

O menino e a cantiga: literatura e música em Mário de Andrade

The boy and the song: literature and music in Mário de Andrade

Tiago Hermano Breunig 

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE – Pernambuco - Brasil

Resumo: A partir do pressuposto da correlação entre diferentes esferas da obra de Mário de Andrade, o presente artigo se propõe a analisar as relações entre literatura e música na poesia de Mário de Andrade. Para tanto, examina as articulações com a música desde o seu primeiro livro de poemas, *Pauliceia desvairada*, ao derradeiro, *Lira paulistana*, e as transformações decorrentes das relações entre arte erudita e popular em torno dos problemas da nacionalização e da politização da arte no Brasil dos anos 1920 aos anos 1940. Fundamentado, principalmente, em textos críticos, folclóricos e historiográficos de Mário de Andrade (1974; 1991; 2019; 1982; 1972; 1998; 1977; 1976), o artigo procura compreender a sua poesia a partir dos problemas da transposição erudita dos processos de criação musical do folclore e do cancionero popular brasileiros.

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

Abstract: Based on the assumption of the correlation between different spheres of Mário de Andrade's work, this article aims to analyze the relations between literature and music in Mário de Andrade's poetry. Thus it examines the articulations with music from his first book of poems, *Pauliceia desvairada*, to the last, *Lira paulistana*, and the transformations arising from the relations between erudite and popular art around the problems of nationalization and politicization of art in Brazil from the 1920s to the 1940s. Based mainly on critical, folkloric and historiographical texts by Mário de Andrade (1974; 1991; 2019; 1982; 1972; 1998; 1977; 1976), it seeks to understand his poetry from the problems of the erudite transposition of the musical creation processes of Brazilian folklore and popular songs.

Keywords: Mário de Andrade. Poetry. Music.

... trarilará... trarila...
(Mário de Andrade, 1926)

Na extensa obra de Mário de Andrade, que integra as funções de um dos mais importantes modernistas brasileiros como poeta, romancista, cronista, contista, folclorista, correspondente, entre outras, os problemas musicais ocupam um lugar privilegiado. Com efeito, a relação dos problemas musicais com a literatura seria constante, e presente desde os seus primeiros poemas e teorias da poesia moderna, cuja compreensão subordina a conceitos musicais, familiares ao poeta desde, ao menos, sua formação musical e atuação no jornalismo e no ensino musicais, anteriores a suas primeiras publicações como poeta modernista.

Ato inaugural de sua poesia moderna, a associação entre lirismo e desvairismo advoga o verso livre: “Lirismo: estado afetivo sublime – vizinho da sublime loucura”, escreve, ao defender, contra a preocupação com o metro e a rima, a “naturalidade livre do lirismo objetivado” (ANDRADE, 2013b, p. 71), em que a subjetividade do poeta ressoa, harmonicamente e intersubjetivamente, no encontro com o outro. Para ele, a arte “tem o poder de nos conduzir a essa idealização livre, musical”, que confronta o positivismo na medida em que “ultrapassa a defeituosa percepção dos sentidos” (ANDRADE, 2013b, p. 65).

Assim, o poeta recorre a conceitos musicais em que fundamenta a sua teoria da poesia moderna, para a qual concorre o conceito de simultaneidade. Afinal, segundo Andrade (2009, p. 309), a simultaneidade representa um motivo e “uma das maiores senão a maior conquista” da poesia moderna. Constitutiva da arte musical desde o advento do contraponto, ao menos, e da compreensão das artes do tempo, a simultaneidade seria permitida nas artes da palavra pela sucessão de ideias aparentemente desconexas que se unem para um todo final. Assim, diferentemente da harmonia musical, que se realiza nos sentidos, por meio da percepção da simultaneidade dos sons, na poesia, a “realização da harmonia” se efetua no intelecto, estando relacionada com a incompreensibilidade (ANDRADE, 2013b, p. 69).

Ao deslocar para a poesia conceitos como harmonia e polifonia para nomear versos que imprimiriam a simultaneidade experienciada na modernidade, o poeta se apoia em recursos musicais para expressar a simultaneidade, associada, na poesia moderna, com a sensibilidade de seu tempo, a qual, segundo o poeta, dificilmente se acomodaria ao verso medido. Portanto, contrapõe ao melodismo do verso medido, compreendido como concatenação de ideias, a superposição de ideias do harmonismo e do polifonismo. Para tanto, seus versos livres são dispostos tipograficamente de tal maneira que correspondem com a verticalidade da notação musical, integrando, de certo modo, a materialidade das escritas verbal e musical.

