁴ Então, por si só, a cantiga vai de acordo com a estética marioandradina pelo fato de que é poesia (quadra), música (ária) além do aspecto popular que, como foi visto em *Clã do jabuti*, é de suma importância na consolidação de sua literatura e estética. O trovador, então, é aquele artista que vive nessa área fronteira entre poesia e música.

Destaco, então, trecho de *Pequena História da Música*, em que Mário disserta sobre o trovadorismo ao considerar que este foi "[...] fixador de línguas, influenciador de música, primeiro reflexo étnico das nações na música do Cristianismo"¹⁰⁵. Esta informação é extremamente relevante para o pensamento estético do escritor paulista, como já foi ilustrado, pois a sua poesia é marcada por uma busca incessante de compor a identidade cultural brasileira e uma das características essenciais para o poeta é justamente a linguagem, na tentativa de configurar a fala do brasileiro.¹⁰⁶

Lembremos que a sintaxe e o léxico popular foi uma alternativa encontrada para abrasileirar a literatura brasileira. Desse modo, essa busca e o uso da poesia-música trovadoresca que fixou a língua portuguesa e principiou o delineamento desta nação naquele período não parece tão inocente quanto o autor comenta em sua carta à Álvaro Lins. Não que o retorno à técnica e linguagem trovadoresca pudesse criar o mesmo fenômeno no Brasil do século XX, mas a emulação deste espírito parece-me muito importante para a estética do escritor.

Então, se em *Pauliceia desvairada* o poeta, utilizando os argumentos da vanguarda, escreve sobre São Paulo privilegiando o individualismo, e em *Clã do Jabuti* o foco recai no coletivo e no Brasil como um todo, seu retorno aos poemas urbanos paulistas recairá também no individualismo ou o ideal coletivo irá percorrer a obra póstuma de forma semelhante como buscou na obra de 1927? Faz-se necessário, pois, compreender o pensamento estético-ideológico do escritor em sua etapa final de vida.

3.1 - Técnica e artesanato

¹⁰⁴ BORBA, Tomás et GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de música (ilustrado) A-H*. Lisboa: Edições Cosmos, 1963. p. 269

¹⁰⁵ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 9ª ed. São Paulo: Martins, 1980. p. 62

¹⁰⁶ Vale lembrar que o escritor tinha a intenção de publicar a "Gramatiquinha da fala brasileira", onde estabeleceria as diferenças e variações da língua do povo brasileiro. O projeto, apesar de possuir manuscritos no IEB-USP, não foi completado nem publicado em vida.

O crítico literário Eduardo Jardim Moraes¹⁰⁷ considera que no texto "O Artista e o Artesão", escrito em 1938, estão as ideias centrais do pensamento estético de Mário de Andrade no seu fim de vida. Nesse, Mário considera que naquele contexto a arte aparecia retratada num instante de perda de sua função social, característica criticada por ter possibilitado a ascensão do individualismo (virtuosismo) e do experimentalismo gratuito que foram largamente utilizados pelo movimento modernista. Neste ponto, é preciso esclarecer o sentido de "arte social" compreendida por Mário, e isso é respondido nas palavras de Janjão, personagem de *O banquete*, diálogo estético incompleto escrito pelo autor no fim de sua vida e interrompido pelo seu falecimento:

Toda arte é social porque toda obra-de-arte é um fenômeno de relação entre seres humanos. [...] Disto é que os artistas precisavam ficar bem conscientes, nem tanto pra evitar esse confusãoismo da palavra "social" qualificando certas maneiras de arte, e a arte de combate, como porque isso lhes definiria a concepção do assunto, e a própria técnica.¹⁰⁸

A função social, então, para Mário, é a característica que faz da arte um instrumento de relação e comunicação com todos os seres humanos e não o combate político-ideológico que inundou o modernismo brasileiro nos anos 1930¹⁰⁹. Esta atitude é intolerável pois "[...] o fato de atribuir-se à arte a tarefa de transmitir mensagens significa impor a ela, de fora, o ponto de vista interessado de um determinado indivíduo-artista."¹¹⁰ Com a perpetuação do individualismo, ou virtuosismo, e do experimentalismo exacerbado a arte teria perdido a sua função social, na visão do poeta. Mário de Andrade, em "O artista e o artesão", critica esse virtuosismo, pois considera que "a inflação do individualismo, a inflação da estética experimental, a inflação do psicologismo, desnortearam o verdadeiro objeto da arte"¹¹¹. O objeto da arte, para o poeta, é a própria obra de arte e não o artista.

A forma de superar essa situação seria a partir da constituição de uma "atitude estética", um caráter desinteressado da experiência estética, que viria suprimir o moderno individualismo e/ou auto-interesse, voltando-se de fato para a obra de arte,

¹⁰⁷ MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

¹⁰⁸ ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 61

¹⁰⁹ Apesar desta crítica, vale lembrar que o autor neste período também escreveu arte de combate, como podemos ver pelo livro de poemas *Carro da miséria* (publicado postumamente em 1947).

¹¹⁰ MORAES, Eduardo Jardim de. op cit. p. 102

¹¹¹ ANDRADE, Mário de. O Artista e o Artesão. IN: _____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Nova Fronteira, 2015. p. 20

historicamente deturpada a partir do período romântico - pois foi aí que, no ponto de vista marioandradino, o virtuosismo e o experimentalismo começaram a se tornar mais evidentes - e reforçado no modernismo. Para a resolução deste problema, é necessário subordinar a arte às exigências da matéria de cada suporte artístico, técnica próxima à do artesão. A ligação da arte com o artesanato seria a forma de superar a moderna concepção de arte, recuperando o seu caráter social, assim, Mário:

[...] ampliou consideravelmente o seu conceito de 'técnica', tornando-o capaz de abranger tanto o lirismo individual como as condições sociais em que o artista produz sua obra. Distinguindo entre o artesanato, que é o aprendizado do material, e o virtuosismo, que é o conhecimento da tradição artística, vislumbra ainda uma terceira parte da técnica, a solução pessoal que o artista, defrontado com as dificuldades do material e com as exigências de seu tempo, deve encontrar para que sua obra seja de fato representativa, e seja de fato obra de arte.¹¹²

É justamente isso que Mário de Andrade faz em *Lira paulistana*. Levando em consideração que o material "poesia" está desvinculado de sua função social, tenta retomar esta característica a partir do profundo conhecimento da escrita poética e da tradição artística (neste caso, o período trovadoresco). Assumindo as exigências do seu tempo, atualiza os temas das cantigas para o período moderno e renova sua forma na tentativa de compor uma obra de arte, portanto, representativa e social.

A escolha desta obra muito tem a contribuir com o trabalho que ora se executa, no sentido de que a cantiga trovadoresca, expressão artística que carrega no seu berço a relação incontestável entre literatura e música, surge como mais uma resolução que o autor encontra para a sua obra poética tão variada e arlequinada. Infelizmente, *Lira paulistana* recebe pouca atenção dentro da fortuna crítica de Mário de Andrade, principalmente pelo fato de que o magistral poema "Meditação sobre o Tietê" recebe total ou maior parte da atenção dos críticos.

Aqui, no entanto, far-se-á o oposto. Deixarei de lado este longo poema, não por desprezo, mas por não atender os objetivos que ora me ocupo. Dessa forma, os poemas que possuam inspiração trovadoresca serão analisados minuciosamente, buscando principalmente os aspectos que caracterizem a presença da música, sem esquecer de realizar a leitura atenta e analítica que tais poemas exigem, na tentativa de elevar a importância destes dentro da crítica marioandradina e ampliar sua fortuna crítica.

Por fim, será levada em conta a relação entre Tradição e Modernidade, pois aqui este diálogo se reflete de forma mais contundente, no sentido de que o autor se apropria

¹¹² LAFETÁ, João Luís. 1930: *a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974. p. 160

da tradição poética medieval portuguesa relendo-a no contexto da modernidade literária brasileira. O que essa transposição pode acrescentar na poesia brasileira do século XX? O retorno à tradição em meio a maturidade modernista consegue ser representativo? Com sorte as respostas e as (in)conclusões do pesquisador serão encontradas a partir das leituras dos poemas selecionados. Vamos a elas.

