A ANTROPOFAGIA MUSICAL NA POÉTICA DE MÁRIO DE ANDRADE

ANTHROPOPHAGY MUSICAL IN THE POETRY OF MARIO DE ANDRADE

Danilo Mercês Freitas[1]
Mayara Ribeiro Guimarães[2]

RESUMO

A antropofagia cultural é importante assunto da estética modernista, e foi a partir dela que se iniciou a compreensão de que a arte brasileira não é uma simples cópia da grande arte europeia, mas uma absorção crítica em que se consome o outro e constrói-se algo novo.Mário de Andrade configura-se assim como um antropófago, quando devora as vanguardas européias na sua escrita e as mistura com a cultura brasileira. Neste ensaio propõe-se um cotejo entre as obras *Pauliceia Desvairada*, *Clã do Jaboti* e *Lira Paulistana* a partir da ideia de antropofagia musical, avaliando em que medida ela se evidencia na prática poética de Mário e de que forma as escolhas musicais contribuem para a discussão da relação entre Tradição e Modernidade em sua obra. Contribuem para a discussão em torno da noção de antropofagia os textos de CAMPOS (2003) e BOPP (2008), e WISNIK (1983) e PIVA (1990), para tratar das relações entre Literatura e Música.

Palavras-chave: Antropofagia musical. Mário de Andrade. Poesia Brasileira.

Antes de se tornar um dos grandes escritores brasileiros do século XX e influente modernista, Mário de Andrade utilizava das teclas do piano para compor arte. 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, dada a quantidade de ensaios publicados sobre o tema, a prática teórica sobre música e, finalmente, a imensa pesquisa bibliográfica sobre a música popular brasileira realizada pelo autor.

Mesmo com sua prolífica obra literária e crítica, a música ainda se faz fortemente presente na sua forma de compor, como um argumento prévio à escrita. Esta afirmação se justifica na leitura de poemas como "As Enfibraturas do Ipiranga (Oratório profano)", de *Paulicéia Desvairada,* ou ``Côco do Major", de*Clã do Jaboti,* com características claramente musicais, como gênero e ritmo. Nestes casos nota-se que o escritor paulista toma emprestada a estrutura do oratório e do côco, respectivamente, transpondo-a para o poema.

[1] Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará, com pesquisa volada à relação entre Literatura e Música na obra de Mário de Andrade. Email: danilomerces@gmail.com
[2] Professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Pará. Email: mayribeiro@uol.com.br

Revista Literatura em Debate, v. 9, n. 16, p. 42-56, ago. 2015. Recebido em: 20 maio 2015. Aceito em: 10 jul. 2015.

Consequentemente, a música na poesia de Mário de Andrade pode ser vista de forma teórica e até mesmo rítmica. 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",que iniciaa*Paulicéia Desvairada*e serve como reformulação para o simultaneísmo assumido pelas vanguardas européias do século XX, principalmente o futurismo. Apesar de Mário ser um adepto do verso e rima livre, estabelece uma relação com a estilísticaa partir de suas escolhas em torno da criação de ritmos e sonoridades particulares.

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." (ANDRADE, 1993, p. 59) do "Prefacio 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 perspectiva, é possível compreender a obra poética de Mário de Andrade como um trabalho menos inconsciente que consciente, então 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. Como diz Jose Miguel Wisnik (1983) ao comentar a musicalidade na obra marioandradina:"O lirismo está internamente marcado pela arte, pela crítica" (WISNIK, 1983, p.122).

Oswald de Andrade (1978) em seu célebre "Manifesto Antropófago" considera que "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do Antropófago." (ANDRADE, 1978, p. 13). Esta asserção é um dos pensamentos que irá permear a estética modernista pós-Semana de 22. Apesar da sua publicação ser de 1928, o 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 visava aproveitar as inovações desenvolvidas pelas vanguardas européias, em processo antropofágico, paracriar uma arte brasileira forte.Daí surgiram obras como *Paulicéia Desvairada,* de Mário, e *Poesia Pau-Brasil* de Oswald. Esta "atitude antropofágica" anterior ao Manifesto Antropófago permitiu, como comenta Haroldo de Campos (2003), que a poesia brasileira competisse com a literatura estrangeira:

> Esta postura [...] 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 exportação (CAMPOS, 2003, p. 35-36)

A música, da forma como aparece na obra poética de Mário de Andrade, é devorada pelo escritor e mescladaà literatura para formar uma poética na qual se cria uma arte descentralizada entre som e palavras. Essa união é a forma que Mário de Andrade se utiliza para renovar a Literatura Brasileira, criando novas possibilidades temáticas e estruturais.