A aparente reintegração da unidade original da poesia, que caracteriza a concepção musical dos gregos antigos, presente, de certa forma, no conceito de lirismo, ocorre, no entanto, em virtude de sua compreensão como objeto dos sentidos que provoca sensações, em detrimento de um reflexo da ordem racional do universo, que polariza, no pensamento grego, com a compreensão anterior. Assim, o conceito de harmonia, por exemplo, não deve ser entendido em um sentido não conflitante, ao modo de uma ordem introduzida na alma humana, por meio do conceito de afinação, para restabelecer a ordem do cosmos, como o pensamento grego concebe a harmonia, conforme constata Leo Spitzer (2008). Antes, o recurso a propriedades musicais pela poesia moderna se justifica pelo que problematiza a exacerbação do racionalismo.

Nesse sentido, o poeta modernista se revela um antimoderno. Afinal, como sugere Antoine Compagnon, os antimodernos são os modernos resistentes ao culto do progresso e ao positivismo. Desiludidos que, vivendo a modernidade como uma agonia, são “os pensadores do moderno” (COMPAGNON, 2011, p. 28):

Os antimodernos – portanto, não os tradicionalistas, mas os autênticos antimodernos – não seriam outros senão os modernos, os verdadeiros modernos, aqueles que o moderno não engana, aqueles que sabem (COMPAGNON, 2011, p. 12).

Assim, a imagem recorrente do poeta exilado que busca um lugar na cidade hostil para com a poesia emerge, em *Pauliceia desvairada*, em contraposição com a disciplinada e policiada cidade moderna brasileira se desenvolvendo nos moldes do capitalismo industrial. Afinal, a cidade cantada pelo poeta paulista assiste, nos anos 1920, aos conflitos impulsionados pela internacionalização da economia, ajustando o compasso com a modernidade capitalista, o que implica, em São Paulo, como em todo o Brasil, uma reurbanização violenta e, não raro, excludente, dissonante em sua desigualdade. Um urbanismo, portanto, compreendido como disciplina para reordenar a cidade e sua população, conforme os preceitos da modernidade, em que o poeta identifica novas formas de colonização:

Os cinismos plantando o estandarte;
enviando para todo o universo
novas cartas-de-Vaz-Caminha!...
(ANDRADE, 2013b, p. 94).

O livro ressoa as desigualdades entre os “homens de São Paulo, todos iguais e desiguais” (ANDRADE, 2013b, p. 79), as “ambições”, metaforizadas em escaladas a tronos e novas formas de escravidão que abafam o “clamor dos cofres abarrotados de vidas...” (ANDRADE, 2013b, p. 105), reificadas na “feira de carnes brancas” (ANDRADE, 2013b, p. 82). Uma cidade, enfim, em que “a ambição, as invejas, os crimes”, bem como “as apoteoses da ilusão” se configuram como epidemias modernas incapazes de afetar a sensibilidade dos homens que “passam sonambulando” ou se divertindo com a desigualdade:

Quá, quá, quá! Vamos dançar o fox-trot da desesperança,
a rir, a rir dos nossos desiguais!
(ANDRADE, 2013b, p. 101).

ironiza o poeta, referenciando uma dança de salão de origem estadunidense muito popular nos anos 1920.

A problematização de um processo de modernização que se prostra ao culto do progresso capitalista, com a “integralização da vida no Universal” e as “estradas correndo todas para o mesmo final” (ANDRADE, 2013b, p. 120), ganha, ao final do livro,

uma forma deliberadamente musical, em que a musicalidade dos versos, que disputam a aurora de um “novo dia” (ANDRADE, 2013b, p. 112), contraria imposições tanto da forma quanto do capital:

Submetei-vos à metrificação!
A verdadeira luz está nas corporações!
(ANDRADE, 2013b, p. 121).

O poema “As enfiaturas do Ipiranga” se configura como um libreto de um “oratório profano”, conforme classifica o poeta, com indicações de intensidade, distribuição de vozes que representam as vozes dissonantes de diferentes grupos sociais e geracionais, e local de execução, a “esplanada do Teatro Municipal”, com “acompanhamento de orquestra e banda” (ANDRADE, 2013b, p. 111). Os coros são formados por intelectuais, burguesia, operariado e modernistas, que dividem o palco com um solista, a loucura do poeta.