3.2 - A musicalidade das cantigas marioandradinas

O poema de abertura, "Minha viola bonita", já contém a atitude antropofágica de Mário de Andrade pelo esforço de renovar as cantigas medievais e, desse modo, trazendo-as para o contexto de sua contemporaneidade pela modificação da forma e temática através do trabalho artesanal. A música, neste poema, se faz presente de duas maneiras: Pelo gênero cantiga e como tema, pois o autor canta a "viola". Segue, então, o poema de abertura de *Lira paulistana*:

Minha viola bonita, (7)
 Bonita viola minha, (7)
 Cresci, crescestes comigo (7)
 Nas Arábias. (3)

Minha viola namorada, (7)
 Namorada viola minha, (7)
 Cantei, cantaste comigo (7)
 Em Granada. (3)

Minha viola ferida, (7)
 Ferida viola minha, (7)
 O amor fugiu para leste (7)
 Na borrasca (7)

Minha viola quebrada (7)
 Raiva, anseios, lutas, vida, (7)
 Miséria, tudo passou-se (7)
 Em São Paulo. (3)

Neste poema, "[...] o percurso de vida do poeta compara-se à história desse instrumento, nascido na Arábia, amado na Espanha, difundido na Europa e, por fim, na América"¹¹³. O termo "viola" aqui não está referenciando o instrumento de corda que compõe a família do violino, mas sim o violão ou a viola caipira, esse último sendo o mais próximo do autor pela sua ligação ao aspecto de popular. Na primeira estrofe, o termo viola está simbolizando o alaúde, instrumento precursor do violão. Segue, então, uma definição deste feita pelo próprio autor:

¹¹³ SANTOS, Paulo Malheiros dos. *Música, doce músico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 93

O instrumento profano que adquiriu uma prática deveras artística foi o Alaúde (séc. XV), forma europeia da Viela de origem árabe, generalizada na Espanha desde a ocupação mourisca. O Alaúde, depois que os viuelistas espanhóis lhe desenvolveram a técnica, reinou durante o séc. XVI em Transcrições, Cantigas e especialmente Danças.¹¹⁴

O instrumento foi originado nas Arábias (como anuncia o primeiro refrão) e foi consolidado na Espanha (Granada, no segundo refrão). Esta informação é especialmente relevante para a análise que ora se propõe para os poemas de *Lira paulistana* pois o alaúde foi o instrumento que os trovadores utilizavam para cantar as suas cantigas. Então, o poeta em "Minha viola bonita" está se identificando como um trovador moderno, dedilhando não o alaúde, mas o violão ou, mais ao gosto de Mário, a viola caipira.

O poema, então, serve como o anúncio do que será demonstrado no livro apresentado: O poeta transforma-se em um trovador modernista. Talvez aqui tenha se representado de forma mais clara o grito do poeta em *Pauliceia desvairada*:

Sou um tupi tangendo um alaúde!
<O Trovador>

Esta frase do poema "O Trovador", do seu livro de estréia modernista, de fato foi executada em sua obra póstuma, fechando o ciclo de vida e de escrita deste grande autor. Chamo de trovador modernista porque apesar de debruçar sobre algumas regras das cantigas, o autor mantém o seu espírito modernista por conta da renovação das estruturas, compondo assim uma literatura moderna inspirada na de outrora. A utilização dos modelos da tradição não anula e nem exclui o passado revolucionário de Mário, pois o poeta já havia anunciado no "Prefácio Interessantíssimo" que a comoção sempre coube nos versos metrificados como também cabe nos versos livres apresentados pelos modernistas. É por isso que em *Lira Paulistana* haverá poemas metrificados e rimados "perfeitamente" como também poemas como "Meditação sobre o Tietê", onde o autor não possui nenhuma preocupação formalista.

Esse é o trovador modernista Mário de Andrade em *Lira Paulistana*, que no poema "Minha viola bonita" anuncia os paradigmas desta obra infelizmente póstuma. O poeta apresenta-se como um trovador que se compara com a história do violão, mas não é um menestrel que canta e compõe canções no período medieval, muito menos um árabe que tira os primeiros sons de um instrumento novo. O poeta é tudo isso, é um trovador modernista que engloba toda esta história em sua mente arlequinal misturando cantigas d'outrora com pensamentos e temas contemporâneos a ele, ao se dar conta de

¹¹⁴ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 9ª ed. São Paulo: Martins, 1980. p. 98

que toda esta reflexão se passa em sua mente de poeta, residente da cidade de São Paulo.

O trovador paulista cria uma cantiga que, em sua estrutura, contém o caráter musical intrínseco, característica que será identificada pelo esquema de rimas assim como pela renovação da técnica do paralelismo trovadoresco. Pode-se notar que nas duas primeiras estrofes o poeta simplesmente repete a mesma organização, apenas trocando os vocábulos. No segundo verso destas estrofes, há o uso do hipérbato em relação à frase anterior, criando assim sonoridade e rima, pois a primeira palavra do primeiro verso se ligará com a última do seguinte. Nos terceiros versos das duas primeiras estrofes o poeta usa a primeira e a segunda pessoa do pretérito perfeito do indicativo dos verbos "cantar" e "crescer" para criar uma aliteração com a consoante "c".

Nas duas quadras finais o poeta mostra ao que veio e modifica a estrutura feita anteriormente. Apesar de na terceira estrofe o hipérbato ser mantido, o terceiro verso já não contém o "eu" e "tu", pois o amor fugiu, distanciando o eu-lírico com a história da viola, quebrando a sonoridade e modificando o ritmo. Na última estrofe a viola está quebrada e "quebrada viola minha" já não surge e isso se mistura ao reconhecimento de que essa união entre a história da viola e do poeta só se passou na imaginação do trovador paulista.

Após essa trova inicial fantástica, o poema que se segue já é uma demonstração da cantiga desse trovador paulista, renovador da tradição e do modernismo brasileiro. Em "São Paulo pela noite", Mário de Andrade trabalhará com a antítese para compor um poema que, inspirado no paralelismo medieval, mostra as sensações que surgem ao poeta pelo dia e pela noite. Segue o poema na íntegra:

São Paulo pela noite.
Meu espírito alerta
Baila em festa e metrópole.

São Paulo na manhã.
Meu coração aberto
Dilui-se em corpos flácidos.

São Paulo pela noite.
O coração alçado
Se expande em luz sinfônica.

São Paulo na manhã.
O espírito cansado
Se arrasta em marchas fúnebres.

São Paulo noite e dia...

A forma do futuro
Define as alvoradas:
Sou bom. E tudo é glória.

O crime do presente
Enoitece o arvoredo:
Sou bom. E tudo é cólera.

Denomina-se o poema como "São Paulo pela noite" pela ausência de título. A maioria dos poemas de *Lira Paulistana* possuem o mesmo problema devido ao falecimento do autor, que deixou apenas os rascunhos do poema sem titulação. Na leitura deste, percebe-se que o verso final da composição "São Paulo noite e dia" é um título mais adequado que "São paulo pela noite".

A experiência trovadoresca se evidencia na renovação formal do paralelismo medieval. Essa espécie de paralelismo feita por Mário de Andrade em "São Paulo pela noite" se dá pela antítese dos períodos do dia e pelas sensações advindas pelo espírito e coração do poeta. Dessa forma, há uma similaridade nos tercetos do poema nos quais se modificam apenas os vocábulos finais das frases: "pela noite", "na manhã", "alçado", "cansado", etc. Essa repetição dos mesmos termos acaba por gerar uma musicalidade simples, sem a escolha de rimas.

Nos dois momentos do dia temos a presença conflitante de duas situações distintas. À noite há uma apresentação sinfônica provavelmente modernista, pois, é "forma do futuro" que agrada o poeta. Também cabe destacar as cores da cidade de São Paulo à noite, mistura que causa a interessante sinestesia "luz sinfônica". Essa glória noturna é antiteticamente relacionada à alvorada no penúltimo terceto do poema, mas faz total sentido se pensarmos em uma sinfonia modernista como uma alvorada para a arte do futuro, ou seja, o ideal modernista. Em contraponto a isto, na manhã há um crime e nos funerais tocam-se marchas fúnebres que anoitecem a manhã e enchem o dia não de glória, mas de cólera.

A repetição, a semelhança e a antítese são características também trabalhadas no poema "Garoa do meu São Paulo". Aqui, o trovador paulista busca inspiração na garoa, chuva fina que é característica da cidade paulista, retratando uma ilusão do eu-lírico que

confunde as pessoas por conta da leve neblina que gera por causa desse fenômeno. Eis o poema:

Garoa do meu São Paulo, (7)
 - Timbre triste de mártírios - (7)
 Um negro vem vindo, é branco! (7)
 Só bem perto fica negro, (7)
 Passa e torna a ficar branco (7)

Meu São Paulo da garoa, (7)
 - Londres das neblinas finas - (7)
 Um pobre vem vindo, é rico! (7)
 Só bem perto fica pobre, (7)
 Passa e torna a ficar rico. (7)

Garoa do meu São Paulo, (7)
 - Costureira de malditos - (7)
 Vem um rico, vem um branco, (7)
 São sempre brancos e ricos... (7)

Garoa sai dos meus olhos. (7)

A chuva toma dois sentidos neste poema, o primeiro deles sendo a da própria turvação da vista, que confunde o olhar e, com isso, as pessoas, tornando todos iguais. O poeta, com a sua visão “prejudicada”, não consegue identificar à distância as pessoas que passam na rua, o negro e o pobre são confundidos como sendo, respectivamente, brancos e ricos. A garoa paulista, então, é uma “costureira de malditos” que une as raças e posições sociais. Essa conjuntura ocorre nas primeiras duas estrofes que são estruturalmente semelhantes, possuindo apenas poucas alterações. Na estrofe seguinte, os quintetos são substituídos por um quarteto, no qual o poeta se martiriza por conta dessa confusão vista pelos seus olhos, e no último verso cria um sentido duplo para o termo “garoa”, significando tanto a chuva fina quanto as lágrimas do poeta.

Não obstante, a chuva pode carregar o sentido de frieza, pelo fato de que as pessoas passam e não se percebem, apenas o poeta com a sua visão turva, mas diferenciada, que consegue identificar os negros e os pobres quando estes se aproximam. Os brancos e os ricos apenas enxergam a si próprios, não se interessam pelas minorias e pelas mazelas, pois a frieza dos cidadãos da cidade grande impede a aproximação. Apenas o poeta com sua sensibilidade é capaz de identificar o outro marginalizado, pois é o único que se aproxima dos outros. Mário cria assim um poema de crítica social com imensa sentimentalidade.