A utilização da música na poética de Mário de Andrade funciona também para a identificação de pensamentos estéticos e ideológicos, principalmente em uma tensão constante em sua obra na relação entre Passadismo e Modernismo, Tradição e Modernidade. Essa atitude se revela principalmente pela escolhas de estruturas musicais e o modo como o autor as trabalha. Dessa forma, compreendendo que uma discussão completa sobre o assunto seria muito longa para um ensaio, selecionei três livros de poesia nos quais acredito que há um projeto estético-ideológico pensado anteriormente: *Paulicéia Desvairada*, *Clã do Jaboti* e *Lira Paulistana*. No primeiro, a estética dominante se apresenta pela devoração do europeu vanguardista, no segundo consome-se a cultura popular brasileira e no último o autor deglutem-se as cantigas medievais portuguesas.

Em seu livro de estréia no modernismo de 1922, Mário de Andrade concebe um processo criativo libertário advindo dos preceitos das vanguardas estéticas européias para construir relações diferentes com a literatura, que até o momento, excluindo exceções como nos casos de Rimbaud e Mallarmé, era pautada por preceitos aparentemente invioláveis como ritmo, métrica e rima. O escritor modernista desconstrói esses preceitos da tradição, considerando que a atividade poética deve ser livre de algemas estruturais, deixando o poeta se levar pelo inconsciente. Munido deste pensamento e com o seu conhecimento de musicólogo, Mário concebe uma estética para o movimento apresentada no ``Prefácio Interessantíssimo", espaço que utiliza para teorizar a sua prática poética assim como a prática modernista.

Neste prefácio, a devoração é conceitual pois o escritor paulista dispõe de conceitos da música - como melodia, harmonia e polifonia - para conceber o simultaneísmo futurista. Ao aplicar o método vanguardista às ideias de melodia, harmonia e polifonia, é possível compreender uma renovação da estética vanguardista realizada por um escritor preocupado na definição de sua poética, além de deixar à tona a influência musical que perpassa a sua obra.

A utilização dos conceitos musicais para definir uma estética se dá no sentido de que a poesia, com suas exceções (Simbolismo francês, Transcendentalismo americano...), não havia realizado muitas atualizações no decorrer da história, ou seja, as formas poéticas, os versos e estrofes carregavam o mesmo significado do que no Renascimento, por exemplo. Em contraponto a esta "estagnação", a música passou por períodos de renovação identificados já naIdade Média, com a invenção do harmonismo em oposição à música melódica, e no período modernista,com o dodecafonismo e atonalismo, por exemplo. Dessa forma, Mário de Andrade

Revista Literatura em Debate, v. 9, n. 16, p. 42-56, ago. 2015. Recebido em: 20 maio 2015. Aceito em: 10 jul. 2015.

buscatrandpor a ideia do harmonismo (e suas "infinitas" possibilidades) para o texto poético e até mesmo introduzir algo da dissonância do atonalismo.

Propões, e tão, três tipos de versos: verso melódico, verso harmônico e polifonia poética. A poesia parnasiana, por exemplo, só tinha conhecimento do verso melódico, sendo este o verso tradicional propriamente dito. Sobre o verso melódico, o autor pondera a partir de uma comparação entre as duas artes:

> A poética está muito mais atrasada que a / música. Esta abandonou, talvez mesmo antes / do século 8, o regime da melodia quando muito / oitavada, para enriquecer-se com os infinitos / recursos da harmonia. A poética, com rara / exceção até meados do século 19 francês, foi / essencialmente melódica. Chamo de verso / melódico o mesmo que a melodia musical: / arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, / contendo pensamento inteligível. (ANDRADE, 1993, p. 68)

Daí por diante, Mário insere o método futuristadas "palavras em liberdade" na ideia de uma ruptura com a sequência gramatical do discurso a fim de produzir um efeito de superposição. Esse conceito é construído por Mário a partir das acepções de harmonia e polifonia musical. Luiz Piva, estudioso da relação entre literatura e música, considera que:

> O insulamento da palavra é a técnica elementar da criação de hamornias. 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*. (PIVA, 1990, p. 44)

Para Wisnik (1983), 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. A simultaneidade 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. Tal conceituação permite o desenvolvimento da questão da harmonia e, principalmente, da complexidade da onda verbal a partir da ideia de que essa situação se realiza 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, ver figura 1 na qual os versos marioandradinos são comparados com partituras que indicam respectivamente melodia, harmonia e polifonia.