Vinte anos depois, o poeta concluiria os poemas para uma “tragédia coral em três atos” (ANDRADE, 2013b, p. 575), intitulada *Café*, formada igualmente por coros, que representam coletividades, e solista, a Mãe. Entre um trabalho e outro, figuram manuscritos em que desenvolve um procedimento similar: “A morte do aviador”, datado de outubro de 1932, definido como uma “cantata trágica”, ou seja, uma composição vocal para uma ou mais vozes, com acompanhamento musical. Dividido em 3 movimentos, a saber, Allegro, Andante e Consagração, o poema apresenta dois personagens, um solo soprano e um coral. E um “Poema sinfônico”, datado de setembro de 1936, igualmente dividido em 3 movimentos: Allegro vivace, Andante e Final.

Com efeito, desde seu primeiro livro de poemas, o poeta opta, para ilustrar o procedimento composicional de sua poesia, por um instrumento musical. Um instrumento de origem moura representativo do Renascimento europeu: “Canto da minha maneira [...] Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade”, escreve Andrade (2013b, p. 74) ao prefaciar *Pauliceia desvairada*, em que encontramos o mesmo instrumento no provavelmente mais conhecido verso do livro, que encerra o poema “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!
 (ANDRADE, 2013b, p. 78).

Em *Lira paulistana*, escrito no final de sua vida, publicado apenas postumamente, o poeta recorre ainda a um instrumento musical. Agora, no entanto, um instrumento incorporado na cultura brasileira, a viola: “Minha viola bonita” constitui o primeiro verso do primeiro poema do livro. Do lirismo teorizado para explicar a poesia do primeiro livro de poemas proposto a capturar a simultaneidade desvairada, pluritonal, da vida moderna, para a lira do livro derradeiro, podemos constatar mais do que os elementos musicais. Um dos pontos em comum entre o lirismo dos anos 1920 e a lira dos anos 1940 se encontra na instabilidade de sentimentos e nas contradições constitutivas do sujeito do poema. Uma comparação entre o poema “O trovador”, de *Pauliceia desvairada*, e o primeiro poema de *Lira Paulistana* comprova que ambos, apesar dos versos medidos do segundo, são formal e simetricamente cindidos, consoante a instabilidade de sentimentos e as contradições constitutivas do sujeito do poema. No segundo poema, o sujeito se dirige ao seu instrumento musical:

Minha viola bonita,
 Bonita viola minha,
 Cresci, crescestes comigo
 Nas Arábias.
 Minha viola namorada,
 Namorada viola minha,
 Cantei, cantaste comigo
 Em Granada.
 Minha viola ferida,
 Ferida viola minha,
 O amor fugiu para leste
 Na borrasca.
 Minha viola quebrada,
 Raiva, anseios, lutas, vida,
 Miséria, tudo passou-se
 Em São Paulo.
 (ANDRADE, 2013b, p. 491).

O poema se constitui de quatro quadras, formadas, por sua vez, por versos da chamada medida velha, muito cultuada na poesia medieval portuguesa, e presente na poesia de tradição popular, a redondilha maior. Na quarta quadra, o segundo verso – “Raiva, anseios, lutas, vida” – recorda, curiosamente, o exemplo do poeta para a harmonia, cujas palavras “não formam enumeração” (ANDRADE, 2013b, p. 68): “Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...”. Mas o verso se revela um enjambement: “Miséria, tudo passou-se em São Paulo”, lemos nos versos seguintes, que tornam o verso anterior “enumeração”, como diria o poeta. A redondilha maior, de que são formadas as quadras, consiste no mesmo verso empregado, inclusive, no refrão de uma canção de sua autoria, “Viola quebrada”, aludida na quarta estrofe:

Minha viola gemeu
 Meu coração estremeceu,
 Minha viola quebrou
 Teu coração me deixou!
 (ANDRADE, 2013c, p. 253).