Em "Garoa do meu São Paulo" a musicalidade aparece primeiramente pela repetição e semelhança entre as duas primeiras estrofes, já que apenas os dois primeiros versos se diferem de fato, nos restantes há apenas a troca de termos, mantendo a estrutura. Levando em consideração que o elemento musical tem na repetição um dos seus maiores aliados, essa atitude do poeta mostra a sua intenção de aproximar as duas artes e, aliado a isso, há a manutenção do ritmo proporcionada pela adequação de todos os versos em redondilha maior, metro comum em cantigas e nas músicas populares.

Para a criação de musicalidade no poema é importante destacar as rimas internas nos segundos versos das duas primeiras estrofes. Em "Timbre tristes de martírios" as palavras se ligam tanto pela aliteração quanto pela assonância, criando uma melodia particular na repetição de "t" e de "i", representando o timbre triste do tilintar das gotas que caem nas calçadas da cidade de São Paulo. Na segunda estrofe o poeta aproveita a sonoridade de "s" em "Londres das neblinas finas", para também retratar o som da fina chuva que cai com um leve vento.

No poema "Ruas do meu São Paulo" encontramos de forma clara a referência ao trovador galego Martim Codax como anunciada em carta a Álvaro Lins, já citada mais acima. Pois ao comparar o poema de Mário de Andrade com a trova "Ondas do Mar de Vigo", do galego, encontramos semelhanças temáticas e até estruturais, mostrando de forma clara a inspiração que o poeta teve ao tomar contato com os poemas de Martim Codax e como transformou essa inspiração antropofagicamente em um poema que canta, não o mar de Vigo, mas as ruas de São Paulo. Primeiro, dispõe-se o poema do paulista:

Ruas do meu São Paulo, (6)
Onde está o amor vivo, (6)
Onde está? (3)

Caminhos da cidade, (6)
Corro em busca do amigo, (6)
Onde está? (3)

Ruas do meu São Paulo, (6)
Amor maior que o cibo, (6)
Onde está? (3)

Caminhos da cidade, (6)
Resposta ao meu pedido, (6)
Onde está? (3)

Ruas do meu São Paulo, (6)
A culpa do insofrido, (6)

Onde está? (3)

Há-de estar no passado, (6)

Nos séculos malditos, (6)

Aí está. (3)

O poema de Mário de Andrade antropofagicamente renova a tradição primeiro por trazer as ruas de São Paulo para dentro do poema e também por utilizar do paralelismo medieval ao seu modo, sem respeitar integralmente as regras tradicionais, apenas revezando os versos "Ruas do meu São Paulo" e "Caminhos da Cidade", culminando no fim, quando se insere um novo verso: "Há-de estar no passado". A mesma diferença ocorre no refrão "Onde está?", perguntado nas primeiras cinco estrofes, para, ao fim, obter-se a resposta "Aí está", o que difere das cantigas galego-portuguesas, nas quais a pergunta é geralmente repetida em todos os versos. Para fomentar a comparação, disponho o poema de Martim Codax "Ondas do mar de Vigo":

Ondas do mar de Vigo, (6)
se vistes meu amigo? (6)
e ai Deus, se verrá cedo? (7)

Ondas do mar levado, (6)
se vistes meu amado? (6)
e ai Deus, se verrá cedo? (7)

Se vistes meu amigo, (6)
o por que eu suspiro? (6)
e ai Deus, se verrá cedo? (7)

Se vistes meu amado, (6)
o por que hei gram coidado? (6)
e ai Deus, se verrá cedo?¹¹⁵ (7)

Reforçando o ponto de vista assumido neste trabalho, disponho em anexo (Figura 4) a forma como este poema está inserido no Cancioneiro:

¹¹⁵ CODAX, Martim. *Ondas do mar de vigo*. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1308&pv=sim>

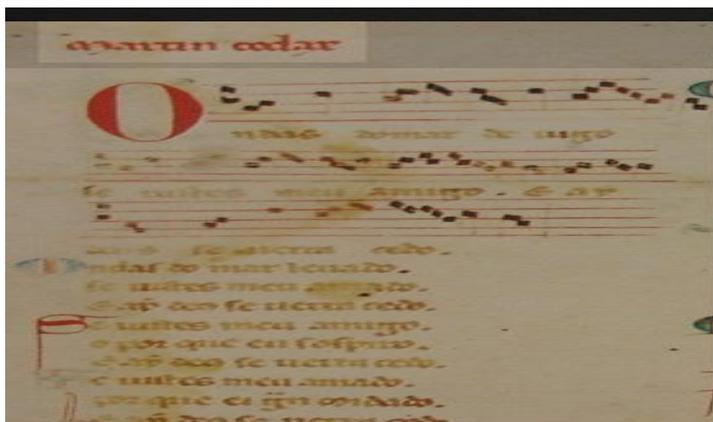


Figura 4 - O poema "Ondas do Mar de Vigo" como disposto no Cancioneiro¹¹⁶

O poema vem disposto com uma arcaica partitura de como deveria ser executado musicalmente, e não é à toa que muitos músicos já gravaram essa cantiga, a maioria adicionando elementos novos à composição, da mesma forma como Mário de Andrade faz em relação ao poema, reestruturando-o e colocando a sua própria voz e atitude crítica, mas mantendo o conhecimento do material e a musicalidade.

Há diversos pontos em que os dois poemas se aproximam e se distanciam, demonstrando a apropriação antropofágica de Mário de Andrade. Em termos formais, quando os versos não se configuram como refrões, há o mesmo número de sílabas poéticas, artifício possivelmente utilizado pelo autor paulista para manter o ritmo da cantiga, no entanto, as rimas se distanciam. Enquanto o trovador mantém o poema todo rimado com "o", o nosso trovador paulista modifica esse padrão, primeiro com os refrões, que rimam com "está", assim como os versos "Caminhos da Cidade", que compartilham a mesma sonoridade. Além disso, na última estrofe, Mário termina o segundo verso com "malditos", distanciando-se de um poema com rimas perfeitas. Ora, é evidente que a atitude de Mário transforma o poema e dá a ele mais sonoridade do que o de Codax, possibilidade que se configura tanto pela variação dos fonemas que rimam, quanto pela repetição dos fonemas "a" e "d" no poema, procedimento que aumenta a carga musical e o torna mais dinâmico do que o "original" galego.

O esquema paralelístico e o refrão, como comentado mais acima, são renovados na escrita de Mário. Na composição do jogral Codax, o esquema paralelístico e o *leixa-pren* se mantêm, ou seja, os primeiros versos das duas primeiras estrofes são repetidos com pequenas variações: "Ondas do Mar de Vigo" e "Ondas do Mar levado". Nas duas estrofes finais do poema são repetidos os dois segundos versos das estrofes anteriores que, mantendo o esquema do *leixa-pren*, diferem-se apenas pela última palavra: "se vistes meu amigo" e "se vistes meu amado". Mário de Andrade desobedece totalmente

116

esta tradição e, como já mencionado, apenas mantém os primeiros versos "Ruas do meu São Paulo" e "Caminhos da cidade" variando entre si no início das cinco primeiras estrofes, sendo que na sexta é adicionado um novo verso, "Há-de estar no passado". Essa modificação é compreensível, pois se o poeta mantivesse o esquema paralelístico e *leixa-pren*, com certeza iria diminuir a sua possibilidade criativa, encurtando as interpretações de seu poema. Infere daí que o autor não queria apenas compor uma cantiga, mas um poema moderno passível de uma análise profunda.

No poema de Mário, a escolha do refrão "Onde está?" se diferencia claramente de Martim Codax com o seu longo "e ai Deus, se verrá cedo?". Já foi mencionado que o autor paulista transforma a cantiga de acordo com as suas necessidade de aprofundamento e dinamismo poético. Uma vez que o significado de "Onde está?" é diferente de "Voltará cedo?", qual a razão da mudança de intenção do refrão? A resposta aparece quando colocamos o poema em confronto com a cantiga de outro trovador, D.Dinis:

- Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo?
Ai Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado?
Ai Deus, e u é?¹¹⁷

A expressão galego-portuguesa "e u é?" tem justamente o sentido de "onde está?" que aparece no poema paulista e, assim como no poema de Martim Codax, neste de D. Dinis se substituirmos as flores do verde pino/ramo pelas ruas e caminhos de São Paulo temos, pois, uma intenção semelhante. Assim sendo, pode-se inferir que, mesmo que o autor confesse na carta a Álvaro Lins que tinha se inspirado apenas em Codax, Mário foi além e buscou a técnica trovadoresca a partir da leitura de diversos jograis para assim poder renovar esta forma de compor a partir da sua perspectiva moderna.

Demonstra-se a atitude antropofágica de Mário de Andrade em sua plenitude, compreendendo as suas intenções críticas, estéticas e ideológicas. Debruça-se sobre a técnica de compor dos trovadores, retirando de lá a essência, ou o conhecimento do material como costuma usar em seus escritos críticos finais. Então, como um poeta artesão, redige um poema no espírito trovadoresco de forma crítica, pois o crítico arlequinal renova e age reformulando esta mesma técnica e atribuindo elementos que tornam a cantiga mais moderna, profunda e dinâmica.