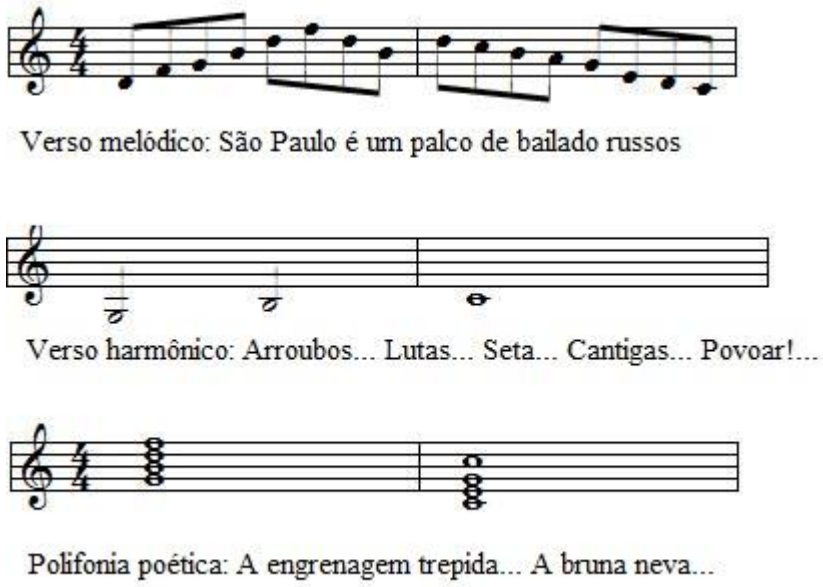


Figura 1 - Comparação entre partitura musical e conceitos marioandradinos. Confeccionado por: Danilo Freitas.

Mário considera no "Prefácio Interessantíssimo": "Sou passadista , confesso." (ANDRADE, 1993, P. 60). Esta afirmação aparenta estar deslocada no meio de um texto que se propõe desconstruir a tradição poética para instaurar algo novo, liberto das amarras da métrica e da rima. Apesar disso, na construção dos poemas de *Paulicéia Desvairada,* o autor paulistase utiliza dos três tipos de versos conceituados anteriormente, como no trecho do poema "Tietê":

> As embarcações singravam rumo do abismal Descaminho
> Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!
> Ritmos de Brecheret!... E a santificação da morte!
> Foram-se os ouros!... E o hoje das turmalinas!... (ANDRADE, 1993, p. 87)

A partir da leitura do trecho, destaca-se que os versos teorizados no prefácio são utilizados simultaneamente e superpostos, não há uma regra de ordem para o aparecimento destes (caso ela exista, é inconsciente e, portanto, indefinível). A poesia marioandradina, apesar da libertação formal estabelecida pelas vanguardas européias, ainda mantém elementos do tradicional, que na sua teorização se caracteriza pela utilização do "verso melódico". Esta perspectiva se aproxima da arte musical que, apesar das inovações formais instauradas pela modernidade, ainda mantém alguns aspectos "tradicionais", como é o caso da utilização da melodia propriamente dita.

Além da manutenção de alguns aspectos estruturais na sua poesia, como o "verso melódico", é importante destacar que neste primeiro momento modernista a novidade artística surgia a partir das inovações européias. A nova arte brasileira se baseava quase que inteiramente na arte da velha Europa, o que significava que a arte brasileira mesmo que negasse a arte estrangeira, ainda fincava nela a sua maior influência. Em Mário, é feita a utilização da liberdade formal vanguardista e a temática é a São Paulo daquele período.