A letra de “Viola quebrada” tematiza justamente o conflito entre o amor e o trabalho, que espelha, ao mesmo tempo, o trabalho do poeta em sua relação artesanal com a poesia tradicional, o cancionero e a cultura popular:

Minha Maroca
 Arresorveu
 Por gosto seu
 Me abandoná
 Pruque os fadista
 Nunca sabe
 Traibaíá.
 Isso é bestera
 Que das frô
 Que bria e chera
 A noite intera
 Vem depois
 As fruita
 Que dá gosto
 Saboriá!
 [...]
 Pru causa dela
 Sô rapaiz
 Munto capaiz
 De traibaíá
 E as noite intera
 Os dia intero
 Capiná;
 Eu sei carpi
 Pruque a minha alma
 Está arada

Arroteada
Capinada
Com as foiçada
Dessa luiz
Do seu oiá!
(ANDRADE, 2013c, p. 253-254).

Os versos medidos remetem, de certa forma, ao conceito marioandradino de artesanato, compreendido como subordinação do artista ao material da arte e aos conhecimentos tecnicamente aprendidos e, conseqüentemente, como potencial de comunicabilidade e humanidade (ANDRADE, 1963). O artesanato concorre para a nacionalização da arte erudita brasileira a partir do cancionero popular e do folclore, como propunha o poeta desde finais dos anos 1920. E contrasta com o lirismo que caracteriza seus primeiros poemas, preocupação que o poeta manifesta ainda em 1924, ao publicar o seu segundo livro de poemas, compostos conforme o lirismo dos primeiros anos dos anos 1920, advertindo o leitor contra o individualismo do seu procedimento composicional:

todo lirismo realizado conforme tal orientação se torna poesia-de-circunstância. E se restringe por isso a uma existência pessoal por demais. Lhe falta aquela característica de universalidade que deve ser um dos principais aspectos da obra-de-arte [...]. Hoje estou convencido que a Poesia não pode ficar nisso (ANDRADE, 2013b, p. 133).

Em contraposição aos processos de homogeneização do imperialismo capitalista, que constituem um tema problematizado desde *Pauliceia desvairada*, quando sua obra se torna “uma obra interessada, uma obra de ação”, como reconhece Andrade (1972, p. 73) em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, o poeta parece optar, diante das “estradas correndo todas para o mesmo final” (ANDRADE, 2013b, p. 120), por um outro caminho: o folclore e o cancionero popular, em que se reencontra com ritmos tradicionais, incluindo os dos versos medidos, sem, no entanto, que se tornem regra em sua poesia.

No ensaio de 1928, Andrade (1972) funda, com a prescrição da normalização de elementos provenientes das manifestações do folclore e do cancionero popular, as bases para uma nacionalização

musical. Esparsos mas constantes, o problema da nacionalização se dispersa em sua obra, que, segundo Jorge Coli (1998, p. 17), representa “um testemunho capital da inflexão definitivamente nacionalista, tomada pela nossa modernidade”, em textos datados dos anos 1920 aos anos 1940, e se caracteriza pela fragmentação, descontinuidade e circunstancialidade propositais, como nota Coli (1972, p. 111). No referido ensaio, o folclore e o popular aparecem como portadores dos caracteres musicais que permitiriam “uma transposição erudita” para uma obra de arte “imediatamente desinteressada” (ANDRADE, 1972, p. 16), de modo que “o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore”, prescreve Andrade (1972, p. 29).

Nesse sentido, Andrade (1972, p. 63) constata, a “respeito de forma”, que os nossos compositores demonstram “poder criador bem pequeno” por não aproveitarem as formas apresentadas pelo folclore e pelo cancionero popular, as quais deveriam ser estudadas para inspirar formas musicais nacionais, adverte Andrade (1972, p. 67), sugerindo, ainda, intitular as composições com nomes de manifestações musicais brasileiras (ANDRADE, 1972, p. 68). Ora, a poesia marioandradina não se caracteriza justamente por procedimentos composicionais provenientes do folclore e do cancionero popular reelaborados criativamente ou artisticamente conforme propunha para a nacionalização musical erudita? Se for assim, como acreditamos, podemos ler a sua poesia conforme Gilda de Mello e Souza (2003 [1979]) sugere ler o romance de 1928, mesmo ano do *Ensaio sobre a música brasileira*, a saber, a partir dos problemas da transposição erudita dos processos de criação musical do folclore e do popular:

É no processo criador da música popular que se deverá a meu ver procurar o modelo compositivo de *Macunaíma*.

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 populário. 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 (SOUZA, 2003, p. 11).

