Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

Presença da Tradição em Mário de Andrade

unesp

1910000389

Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

Presença da tradição em Mário de Andrade

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira, no Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Literatura Brasileira, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Orientador:
Prof. Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

T- 389/88

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
1988

Aos meus pais, Selma e Milton.

Ao meu esposo, Marco Antônio.

Aos meus filhos,

Rafael, André e Tiago.

A G R A D E C I M E N T O S

Ao Professor Doutor Antônio Manoel dos Santos Silva, orientador deste trabalho, pelo incentivo e dedicação.

Aos Professores Doutor Rogério Elpídio Chociay, Doutor Carlos Daghlian, Doutora Ana Maria Gottardi Leal, Carmem Lúcia Zambon Firmino e Rosa Maria da Silva Manzani, pela amizade e colaboração.

Às funcionárias da Biblioteca do IBILCE, especialmente à Maria Helena Lima, pela sua atenção e ajuda.

À Luciane Cristine da Cruz, pelo seu trabalho cuidadoso.

Í N D I C E

		Página
I.	INTRODUÇÃO.....	01
	Objetivos e método.....	01
	Alguns conceitos operatórios.....	02
	Corpus.....	05
II.	MÁRIO DE ANDRADE E AS FORMAS DA TRADIÇÃO POPULAR.....	06
III.	FORMAS ERUDITAS.....	50
	1. O oratório.....	51
	2. Os sonetos.....	52
	3. Os rondós.....	56
	4. O madrigal.....	59
	5. O romance.....	61
	6. O salmo.....	64
	7. As cantigas.....	66
IV.	FORMAS POPULARES.....	89
	1. As formas-recursos.....	90
	2. O lundu.....	99
	3. As modas.....	103
	4. Os acalantos.....	118
	5. As emboladas.....	130
	6. O samba.....	136
	7. As toadas.....	139
	8. Os cocos.....	150
V.	PROCESSOS DE TRANSFORMAÇÃO.....	167
BIBLIOGRAFIA.....		184

I. I N T R O D U Ç Ã O

Objetivos e método

O objetivo nesta dissertação consiste em mostrar o aproveitamento das fontes eruditas e principalmente populares realizado por Mário na elaboração de vários de seus poemas, pois nossas leituras indicam não haver nenhum estudo sistemático a esse respeito. Visaremos especificamente identificar os processos transformadores aos quais se submetem as diferentes formas poemáticas.

Para atingir este objetivo, analisaremos todos os poemas de Mário de Andrade que se definem segundo convenções firmadas pela tradição e que se reconhecem como formas específicas de nível erudito ou popular: oratório, soneto, rondó, madrigal, romance, salmo, cantiga, coco,

lundu, moda, acalanto, embolada, samba, parlenda, adivinha e travalíngua.

Cada texto será analisado em seus planos fônico e semântico, sendo remetido à forma convencional, a fim de que possamos constatar quais as mudanças realizadas por Mário de Andrade. Nesse confronto do poema com os elementos básicos peculiares a cada forma, utilizaremos, portanto, o método comparativo.

Alguns conceitos operatórios

Durante este estudo, alguns termos serão recorrentes, cabendo-nos, então, conceituá-los devidamente.

A primeira observação a ser feita diz respeito ao tipo de contagem empregada. Adotaremos o padrão grave. Isto significa dizer que, além de grande parte das palavras finalizar por uma cadência acentual formada por sílaba forte mais sílaba átona, também "as unidades melódicas terminam sempre com duas unidades de tempo, aquela sobre a qual incide o cume tonal e outra, que a prolonga com leve descaída"[1], o que pode ser comprovado empiricamente se tentarmos ouvir uma unidade melódica que termina com palavra oxítona. No caso de estarmos diante de uma unidade melódica constituída por palavra proparoxítona, também será seguido o padrão quantitativo da língua, de maneira que

1. Antônio Manoel dos Santos Silva - Análise do texto literário: orientações estilísticas, p. 32.

as duas sílabas finais terão valor conjunto de tempo igual a um (1/2 + 1/2).

Quanto ao nível melódico, nos serviremos do processo denominado encavalgamento ou "enjambement", que em linhas gerais consiste no não ajustamento entre pausa rítmica e pausa sintática, quando se formam os grupos melódicos que constituem a estrofe. De acordo com Rafael de Balbín[2] este desajuste pausal, em razão de sua freqüência pequena, é uma forma excepcional que apresenta grande interesse por causa de sua função expressiva.

No nível de intensidade é importante ressaltar os fenômenos da arritmia e da anti-ritmia. O primeiro ocorre quando constatamos no ritmo de um verso a presença de quatro ou mais intervalos consecutivos, enquanto a antiritmia implica na "contigüidade acentual intensiva / / ou / / / ".[3]

No que diz respeito "à sucessão das sílabas na cadeia fônica", notamos que na língua portuguesa predomina o ritmo binário, no qual "as sílabas relevantes se sucedem espaçadas por uma irrelevante, com base na continuidade dos esquemas de alternância / _ ou _ / , esquemas que, por este motivo, são denominados binários."[4] No caso de se ter duas sílabas seguidas irrelevantes (/ _ _ / _), teremos o chamado ritmo ternário ou princípio de alternância ternária e quando se encontram três sílabas irrelevantes (o que só é possível formalmente através dos paroxítonos) tem-se o ritmo quaternário.

---

2. Rafael de Balbín - Sistema de Rítmica Castellana, p.202.
3. Antônio Manoel dos Santos Silva, op. cit., p. 35.
4. Rogério Chociay - Teoria do Verso, p. 6.

Há ainda que se referir dentro desse nível ao que se denomina por "eixo rítmico", que se "localiza no ponto silábico da estrofe onde há coincidência de cume tonal, de acento de intensidade e de ordenação dos fones, principalmente dos fones vocálicos."[5]

Quando todos os versos de uma estrofe apresentarem a mesma medida, ter-se-á um eixo isopolar, o que determinará em conseqüência o caráter isométrico e isorrítmico da estrofe. No caso de uma estrofe ser constituída por versos com "número diferente de sílabas e proporcionais entre si, a saber, tiverem número par ou número ímpar de sílabas exclusivamente"[6], estaremos diante de um eixo rítmico homeopolar e, por extensão, de uma estrofe homeométrica e homeorrítmica. Por fim, conterão eixo rítmico heteropolar aquelas estrofes formadas por versos "de medida diferente e não proporcionais, isto é, uns tiverem número par de sílabas, enquanto outros, número ímpar;"[7] e aí teremos então estrofes heterométricas e heterorrítmicas.

Para concluir, há necessidade de se fazer referência aos signos rítmicos jâmbico e trocaico. O primeiro ocorre quando há alternância entre sílabas fracas e fortes, o que propicia a localização do áxis estrófico em posição par. No segundo caso tem-se a situação oposta, ou seja, a alternância se dá em função de sílabas fortes e fracas, o que leva o áxis estrófico a situar-se em posição ímpar.

---

5. Antônio Manoel dos Santos Silva, op. cit., p. 48.
6. Ibidem, pp. 49-50.
7. Ibidem, p. 52.

Corpus

O *corpus* deste trabalho será constituído por *Poesias Completas* de Mário de Andrade, edição crítica estabelecida por Diléa Zanotto Manfio (Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EdUSP, 1987).

II. MÁRIO DE ANDRADE E AS FORMAS DA TRADIÇÃO POPULAR

Mário de Andrade foi um dos primeiros intelectuais do século XX no Brasil a se interessar pelas manifestações populares, a se preocupar com o problema da tradição cultural e com o vínculo dessa tradição com a identidade nacional; talvez tenha sido o primeiro a estimular os artistas brasileiros a pesquisar esses fatos e a refletir sobre eles.

Esse interesse pode ser verificado de modo prático pelas viagens que realizou, de que se destaca a do Nordeste, onde teve ocasião de apreciar e registrar muitas das manifestações culturais do povo; além disso, procurou analisá-las, explicar sua gênese e desenvolvimento, e criticá-las. Quando não pôde ele mesmo estabelecer contatos

diretos, serviu-se de amigos como instrumentos de informação fidedigna. Por esses meios, diretos e indiretos, conseguiu penetrar na esfera do homem popular (isto é, do homem coletivo e criador) para compreender o mais totalmente possível o sentido de suas danças, de suas músicas, de seus costumes e de suas crenças. Obras inteiras ou partes destas, acabadas ou completadas por discípulos, registram suas investigações; poemas líricos e narrativas em prosa atestam o aproveitamento estético dessa rica e múltipla experiência.

Visando dimensionar a preocupação intelectual deste autor com a cultura brasileira, podemos sugerir, de início, uma classificação a nível quantitativo. Assim, há obras cuja total extensão vem ocupada pelo tratamento da cultura tradicional, erudita ou popular; outras equilibram tradição e a contemporaneidade do processo; numa ou noutra, o assunto surge de modo incidental.

Dentro do primeiro tipo, teríamos que considerar separadamente as obras relativas à cultura popular e as referentes à cultura erudita. Relacionaríamos então, no primeiro caso, os livros: Música de Feitiçaria no Brasil, Danças Dramáticas do Brasil, Os Cocos e As Melodias do Boi e Outras Peças, e no segundo, Pequena História da Música, Padre Jesuíno do Monte Carmelo, Modinhas Imperiais e Mestres do Passado. Há ainda que se considerar Aspectos da Música Brasileira, que mescla cultura erudita e popular.

Em todos os casos de estudos sobre a tradição, Mário de Andrade mostra claramente duas atitudes que nele se complementam: uma, de origem romântica, vê a cultura como estoque de produtos humanos; outra, moderna, vê

como uma permanência sujeita a transformações. Isto se explica também para as obras em que parcialmente a tradição recebe o seu foco analítico e interpretativo: Ensaio sobre a Música Brasileira, Música, Doce Música, Aspectos da Literatura Brasileira, Aspectos das Artes Plásticas no Brasil, O Baile das Quatro Artes e Namoros com a Medicina.

Não custa lembrar que na parte relativa ao contemporâneo, a cultura vem colhida problematicamente como um processo dinâmico, como um fazer-se, o que fica evidentíssimo no caso dos textos em que a tradição entra como um incidente: Os Filhos da Candinha, Taxi e Crônicas no Diário Nacional, O Turista Aprendiz; o livro de crítica literária O Empalhador de Passarinho e o texto de poética A Escrava que não é Isaura.

Conforme se pode notar, essa classificação já contém uma divisão sócio-cultural, que se especifica em erudita e popular, caracterizadas, no Brasil, aquela como "fatalidade individualista ou fantasia de elites" e esta, como manifestação determinada por "uma razão social e étnica".[1]

Além da classificação quantitativa, pode-se fazer, portanto, uma divisão qualitativa; em termos artísticos, uma divisão decorrente do assunto e gênero ou campo de atividade humana que inclui esse assunto.

Teríamos então dois conjuntos: um relativo ao campo artístico e outro ao antropológico.