Nesta perspectiva, os temas musicais que irão permear *Paulicéia Desvairada* são inspirados em estruturas tradicionais européias mas com um toque de novidade. É sob este enfoque que surge o longo poema "As enfibraturas do Ipiranga (oratório profano)", no qual Mário de Andrade desvirtua um gênero musical da tradição: o "oratório". Usualmente, o gênero é concebido a partir de temáticas religiosas e, por conta disso, é chamado vulgarmente por "ópera religiosa". Contudo, no poema do escritor paulista ocorre uma desconstrução temática - não é à toa que o seu subtítulo é intitulado "oratório profano" - e o tema passa a ser o embate entre os admiradores e escritores da literatura parnasiana e os jovens modernistas. Sobre isso, comenta 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 revoluciona, contudo, o fundo desse gênero, normalmente inspirado em episódios bíblicos. O entrecho 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. (MORAES, 2001, p. 59)

O poema possui todas as indicações musicais para a sua execução - menos uma partitura - como se fosse o folheto de um oratório propriamente dito, e traz as informações detalhadas de como se organiza a composição,tais como os esclarecimentos de entradas de instrumentos e a designação da dinâmica musical como *pianissimo*, *forte* e *fortíssimo* que contribuem para a compreensão da dinâmica do poema, assim como para auxiliar na sua significação. Cabe o destaque de que em 2005 o compositor mineiro Cláudio de Freitas compôs uma abertura sinfônica baseada neste poema de Mário.[3]

Ao examinar o título do poema já se pode extrair informações que irão auxiliar a sua leitura analítica. Enfibraturas, de acordo com o dicionário Priberam, é a capacidade para tomar decisões difíceis ou assumir posições fortes, neste caso as novas ideias vanguardistas

[3] A peça está disponibilizada no *SoundCloud* do compositor: https://soundcloud.com/claudio-de-freitas/as-enfibraturas-do-ipiranga

que o movimento traz à literatura tradicional praticada no Brasil naquele período. Em relação à "Ipiranga", trago as palavras elucidativas de Benedito Nunes:

> Como está a indicar o topônimo Ipiranga, riacho à margem do qual D. Pedro proclamou o fim da subordinação politica a Portugal, o título, *As Enfibraturas do Ipiranga*, superpõe, irônicamente, 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. (NUNES, 1984, p. 69)

Dessa forma, o poema vem tratar sobre a postura dos escritores modernistas em tomar as decisões, ao se apresentarem como contracorrente da literatura produzida no Brasil de então, além de estabelecer uma espécie de marco da nossa independência literária, um episódio de transgressão (lembrando do "oratório profano") em relação às normas estruturais vigentes na literatura anterior ao modernismo.

As indicações iniciais do poema são: distribuição das vozes, local de execução do oratório e notas sobre os personagens."As Juvenilidades Auriverdes" (os modernistas), mostram a falta de ensaios - devido à novidade do movimento - e a grande capacidade revolucionária pela dissonância, no sentido de que os instrumentos desafinam e alguns até partem as cordas. Os únicos instrumentos que suportam esta novidade são "[...] violinos, flautas, clarins, a bateria e mais borés e maracás." (ANDRADE, 1993, p. 103). Importante destacar que este último instrumento é de extrema importância na história cultural brasileira, pois os nativosusavam os maracás como um dosprincipais instrumentos para as suas danças e também conferiam a eles um poder divino, como se cada maracá fosse um deus.[4] Configura-se, então, que "As Juvenilidades Auriverdes" são as vozes que realmente se preocupam em estabelecer uma relação forte com o nacional, desde o seu nome - "auriverdes" remetendo à bandeira - atéo uso dos maracás.

> AS JUVENILIDADES AURIVERDES
>
> (pianissimo)
>
> 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 cajus
> Almejam localizar-se triunfantemente,
> Na fremente celebração do Universal!... (ANDRADE, 1993, p. 105)

[4] Cf. STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil.* (tradução: Angel Bojadsen) Porto Alegre, RS: L&PM, 2013. 153-155p.