Romance, inclusive, que, como constata Souza (2003, p. 15), o autor classifica como “rapsódia”, um conceito antes de tudo musical, como comprova o final do romance:

E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente. Tem mais não (ANDRADE, 2013a, p. 214).

Assim, ao tratar da necessidade de redefinição de “folclore” no Brasil, em virtude da colonização e do significado do conceito em sua acepção europeia, Andrade (2019) identifica a fixação de um cancionero brasileiro por meio de “caracteres” ou de “elementos constitutivos” que “permanecem usuais no povo”, e que parece contribuir para a compreensão de seus procedimentos composicionais como poeta:

se o documento musical em si não é conservado, ele se cria sempre dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, reveste sempre formas determinadas, se manifesta sempre dentro de certas combinações instrumentais, contém sempre certo número de constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, maneiras de cadenciar, que todos já são tradicionais, já perfeitamente anônimos e autóctones, às vezes peculiares, e sempre característicos do brasileiro. Não é tal canção determinada que é permanente, mas tudo aquilo de que ela é construída (ANDRADE, 2019, p. 46).

Portanto, interessam as formas, combinações, ritmos, motivos, entre outros recursos constantes que se apresentam como normas de uma “formação inconsciente” (ANDRADE, 1972, p. 37) que servem como substrato para a construção do cancionero popular brasileiro. Assim, em seus poemas, o poeta conscientemente recorre a formas musicais populares, tanto quanto a eruditas. E em ambos os casos parece valer o que Andrade (1976) escreve ao tratar de uma dissolução da forma no emprego, por parte de compositores modernos, de formas tradicionais.

A obra de um compositor moderno muitas vezes “emprega formas tradicionais” de maneira que a “forma não afeta mais a compreensibilidade do ouvinte”, constata Andrade (1976, p. 219), para quem a forma se relaciona com a compreensibilidade no sentido do reconhecimento das partes, temas e desenvolvimento da obra “em nossa compreensão musical”, associada, assim, “a um plano intelectual preestabelecido pelo compositor e reconhecido do ouvinte” (ANDRADE, 1976, p. 218). Do mesmo modo que a forma se dissolve afetando o seu reconhecimento, “os títulos perderam muito o valor de designativos formais. Sonata, sonatina, suíte, quarteto, sinfonia, às mais das vezes não indicam formas”, conclui Andrade (1976, p. 214):

Nomes, nomes antigos, nomes modernos, movimentos rítmicos populares, processos de compor novos... Mas uma verdadeira forma nova inda não apareceu. [...] Na verdade parece que os modernos estão dissolvendo a forma, do mesmo jeito com que estão dissolvendo a melodia, a harmonia, o ritmo... (ANDRADE, 1976, p. 215-216).

Podemos identificar tais procedimentos composicionais, que envolvem a dissolução da forma no emprego de formas tradicionais ou populares e a intitulação de obras sem valor designativo formal, na poesia marioandradina, em que encontramos poemas intitulados como toada, samba, moda, coco, lundu etc., bem como termos musicais como cantadas, melodia, canto etc. Como exemplo de um poema intitulado como lundu, tomemos o poema “Lundu do escritor difícil”, datado de 1928, mesmo ano do ensaio em que propõe a nacionalização musical no Brasil a partir do folclore e do cancionero popular.

O poema alude criticamente ao problema da imitação da cultura europeia por parte das elites brasileiras, e se associa, assim, ao processo de nacionalização como uma forma não apenas de “educação de um povo”, mas de “reeducação do compositor” (ANDRADE, 1998, p. 406-407) contra a alienação. Vertido em versos de redondilha maior, recorrente na poesia popular brasileira e nas canções de lundus, o poema preserva os aspectos apontados por Andrade (1972, p. 143) a respeito do lundu, o qual

“indica especialmente uma cantiga praceana de andamento mais vivo que o da modinha e com texto de caracter cômico, irônico, indiscreto”:

Eu sou um escritor difícil
Que a muita gente enquizila
Porém essa culpa é fácil
De se acabar numa vez:
É só tirar a cortina
Que entra luz nesta escurez.

Cortina de brim caipora,
Com teia caranguejeira
E enfeite ruim de caipira,
Fale fala brasileira
Que você enxerga bonito
Tanta luz nesta capoeira
Tal-e-qual numa guapiara.