O primeiro grupo, por sua vez, comporta uma outra subdivisão, tendo em vista os diferentes tipos de ar

---

1. Mário de Andrade - Pequena História da Música, p. 180.

te. Assim, dentro do campo da literatura, destacaríamos A Escrava que não é Isaura (especificamente a parte que se refere à tradição), Aspectos da Literatura Brasileira, O Empalhador de Passarinho, O Baile das Quatro Artes (parte relativa a Lampeão) e Mestres do Passado. No domínio da música, teríamos: Ensaio sobre a Música Brasileira, Música, Doce Música, Aspectos da Música Brasileira, Pequena História da Música, Modinhas Imperiais e O Baile das Quatro Artes (capítulo que trata de Chopin). No campo das danças dramáticas (arte mista) incluiríamos: Os Cocos, As Melodias do Boi e Outras Peças e Danças Dramáticas do Brasil. No âmbito da pintura entrariam parte do livro Aspectos das Artes Plásticas no Brasil, parte de O Baile das Quatro Artes e Padre Jesuíno do Monte Carmelo. No nível da escultura e arquitetura ressaltaríamos novamente parte da obra Aspectos das Artes Plásticas no Brasil e d'O Baile das Quatro Artes.

Diferentemente, no outro conjunto (campo antropológico) se localizariam parte do livro Namoros com a Medicina ("Medicina dos Excretos") e Música de Feitiçaria no Brasil.

De acordo com essa classificação, é possível dizer que Mário tem a sua reflexão voltada para dois aspectos da literatura brasileira geralmente polarizados e freqüentemente tratados com exclusividade: a cultura erudita, que à primeira vista parece de elite, aristocratizada ou, pelo menos, cosmopolita; e a cultura popular, aparentemente nacional ou nacionalista, a cultura das classes trabalhadoras.

Constatada a existência desses dois pólos, cabe-nos agora verificar se eles são mantidos por Mário ou

se ele tenta integrá-los ou até mesmo superá-los dialeticamente.

Esse tipo de abordagem, pela sua complexidade, impõe uma série de questões, o que nos levaria então a indagar se há alguma intenção em Mário nas suas pesquisas sobre tradição popular e erudita. Nas pesquisas sobre tradição popular, ele está querendo privilegiar uma espécie de retórica nacionalista? Em outras palavras, ele visa buscar uma identidade nacional depurada das heranças européias e influências estrangeiras? Quando Mário estuda as produções da cultura erudita, ele estaria objetivando impor uma retórica cosmopolita ou estaria querendo mostrar nessa tradição erudita a permanência do nacional específico de cada cultura? Haveria por trás dessas preocupações com dois marcos de referência diferentes (popular e erudita) alguma proposta normativa (fechada) ou formativa (aberta) através da qual ele se pudesse guiar como intelectual e como artista?

Poderíamos iniciar dizendo que as pesquisas realizadas por Mário devem ser consideradas em função de uma de suas metas prioritárias, ou seja, a constituição de uma arte nacional. Esta rege e justifica muitas de suas preocupações de pesquisador e de criador.

Mário, ao enfatizar a necessidade de se pesquisar a tradição popular, guiava-se pelo seu princípio de que uma arte verdadeiramente nacional só surgiria se houvesse, por parte dos artistas brasileiros, o estudo das fontes populares, pois aí estaria a base da nossa nacionalidade e aí, a nossa contribuição à arte universal. Neste sentido destacam-se seus "estudos nacionalistas", conforme

ele próprio diz em carta a Manuel Bandeira.[2]

Acrescentem-se as viagens realizadas a Minas, Norte e Nordeste, que vêm aprofundar seus conhecimentos. O material coletado por ele é precioso.[3] Além disso, tem-se ainda que fazer referência ao material que lhe chegava das mais diferentes partes do Brasil por meio de seus missivistas.

Paralelamente, lembrem-se os conceitos de algumas formas populares brasileiras fornecidas por Mário em carta a Manuel Bandeira a pedido deste último, que foram introduzidos no Pequeno Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa pelo próprio Bandeira e mantidos nas edições posteriores. As formas definidas foram: embolada, martelo, jongo, cateretê, lundu, maxixe, formas estas certamente apreciadas e estudadas por Mário em suas viagens. Além destas, Mário ainda coloca em seus livros observações referentes a outras, que foram igualmente assistidas in loco por ele, transcritas e analisadas de modo detalhado. Destacam-se então: cocos, modas, toadas, sambas, as danças dramáticas, entre as quais, as cheganças, os pastoris, congos, maracatus, cabocolinhos, bumba-meu-boi, congada, moçambique, e ainda as realizações que podem ser incluídas no grupo da chamada música de feitiçaria, sejam elas: a macumba, o candomblé, a pajelança, o catimbó. Como se pode perceber a pesquisa de Mário não se limita à literatura; ao contrário, abarca todas as manifestações do folclore

---

2. Mário de Andrade - Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, p. 42.
3. Em carta de 05/04/29 dirigida a Augusto Meyer, Mário diz ter colhido 666 músicas populares do Nordeste (Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros, p. 70).

brasileiro, indo da culinária à música e ao mito.

Todo esse quadro ilustrativo da pesquisa de Mário sobre o popular nos permite dizer que ele realmente manifestava uma preocupação nacionalista, cuja origem deve estar num período estrategicamente "antieuropeista", ainda nos começos do modernismo combativo. Escreve ele em carta a Manuel Bandeira, datada de 26/06/25:

> Combato atualmente a Europa o mais que posso. Não porque deixe de reconhecê-la, admirá-la, amá-la, porêm pra destruir a europeização do brasileiro educado. Milhor meio de combater: blague fundada sobre uma leve verdade, enunciada com fôrça e alegria. Corroer. Sou o maior chicanista da literatura brasileira. Mas juro que chicaneio pra benefício dos outros....[4]

A própria postura dialética estabelecida pelo Modernismo determinava aos intelectuais desse período sua afirmação no cenário internacional, especialmente ocidental, "não por serem brasileiros iguais aos europeus (...), mas exatamente por serem diferentes. Se, num primeiro momento, o Modernismo aceitou a linha "moderna" do pensamento artístico e literário europeu, passou a repudiá lo no período pós-Semana de Arte Moderna. O ponto extremo desse repúdio está no "Manifesto Antropófago", de Oswald de Andrade em 1.928, que Mário viu como sendo "um equívo-

---

4. Mário de Andrade - Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, p. 108.
Nas citações obedeceremos estritamente a grafia utilizada por Mário de Andrade, mesmo que contrarie as normas atuais.

co, uma brincadeira, e procurou numa linha popular autênti ca, contrapor a "Consciência nacional" de um primitivismo alógico, popular, não caraíba, ao primitivismo exótico e decadentista europeu".[5]

Esse aspecto está bem configurado noutra carta. Referindo-se a Graça Aranha e outros ligados a ele, Mário diz:

> É uma verdadeira obcessão a mania desses ra pazes quererem se integrar no Cosmos. Sebo! No fundo somos uns românticos, e temos, devemos, si quisermos ser brasileiros, acendrar e desenvolver as nossas características que são inconscientes, fatais e não determinadas por um homem que apropriou das potências divinas e veio dizer aos brasileiros: Sede alegres! Sede livres do Bem e do Mal! Integrai-vos no Todo Infinito, etc.[6]

Também em função do nacionalismo Mário propõe a reformulação da nossa linguagem, a criação de uma língua brasileira, cujas exatas dimensões seriam definidas mais tarde por ele mesmo em carta a Sousa da Silveira:

> A tentativa de escrever brasileiramente, não era sinão uma ilação, (...) dum ideal muito maior: o de especificar com maior definição da que existia naquele tempo, a entidade nacional. (...) E eu tinha o desejo ainda mais bonito, de não apenas especifi-

---

5. Marta Morais da Costa - "O Modernismo segundo Mário de Andrade" in Estudos sobre o Modernismo, p. 22.
6. Mário de Andrade - Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, pp. 61-62.

> car melhor, como de fusionar de alguma forma a desequilibrada, desigual, desmantelada, despatriada entidade nacional. Como ligar o gaúcho ao pernambucano, o paulista ao paraense, o mineiro ao carioca.[7]

Esse desejo a que Mário se refere na citação acima vem retratado significativamente em seu poema "Acalanto do Seringueiro", conforme se poderá verificar através da análise presente no capítulo IV desta dissertação.

No seu propósito de escrever brasileiro, Mário de Andrade dirigindo-se a Manuel Bandeira quando este questionava seus exageros lingüísticos, dizia:

> Reflita um bocado sobre a psicologia humana, sobretudo dos homens que trazem um pé atrás. É preciso exigir muito pra que êles cedam um poucadinho.[8]

Trata-se de estratégia pragmática assim defendida diante de Sousa da Silveira, a quem escreveu:

> No princípio dei por paus e por pedras, forcei a nota o mais possível, me desarticulei completamente.[9]

---

7. Mário de Andrade - Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros, p. 164.
8. Mário de Andrade - Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, p. 322.
9. Mário de Andrade - Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros, p. 150.

E logo em seguida: "(...) da necessidade de existência duma língua nacional, não reagente contra Portugal, mas esquecida da existência de Portugal, na prática. Porque, como já escrevi uma feita e fui perfeitamente compreendido pelos portuguêses, o que importa não é nos diferençar de Portugal, não é reagir contra a língua de Portugal, mas simplesmente escrever."[10]

E ainda na mesma carta:

> Essa distância entre a Língua geral brasileira e a literária, é que me propus encurtar. Sempre tendo em vista que elas não poderiam jamais se confundir.
>
> Achei que o problema era urgente. Que as maneiras blandiciosas dum Afrânio Peixoto, dum José de Alencar, ou os regionalismos vários, não despertavam na consciência desejosa de ter nota cem no examezinho luso-brasileiro, a realidade do problema.[11]

> (...) minha linguagem não é popular, nem mesmo popularesca. É uma linguagem literária, artificial, e que portanto, poderia chegar a ilações, a generalizações de fenômenos particulares. Por outro lado, estas generalizações não implicam obrigação absurda de sempre escrever do mesmo jeito.[12]

Discutindo o problema da língua com Manuel Bandeira, Mário houvera escrito anos antes:

---

10. Ibidem, p. 151.
11. Ibidem, p. 152.
12. Ibidem, p. 156.

> É preciso dar coragem a essa gentinha que ainda não tem coragem de escrever brasileiro. Dante não surgiu sòzinho. Antes dêle uma porção de poetas menores começaram a escrever língua vulgar e prepararam Dante. Não são os regionalistas grifando os erros ditos pelos seus personagens que prepararão Dante, mas os que escrevem por si mesmos na língua vulgar, lembrando erros passíveis de serem legitimados. Tudo está em se observar o que é psicològicamente aceitável e o que não é.[13]

Em outra carta, Mário, tecendo considerações sobre Fraulein (Amar, Verbo Intransitivo), afirma:

> Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu. E eu pesquisador. Pronomes obliquos começando a frase, "mandei ela" e coisas assim, não na bôca de personagens, mas da minha direta pena. Fugi com sistema do português. (...)Se conseguir que se escreva brasileiro sem ser por isso caipira, mas sistematizando erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia brasileira, já cumpri o meu destino.[14]

E sobre o problema da sistematização assim se refere em outra carta:

> Porquê se trata de sistematização culta e não fotografia do popular, meu caro. Agora:

---

13. Mário de Andrade - Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, pp. 33-34.
14. Ibidem, p. 54.

> essa sistematização tem de ser fatalmente pessoal. Não pode ser doutra forma pois estou começando uma coisa e não tirando uma gramática inteirinha de fatos documentados pela escrita culta e literária.(...) Por outro lado si eu não fizesse essa sistematização eu seria um escritor sentimentalmente popular e quero ser um escritor culto e literário.[15]

Quando Manuel Bandeira fala para Mário que ele está escrevendo paulista ao invés de escrever brasileiro, Mário responde:

> Me tenho preocupado muito com não escrever paulista e é por isso que certos italianismos pitorescos que eu empregava dantes por pândega, eu comecei por retirar eles todos da minha escrita de agora.[16]

Finalizando essa amostragem a respeito do problema da nossa língua na concepção de Mário, temos de fazer uma última citação, que esclarece suficientemente o problema:

> (...) a tentativa em que me lancei é uma coisa imensa, enorme, nunca foi pra um homem só. E você sabe muito bem que não sou individuo de gabinete. Não posso ir fazendo no silêncio e no trabalho oculto tôda uma gramática brasileira pra depois de repente, pá, atirar com isso na cabeça do pessoal. (...)