Os modernistas iniciam o seu canto desta forma: evocando a bandeira, a fauna e a flora do Brasil. A intenção destes jovens é inserir na "celebração do Universal", ou seja na literatura/arte universal, os temas e a cultura do Brasil. Interessante notar a musicalidade formada a partir das assonâncias, que dão origem a rimas internas, como são os casos de "esmeraldas"/"araras"; "rubis"/"colibris" e; "sabiás"/"jandaias". Neste momento inicial, essa voz mantém-se em "pianissimo", em uma intensidade fraca, indicando talvez uma timidez pela juventude modernista perante os velhos parnasianos, uma canção que tenta abrir passagem trazendo a novidade. No decorrer do poema a dinâmica sugerida para o canto dos modernistas passa deste "pianissimo"para "berrando" e até para "(f f f f)" no meio das discussões com "Os Orientalismos Convencionais", demonstrando fúria frente ao conservadorismo parnasiano.

"Os Sandapilários Indiferentes" ou a classe operária só possui uma estrofe durante o poema inteiro e, como diz o nome do coro, não possuem interesse na discussão sobre arte:

> 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! (ANDRADE, 1993, p. 105)

Na indicação inicial, "Os Sandapilários Indiferentes" são os baixos e barítonos, o que nos leva a crer que no meio dos acontecimentos eles são os menos escutados. O projeto estético-ideológico neste primeiro momento modernista não considerava uma grande aproximação com o povo e sua cultura - isto iria ocorrer mais à frente - e isso se percebe na escolha de Mário para os operários e classe pobre, no sentido de que "O substantivo *sandeu*, acrescidodo verbo*pilar* (moer), com o sufixo *ario*, deu o pejorativo *Sandapilário* (aqueles que moem ou remoem tolices)" (NUNES, 1984, p. 70)

De outro lado, posicionando-se nas janelas e nos terraços do Municipal, estão "Os Orientalismos Convencionais", que simbolizam os "artífices elogiáveis", sendo eles os parnasianos. Nas suas palavras são sempre evocadas as necessidades de manter os métodos tradicionais artísticos e o enorme apelo às convenções sociais e morais - evidenciadas já no título empregado para o coro. Algo notável nas suas falas são o apelo à rima, como se verifica na primeira entrada:

> (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 desiguais!
Odiamos as matinadas arlequinais!
Viva a Limpeza Pública e os hábitos morais! (ANDRADE, 1993, p. 105-106)

Na estrofe escolhida nota-se a enorme repetição da rima "ais", que em outras estrofes ficam "us" e "ó". No discurso destes é perceptível um apelo enorme à manutenção do modelos convencionais tanto nas artes quando no contexto sócio-político. Também estão presentes no oratório profano os burgueses e milionários que financiavam a arte feita pelos parnasianos, chamados de "As Senectudes Tremulinas".Em suas falas tais características ficam bem marcadas, como se apreende do excerto a seguir:

AS SENECTUDES TREMULINAS

(tempo de minuete)

Quem são estes homens?
Maiores menores
Como é bom ser rico!
Maiores menores
Das nossas poltronas
Maiores menores
Olhamos as estátuas
Maiores menores
Do signor Ximenes
- o grande escultor (ANDRADE, 1993, p. 107)

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 parnasiano e, principalmente, o tipo de arte ligado a uma certa aristocracia e pompa, portanto, 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: possuem três tempos, sendo a dinâmica do primeiro mais forte e dos outros dois mais fraca. As repetições do verso "Maiores menores", então, simbolizam os dois tempos fracos do compasso.

Surgida do meio dos jovens modernistas está a loucura do poeta, interpretada por uma soprano solista. Este personagem serve como um guia às juvenilidades, e traz um discurso carregado de poesia e de intervenções musicais. No trecho a seguir de "Minha Loucura" nota-se a escolha de refrões - que vêm no fim de estrofes - onde se trocam palavras e sempre há a entrada de instrumentos:

MINHA LOUCURA
[...] 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) (ANDRADE, 1993, p. 108-109)

A partir da leitura de trechos do poema "As Enfibraturas do Ipiranga (Oratório profano)"é possível compreender de que forma Mário de Andrade devora a elementos constitutivos da música, com seus argumentos e estruturas,incorporando-os à malha poética, a fim de compor poemas modernistas. Nestes, a devoração é a mais profunda, já que há uma semelhança entre o poema e a estrutura musical, como se fosse escrito para ser executado musicalmente, e, de outro lado, a música é incorporada em diversos outros poemas de *Pauliceia Desvairada* como "Inspiração", "Noturno" ou "Domador", que aproveitam tanto estruturas musicais como preocupações com a musicalidade do poema. Neste primeiro momento modernista, apesar da vontade de desligamento com a poesia tradicional brasileira e, principalmente, da necessidade de compor uma literatura brasileira, a conquista se dá pela forma do europeu, uma vez que as estruturas musicais adotadas em *Pauliceia Desvairada* são o "oratório" e o "noturno", concebidas no velho continente.