¹¹⁷ D. Dinis. *Ai flores, ai flores do verde pino*. Disponível em: <http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=592&tr=4&pv=sim>

A presença da música em *Lira Paulistana* não se evidencia apenas pela inspiração das cantigas trovadorescas, também surge como tema, objeto de contemplação e crítica. O poema que abre o conjunto, "Minha viola bonita", por exemplo, traça a trajetória do instrumento musical viola concomitantemente com a história do poeta. Em "Meus olhos se enchem de lágrimas", há uma crítica à cultura do disco:

O disco terminara e a companhia estava vulnerada. Foi quando Camargo Guarnieri arrancou:

- Mas nunca numa sala de concerto, se pode obter uma sonoridade assim!

Um disse:

- Essa música é uma mentira;

Meus olhos se enchem de lágrimas,
Tudo se turva em recusas escuras,
Muxibas congeladas, casas
Em série, músicas racionadas,
O deus novo científico e marcial
Gerando latagões. Em latas.

Partir eu parto...
Mas essa música é mentira.
Mas partir eu parto.
Mas eu não sei onde vou.

Lira paulistana, como visto até então, é um conjunto em que Mário de Andrade se dedica à perspectiva formal dos poemas, buscando um ritmo comum a partir do trabalho com a métrica, a musicalidade que surge pelas rimas externas e internas e, por fim, a ocupação no desenvolvimento de poemas que emulem as estruturas das cantigas trovadorescas. No entanto, em "Meus olhos se enchem de lágrimas", a atitude do poeta semelha-se àquela apresentada em *Pauliceia desvairada*, pelo fato de que compõe um poema com experimentação formal e versos livres.

O início em prosa do poema é uma ambientação, dando pistas para a compreensão do que vem em forma de versos, uma crítica em estado de poesia. O diálogo que se estabelece nesta primeira parte possui uma intenção autobiográfica pelo fato de que a figura de Camargo Guarnieri, compositor e amigo do poeta, é citada e abre a discussão. Dessa forma:

Lendo o poema, facilmente imaginamos uma das audições organizadas por Oneyda Alvarenga para a Discoteca do Departamento cultural; ou mesmo, uma das reuniões musicais na rua Lopes Chaves, como a presença de Camargo Guarnieri sugere, numa dessas quartas-feiras didáticas a que o compositor sempre vai referir-se, recordando o Mário de Andrade professor e orientador musical.¹¹⁸

As falas que surgem são de extrema importância para o poema, inclusive uma delas é repetida nos versos que se seguem. Na crítica de Camargo Guarnieri é possível identificar um sentimento duplo: se por um lado o seu grito “[...] traduz a indignação do maestro da orquestra de São Paulo pela artificialidade idealizada das técnicas de gravação”¹¹⁹, por outro “[...] denota, também, a admiração do músico pelo resultado obtido, um preciosismo estético, científico, tecnológico”¹²⁰. A outra fala é de um anônimo e chama a música gravada em mentira, pois o disco não possui a catarse de se estar presente em uma sala de concerto sentindo as vibrações “reais” dos instrumentos e o sentimento único e momentâneo dos intérpretes, pelo fato de que em uma gravação escolhe-se o melhor *tape*.

Em seguida surge em versos a posição do próprio Mário de Andrade. Essa atitude é curiosa pelo fato de que o poeta redige uma breve crítica, recheada de sensibilidade e de individualismo. O verso inicial, que também dá nome ao poema, é, assim como a fala de Camargo Guarnieri, portador de duplo sentido pois os olhos do poeta podem se encher de lágrimas tanto pela emoção estética proporcionada pela música executada quanto pela tristeza provocada pela perda da aura¹²¹ da gravação.

O crítico Mário de Andrade toma voz no poeta e julga a música gravada como “racionada”, ou seja, destituída de emoção, existente apenas para o agrado das conquistas tecnológicas da modernidade e para comércio, sendo então considerada pelo poeta como “música enlatada”. A escolha do autor para o registro da crítica em poemas lhe serve pela liberdade de sentimentos que a poesia possui em detrimento da crítica literária, que, pela necessidade científica de objetividade, desaconselha que o analista reporte que uma gravação lhe encha os olhos e turve seus olhos com recusas escusas.

¹¹⁸ SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. op cit. p. 291-292

¹¹⁹ SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. op cit. p. 293

¹²⁰ Ibdem. Ibdem.

¹²¹ Adota-se aqui o conceito de “aura” discutido por Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” como sendo a característica que traduz na obra a ideia de autenticidade, tornando a fruição uma experiência única. Nesse sentido a reprodução da obra retira dela essa característica essencial e única.

A crítica musical poética de Mário ainda cria uma melodia para torná-la ainda mais sensível, primeiramente pelo uso de rimas internas/externas e pela utilização de um refrão. Ocorre com a repetição de vocábulos com o fim "as" como em "lágrimas", "recusas", "escusas", "muxibas", "congeladas", "músicas", "racionadas", "latas". O refrão "partir eu parto" possui com a aliteração de "p" uma força brusca que transmite o descontentamento do poeta e musicólogo, exibindo uma possível consciência da sua partida, desconhecendo o ponto de chegada e o futuro da sua tão preciosa arte musical, agora destituída de aura.

Em contraponto a "Meu olhos se enchem de lágrimas", no qual Mário de Andrade se desliga da perspectiva formalista que persegue na escrita da *Lira Paulistana*, surge "O bonde abre a viagem" na página seguinte, retornando para a proveitosa inspiração trovadoresca que inunda o conjunto póstumo. Aqui o bonde, um velho amigo da poesia marioandradina, surge como espaço central:

O bonde abre a viagem, (5)
 No banco ninguém, (5)
 Estou só, stou sem. (5)

Depois sobe um homem, (5)
 No banco sentou, (5)
 Companheiro vou. (5)

O bonde está cheio, (5)
 De novo porém (5)
 Não sou mais ninguém. (5)

No poema em questão trabalha-se o tema da solidão no meio de um aglomerado. Na primeira estrofe o poeta queixa-se da solidão dentro do bonde, pois não há ninguém sentado do banco para lhe fazer companhia; nas estrofes seguintes, porém, o bonde começa a encher e dentro disso o eu-lírico sente-se esquecido, um ninguém.

É possível relacionar este poema com "Garoa do meu São Paulo", discutido anteriormente. Neste, em uma de suas leituras, as pessoas andam na rua mas não se preocupam em estabelecer contato físico, preocupação recorrente nas cidades grandes. Aqui, em "O bonde abre a viagem", a situação parece mais grave, já que muita gente usufrui do mesmo espaço - pelo fato do bonde estar

lotado - e ainda assim o poeta sente-se esquecido. A viagem do bonde revela ser, então, a passagem dos anônimos pela cidade paulista. Pode-se dizer que:

Os ataques diretos e o sentimento de estar fora do lugar, tornam-se motivos para a busca por uma solidariedade mais humanizada no ambiente urbano. Mário de Andrade canta uma cidade não mais em seu nome, mas para aqueles que sentem as carências (amor, amizade, solidariedade) que a grande cidade impõe aos seus habitantes na luta pela sobrevivência.¹²²

Neste curto poema é possível identificar elementos de musicalidade que o engrandecem, a começar pelo ritmo rápido do poema, traduzido pela manutenção da redondilha menor - cinco sílabas poéticas - que diminui o tamanho dos versos, tornando a leitura mais rápida, o que simboliza a velocidade da viagem do bonde. O poeta também aproveita o artifício da rima, conferindo mais melodia à composição, ligando sempre os dois versos finais de cada estrofe, assim como liga também o primeiro verso da primeira estrofe com o início da segunda.

"O bonde abre a viagem" é um pequeno ressoar de notas da *Lira paulistana* retratando a distância e frieza como elementos que parecem caracterizar o indivíduo que vive em grandes cidades. O bonde segue viagem em meio às ruas da cidade de São Paulo, carregando dentro de si diversos anônimos, o que ocorre diante dos olhos do poeta, ele mesmo, no entanto, acabando por se misturar à situação e se tornando um ninguém.

O tema da solidão em meio à multidão, visto na leitura anterior, é de extrema importância na obra *Lira paulistana*, pois está associada a diversos poemas do conjunto. Em "Na rua Barão de Itapetininga", o poeta anda solitário em uma das vias mais importantes para o comércio naquele período.