---

15. Ibidem, p. 87.
16. Ibidem, p. 86.

> Careço que os outros me ajudem para que eu realize a minha intensão: ajudar a formação literária, isto é, culta da língua brasileira. Não quero que você pense que estou imaginando criar uma língua nova, (...)[17]

Apesar da ênfase dada ao nacionalismo, Mário não se furta em mostrar que a nossa tradição não é autóctone. Isto fica evidente em suas pesquisas sobre a música brasileira:

> Aliás, o problema da música popular brasileira é de natureza muito especial, pelo fato de sermos uma nacionalidade de formação recente e não pròpriamente autóctone. As próprias condições e progressos de feição americana, transformam poderosamente o processo das nossas manifestações, populares ou não.[18]

Em outro momento ainda Mário fala das diferentes influências que concorreram na formação da nossa musicalidade:

> Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e etnica, ela provêm de fontes estranhas: a amerindia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Alem disso a influencia es

---

17. Ibidem, p. 85.
18. Mário de Andrade - Ensaio sobre a Música Brasileira, p. 164.

> panhola, sobretudo a hispanoamericana do Atlantico (Cuba e Montevideo, habanera e tango) foi muito importante. A influência europea também, não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca shottsh) como na formação da modinha. De primeiro a modinha de salão foi apenas uma acomodação mais aguada da melodia da segunda metade do sec. XVIII europeu. Isto continuou até bem tarde como demonstram certas peças populares de Carlos Gomes e principalmente Francisca Gonzaga.
>
> Alem dessas influências já digeridas temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz e do tango argentino.[19]

Além dessas referências, constatamos que nos livros em que Mário relata as nossas diferentes manifestações populares, vai fornecendo paralelamente as influências que atuaram na formação daquelas. É este aspecto que passaremos a partir de agora a exemplificar. Ainda em Ensaio sobre a Música Brasileira Mário relata:

> Na infinita maioria dos documentos musicais do nosso popularío persiste o tonalismo harmonico europeu herdado de Portugal.[20]

Ao se referir ao coco do "Balão Mané Mirá", Mário escreve:

> Musicalmente, sem que tenha descendencia ob

---

19. Ibidem, p. 25.
20. Ibidem, p. 51.

> jetivamente perceptível, êste côco se aproxima bem das rodas coreograficas portuguesas pra adultos. De fato na musica do nordeste a ascendencia portuga se percebe. A nossa musica do nordeste é como que um desenvolvimento da fonte portuguesa.[21]

Mário de Andrade também transcreve a melodia de um "Romance Sertanejo", cujo texto seu colaborador não recordava mais. Apesar disso, diz que aquela "melodia de sertanejos manifesta influência portuguesa" e que provavelmente o texto deveria conter "alguma deformação de romance tradicional".[22]

Em Danças Dramáticas do Brasil encontramos também muitas especificações relativas às influências, entre as quais podemos destacar:

a) a referente aos pastoris:

> Não será talvez difícil compreender essas origens religiosas primitivas das nossas danças dramáticas, mas será sempre bastante complicado determinar as influências técnicas diversas que as constituiram. Está certamente entre as primeiras destas influências aquêle teatro religioso semipopular ibérico, de que se destacou depois o teatro profano da península. (...) é incontestável que os Vilhancicos são a fonte inspiradora dos nossos Pastoris. O fenômeno histórico de ambos é exatamente o mesmo, e extrema a semelhança de forma.[23]

---

21. Ibidem, p. 111.
22. Ibidem, p. 130.
23. Mário de Andrade - Danças Dramáticas do Brasil I, p. 27.

b) a referente à dança do Bumba-meu-Boi:

> Ficou assim um Reisado único, que não tem popularmente êste nome, a dança dramática do Bumba-meu-Boi, que embora não seja nativamente brasileira, mas ibérica e européia, e coincidindo com festas mágicas afro-negras, se tornou a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas.[24]

c) a referente às cavalhadas:

> Nas cavalhadas gauchas, descritas por Severino de Sá Brito, vêm alguns pormenores, como a construção do castelo de tábuas, defendido pelos mouros e finalmente incendiado, e o passeio dos cativos pela cidade, guardados pelos cristãos vitoriosos. São costumes portuguêses, (...), e se repetem nas cavalhadas paulistas de Franca, (...).[25]

d) a referente às cheganças:

No "Canto de Levantar Ferro" (Chegança de Mouros) aparece o neuma "êrei" e com relação a ele, Mário diz:

> Também êste neuma é tradicional na cantiga-de-trabalho, no "falar ao guindar" dos portuguêses, desde pelo menos o século XVI. Nas cantigas dos pedreiros, o "ei!" é usado

---

24. Ibidem, p. 51.
25. Ibidem, p. 108.

para indicar o ato preparatório do esforço, isto é, numa arsis do ritmo, a que segue imediatamente o neuma "Ou!", tempo forte em que se executa o esforço.[26]

e) as referentes aos Congos:

Os Congos são uma dança-dramática, de origem africana, rememorando costumes e fatos da vida tribal.[27]

Assim pois, a música dos Congos nada apresenta que permita garantir nela tradições imediatamente africanas. Pelo contrário, manifesta a mais extrema variedade de influência; e se são frequentes nela os documentos especìficamente afro-brasileiros, chega mesmo a conter peças da mais íntegra tradição européia, e especialmente latina.[28]

De resto, os Congos já estão aqui bastante contaminados pelas danças-dramáticas marítimas de evocação lusa, Fandangos e Chegan-ças. (...) A "Louvação do Príncipe" tão admirável e apropositada não passa duma quadra sôlta de origem portuguêsa.[29]

f) a referente aos Cabocolinhos:

(...) se, especialmente na rítmica e um pouco também na melódica, estas peças conser-

---

26. Ibidem, p. 196.
27. Mário de Andrade - Danças Dramáticas do Brasil II, p. 17.
28. Ibidem, p. 28.
29. Ibidem, p. 114.

> vam um quê de tradicional, é incontestável que elas discrepam violentamente de tudo quanto estamos acostumados a considerar como constâncias nacionais da nossa música. Mas essa discrepância não é absurda nem exclusiva.
>
> Não é absurda porque deriva em grande parte do instrumento usado, uma gaita reta, feita de taboca. Êsse instrumento não é usado na música verdadeiramente popular anônima do Brasil, embora aqui se justifique pela tradição ameríndia dos Cabocolinhos. (...) Também das qualidades do instrumento derivará talvez a leve parecença de algumas destas peças com certas constâncias melódicas incaicas.[30]

Em Aspectos da Música Brasileira, Mário traça uma evolução social da música no Brasil em três fases: numa primeira fase ela "foi universal, dissolvida em religião; foi internacionalista um tempo com a descoberta da profanidade, o desenvolvimento da técnica e a riqueza agrícola; está agora na fase nacionalista pela aquisição de uma consciência de si mesma (...)"[31]

Novamente aqui constatamos que sempre Mário fornece todas as variantes que participaram da formação da nossa música e não se detém apenas no puramente nacional.

Para confirmar esse critério cuidadoso, basta citar um pequeno trecho de uma carta a Manuel Bandeira, onde se especifica de maneira geral a sua posição abrangente perante o nacional:

---

30. Ibidem, pp. 186-188.
31. Mário de Andrade - Aspectos da Música Brasileira, p. 34.

> Nunca por causa do meu brasileirismo, me desautorisei de gostar das coisas boas em qualquer língua, sentimento e amor, seu mano. Assim como nunca você me viu gostar duma coisa só porque a diaba me aparecia vestida brasileiramente.[32]

Neste mesmo sentido pode-se destacar também uma passagem do seu estudo sobre "Luís Aranha ou a poesia preparatoriana":

> Ainda a observação da realidade nos permitiu afinal conceber o que temos de ser, brasileiros e americanos, pra contribuirmos de alguma forma ao enriquecimento da humanidade. Daí o universalismo pragmático, a pesquisa (de primeiro forçada...) do nacional, ao mesmo tempo que nos libertamos da tendência estreitamente regional; a relativa descentralização da arte no país; e, melhor que tudo isso a procura das tradições, que obumbra Marajó e favorece o Aleijadinho, ignora o Indianismo e revitaliza o ameríndio, desdenha o 'porque me ufano' e busca fixar a ressonância histórica da nossa tristeza.[33]

Concluindo, é importante ressaltar mais uma vez que, de acordo com Mário, todas aquelas influências anteriormente referidas não podem ser ignoradas de maneira alguma; ao contrário, elas devem ser devidamente aproveitadas, pois constituem elementos responsáveis na formação da nossa musicalidade.

---

32. Mário de Andrade - Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, p. 22.
33. Marta Morais da Costa - "O Modernismo segundo Mário de Andrade" in Estudos sobre o Modernismo, p. 25.

Insistindo sempre sobre a necessidade de reafirmar continuamente a base folclórica para a música nacional, Mário recusa o comportamento exclusivista do compositor, porque agindo assim, este fará de sua obra um fenômeno falso e cansativo; recusa também a unilateralidade, uma vez que, com esta atitude, o compositor se arrisca a ser antinacional, ora fazendo música ameríndia, ora música portuguesa, ora africana, mas nunca música brasileira, que se forma pelo caldeamento de tantas e variadas influências.[34]

---

34. "(...) o artista não deve ser nem exclusivista, nem unilateral.
Si a gente aceita como um brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo que é exotico até pra nós.(...) Todo o caracter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal. É uma pobreza. (...)
O exclusivista brasileiro só mostra que é ignorante do fato nacional. O que carece é afeiçoar os elementos estranhos ou vagos. (...)
Outro perigo tamanho como o exclusivismo é a unilateralidade. Já escutei de artista nacional que a nossa música tem que ser tirada dos indios. Outros embirrando com guarani afirmam que a verdadeira música nacional é... a africana. O mais engraçado é que o maior número manifesta antipatia por Portugal. (...)
O que a gente deve mais é aproveitar todos os elementos que concorrem prá formação permanente da nossa musicalidade etnica. Os elementos ameríndios servem sim porque existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o documento amerindio, propriedade nossa, mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente si colhidos no Brasil porque já estão afeiçoados á entidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influência portuguesa servem da mesma forma.
O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Si exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenomeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Si unilateral, o artista vira antinacional: faz música amerindia, africana, portuga ou europea. Não faz música brasileira não". (Mário de Andrade - Ensaio sobre a Música Brasileira, pp. 27-29).