A ânsia de se debruçar sobre a cultura brasileira se intensifica e é marcada pelo "Manifesto Antropófago" em 1928 (apesar da atitude antropofágica já existir previamente, como se nota nas devorações de *Paulicéia Desvairada*) e, neste momento, a devoração do estrangeiro se configura como elemento complementaçãoda cultura brasileira. A revisão da formação histórica e cultural brasileira, bem como da constituição linguistica do Brasil moderno, torna-se tema central neste segundo momento modernista.A criação segue as inovações das vanguardas europeias para tratar sobre a cultura e o povo brasileiros. Mário de Andrade, a partir deste período, realizou viagens pelo país e seu interior, como consta na obra *O Turista Aprendiz,* em busca do sentimento profundo do brasileiro. Nas palavras do, também antropófago, Raul Bopp (2008):

> 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. (ANDRADE, 2008, p. 58-59)

Na poesia marioandradina, o livro que retrata esta busca profunda pelo espírito do nacional é *Clã do Jaboti* de 1927. Esta obra é recheada de devorações de estruturas e

referências da música popular brasileira como "Carnaval Carioca", "Moda do Brigadeiro", o nome do gupo de poemas "O ritmo sincopado"[5], "Arraiada", "Sambinha", "Côco do Major", "Lenda do céu" entre outros. Nota-se de antemão que esta obra é fruto da pesquisa em torno da música brasileira, que resultou em uma mistura de gêneros musicais e poesias vanguardistas. A partir da leitura dos poemas desta obra desponta uma dúvida: os poemas são apenas alusões às estruturas musicais populares do Brasil ou foram pensados musicalmente?

A resposta a esta questão só pôde ser encontrada em pesquisa no Acervo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros. Dentre vários documentos, há um que é fruto das pesquisas do escritor paulista sobre música popular chamado *Os côcos.* Neleencontra-se a compilação de cerca de 200 partituras de côcos divididos por temáticas variadas. Esta pesquisa foi compilada em livro apenas em 1984 pela editora Duas Cidades. No meio dos manuscritos há a partitura de "Côco do Major", como se pode ver na figura 2 a seguir:

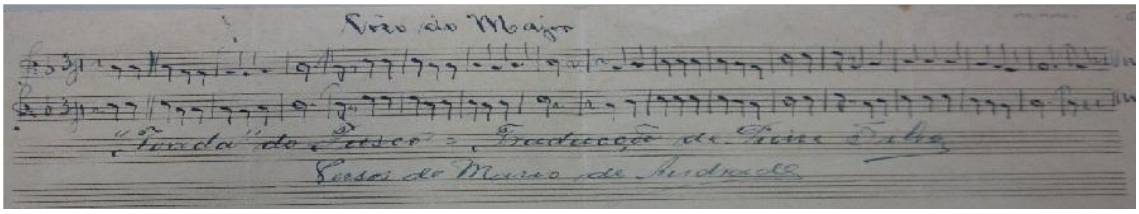


Figura 2 - Fólio "Côco do Major" de um conjunto de mais de 200 páginas dos manuscritos de MA "Os Côcos" - MA-MMA-81

Neste arquivo não há a informação de quem foi composto primeiro, se a partitura ou o poema, mas ainda assim a hipótese de que Mário de Andrade pensa musicalmente antes de escrever poemas que aludam a gêneros musicais se clareia. Portanto, na leitura de poemas em que o título (ou outra informação advinda da leitura do poema) sugere estruturas da arte dos sons, é possível imaginar que há a tentativa de desenvolver um exercício poético-musical no qual as duas artes se descentralizam e, onde,p o resultado é um poema musical (pela sonoridade buscada e as estruturas incorporadas) ou uma letra de música pronta para se encaixar em uma partitura do gênero estabelecido.

> O major Venâncio da Silva
> Tem as filhas mais lindas do norte
> Mas ninguém não viu as meninas
> - seu mano -
> Que ele guarda com água de pote. (ANDRADE, 1993, p. 198)

[5] Característica rítmica que é bastante utilizada nas músicas brasileiras. É definido como uma mudança de posição da acentuação rítmica.