Na rua Barão de Itapetininga (10)
O meu coração não sabe de si, (10)
Não se vê moça que não seja linda, (10)

¹²² FONSECA, Arrovani Luiz. A Lira da Paulicea: choque e memória. IN: Anais do XXVII Simpósio Nacional de História. 2013. p. 10

Minha namorada não passeia aqui. (10)

Na rua Barão de Itapetininga (10)
 Minha aspiração não agüenta mais, (10)
 A tarde caindo, a vida foi longa, (10)
 Mas a esperança já está no cais. (10)

Na rua Barão de Itapetininga (10)
 Minha devoção quebra duma vez, (10)
 Porque a mulher que eu amo está longe, (10)
 É... a princesa do império chinês. (10)

Na rua Barão de Itapetininga (10)
 Noite de São João qualquer mês terá, (10)
 Em mil labaredas de fogo e sangue (10)
 Bandeira ardente tremulará. (10)

Na rua Barão de Itapetininga (10)
 Minha namorada vem passear (10)

"Na rua Barão de Itapetininga" trabalha com o novo centro comercial da cidade de São Paulo, diferente daquele visto em *Pauliceia desvairada* com o poema "Rua de São Bento". Ao invés de poetizar o Triângulo, como visto no seu livro de estreia modernista, trabalha com o chamado "centro novo", ou seja, a rua Barão de Itapetininga, Rua São João e a Praça da República, espaço poetizado no quarto quarteto da composição. Para o auxílio da compreensão deste espaço, segue uma informação histórica redigida por Paulo Teixeira Iumatti:

Como se sabe, em inícios da década de 40, a São Paulo tradicional do café, centralizada pela região do chamado Triângulo - onde se instalavam os bancos o "Partido Republicano Paulista" e as casas comerciais tradicionais; e onde jornalistas, intelectuais e estudantes encontravam-se no Café Guarani, no Café-Paraguaio, na Livraria Guarraux e nas redações dos jornais -, foi se transferindo, depois da substituição do velho Viaduto do Chá, de ferro, pelo novo, de cimento armado, para a área demarcada pelas ruas Barão de Itapetininga, São João e a Praça da República.¹²³

¹²³ IUMATTI, Paulo Teixeira. Cidadania e questão agrária: Caio Prado Júnior e questão de São Paulo (1943-1946). IN: *Proj Historia*, São Paulo, (19), nov. 1999. p. 152

No poema do livro póstumo, o espírito alucinante do modernismo é substituído pelo do poeta artesão, que se debruça na matéria poética, conferindo e buscando fina sensibilidade em meio à dureza das casas comerciais. O poeta aqui divaga pela rua e em meio à multidão sente-se só e não encontra a sua amada, que se confunde nos rostos das outras mulheres ou está distante, em outras terras. Com essa atitude o poeta adiciona ao *flanêur* paulista a saudade características das cantigas de amigo medievais. Atitude que se desconforma no último verso, quando o poeta anuncia que a sua namorada agora passeia nesta rua, podendo se subentender que a amada sempre esteve passeando ali, mas o poeta finalmente conseguiu distingui-la em meio à multidão, no entanto a composição não dá muitas pistas para isso.

É notável o debruçamento do poeta sobre os aspectos formais do poema para conferir-lhe musicalidade e ritmo. "Na rua Barão de Itapetininga" é formado por quatro quartetos e um dístico, que funciona como mote, sendo todos os versos metrificados em dez sílabas poéticas (decassílabos), proporcionando a manutenção da cadência desta cantiga paulista. O esquema de rimas adotado pelo poeta favorece a formação da melodia do poema, sendo nos dois primeiros quartetos ABAB e nos dois seguintes ABCB. A repetição do verso "Na rua Barão de Itapetininga" em toda a extensão do poema funciona como uma espécie de refrão, um adicional na concepção do escrito como uma cantiga moderna.

A cidade de São Paulo, como já foi comentado, é o motivo condutor de *Lira Paulistana*, sendo a obra em questão uma homenagem, um ato de amor de Mário de Andrade à sua cidade natal, seu lar. Dessa forma, em muitos poemas deste conjunto notamos o desejo do poeta de se igualar à sua amada cidade, como podemos identificar na composição "A catedral de São Paulo":

A catedral de São Paulo
 Por Deus! que nunca se acaba
 - Como minha alma.

É uma catedral horrível
 Feita de pedras bonitas
 - Como minha alma.

A catedral de São Paulo

Nasceu da necessidade
- Como minha alma.

Sacro e profano edifício,
Tem pedras novas e antigas
- Como minha alma.

Um dia há-de se acabar,
Mas depois se destruirá
- Como o meu corpo.

E a alma, memória triste,
Por sobre os homens arisca,
Sem porto.

A Catedral da Sé de São Paulo começou a ser construída em 1913 e foi levada a público apenas em 1954 na comemoração do 4º centenário da cidade¹²⁴. Com a morte de Mário em 1945, a imagem que o poeta tem do santuário é de algo inacabado e sem projeção de fim, o que resulta do lamento:

Por Deus! que nunca se acaba
<"A catedral de São Paulo">

Não obstante, o templo disforme e inacabado serve como um espelho para o próprio que compara a sua alma e corpo à igreja em questão. A incompletude e as contradições são comparadas à alma. A tensão entre passado e modernismo que paira sobre a vida e obra do poeta surge aqui não como um dilema, mas como unidade, assim como a obra *Lira paulistana* - e o próprio poema em questão - que une a tradição das cantigas medievais com a modernidade da cidade de São Paulo.

O poema é composto em semelhança antropofágica com as cantigas trovadorescas, pois os dois primeiros versos dos tercetos são medidos em redondilhas maiores e as estrofes terminam com o mesmo refrão, variando apenas nas duas estrofes finais. Essa aproximação, para José Emílio Major Neto, é importantíssima para o poema, pelo fato de que:

¹²⁴ Informação colhida de: <http://www.cidadedesaopaulo.com/sp/o-que-visitar/pontos-turisticos/8-catedral-da-se>

Em Mário de Andrade, a regressão estética é intencional e crítica, por isso emprega a estrutura poética medieval para representar um edifício em estilo gótico cuja construção sintetiza profundamente todas as contradições e impasses presentes no processo de modernização da cidade.¹²⁵

A utilização da cantiga toma aqui mais uma conotação que engrandece o poema. Não é apenas a relação poético-musical, também se adiciona a questão arquitetônica para a conceituação do poema, ou seja, o poema veste-se na estrutura da cantiga medieval para poder cantar o estilo neogótico - a união "antropofágica" entre o gótico e o moderno - da catedral inconclusa naquele momento.

A música nesta composição surge principalmente pela inspiração da cantiga medieval com o uso do refrão e da manutenção da métrica, já que os versos do conjunto não possuem o trabalho com rimas. No entanto a repetição do refrão toma mais uma associação com a arte dos sons, pois "[...] soa como um bordão irônico que ecoa por todo o poema como se fosse o sino da catedral."¹²⁶

Podemos, por fim, comparar a incompleta catedral com a obra *Lira Paulistana*, que foi levada à público sem a canetada final do autor, que deixou a maioria dos poemas sem títulos e, quem sabe, inconclusos. Este atrativo poema funciona como um símbolo, ou melhor, como um espelho para este conjunto que, apesar de incompleto, é capaz de provocar profundas reflexões e aprazimento.

Em "A catedral de São Paulo" o poeta utiliza o monumento religioso da cidade como um espelho para a própria alma, expondo ao leitor a importância e o amor que dá ao seu lar. Essa postura será trabalhada profundamente no poema "Quando eu morrer quero ficar", tornando a alteridade com a cidade de São Paulo uma necessidade:

Quando eu morrer quero ficar,
Não contem aos meus inimigos,

¹²⁵ NETO, José Emílio Major. *A Lira Paulistana de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do Outro*. 2006. 275 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p. 92

¹²⁶ *Ibidem*. *Ibidem*. p. 92

Sepultado em minha cidade,
Saudade.

Meus pés enterrem na rua Aurora,
No Paissandu deixem meu sexo,
Na Lopes Chaves a cabeça
Esqueçam.

No Pátio do Colégio afundem
O meu coração paulistano:
Um coração vivo e um defunto
Bem juntos.

Escondam no Correio o ouvido
Direito, o esquerdo nos Telégrafos,
Quero saber da vida alheia,
Sereia.

O nariz guardem nos rosais,
A língua no alto do Ipiranga
Para cantar a liberdade.
Saudade...

Os olhos lá no Jaraguá
Assistirão ao que há de vir,
O joelho na Universidade,
Saudade...

As mãos atirem por aí,
Que desvivam como viveram,
As tripas atirem pro Diabo,
Que o espírito será de Deus.
Adeus.

Este sensível poema causa estranheza no leitor pela semelhança com um testamento ou um epitáfio do poeta, já que a obra em questão foi de fato levada à público após a morte do escritor. É interessante considerar, além da previsão, o amor que sentia por São Paulo, que o faz querer permanecer na cidade após a sua morte. Além disso, essa sua fragmentação possui uma relação forte com os seus interesses culturais:

A imagética do despedaçamento encontra raízes no imaginário mítico universal e na cultura popular brasileira. Em solo nacional, o melhor exemplo é o despedaçamento ritualístico do boi, no "Bumba-meu-boi" [...] A imagem identitária representada pelo animal totêmico, presente na obra de Mário de Andrade, representa a questão fundamental da busca da identidade do indivíduo e da

coletividade. A configuração da identidade pressupõe o reconhecimento da alteridade plena.¹²⁷

Ao ler o poema com desatenção é possível considerar que a intenção que gira em torno de sua composição seja puramente individual. No entanto, a comparação com o "Bumba-meu-boi" traz a elucidação de que, na verdade, o que interessa nesse poema é um misto entre o individual e o coletivo, pois o eu lírico desmancha o próprio ser para fazer parte do coletivo da cidade de São Paulo, perdendo assim a sua subjetividade.

Novamente podemos perceber a inspiração a poética trovadoresca nas linhas modernistas de Mário de Andrade. O poema segue uma estrutura de quartetos, sendo que o último verso é sempre um refrão, molde modificado apenas na última estrofe, na qual é adicionado um verso.