Com relação à pesquisa da arte popular, Mário de Andrade indica dois campos de prospecção: a música dos ameríndios e a música popular nacional propriamente dita. Em ambos os campos divisará certas dificuldades e aconselhará algumas atitudes para estudo.

Descobre, primeiramente, que, quanto à música ameríndia, há quase um total desconhecimento das criações melódicas. Em segundo lugar, no que diz respeito à música popular nacional, nota que a colheita de melodias, tendo como base um verdadeiro espírito científico, é processo bem recente entre nós.

Além disso constata a existência de outro grande problema: o fato de sermos uma nacionalidade de formação recente e não propriamente autóctone (aspecto evidenciado em várias citações transcritas anteriormente). A este se soma o da interpenetração do rural e do urbano. Daí o conselho: saber distinguir, vale dizer, procurar distinguir, dentro do folclore urbano, o que é verdadeiramente autóctone, tradicionalmente nacional ou popular, daquilo que é popularesco, influenciado pelas modas internacionais.

Mário de Andrade reconhece que, apesar das muitas dificuldades a serem enfrentadas pelo investigador, um fato impositivo é o de que somente o povo tem a capacidade de fornecer soluções tipicamente nacionais. Um exemplo estaria nos cantadores nordestinos, que cantam de modo despreocupado, como se estivessem falando, engendrando assim um contraste com a rítmica isoladamente musical, estabelecida pela música européia. Verifica nosso autor aí a existência de uma união absoluta da música e da palavra,

de tal modo que se torna impossível uma fixação ritmo-musical isolada. Analisando essa indissolubilidade, que permite variações de um mesmo trecho em diferentes momentos, Mário tira a seguinte conclusão: a de que a maneira muito natural de falar será, na maioria das vezes, a determinadora da sucessão dos sons na melodia.[35]

Para ele, este comportamento artístico do cantador pode ser prova de que este atingiu uma liberdade rítmica, liberdade que pode ser sabiamente aproveitada pelos nossos músicos e pelos nossos poetas. Mário interpreta essa liberdade como sendo fruto da personalidade do povo brasileiro, que fornece ao homem culto uma lição de arte: o homem do povo não se deixa prender pelos compassos. Se ele estiver entoando determinada melodia e desejar acrescentar uma palavra, ou necessitar respirar, ou ainda se lhe surgir uma fantasia melódica, faz tudo isso simplesmente acrescentando mais um tempo e deslocando o acento.

Segundo Mário, essa liberdade relativa aos padrões europeus proporciona uma grande riqueza rítmica, o que não é nenhuma novidade, pois se sabe que o grande fator responsável pela vastidão do populário brasileiro é esta variedade imensa e livre do ritmo.

A riqueza rítmica constitui a característica principal e predominante nas nossas danças dramáticas, nos desafios, nos martelos, nas toadas, nos cocos, na nossa música popular em geral. Aí Mário vê a razão da grande

---

35. Ver Mário de Andrade - Ensaio sobre a Música Brasileira, p. 140.

variedade das manifestações artísticas de nosso povo; aí também ele encontra os argumentos básicos sobre a necessidade do conhecimento das formas populares das diferentes artes, se os artistas brasileiros desejarem de fato produzir obras marcadas pelo especificamente nacional.

Simultaneamente à pesquisa que Mário realiza sobre o populário brasileiro, destaca-se sua pesquisa sobre a tradição erudita. Dentro deste campo, pode-se ressaltar uma carta já citada de Mário de Andrade a Manuel Bandeira:

> Me atirarei com furia na Historia da musica (...)[36]

E Mário parece ter realmente seguido esse seu propósito, haja vista, por exemplo, o estudo musical contido em Pequena História da Música, onde abarca aspectos como: a música da Antigüidade, monodia cristã, polifonia católica, polifonia protestante, música instrumental, etc; seu artigo sobre Chopin em O Baile das Quatro Artes; ou ainda os capítulos que falam do canto gregoriano, de Beethoven, de Wagner, de Mussorgsky em Música, Doce Música.

A postura de Mário de Andrade diante da cultura erudita talvez se esclareça com o artigo "Atualidade de Chopin", presente em O Baile das Quatro Artes.

Este artigo foi escrito em 1.942 e aqui, como também em outros artigos seus, Mário se vale da circuns

---

36. Mário de Andrade - Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, p. 42.

tância histórico-social. É a época da 2ª Guerra Mundial e neste caso o aproveitamento do fator histórico ocorre em função de Chopin ser visto como um símbolo de resistência ao nazismo, o que fica bem evidente quando Mário diz, por exemplo:

> Nenhum nazismo o obrigava a mentir, de nenhum racismo êle era escravo, de nenhum déspota, de nenhum tirano.[37]

> Mais uma vez, em nossos dias horrendos, a Polônia se vê reduzida a um destino de escravidão. Mas assim como hoje ela é um símbolo da escravidão que pesará definitivamente sobre nós todos, se tivermos a cobardia de nos deixarmos vencer: assim os prantos e a revolta de Chopin se universalizaram simbòlicamente num sentimento unânime e de todos, o amor da terra, a desgraça maldita que causam as opressões. Nisto reside a atualidade simbólica de Chopin. Nisto êle será sempre atual, pelo menos enquanto estalarem, na torturada sociedade humana, os gritos dos escravizados e o chicote do opressor.[38]

Além do aspecto histórico, é necessário destacar que esse artigo deve ser compreendido tendo em vista sua função específica, que é ser uma aula inaugural. Dentro desse contexto, Mário procura retirar lições, para ele e seus ouvintes, da vida e da obra de Chopin:

> Neste momento difícil e trágico da vida hu-

37. Mário de Andrade - O Baile das Quatro Artes, p. 151.
38. Ibidem, p. 165.

> mana e também da arte que vivemos, se acaso examinamos com olhos mais atentos a manifestação da arte em Chopin, nos surpreende o quanto ela é atual, o quanto ela nos deve servir de exemplo e de lição, para que sejamos artistas verdadeiros e puros artistas. (...) Tôda a sua biografia artística é o melhor padrão do artista íntegro, o milhor roteiro a seguir para o intelectual tão covarde, tão escravo, tão conformista dos tempos de agora.[39]

E complementando essa idéia, Mário afirma que Chopin cumpriu de modo exemplar o seu destino de artista, e esse é um caminho que deve ser buscado.

Uma outra lição diz respeito ao produto criado pelo artista (a obra-de-arte) que deve congregar inspiração e o trabalho exaustivo do artista de revisão, de correção do que foi feito.

Outro ponto significativo ressaltado por Mário diz respeito à arte como experiência vital:

> A vida importa pouco para a arte, enquanto vida apenas. Só importa enquanto transfigurada em arte e então é dádiva de humanidade. (...) A verdadeira biografia de Chopin não está na sua vida, está na sua arte. Nesta e para ela é que êle viveu e se exaltou em sua grandeza humana.[40]

Aliada aos fatores já ressaltados, é possível detectar uma outra constante, não só no artigo em estu

---

39. Ibidem, p. 143.
40. Ibidem, p. 161.

do, como nos trabalhos em geral de Mário. Trata-se de sua tendência em ver a função histórica do artista no seu tempo e simultaneamente trazer ou aproximar essa lição histórica para a época dele (de Mário). Este aspecto pode ser verificado quando diz:

> Êle (Chopin) serviu igualmente a vida do seu tempo e a arte da música com generosidade e certeza. Criou e sua criação é sempre humana. Tocou e encantou, como também cabe ao artista. Ensinou, e com tôda a conciência, num cuidado leal. Êle não traiu o seu destino de artista. Êle não foi jamais como êsses vendilhões de arte que só servem a si mesmos, aos seus interêsses pessoais, desprezando o seu possível valor humano nas impurezas da brilhação, na indiferença pelos outros e por tudo, destruidores de institutos, caluniadores de nacionalidades, solapadores da verdade e do útil. Êle não se serviu nunca da arte e da ilusão alheia para destruir o que estava bem, mas para castigar o que estava mal. Jàmais foi um cínico aproveitador, deixando que indiferentemente um valor qualquer definhasse, repoltreado em direitos falsos. Esta é mais uma atualidade quase insuportável, com que em sua alta moralidade de artista, em sua pureza de destino, em sua perfeição sofredora de homem, Chopin vem agora esbofetear os vendilhões do templo.[41]

Essas constantes delineadas parecem estar muito bem concatenadas no último parágrafo do artigo:

---

41. Ibidem, pp. 150-151.

> Chopin está conosco mais que nunca nesta hora da humanidade. Chopin serviu a vida em sua arte e mais que nunca a sua arte é atualíssima em seu sentido espiritual. A sua revolta é a nossa, a sua causa, a nossa causa. Chopin está conosco. O seu maravilhoso e trágico clamor, partido do filho da terra e do escravo, é um símbolo humano. Chopin está conosco porque em sua arte digníssima, êle serviu a todos nós em nossa humanidade. Pois que o gênio dêle apareça e nos guie! Que o exemplo dêle nos firme a todos em nossas decisões, artistas, operários, mães, estudantes, chefes e soldados. Que êle bafeje aquelas fôrças da primavera que agora dançam nos campos de batalha e morrem, na esperança da liberdade, da justiça e da paz. Que Chopin firme as armas do direito dos homens naquela mesma segurança em que soube genializar as armas com que proclamou uma vida milhor. Que Chopin apareça e nos conduza em nossa dignidade humana.[42]

Em termos de arte, há ainda uma outra constante em Mário que deve ser considerada: o respeito à tradição, que é vista não como modelo para se copiar, e sim como lição ou estímulo de produção artística. Neste sentido Mário se serve de Bach e de Mozart para mostrar como Chopin incorporou as produções desses compositores, sem imitá-los:

> Na obra de Chopin assistimos a uma verdadeira recriação romântica de Bach e de Mozart,

---

42. Ibidem, p. 165.

romântica e absolutamente pessoal, inimitável.[43]

Por fim, podemos destacar uma última constante de Mário explícita no artigo "Atualidade de Chopin". Ela diz respeito à tentativa de conciliar o sentimento individual ou a inspiração à expressão coletiva, que exige conhecimento técnico ou artesanal.