O verso "- seu mano -"é repetido em todas as estrofes do poema e os últimos versos sempre rimam com os segundos de cada estrofe. Essa foi a estratégia utilizada pelo escritor paulista para que o poema se semelhe a um côco propriamente dito, não é à toa que existe a partitura para acompanhar a leitura deste poema. A temática deste é uma breve história de "Major Venâncio da Silva", que tem filhas lindas, mas as deixa escondidas dentro de casa. Um rapaz fica com curiosidade para ver as meninas e, por isso, o Major dá três copos de água - que na verdade são um veneno - que levam à mortedo curioso.Por isso no verso final se diz ``Que ele guarda com água de pote".

Em *Clã do Jaboti* prevalece uma estética de busca da identidade nacional a partir da experiência do popular, assim, Mário de Andrade consome - a partir de suas viagens etnográficas - a cultura popular brasileira e a representa na literatura. A sua recolha de côcos, modas e outros ritmosfoi frutode trabalhos etnomusicológicos como *Os côcos*, *Danças Dramáticas do Brasil* e *Modinhas Imperiais.*Não obstante, essa pesquisa também serviu para ampliar a sua gama de possibilidades criativas e, assim, poder compor uma arte que contenha traços essenciais da identidade do brasileiro. O modernismo agora vai em busca da tradição cultural brasileira para, com estas pesquisas, compor uma arte nova, uma arte que retrate a realidade histórica e linguística do Brasil.

Novamente há um conflito entre Tradição e Modernidade, no sentido de que a novidade artística brasileira se funda na tradição cultural do país. A novidade modernista era um legado muitas vezes ignorado pelo público leitor do Brasil daquela época e, apesar da vontade de destruição formal de autores como Oswald de Andrade, Mário de Andrade muitas vezes cai em um esquema poético tradicional de rimas e verso, porém, esta atitude não deve ser pensada como um passadismo ou uma modernofobia, mas como um procedimento necessário para a confecção de poemas que contenham em si o argumento musical das músicas populares brasileiras.

A busca pela identidade cultural brasileira é a atitude estetico-ideológica que Mário de Andrade manteve durante o restante de sua vida literária. No entanto, em seu livro não publicado em vida, ``Lira Paulistana", o escritor modernista revê os seus conceitos e compõe uma obra muito diferente do que havia criado até então. Neste momento o pensamento estético marioandradino, ainda pelo viés musical, retorna às cantigas medievais portuguesas para delas devorar as estruturas e, com isso, elaborar uma obra que trate de São Paulo (assim como *Pauliceia Desvairada*) a partir desta intertextualidade com os gêneros da tradição portuguesa,como se pode notar na leitura dos versos a seguir:

> Ruas do meu São Paulo
> Onde está o amor vivo,
> Onde está?
>
> Caminhos da cidade,
> Corro em busca do amigo,

Onde está? (ANDRADE, 1993, p. 355)

É possível notar a presença do refrão ``Onde está?" no fim de cada estrofe, assim como a questão do paralelismo entre ``Ruas do meu São Paulo" e ``Caminhos da Cidade" que revezam em cada início de estrofe. A partir da leitura do poema é possível identificar semelhanças com o poema de D. Dinis ``Ai flores do verde pino":

- 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? (DINIS, D. *Ai flores do verde pino*)[6]

O poema do trovador português é um célebre exemplo do que é uma cantiga de amigo com a presença do refrão e do paralelismo. Tematicamente, possui o eu-lírico feminino perguntado ao mar se o marido voltará cedo de sua viagem, como é de praxe ocorrer neste gênero.Já no poema de Mário de Andrade, nota-se que tematicamente o brasileiro substitui as flores pelas ruas de São Paulo. Ora, essa evidência é uma demonstração clara de antropofagia cultural, na qual o autor paulista se apropria da estrutura da cantiga de amigo medieval para compor um poemamoderno - que não perde em musicalidade - justamente pela temática se pautar nas ruas da cidade. Um outro exemplo de cantiga se apresenta no poema inicial da obra póstuma:

Minha viola bonita,
Bonita viola minha
Cresci, cresceste comigo
.....
Minha viola namorada
Namorada viola minha
Cantei cantaste comigo (ANDRADE, 1993, p. 351)

É interessante neste poema o uso do paralelismo e também uma certa forma de leixapren, já que o autor troca as palavras dos versos como ``minha", ``namorada" e ``bonita" para criar musicalidade por repetição. Além do mais este esquema paralelístico também está imbuído de rimas que lhe conferem a musicalidade comum dos poemas da tradição medieval portuguesa (que sempre possuíam acompanhamentos musicais). E, por fim, a referência à viola (aludindo a um violão ou um alaúde) assume um caráter metapoético com o texto em

[6] Disponível em: http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=592&tr=4&pv=sim

questão, no sentido de que a cantiga utiliza como argumento um instrumento musical de cordas, comum no acompanhamento de canções tradicionais.

Antônio Cícero (2005) considera Mário de Andrade na sua fase final como antimoderno ou modernófobo pelas palavras do escritor modernista no ensaio "O Movimento Modernista", no qual afirma que o movimento só serviu pela oportunidade de dar voz à inteligência brasileira. Porém, para Mário a literatura - por volta dos anos 30 para 40 - encontrava-se em um período de impasse, pois havia uma grande emergência individualista - por meio do exagero de experimentações formais - dos artistas modernistas e isso seria um fator agravante para a separação entre público e obra de arte. O retorno às formas tradicionais não se configura como um retorno ao passadismo, mas uma transformação deste pelo viés da Antropofagia em um escritor multifacetado. Este retorno às origens é semelhante à ocorrida no período de escrita de *Clã do Jaboti*, porém, em *Lira Paulistana*, evidencia-se o berço da língua e música portuguesa e, consequentemente, brasileira.

Finalmente, após a breve leitura dos poemas de livros que demonstram as variações do pensamento estítico-ideológico de Mário de Andrade, pôde-se compreender as contribuições deste escritor paulista para a reformulação da reflexão artística brasileira. Importante considerar como a música tem papel fundamental para a definição de cada período e, principalmente, para a instituição de uma forma diferenciada de compor literatura no contexto brasileiro. A antropofagia cultural e musical é o fator primordial nas obras selecionadas e só a partir desta devoração possibilitou-se a criação/renovação de uma obra distinta e multifacetada como a de Mário de Andrade.

ABSTRACT

The cultural antropofagy is an important matter in modernist's aesthetics. By this meaning, the brazilian artists began to realize that their own creation it's not a simple copy of the great European art, but a critical absorption of the other's culture which creates an new conception of art by the Self. Mário de Andrade set up as a cannibal when he devours the European avant-garde plus the brazilian culture in his writing. In this essay we propose a comparison between the works *Pauliceia desvairada, Clã do jaboti* and *Lira paulistana,* regarding the ideia of musical antropofagy realizing in which way the musical choices of Mario de Andrade can influence his own write and contribute the discussion about the relationship between Tradition and Modernity in this works. To contribute in this essay around the notion of antropofagy we use CAMPOS (2003) and BOPP (2008) and regarding the relations between literature and music, we use WISNIK (1983) and PIVA (1990).

Keywords: Musical antropofagy. Mário de Andrade. Brazilian poetry.

Revista Literatura em Debate, v. 9, n. 16, p. 42-56, ago. 2015. Recebido em: 20 maio 2015. Aceito em: 10 jul. 2015.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. (Edição Crítica de Diléa Zanotto Manfio) Belo Horizonte: Villa Rica, 1993. 353p.

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau Brasil à Antropofagia e às utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios.* 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BOPP, Raul. Vida e morte da Antropofagia. IN: _____. *Vida e morte da Antropofagia*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 49-78.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. IN: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003. 7-78p.

CÍCERO, Antônio. Limites do moderno, ou de Mário de Andrade. IN: _____. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 63-75p.

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

NUNES, Benedito. Mário de Andrade: As enfibraturas do modernismo. IN: *Revista Iberoamericana*, n. 125, p. 63-75, 1984.

PIVA, Luiz. *Literatura e música.* Brasília: MusiMed, 1990.

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

Revista Literatura em Debate, v. 9, n. 16, p. 42-56, ago. 2015. Recebido em: 20 maio 2015. Aceito em: 10 jul. 2015.