O refrão, ou mote, que surge no fim de cada estrofe tem a característica variável, sendo que "Saudade" aparece três vezes, de acordo com o exposto nos versos anteriores. Este mote confere ao poema uma enorme musicalidade, já que vai rimar com a última palavra da estrofe anterior. Nem sempre a rima é perfeita, mas na disposição da palavra pode se encontrar uma ligação sonora, como é o caso dos grupos "cabeça/esqueçam" e "defunto/juntos".

Este poema é muito importante dentro do conjunto de *Lira paulistana*, primeiramente por significar simbolicamente a passagem do individual para o coletivo, também por expressar um "Adeus" do poeta para a sua cidade, ligando cada parte do seu corpo com lugares significativos de sua vida (rua de nascença, local de trabalho...) e da história de São Paulo (Ipiranga).

O contato de Mário de Andrade com as novidades sempre está disposto na escrita de seus poemas, basta lembrar que o tema do bonde e dos automóveis sempre apareceram nos seus textos¹²⁸. Em "Num filme de B. de Mille" o ato de assistir a um filme torna-se gênese se um poema em que o poeta cria relações mentais - até mesmo absurdas - com o título da película.

¹²⁷ Ibidem. Ibidem. p. 108

¹²⁸ Cf. CORREIA, Marlene de Castro. *Poesia de dois Andrades: (e outros temas)*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

Num filme de B. de Mille
 Eu vi pela quinta vez
 A triste vida de Cristo,
 Rei dos Reis.

Num mictório de São Paulo
 Pouco depois li uma vez,
 Sobre o desenho dum pênis,
 Rei dos Reis.

Num automóvel de luxo,
 Sessenta vezes por mês,
 Bem barbeado, bom charuto,
 Rei dos Reis.

Oh, vós todos, homens, homens,
 Homens, o escravo sereis,
 Si dentro em breve não fordes
 Rei dos Reis!

O poeta assiste 5 vezes ao filme *Rei dos Reis* (1927) de Cecil B. de Mille e, então, o título irrompe como uma ideia fixa que aparece em diversas situações. A primeira é a mais absurda, pois encontra em um mictório um desenho de um pênis que diz ser o Rei dos Reis, difamando o título dado à Jesus Cristo de uma forma totalmente absurda. A mesma qualificação é tirada de seu contexto original e vem também denominar o rico capitalista, o patrão que se sente no ponto mais alto da hierarquia da sociedade. Por fim, a designação é utilizada para o povo quando tomarem conta de sua força para lutar contra a pressão do capital.

A discussão entre "Tradição e Modernidade" é trabalhada no poema de duas formas, primeiramente "[...] no contexto nacional, a tradição (o cristianismo) e a modernidade (o filme) estão associados ao signo escatológico (o "mictório de São Paulo") e à sexualidade brutalizada (o "desenho de um pênis"). Catolicismo e patriarcalismo são uma das faces da precária modernidade nacional."¹²⁹ Essa argumentação também se sustenta quando levamos em consideração que o poeta se utiliza das formas da poesia trovadoresca para tratar de temas modernos, como o cinema, o automóvel e a luta de classes.

A estrutura trovadoresca aparece aqui também para conferir musicalidade ao poema. É notável que, apesar da mudança de significado, o refrão "Rei dos Reis" proporciona uma melodia peculiar para o poema em questão, e em todos

¹²⁹ Ibidem. Ibidem. p. 119

os quartetos da composição, o segundo verso da estrofe é ligado pela rima com o refrão destacado.

"Num filme de B. de Mille" é um poema que ilustra bem a estética que percorre a obra *Lira Paulistana*, já que trabalha na sua forma e significação a discussão entre Tradição e Modernidade, temas que parecem ser tão díspares, mas que aqui apresentam-se em uma relação de contiguidade, criando não uma tensão, mas uma unidade.

O último poema de *Lira Paulistana* é o acalanto "Nasceu Luís Carlos no Rio". A canção de ninar é o final perfeito para o último livro de poemas do poeta paulista, que dorme tranquilo após a sua escrita. A sua posição dentro de *Lira Paulistana* é bem curiosa porque vem logo após o longo e intenso "A Meditação sobre o Tietê", e parece ser, então, uma calmária poética após a tempestade.

(Acalanto para Luís Carlos,
filho de Guilherme de Figueiredo com Alba)

Nasceu Luís Carlos no Rio
E todo me transportei,
Luís Carlos do meu carinho.

Vive um Luís Carlos sozinho
E todo me apaixonei,
Luís Carlos do meu respeito.

Luís Carlos, dorme em meu peito,
Goza a infância sossegado,
Sonha, brinca, dorme, dorme!

Luís Carlos, fecundo, enorme,
Sofre o sonho amordaçado,
Não cede, não vive, flâmula!

Criança, nascas num cúmulo
De nuvem rubra e pletora
Que dará volta na vida.

Homem, morres nessa lida
Pra que criança de agora
Viva outra vida mais branca.

Dorme, Luís Carlos, a franca
Perfeição desse teu sono,
Enquanto o mundo é mudado

Pelo homem sacrificado

Por amor do teu futuro.
Que vivas íntegro, como
Hoje puro, amanhã puro.

O acalanto é endereçado à Luís Carlos, filho de "Guilherme de Figueiredo (1915-1997) dramaturgo, jornalista, crítico do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, a quem Mário de Andrade enviou poemas de *Lira paulistana*, em fase de elaboração" ¹³⁰. O poema parece fora de contexto dentro do conjunto, já que se distancia da forma cantiga e da cidade de São Paulo - Luís Carlos nasce no Rio de Janeiro. A colocação de um Acalanto para encerrar uma obra poética faz lembrar de *Clã do Jabuti*, que é encerrado pelo magistral "Acalanto do Seringueiro".

No entanto é inegável que há nele características muito análogas à estética marioandradina. Primeiramente pela utilização de uma estrutura musical na sua escrita poética e também por uma preocupação que atinge o poeta desde os anos 30, que é a luta marxista de liberdade do homem. Em "Nasceu Luís Carlos no Rio", a partir da sexta estrofe, o poeta transforma a sua fala: ao invés de ninar o neném com palavras apaixonadas, nina com a esperança de um mundo melhor a partir das lutas que estavam ocorrendo naquele momento.

A estrutura de oito versos do Acalanto para Luís Carlos proporciona grande carga musical. A repetição de vogais fechadas e sons nasalados se aproxima do murmúrio, incitando a criança ao sono. A combinação de rimas dispostas pelo poeta é interessante, pois os fins de estrofes são ligados ao primeiro verso da posterior, a rima só não perfeita na relação entre "flâmula" e "cúmulo", mas nesse caso os sons se ligam pela aliteração e pelo uso da proparoxítona.

Lira paulistana encerra com uma singela homenagem ao nascimento de um filho de um amigo do poeta, mesmo assim o poema possui uma carga expressiva que vai além de uma simples homenagem, pois carrega em si a ideologia do "marchar com as multidões" do ideal marxista que o artista percorreu em sua trajetória política. A colocação estratégica desta canção de ninar no fim de sua última obra também pode remeter ao seu falecimento, que o interrompeu de completar a sua lira com os sons da tão amada cidade. O poeta morre, mas deixa para a literatura brasileira uma vida mais branca uma

¹³⁰ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. (Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p. 544

transformação, uma inspiração que ainda é sentida nos dias de hoje. Dorme, Mário de Andrade do meu respeito.

3.3 - Tradição e Modernidade em *Lira Paulistana*

A discussão entre Tradição e Modernidade que está sendo feita em torno das três obras de Mário de Andrade, lidas até então, toma outra proporção quando se trata de um conjunto como *Lira Paulistana*, já que nele o autor parece ter tido justamente essa preocupação pelo fato de que preserva gêneros da tradição poética e os transporta para a São Paulo modernista da década de quarenta.

Quando pensamos na figura de Mário de Andrade, vem à mente a figura do mentor da Semana de Arte Moderna de 1922, transformador da poética brasileira. No entanto, o retorno à tradição não necessariamente remete a uma ruptura ou fim da estética modernista, e o personagem Janjão do diálogo *O banquete* traz luz à essa questão:

O engraçado é que os que chamaram aos modernistas de "destruidores" assim como os modernistas que se imaginaram tais, todos se enganaram. Na verdade, embora destruindo cânones e escolas de arte, embora destruindo certa burrice da rigidez moral e intelectual, já inúteis, da burguesia, o que se fez foi sempre construção a serviço dessa mesma burguesia. Só o "sintoma", Pastor Fido, só o "sintoma" revolucionário teve funcionalidade destrutiva para o espírito de revolta e destruição de agora. Por onde ainda se prova que as técnicas do inacabado são combativas... Mas ninguém foi mais sensato que aquele poeta que no seu primeiro livro modernista, afirmou que o verso livre não vinha acabar com o metrificado, mas se acrescentava a este como uma riqueza a mais.¹³¹

Ou seja, a destruição que parece ser a imagem do movimento modernista não se comprova na prática deste, ou pelo menos não na experiência agregadora de Mário de Andrade, que busca na revolução não um ato de destruição, mas um espaço de construção. Ora, se nos ritmos da tradição existia comoção, qual a razão da sua exclusão? É no convívio entre os modelos da tradição e as novas possibilidades da

¹³¹ ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 66

modernidade que Mário dedilha os seus acordes arlequinais. Esse retorno à tradição não é uma característica única de Mário, afinal no mesmo período em que *Lira Paulistana* é escrita há a ascensão da chamada "Terceira Geração Modernista" ou "Geração de 45", que se debruçava no trabalho com a palavra e com a forma em detrimento dos experimentalismos.