Esta é uma das lições aproveitadas por Mário (conforme referido anteriormente) e alguns trechos de seu artigo a exteriorizam de maneira perfeita:

> Em última análise tôda obra-de-arte nasce de improvisações. Mas em seguida vem o trabalho difícil, lerdo, angustioso, que elabora, corrige, poda, acrescenta, acentua, sintetiza, esclarece, e é o sofrimento grande do criador. (...) A arte, srs Alunos, é certo que nasce nos céus entusiásticos e fáceis da inspiração, gôso sublime e sensual do indivíduo. Mas logo em seguida a êste gôso de um segundo, ela desce na terra desta nossa humanidade, e é o homem-operário, o homem-coletivo que sofre no trabalho perigoso e interrogativo de converter o êxtase do indivíduo num valor humano. O conseguirá?...
>
> Chopin confessa, de maneira muito clara, a conciência que tinha de que a arte é uma conversão do sentimento individual à sua expressão coletiva. Êle sabe muito bem que se a arte nasce duma exploração do ser, a inteligência domina e conclue essa explosão improvisada.[44]

---

43. Ibidem, p. 154.
44. Ibidem, p. 156.

> Chopin jàmais bancou o revolucionário incompreendido. Chopin se criou uma técnica. (...) Chopin conheceu a sua arte e o seu instrumento, não só genialmente, o que independe da vontade do homem, mas como estudioso conciente, "senhor dos seus pensamentos". E suas obras, por isso, dentro da maior liberdade e da maior novidade eterna, têm uma universalidade, um equilíbrio construtivo de fundo e forma que qualificaremos de "clássico", na milhor realidade desta palavra.
> (...) Chopin foi integralmente um romântico de seu tempo e um realizador revoltado de sua personalidade. (...) é mesmo destas duas caracterizações aparentemente contraditórias dêle, que deriva a sua fôrça de universalidade e sua imagem simbólica. (...) Pois é mesmo dessa contradição, mas vivida com tôda a honestidade do artista, com tôda a conciência da função da arte e do artista, com o ideal jàmais abandonado da dignidade da arte e do artista, que Chopin alcançará a recompensa conclusiva de ser universal, atualíssimo e símbolo permanente.[45]

Essa universalidade de Chopin fica melhor caracterizada ainda na parte conclusiva de seu artigo:

> Chopin é tudo... Chopin é romântico dos mais entregues, mas trai o Romantismo pelo seu equilíbrio clássico. Chopin é de classe mas trai a sua classe de pequeno burguês, vivendo aristocràticamente entre nobres escolhidos e ricaços, assim como vive entre artistas sonhadores. Chopin é um revolucionário de técnicas, mas não descreve

45. Ibidem, pp. 159-160.

à romântica e renova formas tradicionais.[46]

Nota-se que Mário de Andrade busca delinear o popular e o erudito como polos interdependentes e integráveis. Lemos na carta a Sousa da Silveira:

> Me voltei para a música, e a necessidade de nortear os que buscavam nacionalizar a nossa música. E a etnografia, que eu buscara, na procura da entidade nacional tradicional, principiou tomando parte volumosa demais na minha vida. Dessas necessidades vieram o Ensaio sôbre a Música Brasileira (...); um texto de ópera cômica, (...), Malazarte; o Compêndio de História da Música, as Modinhas Imperiais. Os três livros musicais reuniam o folclore realmente do povo (Ensaio); o folclore urbano e semi-erudito da burguesia (Modinhas Imperiais) e o estudo da música erudita (Compêndio e Música, Doce Música).[47]

E em carta a Manuel Bandeira:

> Minha idéia exata é que é só sendo brasileiro isto é adquirindo uma personalidade racial e patriotica (sentido fisico) brasileira que nos universalizaremos, pois que então concorremos com um contigente novo, novo assemblange de caracteres psiquicos pro enriquecimento do universal humano.[48]

---

46. Ibidem, pp. 161-162.
47. Mário de Andrade - Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros, p. 166.
48. Mário de Andrade - Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, p. 84.

Afirmações como estas nos permitem sugerir que a proposta de Mário, ao contrário de normativa, caracteriza-se como aberta, como formativa, pois, paralelamente à busca da tradição, delineia-se a ruptura com essa mesma tradição, daí a interpenetração das pesquisas relativas à cultura popular e à cultura erudita, à nacional e à européia. Para o total domínio sobre a tradição, há necessidade de conhecimento da externa, pois a nossa está incluída naquela.

Também em função disso Mário prega a necessidade de conhecer o que a tradição popular oferece para se poder transformá-lo de forma culta. Em cartas a Manuel Bandeira detectam-se com facilidade os sinais desse posicionamento.

Quando este último comunica a Mário a semelhança de algumas de suas poesias com Catulo, Mário responde:

> Não é esta a única vez que imito Catulo. (...) Lembre-se aliás daquele seu conselho justo de que nos devemos imitar para fixarmos alguma coisa brasileira. E Catulo (...) é inconfundivelmente brasileiro como psicologia e como dicção, (...) Descrever um céu de índio e de caboclo também, porêm com coisas do Brasil todinho de norte a sul, creio que você viu que era minha intenção, é. Porêm, pode encompridar por demais e fazer a lenda ficar arrastando. E nesse gênero você bem sabe que procuro reproduzir a síntese nítida no lied alemão.(...) em última análise que é que eu faço de tempos pra cá sinão pastichos... Porém isso não me entristece não. Minha vida tem sido, e será

> e quero que seja uma Invitation a se reconhecer a gente brasileira. Um exemplo e não uma criação.[49]

E ainda na mesma carta Mário informa o seguinte a Bandeira:

> Sôbre a Maroca[50] ... (...) é o pasticho mais indecentemente plagiado que tem. (...) A Maroca foi friamente feita assim: peguei no ritmo melódico de Cabocla do Caxangá e mudei as notas por brincadeira me vestindo. (...) Assim saiu a Maroca que por acaso saindo bonita registrei e fiz versos pra. Só o refrão não é pastichado da rítmica melódica da obra de Catulo. E a linha que inventei tem dois dos tais torneios melódicos que especifiquei na Bucólica coisa que aliás só verifiquei agora pois nunca tinha matutado nisso. Aliás o refrão não tem nada de propriamente brasileiro com aquele tremido sentimental...[51]

Em outra carta:

> Está bem: adimito que o indivíduo copie formas e invenções alheias, só que está na obrigação de superar o imitado.[52]

Estamos diante de informações que nos enca-

---

49. Mário de Andrade - Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, pp. 145-146.
50. Há a seguinte nota com relação à Maroca: "trata-se da "Viola quebrada", letra e melodia de Mário, para a qual Villa-Lobos escreveu mais tarde acompanhamento". Ibidem, p. 146.
51. Ibidem, p. 146.
52. Ibidem, p. 249.

minham para verificar a existência de uma poética de transformação ou de mobilização do popular.

Antes de mostrarmos de maneira prática como Mário sugere que seja feita a transformação do elemento popular, seria conveniente falar sobre alguns problemas que surgem para dificultar as tarefas de conhecimento e de transformação, e que estão retratados na obra crítica de Mário. Tais problemas são ou de ordem social ou de ordem individual.

Mário de Andrade mostra que, em seu tempo, uma das únicas regiões brasileiras onde ainda era possível apreciar a representação de determinadas danças dramáticas estava formada pelos estados do Nordeste brasileiro. As demais regiões haviam-se deixado levar, segundo ele, quase que totalmente pelo progresso; por conseguinte, haviam se esquecido de semelhantes manifestações ou delas se descuravam. Mário de Andrade, para quem esse esquecimento representava um atentado à cultura nacional em formação, também denunciava acumularem-se cada vez mais, no próprio Nordeste, os obstáculos que prejudicavam contínua e crescentemente as formas populares de expressão artística.

Um obstáculo anotado por ele foi (e parece que ainda é) a inexistência de uma política eficaz relativa às artes do povo. Nosso autor começa por demonstrar que a parte do povo brasileiro que se dedica às representações dramáticas, é formada por gente sem recursos financeiros e de instrução. Sabendo que tal gente representava diretamente a nossa cultura, Mário de Andrade achava lógico que houvesse entidades responsáveis que a auxiliassem. Entretanto, Mário de Andrade testemunha exatamente o contrá-

rio, ou seja, o cerceamento quer por pressão financeira quer por incúria: cobrança de taxas altíssimas para saída dos bailados e inexistência de lugares disponíveis para a representação. Mário denuncia, pois, a inversão do processo de ampliação e de divulgação culturais. Chega até a expor fatos em que foi obrigado a intervir pessoalmente.[53]

Para quem desejava com ardor a autonomia nacional em termos de cultura, esses comportamentos das autoridades significavam a destruição das tradições e, portanto, dos fundamentos de nossos traços específicos, porque distanciavam mais ainda o povo brasileiro de suas manifestações primeiras, mais genuínas e mais simbólicas.

Mário de Andrade aponta ainda dois outros grandes empecilhos à fixação e à generalização das formas nacionais, ou seja, à formação de uma arte específica do Brasil: a dificuldade do estudo do elemento popular e o individualismo do homem brasileiro.

Quanto ao primeiro, um dos aspectos distinguidos por Mário de Andrade é o da terminologia popular, principalmente no que concerne à nomenclatura musical e poética. Ele explica tal variação terminológica, que chega à utilização de um único nome para a designação de tipos diferentes, e vice-versa, como sendo conseqüência da pouca sedimentação folclórica e do crescente progresso da tecnologia urbana. Acrescenta-se ainda a tal diversidade, a falta de estudos sérios. Mário confessava que os livros existentes a respeito do folclore musical eram falhos sob vários pontos de vista.