Misturo tudo num saco,
Mas gaúcho maranhense
Que para no Mato Grosso,
Bate este angu de caroço
Ver sopa de caruru;
A vida é mesmo um buraco,
Bobo é quem não é tatu!

Eu sou um escritor difícil,
Porém culpa de quem é!...
Todo difícil é fácil,
Abasta a gente saber.
Bagé, pixé, chué, ôh “xavié”,
De tão fácil virou fóssil,
O difícil é aprender!

Virtude de urubutinga
De enxertar tudo de longe!
Não carece vestir tanga
Pra penetrar meu cassange!
Você sabe o francês “singé”
Mas não sabe o que é guariba?
- Pois é macaco, seu mano,
Que só sabe o que é da estranja.
(ANDRADE, 2013b, p. 416-417).

Nos poemas para a “tragédia coral em três atos” (ANDRADE, 2013b, p. 575) escritos vinte anos depois de “As infibraturas do Ipiranga”, mencionados anteriormente, e compostos para musicalização do compositor erudito brasileiro Francisco Mignone, encontramos tanto intitulações que remetem ao campo musical erudito, como madrigal, coral, fugato, cânone etc., quanto ao popular, como a embolada. Em “Madrigal do truco”, por exemplo, “um jogador solista” interage com um coro, “o grupo madrigalista”:

Seis papudo! Sai tapera
Seis seu cara de tatu
Seu portão de cemitério
Arapuca de bambu
Toma seis que três é pouco!
(ANDRADE, 2013b, p. 578).

Formado por cinco quintetos em redondilha maior, o poema se constitui todo a partir de expressões coloquiais populares, associadas, em geral, ao truco. O poema “Tutti das famintas”, por sua vez, que faz parte do “Coral das famintas”, composto por versos de redondilha menor que integram uma sextilha, uma septilha e uma oitava, respectivamente, parece formado por quadrinhas entremeadas por versos de mesma extensão que se repetem similarmente a refrãos corais ou refrãos curtos pesquisados pelo poeta:

Não aguento a fome
Não há mais perdão
Deus dorme nos ares
Os donos na cama
Acordo no chão
Eu quero o meu pão!

Não aguento a fome
Lei no coração:
Maldito os homens
Maldito este tempo
Maldita esta vida
Eu quero o meu pão!
Eu quero o meu pão!

Não aguento a fome
Nesta maldição
Ódio em minha boca
Sangue nos meus olhos
Ordens nos ouvidos
Eu quero o meu pão!
Eu quero o meu pão!
Eu quero o meu pão!
(ANDRADE, 2013b, p. 580).

O refrão coral com a finalidade de preenchimento da melodia e, mais especificamente, “como enchimento de partes sem texto da melodia”, constitui um recurso comum nos sambas paulistas, em que pode pertencer ao texto, sendo cantado “por quem entoa a melodia toda, quer seja o solista, quer o coro”, ou “servir de resposta coral”, explica Andrade (1991, p. 159). Tal processo que, em um dos exemplos comentados por Andrade (1991, p. 159), aparece “entremeado de quadrinhas”, parece ser recriado pela introdução de versos que se repetem nas extremidades das quadras, e se intensificam com a repetição do verso final: “Eu quero o meu pão!”, recordando a “resposta coral” que se define pela “repetição” e que, segundo Andrade (1991, p. 160), conforma um “processo curioso de construção de textos” para preenchimento da

melodia por meio da “repetição de um elemento verbal, tirado do texto verdadeiro que o coro canta”:

Quero água, quero água!
Cavalo de fazendeiro,
Quero água!
(ANDRADE, 1991, p. 160).

Por outro lado, o recurso ao folclore, por vezes, aparece sem a recriação dos versos por parte do poeta, como ocorre no “Fugato coral”, uma derivação da fuga e que, no entanto, consiste na reprodução exata de um fragmento de uma congada:

Fogo e mais fogo!
Fogo até morrer!
(ANDRADE, 2013b, p. 608).

O texto consiste em uma parte da embaixada, um dos segmentos musicais dos congos, ao lado das cantigas, como explica Andrade (1982), que registra o bailado em Natal, Rio Grande do Norte:

Figura 1 - Congada

Musical notation for Congada, showing two staves with lyrics: "Fog' e mais fog'! Fog' a - té morré!" and "Fog e mais fog' Fog' a - té morré!". The second staff is labeled "Variante (Ceará)".