Logo, o debate entre Tradição e Modernidade em *Lira Paulistana* não é mais uma tensão, no sentido da prática, pois há o convívio pacífico e engrandecedor entre os dois polos temporais. Não obstante, a disposição desta relação ocorre por uma ideia de revolta. Vamos lembrar de que para o Mário de "O Artista e o Artesão", os experimentalismos gratuitos foram os responsáveis pela retirada do caráter social da arte, porque tornavam a figura do artista mais importante do que a obra de fato.

Esse é o grande dilema do poeta paulista em meio ao movimento modernista, já que a necessidade de renovação da literatura brasileira valeu-se da ideia futurista de apagamento do passado - apesar de que essa ideia só valia nas ideias, na prática não houve de fato essa quebra radical com a tradição - e de experimentalismos gratuitos, sem função para a obra de arte. Estes experimentalismos exacerbados são práticas dos artistas virtuosos e que usam disto como forma de expor o quanto dominam o material poético e podem chocar um público.

A utilização das cantigas trovadorescas acaba se adequando inteiramente no ideal marioandradino naquele período, principalmente se pensarmos que na obra de arte no período medieval caráter social prevalecia sobre o ego do artista, afinal a música/poesia deveria servir como motivo de fruição ou até dança, deixando de lado o sentimento real do compositor - muitos anônimos nos dias atuais. A manutenção dos modelos formais das cantigas naquela época criava a ligação necessária entre música e literatura, portanto, a sua utilidade.

Instintivamente Mário se agarra na figura do trovador medieval e o transporta para o seu momento histórico, num ato antropofágico: o índio voltava a se alimentar com a carne do português; o tupi tornava a tanger o alaúde; a metrópole estava servindo para o engrandecimento da colônia. Este retorno à tradição e ao respeito ao material poético serviu então para o engrandecimento da poesia moderna brasileira, pois o poeta como um artesão se debruça sobre o barro da palavra e cria artesanatos.

Claro que o poeta paulista nem sempre chegou a esse ponto, já que podemos notar a presença forte do individualismo como em "Minha viola bonita" ou em "Meus olhos se enchem de lágrimas", mas em poemas como "Na rua Barão de Itapetininga" ou "Ruas do meu São Paulo" a cidade se sobrepõe ao poeta, os cidadãos se sobrepujam ao indivíduo. Esta atitude demarca a socialização de sua arte, não por luta social ou combate, mas pela experiência agregadora do coletivo, sem distinção de raça ou classe social, como vemos em "Garoa do meu São Paulo".

O trovador paulista se despede do mundo com uma obra inacabada, porém profunda de sentimentos e tons, onde a sua própria poesia se abre para novas possibilidades, e isso é característica do poeta - trazer a novidade -, como o fez com as formas modernas em *Pauliceia desvairada* ou com o espírito e identidade do brasileiro em *Clã do jaboti*. Em *Lira paulistana* o poeta compõe uma homenagem à cidade que ama, tornando cada local e evento em um poema, uma corda de sua lira. Da catedral ao largo do Paçandú, da rua Barão de Itapetininga ao cinza da garoa, Mário de Andrade dedilha cansado e apaixonado o seu instrumento e deixa-nos os fragmentos de sua última partitura, que nos inquieta e nos leva à pergunta: Que canção viria depois?

CONSIDERAÇÕES FINAIS ou *fermata*

O legado deixado por Mário de Andrade nos mostra um poeta multifacetado, ou melhor dizendo, arlequinal. Nos três momentos delineados neste trabalho, visualizam-se três máscaras muito diferentes entre si. Primeiro a do radical modernista, preocupado com os sentimentos individuais em meio à novidade do modernismo e da urbanização; em um segundo momento, o artista deixa as preocupações individuais de lado para se ocupar do coletivo da cultura brasileira; por fim, o poeta mantém o conflito entre o individual e o coletivo, em uma obra que abarca suas vivências mesmo tempo em que celebra a poesia ibérica medieval.

Repetindo a sua frase para Manuel Bandeira, lembramos que "o poeta é sempre um rapsodo"¹³². Mário é rapsodo, portanto, poeta e intérprete, tanto de si mesmo quanto da cultura universal. Para entender essa relação foi preciso esmiuçar a necessidade de reconhecer a força do Mário teórico para poder se alcançar o Mário poeta, instância onde a poesia e a crítica sempre estarão interligadas.

O poeta é sempre um rapsodo porque necessita da lira para cantar os seus, mas não apenas da lira. Mário toma emprestado o alaúde ibérico, o pandeiro paulista, a viola caipira, o bonde com o seu som sobre os trilhos, entre outros muito diversos. É rapsodo porque dentro de sua poesia cria uma rapsódia macunaímica, inserindo os sons e ritmos da modernidade urbana paulista, as melodias dos artistas populares brasileiros e, por fim, as cantigas dos trovadores medievais tomam contato com a realidade de São Paulo da década de 1940. Do popular ao erudito, do rural ao urbano, qualquer melodia entra na festa carnavalesca de Mário de Andrade. A lira, ou música, é musa do poeta paulista e em conjunto com ela o autor traça a sua trajetória.

Em 1922, com a publicação de *Pauliceia desvairada*, Mário mostra a sua primeira máscara e de início já se identifica como um indivíduo multifacetado: o arlequim. De mãos dadas com a música, compõe um manifesto - que se confunde entre poesia e teoria - em que utiliza termos musicais para compreender e explicar a liberdade poética que o modernismo apresentava para a literatura brasileira naquele período.

Neste primeiro momento, identificamos um Mário de Andrade preocupado em representar na poesia o seu individualismo e surpresa frente à toda novidade que chegava tanto para a cidade de São Paulo, quanto para as estruturas que definem o

¹³² MORAES, Marcos Antonio de. (org) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo: Edusp; Instituto de Estudos Brasileiros; Universidade de São Paulo, 2001. Coleção Correspondência de Mário de Andrade. p. 72

trabalho poético como metro, rima e ritmo. Portanto, abriu os ouvidos para escutar a diversidade de sons dissonantes e contrapontísticos que a urbanização trazia para a sua cidade e percebeu que a arritmia e a dissonância - características da música moderna - poderiam dessa forma integrar a sua poesia. Mesmo assim, há inegavelmente um espírito que mesmo correndo em busca do novo, reverencia a tradição.

O seu canto arlequinal na *Pauliceia desvairada* mistura a tradição literária e musical com a modernidade, resultando em poemas como "Noturno", onde poeta desconstrói o gênero pianístico melancólico comum do Romantismo, adequando-o para a frenética modernidade, com o som do bonde patinando nos trilhos, dos mulatos tocando violão e do sublime refrão com o vendedor das batatas assadas ao forno. Tudo isto misturado à lasciva noite que convida o poeta.

Porém, é em "As Enfibraturas do Ipiranga (oratório profano)" que Mário se utiliza do espírito modernista de forma mais contundente. Aqui, serve-se da antropofagia cultural, ou seja, absorve o gênero musical oratório e mistura com as suas experiências modernistas para assim conceber uma forma nova, que desvirtua completamente daquela proposta originalmente. O rapsodo assimila o gênero da tradição para utilizá-lo no contexto da modernidade com muitas variações. A relação poético-musical, neste poema, cria um intertexto que abre uma confusão, pelo fato de que não se pode julgar os limites da arte dos sons com os da poesia.

Neste primeiro momento, prevalece na poesia de Mário de Andrade o procedimento modernista de quebra das estruturas e formas da poesia tradicional brasileira. Para a realização deste trabalho, o professor de música e o pianista põem a máscara para teorizar sobre o modernismo e abrir muitos espaços para a musicalidade na escrita dos poemas da obra. Carregado de individualismo, logo de virtuosismo, esta atuação será combatida e reformulada nas suas obras seguintes.

Culmina em 1927 a publicação da obra *Clã do jabuti*, onde o poeta almeja chegar à coletividade do povo brasileiro pelo viés da linguagem e da forma de compor popular. É possível estabelecer uma relação entre o rapsodo Mário de Andrade com Hermes, deus grego e aqui considerado o primeiro rapsodo, pelo fato de que o deus, na criação da lira, faz da tartaruga - ser áfono - um cantor. O poeta paulista retira o silêncio do jabuti, que aqui representa os artistas populares brasileiros, emudecidos pela elite erudita do país naquele momento, e dá voz a estes dentro do próprio espaço da cultura dita maior. Reúne (clã) essa coletividade que é o Brasil, como a carapaça do jabuti:

Victor Knoll vê uma analogia entre o casco do jabuti, que se assemelha a um mosaico feito de vários pedaços, e o traje do Arlequim, imagem nuclear da poesia de Mário, e conclui que o título indica 'o caráter retalhado do povo brasileiro, as suas diferenças culturais, linguísticas e étnicas; as diferenças que se fazem sentir de um Estado para outro. A casca do jabuti, este mosaico, é o mapa do Brasil.¹³³

Compõe-se, então, um mapa músico-cultural do Brasil, tentando abarcar desde o samba do Rio de Janeiro até os seringueiros que trabalham no Acre e que são esquecidos pelos brasileiros do sul, mesmo estes sendo tão brasileiros quanto os outros. Nessa perspectiva, o poeta abre-se para a coletividade e, para alcançar esse intento, reúne no seu livro de poesias diversos ritmos que formam o quadro músico-popular do nosso país.