---

53. Ver Mário de Andrade - Danças Dramáticas do Brasil II, p. 182.

Quanto ao individualismo do brasileiro, Mário o critica desde duas constatações e segundo duas perspectivas. Constata a existência da preguiça e da vaidade, tanto nas atividades artísticas populares quanto no estudo e conseqüente transformação das artes do povo.[54]

Entre os indivíduos que se dedicam à prática de muitas das danças brasileiras, Mário verifica existir uma passividade total, isto é, que tais pessoas decoram os textos, simplesmente por decorar, sem nenhum esforço intelectual, sem nenhuma preocupação de conhecer o significado das palavras existentes numa determinada canção,

---

54. "Porêm duas coisas se opõem á fixação e generalisação de formas nacionais: a dificuldade de estudo do elemento popular e o individualismo bastante ridìculo do brasileiro.
Nosso folclore musical não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre êles são deficientes sob todos os pontos-de-vista. E a preguiça e o egoismo impedem que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares. Quando muito êle se limitará a colher pelo bairro em que mora o que êste lhe faz entrar pelo ouvido da janela.
Quanto á vaidade pessoal si um músico der pra uma forma popular uma solução artistica bem justa e característica, os outros evitarão de se aproveitar da solução alheia. Nós possuimos um individualismo que não é libertação: é a mais pifia, a mais protuberante e inculta vaidade. Uma falta de cultura geral filosófica que normalise a nossa humanidade e alargue a nossa compreensão. E uma falta indecorosa de cultura nacional. Indecorosa.
A falta de cultura nacional nos restringe a um regionalismo rengo que faz dó. E o que é pior: Essa ignorância ajudada por uma cultura internacional bebeda e pela vaidade, nos dá um conceito do plágio e da imitação que é sentimentalidade pura. Ninguem não pode concordar, ninguem não pode coincidir com uma pesquisa de outro e muito menos aceitá-la, pronto: vira pra nós um imitador frouxo. Isto se dá mesmo entre literatos, gente que por lidar com letras é supostamente mais culta. A mais bebeda, concordo!"
(Mário de Andrade - Ensaio sobre a Música Brasileira, pp. 70-71).

nenhuma vontade de compreender aquilo que vão cantar posteriormente. Segundo Mário, a conseqüência dessa lei do menor esforço é a deformação de muitos textos, deformação que chega a tal ponto que torna alguns textos irreconhecíveis.[55] Por outro lado, algumas dessas pessoas que praticam a arte popular chegam a simular fatos com o único objetivo de causarem a admiração daqueles que as estão assistindo; uma simulação dessas foi experimentada pelo próprio Mário de Andrade quando participou de uma cerimônia de Catimbó.[56]

Mas a preguiça e o egoísmo vaidoso imperam também entre os compositores cultos do Brasil. Mário acha que essas duas qualidades do caráter brasileiro impedem o nosso compositor de ir estudar diretamente as formas de arte popular. Nosso artista culto não tem a mínima preocupação em se deslocar do círculo onde se encerra, para procurar, em lugares mais longínquos, possíveis representações artísticas de seu povo. A tal preguiça intelectual (e moral) se soma o aspecto da vaidade pessoal. Não é sem ironia que Mário de Andrade relata o fato de que se um determinado músico dá um desenvolvimento artístico para uma forma popular, os demais evitam a aproximação com a solução conseguida. Confessa ele que tal individualismo não é de maneira alguma libertação, é uma vaidade sem sentido, uma falta de cultura nacional. Associado a esses fatores, vem intervir outro assinalado com muita propriedade: a cultura internacional. Todos juntos, dão como resultado um con

---

55. Ver Mário de Andrade - Danças Dramáticas do Brasil III, p. 201.
56. Ver Mário de Andrade - Música de Feitiçaria no Brasil, p. 58.

ceito de imitação e de plágio, o que jamais deveria acontecer, visto que, se dois artistas partem da fonte popular para realizar o desenvolvimento de sua obra, não há nada mais natural do que a existência de coincidências sob algum aspecto. Mário de Andrade lamenta que este não seja o pensamento do artista brasileiro. Daí estarmos num grau demasiado rudimentar no que tange à formação de uma arte nacional.

Mário de Andrade verifica que, apesar de haver em seu tempo muitas discussões em torno da arte genuinamente nacional, é muito reduzido o número de compositores brasileiros ocupados com as formas do nosso populário. Acha que esse número deveria ser bem maior, uma vez que o canto nacional dispõe de uma grande variedade formal, e que, apesar desse canto não ser de grande originalidade, serviria de base para a criação artística no que diz respeito à melodia acompanhada. Assinala como exemplos desse grande manancial de formas: tipos estróficos com ou sem refrão, a melodia infinita encontrada nos cocos, fandangos, lundus, martelos, as formas corais das danças dramáticas e dos cocos.

Dando as pistas para os modos de transformação dessas manifestações populares, Mário empreende um corte específico no campo da música brasileira.

Um exemplo bastante significativo desse aspecto é fornecido por Mário através do sincopado brasileiro. Ele revela que o sincopado brasileiro apresenta grande riqueza em seus modos de execução e que o populário impresso vai contra essa qualidade. Mário acha que constitui tarefa do músico brasileiro suprimir essa falha, mas

considera também que, para suprimi-la, o músico precisa observar atentamente a execução popular e promover seu desenvolvimento. Neste sentido podemos destacar o seguinte trecho de Ensaio sobre a Música Brasileira:

> Tal como é empregada na música popular não temos que discutir o valor da sincopa. É inútil discutir uma formação inconsciente. Em todo caso afirmo que tal como é realisado na execução e não como está grafado no popularío impresso, o sincopado brasileiro é rico. O que carece pois é que o músico artista assunte bem a realidade da execução popular e a desenvolva. (...) Isso me parece importante. Si de fato agora que é período de formação devemos empregar com frequencia e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artistica não é fenomeno popular, porêm desenvolvimento dêste. O compositor tem pra empregar não só o sincopado rico que que o popularío fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a síncopa do povo se tornará uma fonte de riqueza.
>
> Si a música artistica se confinar ás manifestações restritas da síncopa do popularío impresso (sincopa central no primeiro tempo do dois-por-quatro; antecipações sincopadas em finais de frase; frases com síncopas centrais em todos os tempos) teremos uma pobreza abominável. Abominável porquê se estereotipa logo, cai no fácil, no conhecido e no excessivo caracteristico.[57]

Ao se referir à polifonia, Mário cita a figura de Vila-Lobos para mostrar que nesse músico "a manei-

57. Mário de Andrade - Ensaio sobre a Música Brasileira, pp. 37-38.

ra de polifonisar já não é mais o emprêgo direto do processo popular, mas uma ilação vasta dele. Si por vezes neste compositor o processo se conserva nacionalmente reconhecivel (...), si por vezes a genialidade da invenção torna a obra impossivel da gente discutir (...) sempre isso contêm o perigo iminente de amolecer, abafar, desvirtuar o caracter nacional da invenção. E é mesmo o que sucedeu algumas feitas. A ilação, a generalisação, o desenvolvimento dos processos populares tem de ser feito sempre com muito criterio porquê sinão a peça pode perder o caracter nacional,"(...)[58]

Também quando fala das formas corais (cuja base de inspiração formal é detectada nos cocos, nos reisados e outras danças dramáticas) e na importância que o coral pode desempenhar entre nós, Mário se serve de Vila-Lobos para dizer:

> Ainda aqui o exemplo de Vila-Lobos é primordial. Se aproveitando do cacofonismo aparente das falas amerindias e africanas e se inspirando nas emboladas êle trata instrumentalmente a voz com uma originalidade e eficacia que não encontra exemplo na música universal ("Sertaneja", "Noneto", "Rasga Coração").[59]

Como se pode perceber, através dessas duas últimas citações, Mário quer mostrar a transformação de determinados aspectos do populário brasileiro realizada por um compositor nosso.

---

58. Ibidem, pp. 52-53.
59. Ibidem, p. 64.

Por outro lado, em outro momento do livro, Mário apresenta praticamente a situação oposta:

> Mas os nossos compositores têm demonstrado poder criador bem pequeno a respeito de forma, não se aproveitando das que o populário apresenta. Aproveitam-se quando muito de nomes que nem Vila-Lobos. Mas como a tudo quanto faz, Vila-Lobos imprimiu aos Chôros, Serestas, Cirandas, uma feição individualista excessiva, não se utilisando propriamente das formas populares nem as desenvolvendo. Em todo caso o autor do genial "Rasga Coração" emprega com frequencia a peça curta em dois movimentos sem repetição do primeiro. Essa forma, em que estou longe de propor uma originalidade brasileira (...) é comum em nosso populario.[60]

Sintetizando o que foi dito no domínio da música, utilizaremos mais uma vez as palavras de Mário:

> Pois é com a observação inteligente do popular e aproveitamento dele que a musica artistica se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho dêsses carece alargar as ideias esteticas sinão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial.[61]

Também no campo da literatura, é possível registrar em alguns textos seus o mesmo tipo de proposta em termos do uso do popular para uma criação erudita.

---

60. Ibidem, p. 63.
61. Ibidem, p. 25.

Esse aspecto pode ser ilustrado através das manifestações de Mário com relação à língua, visto que ele acha que certas peculiaridades de nossa língua falada devem ser aproveitadas no momento da criação literária. Muitos exemplos neste sentido já foram dados neste mesmo capítulo e outros podem ser fornecidos:

> A princípio, as preocupações de Mário de Andrade estavam centradas nas diferenças que existem entre o falar brasileiro e o lusitano; afinal, essas mesmas diferenças não apareciam na língua escrita. (...) havia uma uniformização na língua escrita dos dois países, mas por outro lado, no Brasil, um abismo separava a língua escrita da falada. Isso parecia ilógico a Mário de Andrade, pois os brasileiros, submetendo-se ao policiamento da gramática lusa ao escrever, desprezavam algumas modalidades perfeitamente compreensíveis e justificáveis da língua falada. Entendendo que "um erro se justifica por aceitação inconsciente e unânime" e então deixa de ser erro para se tornar meio de expressão, Mário mergulha na pesquisa desses "erros", vale dizer, das expressões lingüísticas que são utilizadas espontaneamente na fala cotidiana. Esses "brasileirismos" de linguagem, digamos assim, Mário vai incorporá-los na sua própria escritura, numa tentativa de transformar em literariedade certas modalidades da língua falada.
>
> (...)
>
> O aproveitamento dos modismos populares na elaboração de uma língua, eis o objetivo de Mário de Andrade. Parecia-lhe, porém, necessária uma sistematização, pois "o próprio significado diferente de linguagem literária e linguagem popular, mostra que

aquela tem uma tal ou qual sistematização.[62]

Em cartas a Manuel Bandeira encontramos exemplos práticos do que Mário queria dizer:

> Quanto aos diminutivos são uma coisa deliciosa na tua obra. A pena foi serem feitos quase sempre á portuguesa. Você já reparou que o diminutivo brasileiro ainda é mais carinhoso que o português? Eu creio que isso nos veio do fundo amoroso do negro. Bodezinho pra nós ficou bodinho, que é uma maravilha e a que nada se compara no mundo das linguas que conheço. É engraçado, agora que começo a escrever brasileiro, tenho usado uma quantidade enorme de diminutivos. Você compreende: a gente não pode fingir, quer falar brasileiro mas isso não basta. É preciso sentir brasileiro também.[63]

> Pra ajuntar ao caso do "mas porém". O mais importante que tirei da observação dêsse caso é a tendência que temos os brasileiros em substituir o mas pelo porém, que pra nós parece mais forte. O português rarissimamente inicia a frase pelo porém, só usado no meio do periodo. Pra começar o português usa geralmente o mas. Nós usamos constantemente o porém. Falo na lingua de conversa, principalmente popular. Fenômeno geral de norte a sul do país. Nisso não fiz sistematização porquê também o mas é muito empregado. Só que comecei a usar o porém pra princípio de frases.

---

62. João Roberto Gomes Faria - "Mário de Andrade e a questão da língua brasileira" in Estudos sobre o Modernismo, pp. 55-57.
63. Mário de Andrade - Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, p. 50.

> (...)
>
> Você diz que o que caracteriza o falar brasileiro nesse sentido é a variabilidade de colocação do pronome, ora antes ora depois do verbo. Não é não. A variabilidade é muito mais maior no português literário. Questão de euforia nascida da maneira lusa de dicção. Nós brasileiros, geralmente antepomos o pronome ao verbo. Geralmente. Tem porém alguns verbos em que se formou como uma locução de pronome e verbo com este antes.[64]

Para concluir, é necessário dizer que Mário não se deteve apenas em sua proposta, ele realizou-a, mostrando com isso a possibilidade concreta de efetivá-la.