Fog' e mai' fog'! Fog' até morré! (69)

Fonte: Andrade (1982, p. 92).

Ao escrever para o compositor Francisco Mignone a respeito do desenvolvimento da obra a ser musicalizada, Andrade reconhece a origem dos versos: “Nada tive que escrever, lembrei textos tradicionais populares, dos mais conhecidos em todo o Brasil” (ANDRADE, 1942). Andrade preserva, inclusive, a melodia da congada como sugestão musical para o “Fugato coral”, apenas transpondo a sua tonalidade em dois tons abaixo e a transcrevendo em compasso quatro por quatro:

Figura 2 - Fugato coral

Musical notation for Fugato coral, showing a single staff with lyrics: "Fog e mais fogo!".

Fonte: Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-MMA 211.

O mesmo ocorre no “Coral de luta”, cujas redondilhas menores são provenientes do “Canto guerreiro” da mesma congada registrada por Andrade:

É guerra! É guerra!
É revolução!
É de parte a parte
Fogo na nação!
(ANDRADE, 2013b, p. 610).

Assim, encontramos os mesmos versos em outra parte da embaixada do bailado colhido em Natal, cuja melodia o poeta novamente sugere, transposta, a Francisco Mignone para o “Coral de luta”:

Figura 3 - Congada

Musical notation for Congada, showing two staves with lyrics: "É guer - ra! é guer - ra! É ri - vu - lu - ção!" and "É de par - te a par - te Fo - gú na Na - ção!".

É guerra! é guerra!
É revolução!
É de parte a parte
Fogo na Nação! (67)

É guerra! é guerra!
Num tem que sabê!
Marchemo p'á campo,
Vamo combatê!

Fonte: Andrade (1982, p. 89).

Evidentemente, o nacionalismo marioandradino representa uma reação ao imperialismo potencializado pelo capitalismo industrial: “Capitalismo... Nisso reside pra mim a atualidade do grande monstro” (ANDRADE, 2008, p. 32), escreve o cronista. E o emprego do folclore e do cancionário popular, tanto pela forma quanto pelo teor, como comprovam os versos da congada, contribui para a construção de uma “obra de ação”, como reivindica o poeta, confrontando as “superfetações culturalistas, impostas de cima para baixo” que, sem fundamento no povo, provam tanto “o imperialismo dos que com ela dominavam” quanto “a sujeição dos que com ela eram dominados” (ANDRADE, 1974, p. 250).

Assim, com efeito, Andrade parece ensaiar soluções, em sua poesia, para os problemas da transposição erudita dos processos de criação musical do folclore e do popular, conforme sua proposta de nacionalização musical, em que a distinção entre

popular e erudito permanece, constituindo um fator politicamente fundamental para a emancipação do povo em um contexto em que predomina o analfabetismo ou o semianalfabetismo, associado a uma brutal exploração e diferenciação social. As contradições de sua obra e da proposta de nacionalização musical, derivadas, em parte, certamente das contradições de uma sociedade de classes, são expressas pela personagem marioandradina Janjão, um compositor que encarna os dilemas do nacionalismo musical brasileiro e demonstra suas “contradições de artista” (ANDRADE, 1977, p. 65): “sou um aristocrata” de “formação burguesa” (ANDRADE, 1977, p. 63), reconhece o compositor, que compõe, no entanto, a partir do folclore, tendo “o problema do fazer melhor como base da criação” (ANDRADE, 1977, p. 60). Contudo, a definição de folclore, pondera o personagem, condiz com “analfabeto e conservador”, e “o destino do artista erudito não é fazer arte pro povo, mas pra melhorar a vida”, conclui, advogando uma arte inconformista, uma “arte de combate” (ANDRADE, 1977, p. 61), e reivindicando o “artesanato” (ANDRADE, 1977, p. 66) como uma possibilidade de arte construtiva.

Para tanto, a nacionalização musical implica uma reformulação dos preceitos do folclore tanto quanto da arte erudita, como evidencia a sua interlocutora, Siomara Ponga, que, polemizando com Janjão, questiona a finalidade da arte erudita: “Talvez toda a arte ‘erudita’ seja um erro infamante dos donos-da-vida [...]. Talvez a arte erudita, com suas consequências de ‘belas artes’, de ‘arte pura’, seja um avanço indevido da ‘civilização’ sobre a ‘cultura’” (ANDRADE, 1977, p. 93). Assim, a socialização do compositor culto, no sentido de sua funcionalidade coletiva, implica, segundo o personagem Janjão, a transubstanciação do folclore, pois se trata de arte erudita, bem como as pesquisas universais, em “razão do Brasil ser atual, e não uma entidade fixada no tempo” (ANDRADE, 1977, p. 133).