Mário abarca na sua obra gêneros musicais como rondó, modinha, samba, côco, acalanto e toada, para tentar reproduzir o modo de compor e cantar dos artistas populares do país. Para isso precisou fazer viagens de pesquisa nos interiores a fim de compreender o contexto de produção dessas músicas e assim assimilar antropofagicamente estas canções para enfim produzir *Clã do jabuti*.

Sabemos que a relação poético musical alcança aqui o máximo de intertexto pois, como foi percebido na leitura dos poemas, é possível passar de uma arte para outra sem perda. A escrita aqui foi pensada tanto para ser cantada, como para ser lida, criando várias possibilidades interpretativas.

Essa perspectiva só pôde ser comprovada com o caso de "Côco do Major", pelo fato que este poema possui uma partitura que indica a forma como deve ser cantado. O poeta, na composição deste poema em especial, usou da forma e da melodia de um côco compilado por ele mesmo, chamado "O Vapor de Seu Termulino", trocando a temática (o causo) e alguns detalhes de sua estrutura. A partir dessa experiência antropofágica o poeta consegue se espelhar de fato no compositor popular brasileiro.

Mário de Andrade abriu mão de tratar de individualidade e virtuosismo nesta obra de 1927 para dar voz ao brasileiro esquecido dos grandes centros intelectuais. Cria

¹³³ CORREIA, Marlene de Castro. Mário de Andrade, poeta: dilemas e tensões, ganhos e perdas. IN: *Poesia de dois Andrades: (e outros temas)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 82

uma rapsódia ao inserir dentro do conjunto melodias populares de todo o Brasil a partir do processo antropofágico e da emulação. Desta forma, Mário pode se igualar ao seu povo, tornando-se mais um, tornando-se trezentos, trezentos-e-cincoenta.

A última máscara utilizada pelo arlequim paulista é a de trovador ibérico. Em *Lira paulistana*, publicado postumamente em 1945, o poeta inspirado pela sua cidade compõe cantigas trovadorescas ao gosto medieval. Da mesma forma como vimos nas outras obras, Mário canibaliza este gênero da tradição e o reutiliza ao seu modo arlequinal de compor poesia.

Neste último livro, compreendemos que existe um conflito entre o individual e o coletivo. Apesar de buscar excluir o virtuosismo poético ao se focar justamente no respeito às formas, percebemos que muitas vezes Mário une a sua própria vida à sua cidade, como visto principalmente no poema "Quando morrer quero ficar", no qual espera que, após sua morte, partes do seu corpo permaneçam nos locais mais importantes da sua vida, como a rua Lopes Chaves e a Universidade.

Não obstante, há poemas como "Ruas do meu São Paulo" em que o interior se funde ao exterior, a cidade se sobrepõe ao indivíduo, abrindo o poema para o coletivo paulista e não para o poeta, cidadão. Cabe ressaltar que neste poema há um intenso ato antropofágico, no sentido de que o rapsodo, trajando a máscara do trovador, recupera e reutiliza dois poemas e duas melodias tradicionais, incorporando-os para um novo contexto - São Paulo do século XX - e para novas formas de se fazer uma cantiga.

O rapsodo, nesta obra, toca as últimas notas de sua lira, dando voz e reinterpretando um gênero músico-poético e tradicional – as cantigas medievais. Faz da cidade de São Paulo a sua musa inspiradora e lhe canta diversas cantigas modernas. Bem ao gosto multifacetado do poeta, a obra não foi completada, restando a sensação de um trabalho fragmentado e inconcluso, onde não sabemos os títulos dos poemas e nem se estes seriam de fato as suas formas definitivas. Dessa forma, as últimas notas de sua lira - paulistana - terminam por continuar ressoando intermitentemente nos corações arlequinais do povo brasileiro.

Finalmente, este trabalho, que não pretendeu em nenhum momento ser uma resposta conclusiva à poesia marioandrada, pautou-se na música como forma de compreender a obra multifacetada de Mário de Andrade, transitando em três de seus textos poéticos (*Pauliceia desvairada*, *Clã do jabuti* e *Lira paulistana*) e em alguns de seus textos críticos para compreender a filosofia que permeava a sua atividade de

escrita. Ainda assim não se encontrou uma unidade ou uma resposta definitiva, mas sempre algo o fragmentado, inconclusivo, permitindo diversas leituras. Isso tudo se dá pelo fato de que "Mário deixou este mundo sem nenhuma posição clara, teórico que ele não era. Mas - melhor - o deixou questionando a si próprio e ao mundo, insatisfeito com ambos."¹³⁴. Resulta disso uma obra vasta e plural, que ainda hoje recebe atenção e novos pontos de vista.

¹³⁴ COLI, Jorge; DANTAS, Luiz Carlos da Silva. Sobre O Banquete. IN: ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. (Trad. João Barrento) Lisboa: Cotovia, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª. ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Pequena história da música*. 9ª. ed. São Paulo: Martins, 1980.

_____. *Poesias Completas*. (Edição crítica de Diléa Zanoto Manfio) Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

_____. A escrava que não é Isaura. IN: _____. *Obra Imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *Poesias completas*. (Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. O Artista e o Artesão. IN: _____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Nova Fronteira, 2015

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. IN: _____. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

BARATA, Maiana Moreira Fernandes et PEREIRA, Maria Luiza Scher. Manifesto Antropófago e Clan do Jabutí: o discurso identitário brasileiro no modernismo. *Revista Gatilho*. Ano III. Volume 5. Julho 2007.

BOPP, Raul. Vida e morte da Antropofagia. IN: _____. *Vida e morte da Antropofagia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BORBA, Tomás et GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de música (ilustrado) A-H*. Lisboa: Edições Cosmos, 1963.

_____. *Dicionário de música (ilustrado) I-Z*. Lisboa: Edições Cosmos, 1963.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. IN: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2ª ed. Globo: São Paulo, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. *Mário de Andrade para a nova geração*. São Paulo: Saraiva, 1970.

CORREIA, Marlene de Castro. Mário de Andrade, poeta: dilemas e tensões, ganhos e perdas. IN: *Poesia de dois Andrades: (e outros temas)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

_____. Mário de Andrade, poeta: dilemas e tensões, ganhos e perdas. IN: *Poesia de dois Andrades: (e outros temas)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010a.

DEZOTTI, Maria Celeste C; CARVALHO, Sílvia M.S. Hermes, *trickster* e mensageiro dos deuses. IN: RIBEIRO JR., Wilson A. (ed.), *Hinos homéricos - tradução, notas e estudo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo>

Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira: Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/>

FERNANDEZ, Sonia Inez Gonçalves. A poesia que conta histórias. In: *Itinerários, Araraquara*, n. 28, p. 121-135, jan./jun. 2009.

FILHO, Pedro Paulo. Os *modernistas em Campos do Jordão*. Disponível em: http://www.pedropaulofilho.com.br/cronica_62_modernistas.php

FONSECA, Arrovani Luiz. A Lira da Paulicea: choque e memória. IN: Anais do XXVII Simpósio Nacional de História. 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371349746_ARQUIVO_A_Lira_da_Paulicea.pdf

IUMATTI, Paulo Teixeira. Cidadania e questão agrária: Caio Prado Júnior e questão de São Paulo (1943-1946). IN: *Proj Historia*, São Paulo, (19), nov. 1999. Disponível em: <file:///home/chronos/u-ccf8b13550dc3d9a7d71b7d4db4e817be35da665/Downloads/10927-26934-1-SM.PDF>

KLAFKE, Mariana. *Literatura e Música em Mário de Andrade: As Enfibraturas do Ipiranga (Oratório Profano)*. Disponível em: <http://leredesconstruir.blogspot.com.br/2009/12/literatura-e-musica-em-mario-de-andrade.html>

LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974

Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>

MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MORAES, Marcos Antonio de. (Org.) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2001.

NETO, José Emílio Major. *A Lira Paulistana de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do Outro*. 2006. 275 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NUNES, Benedito. Mário de Andrade: As enfiaturas do modernismo. IN: *Revista Iberoamericana*, n. 125, 1984.

Platão. *Íon*. (Trad. Victor Jabouille) Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1988.

PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: MusiMed, 1990.

POUND, Ezra. *Abc of Reading*. London: Faber and Faber, 1951.

PUCHEU, Alberto. O “Carnaval Carioca (1923)” de Mário de Andrade. IN: PUCHEU, Alberto; GUERREIRO, Eduardo (org.). *O carnaval carioca de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 27-62

RIBEIRO JR., W.A. *Hermes*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0159. Consulta: 26/01/2016.

ROCHA, João Cezar de Castro. Encontro marcado com uma obra-prima. IN: ANDRADE, Mário de. *Obra Imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

SALLES, Vicente. *A modinha no Grão-Pará: Estudo sobre a ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará*. Belém: Secult/IAP/AATP, 2005.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

TONI, Flávia Camargo. Me fiz brasileiro para o Brasil. IN:BATISTA, Marta Rosseti (org.). Mário de Andrade. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. nº 30, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.