E Mário seguiu todos os passos que propunha: o primeiro foi dirigir-se diretamente ao povo, dedicando todo tempo possível a ouvi-lo, apreciá-lo e estudá-lo. Em seguida, passou para o campo das anotações aquilo que observava atentamente, sendo que tais anotações deveriam conter obrigatoriamente os mais diversos tipos de registros sobre as variadas manifestações do povo brasileiro, principalmente as suas danças e músicas. Posteriormente, tendo como base as formas de arte populares, já estudadas e estruturalmente assimiladas, elaborou boa parte de sua obra literária.

Mário de Andrade, em sua obra de crítico, fez referência à dança dramática do "Maracatu", registrando que nesse bailado há o predomínio da forma musical denominada "toada". Este tipo de composição vai ser aproveita

---

64. Ibidem, pp. 88-89.

do em sua obra poética, onde encontraremos vários poemas com esse título que serve de referência: "Toada sem álcool" e "Toada da Esquina", "Toada do Pai-do-Mato" e "Toada". Processo semelhante de apropriação encontra-se também com outras formas musicais, como a "moda", o "coco", o "acalanto", o "samba", o "lundu", a "embolada", conforme sugerem os títulos abaixo: "Moda dos Quatro Rapazes", "Moda do Brigadeiro", "Moda da Cadeia de Porto Alegre", "Moda da Cama de Gonçalo Pires", "Coco do Major", "Acalanto da Pensão Azul", "Acalanto do Seringueiro", "Sambinha", "Lundu do escritor difícil", "A Embolada da Ferrugem", poemas que serão estudados no capítulo IV desta dissertação.

Com relação a essas formas se faz necessária outra observação. Mário não só se utilizou das características peculiares dessas formas para a elaboração de seus poemas, como também se serviu da fala do povo que as entoava, adaptando-a e transformando em seus poemas.

Por fim, importa referir um último aspecto constatado na obra poética de Mário: ele refletiu em sua poesia alguns elementos que são considerados como características fundamentais da música popular brasileira em geral. Um exemplo disso pode ser dado através da síncopa, fator sempre ressaltado por ele devido à sua freqüência diferenciadora em nossa música. Reflexo poético disto é possível de ser verificado no ciclo de poemas de Clan do Jabuti intitulado O RITMO SINCOPADO.

III. FORMAS ERUDITAS

Distinguem-se, na poesia de Mário de Andrade, além de estruturas compositivas livres ou mais pessoais, aquelas que obedecem a certas normas tradicionais de elaboração. Por suas origens, determinações e desenvolvimento históricos, estas estruturas podem classificar-se, grosso modo, como populares ou como eruditas.

Detendo-nos, primeiramente, nestas últimas, registraremos as seguintes formas poemáticas em Mário de Andrade: oratório, soneto, rondó, madrigal, romance, salmo e cantiga. Quase todas se relacionam em maior ou menor grau com a música.

1. O oratório

O oratório se faz presente no livro Pauliceia Desvairada, com o nome de "As Enfibraturas do Ipiranga".[1]

Trata-se de um oratório profano com um solo e quatro conjuntos corais: "Os Orientalismos Convencionais", "As Senectudes Tremulinas", "Os Sandapilários Indiferentes" e "As Juvenilidades Auriverdes". Representam, respectivamente, a literatura oficial (a poesia parnasiana), a classe conservadora, cujo meio sustenta aquela, o operariado e a gente pobre, e a literatura nova (os modernistas). O solo, por sua vez, vem representado pelo que o autor denomina "Minha Loucura". Refere-se ao acompanhamento de banda e orquestra.

Em relação com a forma originária, o oratório de Mário de Andrade parece acompanhar os seus elementos constitutivos: composição (coros, solo, orquestra) , aspecto alegórico e caráter teatral.

O oratório consistiu em um "drama religioso para coros, solo e orquestra, concebido tanto para o templo como para o concerto, sem representação nem cenários".[2] Estes elementos "exprimem musicalmente os estados de alma dos personagens e da comunidade dos ouvintes".[3] Do mesmo modo que a ópera, o oratório constitui um desenvolvimento

---

1. Mário de Andrade - Poesias Completas, pp. 103-115.
2. Enciclopédia Brasileira Mérito, pp. 351-352.
3. Enciclopédia Mirador Internacional, p. 8.275.

dos mistérios e moralidades medievais e buscou a síntese entre a ação dramática e a música, tendo se transformado em verdadeiro teatro. A partir do final do século XVIII a pareceram também oratórios profanos.

No poema de Mário, falta, evidentemente, a partitura relativa à parte orquestral, apenas referida em rubricas. Assim, as indicações do desempenho de instrumentos, do mesmo modo que as de reação do público e dos atores, compensam a ausência, ficando a cargo do leitor suprir imaginativamente este plano compositivo. O caráter teatral (facultativo em termos de encenação e cenário) encontra-se numa ampliação do palco para os espaços da cidade de São Paulo: lojas, cafés, hotéis, livrarias, teatro, ruas, vale do Anhangabaú, prédios e casas. Ao solo se reserva o recitativo ("recitativo e balada") e uma espécie de "ária" (a "cantiga de adormentar" que finaliza o poema); representa a voz poética individualizada, o modernismo de Mário diferenciado do que se insinua no coro das Juvenilidades Auriverdes. Os quatro conjuntos corais podem dispor-se em duplas, sugerindo duetos: "Os Orientalismos Convencionais" combinam-se com "As Senectudes Tremulinas" e "Os Sandapilários Indiferentes" entram em toada, às vezes dissonante, com "As Juvenilidades Auriverdes".

2. Os sonetos

Antes de nos determos especificamente nos sonetos de Mário de Andrade, interessa relembrar como essa

forma poemática se realiza em Camões, visto que o soneto camoniano vai ser a tradição mantida em geral pelos poetas brasileiros.

Camões segue o mesmo padrão métrico trazido por Sá de Miranda da Itália: catorze versos, divididos em dois conjuntos de oito e seis versos, cada um dos quais subdivisíveis em partes iguais, possibilitando o conhecido esquema de dois quartetos seguidos de dois tercetos. Predomina em sua obra a seqüência rímica: ABBA ABBA CDE CDE. Aparecem também em Camões as seguintes variações nos tercetos (nas quadras persiste o esquema anterior), mas em proporção bem menor: CDC DCD; CDE DCE; CDC CDC.

Com relação às estruturas semânticas utilizadas por Camões, faz-se importante ressaltar não só os esquemas mais comuns, mas também o que é considerado exceção nele.

Entre os primeiros destaca-se o esquema que consiste numa apresentação argumentativa ou narrativa (raramente descritiva ou narrativo-descritiva) e que envolve os dois quartetos. Os dois tercetos, por sua vez, ora constituem um todo que se compara à primeira parte, ora, o primeiro terceto apresenta uma problematização e o segundo, uma conclusão. Seria o esquema da tese, antítese e síntese, forma ideal do soneto, mas que também não é tão empregada por Camões; ele se serve bastante da estrutura narrativa em três fases: a apresentação, o motivo dinâmico e a conclusão.

Outro esquema bem comum é a enumeração com síntese final, sendo que aquela se manifesta geralmente nas duas quadras e no primeiro terceto, e a síntese no se-

gundo terceto, ou às vezes, somente nos dois últimos versos. Essa enumeração pode ser de argumentos, narrativa ou descritiva; a síntese final caracteriza a progressão silogística[4], pois é ela que resgata a forma original do soneto.

Consideram-se exceções em Camões aqueles sonetos onde se distingue final evasivo, onde aparece a progressão qualitativa[5], ou ainda, a forma repetitiva[6], que contrariam totalmente o soneto tradicional.

Nos sonetos de Mário de Andrade: "Platão" (Losango Cáqui), "Artista" (Paulicéia Desvairada), "Quarenta Anos" e "Soneto" (A Costela do Grão Cão)[7] não há inovações quanto à métrica, visto que os versos de seus quatro sonetos são hendecassílabos, e dentro deste aspecto ele segue então Camões e o soneto tradicional em geral.

No que diz respeito à rima, a situação já é diferente. Um dos sonetos de Mário ("Quarenta Anos") apresenta o esquema rímico original dessa forma poemática e

---

4. Esse termo é utilizado por Kenneth Burke em sua Teoria da forma literária (p. 128). A progressão silogística estrutura o discurso argumentativo e em conseqüência é a forma característica do soneto.
   Essa progressão silogística traz algumas variantes, como: passagem de causa a efeito, efeito a causa, particular para o geral e vice-versa, perguntas e respostas, ordem cronológica. Esses aspectos geralmente caracterizam a forma narrativa.
5. Na progressão qualitativa constata-se que a presença de uma qualidade predispõe ao aparecimento de uma outra, baseando-se ou no princípio da similitude ou no da diferença. Essa forma contraria a estrutura argumentativa do soneto, mas ela também chega a ser encontrada nele (Ver Kenneth Burke - Teoria da forma literária, pp. 128-129).
6. A forma repetitiva consiste na manutenção de um princípio sob diferentes disfarces (Ver Kenneth Burke - Teoria da forma literária, p. 129).
7. Respectivamente em Mário de Andrade - Poesias Completas, pp. 146-147, 61, 318-319, 320-321.

que é também a predominante em Camões, devendo-se apenas ressaltar que há uma pequena variação entre dois versos das quadras. O poema "Artista", por sua vez, manifesta esse mesmo conjunto rímico nas quadras, mas seus tercetos trazem uma combinação de rimas (CCD EDE) não identificada no escritor clássico. Contrariamente, os outros dois sonetos de Mário de Andrade ("Platão" e "Soneto") apresentam um esquema diferente nas quadras (ABAB ABAB)[8], mas nos tercetos persiste o esquema predominante CDE CDE.

Semanticamente, cada um deles apresenta uma configuração específica. No poema "Artista", por exemplo, identifica-se um esquema narrativo-reflexivo, onde se distinguem as fases da narração: apresentação, motivo dinâmico e conclusão. Em "Platão" notamos nas duas quadras uma progressão qualitativo-opositiva; os dois tercetos, por sua vez, confirmam a segunda estrofe, e, portanto, se opõem à primeira, devendo-se ressaltar ainda o caráter conclusivo do último terceto. No poema "Quarenta Anos" podemos detectar a forma típica do soneto: tese, antítese e síntese, sendo necessário destacar, contudo, que Mário inicia a antítese a partir do final do quarto verso da segunda quadra. No poema intitulado "Soneto" constatamos a seguinte estrutura: os dois quartetos constituem uma apresentação dialógica, no primeiro terceto percebe-se uma exortação e no segundo manifesta-se um final evasivo.

Se confrontarmos estes sonetos de Mário de Andrade com as considerações feitas com relação a essa forma, chegaremos a algumas conclusões.