Em um de seus derradeiros textos, datado de janeiro de 1945, pouco antes, portanto, de sua morte, em fevereiro de 1945, Andrade parece escrever sobre si mesmo, seus dilemas e dificuldades ao tratar do

compositor russo Shostakovich, a quem, afirma Andrade (1988, p. 406), reconhecendo a complexidade de sua obra, “não devemos lhe querer mal por alguma contradição”. Para Andrade (1998, p. 397), Shostakovich representa um exemplo da possibilidade de uma arte erudita para as massas e para o proletariado, sem abrir mão de suas prerrogativas de refinamento e erudição, em um contexto em que, pela acessibilidade permitida pelas tecnologias de reprodução, deixa de ser, pela primeira vez, “um instrumento de classe e de aprimoramento educativo” para se tornar “um elemento cultural” comum para as “estruturas inferiores” da sociedade e “uma proposição de sua vida coletiva”.

Segundo Andrade (1998, p. 399), Shostakovich enfrenta o “problema angustioso” de uma arte erudita para as massas, empregando, por exemplo, formas tradicionais, compreendidas como uma “revolta consciente, de intenção coletivizadora”, contra o “esteticismo individualista” da arte burguesa. Assim, na “luta” com “os elementos burgueses herdados fatalmente de sua educação musical”, que Andrade (1998, p. 399) identifica na obra de Shostakovich, o trabalho do compositor, quanto ao emprego do folclore, “consistiria em aprender incessantemente com o povo”, sem rebaixar esteticamente as obras e sem deixar de ser de seu tempo, a cujos problemas visam as obras ao mesmo tempo que se preocupam com o futuro (ANDRADE, 1998, p. 397). Shostakovich, ao provar em sua obra a “reeducação do compositor” e “a educação de um povo” (ANDRADE, 1998, p. 406-407), “reafirma o princípio do ‘fazer melhor’”, conclui Andrade (1998, p. 398), aludindo ao “problema do fazer melhor como base da criação” (ANDRADE, 1977, p. 60), defendido, como vimos, por Janjão.

Por fim, Andrade (1998, p. 398) sugere, e podemos, como propomos, estender a sua sugestão para a compreensão de sua poesia, “estudar a obra” do compositor para “apontar nela a maneira com que o grande compositor resolveu os seus problemas e impasses”. A resolução das suas contradições, tanto do poeta quanto do compositor, no entanto, dependeria, antes, da resolução, entre outros fatores, claro, das contradições sociais, da distribuição da arte como da

terra, da arte como da renda, da reparação, enfim, do passado, com vistas a “um futuro mais completado em sua humanidade” em que o compositor, como o poeta, pode encarnar o “artista verdadeiro” porque livre, idealizado por Andrade (2013b, p. 574).

Referências

- 1 ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1974.
- 2 _____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- 3 _____. *Aspectos do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2019.
- 4 _____. [Correspondência]. Destinatário: Francisco Mignone. [S. l.], 15 out. 1942. 1 carta. Série Manuscritos Mário de Andrade: *Café*. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-C-CAMMA 341.
- 5 _____. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, 1982. (Tomo 2)
- 6 _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- 7 _____. Introdução a Shostakovich. In: COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, UNICAMP, 1998.
- 8 _____. Macobêba. In: _____. *Os filhos da Candinha*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- 9 _____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a.
- 10 _____. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- 11 _____. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- 12 _____. *Pequena história da música*. 7. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.
- 13 _____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013b. (vol. 1)
- 14 _____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013c. (vol. 2)
- 15 COLI, Jorge. Mário de Andrade: introdução ao pensamento musical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 12, p. 111-136, 1972.
- 16 _____. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, UNICAMP, 1998.
- 17 COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- 18 SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- 19 SPITZER, Leo. *Ideas clásica y Cristiana de la harmonia del mundo: prolegómenos a uma interpretación de la palabra “stimmung”*. Madrid: Abada Editores, 2008.