---

8. Este esquema, ocasional no barroco, tornou-se freqüente no parnasianismo e no simbolismo brasileiros.

Tomando os quatro sonetos do escritor brasileiro, observamos que "Quarenta Anos" se ajusta quase que perfeitamente à caracterização dessa forma, seja quanto ao número de sílabas, ao conjunto de rimas ou à sua estruturação semântica. O soneto "Artista", por sua vez, foge um pouco do quadro peculiar ao soneto no que diz respeito às rimas de seus tercetos. A maior variação se manifesta nos outros dois poemas: "Platão" e "Soneto", que trazem alteração rimática nas quadras e semanticamente espelham esquemas considerados exceções em Camões, esquemas estes que contrariam fundamentalmente o soneto tradicional.

3. Os rondós

No campo da música, o rondó consiste numa peça onde a primeira frase ou estribilho se repete a intervalos regulares. Provém da forma poemática do rondel ou rondellus, popular na Idade Média, freqüentemente cantado e composto por intercalações, isto é, um verso ou motivo destacados no início são repetidos com ou sem variantes entre as estrofes subseqüentes.

O rondó, poema característico da poesia francesa, foi variando de acordo com o tempo.

Há diferentes tipos de rondós, dentre os quais se pode destacar: o rondó de tipo francês, o rondó dobrado, o rondó simples e o rondó arcádico.

O primeiro apresenta três estrofes na se-

guinte ordem: uma quintilha, um terceto e outra quintilha. O primeiro verso da primeira estrofe ou parte deste pode aparecer repetido depois do terceto ou da segunda quintilha. O metro utilizado é geralmente o eneassílabo; empregam-se apenas duas rimas. O rondó dobrado, por sua vez, é composto por cinco ou seis quadras e mais três versos acoplados à última. Traz também duas rimas e um total de vinte e três a vinte e quatro versos. Há ainda que se considerar o chamado rondó simples, formado por três estrofes (duas quadras e uma sextilha), sendo acrescentado nas duas últimas o hemistíquio inicial do poema. Quanto à rima, distinguem-se geralmente rimas cruzadas nas quadras e somente em número de duas; na sextilha persistem as duas rimas, podendo aparecer mais uma. Por fim, tem-se o rondó arcádico, também denominado "rondó português" por Massaud Moisés[9]; destaca-se uma quadra, repetida depois de duas quadras ou oitavas. O número de quadras e oitavas não é fixo, mas normalmente aparecem oito quadras ou quatro oitavas. O metro utilizado é em geral o octossílabo. As rimas são encadeadas na quadra que se repete como refrão; nas demais estrofes também o são, só que entre o primeiro e o quarto versos ou primeiro, quarto, quinto e oitavo versos no caso de oitavas.

Em Mário de Andrade encontramos três rondós: "Rondó das Tardanças" e "Rondó do Tempo Presente", que estão em Losango Cáqui e "Rondó pra Você" em Clan do Jaboti.[10]

---

9. Massaud Moisés - Dicionário de termos literários, p. 466.
10. Respectivamente em Mário de Andrade - Poesias Completas, pp. 154, 156-157, 174.

O primeiro compõe-se de um monóstico, uma estrofe de sete versos e outra de três, sendo necessário ressaltar que o monóstico vem associado a esta última estrofe. A métrica é irregular e a rima total só se faz presente entre o terceiro e o sexto versos da primeira estrofe.

No "Rondó do Tempo Presente" destacam-se três estrofes com número variado de versos: a primeira contém nove versos, a segunda, seis, e a terceira, vinte e nove. A rima total só se manifesta entre o nono e o décimo quarto versos (terceira estrofe); nos demais versos, quando existem rimas, são consonantais ou toantes. A métrica varia.

Também aqui ocorre repetição de verso: o primeiro verso da primeira estrofe ("Noite de music-hall") é reiterado na última posição desta mesma estrofe, aparece como verso isolado depois da terceira estrofe e como verso modificado na primeira linha da segunda estrofe ("Está repleto o music-hall"); o segundo verso da primeira estrofe se subdivide e com uma pequena variação vem constituir os dois últimos versos da terceira estrofe.

"Rondó pra Você" está constituído por duas estrofes de nove versos, sendo acrescentada a elas parte do primeiro verso da primeira estrofe. Ocorre ainda uma outra repetição: o terceiro e o quinto versos de ambas as estrofes apresentam um mesmo final ("... que você me dá"). As estrofes mesclam versos eneassílabos e decassílabos, havendo ainda um verso de 11 sílabas (oitavo verso da segunda estrofe). Na primeira estrofe existem rimas totais, assoantes e versos sem rima, enquanto na segunda, a rima

só aparece em dois versos.

Confrontando os rondós de Mário de Andrade com a caracterização dessa forma, podemos verificar que nenhum deles se encaixa adequadamente nos diferentes tipos referidos.

Considerando o número de estrofes que podem compor o rondó, diríamos que o "Rondó do Tempo Presente" especifica a quantidade encontrada no rondó francês e no rondó simples; entretanto, o número de versos por estrofe diverge. Nos outros dois rondós, por sua vez, nem mesmo o número de estrofes se ajusta. No que diz respeito à métrica e à rima também não é possível traçar similaridades.

O único fator de permanência constatado nos três rondós de Mário de Andrade é a repetição de uma frase inicial que segue determinadas estrofes dos poemas, princípio básico que rege esta forma, e parece ter sido este o elemento significativo considerado por Mário para a realização de seus rondós, visto que ele não demonstra preocupação com a composição estrófica, métrica ou esquema rímico dos mesmos.

4. O madrigal

O madrigal era destinado ao canto e apresentava inicialmente estrutura fixa, sendo composto por dois ou três tercetos seguidos de um ou dois dísticos e versos

endecassílabos rimados. Depois tornou-se mais livre, quanto ao número de versos, à métrica e à rima. Permaneceu, contudo, a tendência para a composição em uma só estrofe com cerca de dez versos, havendo alternância entre versos de 7 e 11 sílabas.

No que diz respeito ao tema, o madrigal normalmente apresenta "pensamentos graciosos, numa discreta e galante confissão de amor, ou sutilmente epigramática".[11] Entretanto, às vezes manifesta assuntos satíricos.

O madrigal constatado na poesia de Mário de Andrade vem nomeado "Madrigal do Truco" e se encontra em O Café (primeira cena - parte II).[12] O próprio título carrega a complexidade formal da superposição do erudito e do popular.

O poema se apresenta através de cinco estrofes de cinco versos octossílabos. A rima aparece no poema, mas não em todos os versos. Isto nos permite dizer que o madrigal de Mário se adapta ao princípio de liberdade que passou a caracterizar essa forma, não seguindo nem mesmo a tendência de ser composto por uma única estrofe. O assunto tratado no poema (jogo de truco) não permite considerá-lo nem como amoroso nem como propriamente satírico, pois o que transparece no poema é o espírito lúdico, jocoso.

Por outro lado, devemos ressaltar que há um elemento que Mário conservou no seu madrigal: o fato de ele ser cantado.[13]

---

11. Hênio Último da Cunha Tavares - Teoria Literária, p. 288.
12. Mário de Andrade - Poesias Completas, pp. 426-427.
13. "O Café" é um melodrama.

5. O romance

O romance caracteriza-se por ser um poema narrativo popular que apresenta geralmente estrofe irregular e tem extensão indeterminada. Pode apresentar rimas assoantes ou consoantes, destacando-se também versos soltos. Sua métrica comumente é marcada pela existência de versos octossílabos, aos quais se seguem os hendecassílabos e hexassílabos. Um outro elemento ocasional no romance é o paralelismo ou ritornelo.

Na obra poética de Mário de Andrade há os seguintes romances: "A Serra do Rola-Moça", que está inserido no poema "Noturno de Belo Horizonte" em Clan do Jabuti; "Lenda das Mulheres de Peito Chato" em Remate de Males; "Reconhecimento de Nêmesis", que se encontra em A Costela do Grão Cão e "Agora eu quero cantar" em Lira Paulistana.

"A Serra do Rola-Moça" está constituído por sete estrofes com número variado de versos: a primeira contém sete versos; a segunda, doze; a terceira e a sétima estrofes, dois versos; a quarta inclui cinco versos; a quinta, oito versos e a sexta estrofe, dez versos. Destacam-se rimas assoantes e consoantes e também vários versos soltos. Todos são octossílabos.

O ritornelo está presente neste romance:

A serra do Rola-Moça
Não tinha êsse nome não...
(primeira e terceira estrofes)

E riam. Como êles riam! (segunda e quarta estrofes)

No poema "Lenda das Mulheres de Peito Chato" encontra-se a seguinte distribuição: três estrofes, sendo que a primeira está formada por setenta e quatro versos; a segunda por vinte e seis e a terceira por apenas dois versos; e todos de 8 sílabas. Constata-se a presença de rimas assoantes e consoantes, ao lado de versos soltos.

O ritornelo também é encontrado neste poema, através da repetição do verso:

Macunaíma, Maria,

que aparece várias vezes durante o poema.

O outro romance de Mário de Andrade ("Reconhecimento de Nêmesis") está composto por treze estrofes, que se acham assim dispostas: a primeira e a segunda estrofes contêm dezesseis versos; a terceira, dezessete; a quarta, vinte e um; a quinta e a oitava, onze; a sexta, vinte; a sétima, vinte e dois; a nona, quinze; a décima, seis; a décima-primeira e a décima-terceira, doze e a décima-segunda, nove. Os versos são octossílabos e as rimas consoantes e assoantes, havendo também aqui versos sem rima.

Neste romance manifesta-se o paralelismo, que pode ser verificado nos versos abaixo:

Iguais na perversidade
Iguais na imbecilidade (sétima estrofe)

Uma tristeza profunda,
Uma fadiga profunda (décima-primeira estrofe)

Outro romance de Mário de Andrade intitula-se "Agora eu quero cantar". Apresenta dezenove estrofes de versos de 8 sílabas, organizados do seguinte modo: a primeira e a décima-oitava estrofes estão constituídas por cinco versos; a segunda, terceira e décima-sexta contêm doze versos; a quarta e décima-terceira, nove versos; a quinta, seis; a sexta e décima-segunda estrofes abrangem dez versos; a sétima e a décima, catorze versos; a oitava, treze; a nona, dezoito; a décima-primeira e a décima-quinta, onze; a décima-quarta, vinte e seis; a décima-sétima, três e a décima-nona, dois.

Como acontece com os outros romances analisados, este também apresenta rimas assoantes e consoantes e ainda versos soltos.

Os fenômenos do paralelismo e ritornelo estão presentes em grande quantidade neste poema. O ritornelo se manifesta, por exemplo, através dos versos:

— É Pedro. E Pedro ficou. (segunda estrofe)

Um sono bruto o prostrou. (terceira, sétima e décima-segunda estrofes)

Para a serra se voltou: (quarta, oitava e décima-segunda estrofes)

O paralelismo, por sua vez, pode ser identificado pelos versos:

Por trás do quarto alugado
Tinha uma serra muito alta
Que Pedro nunca notou, (quarta estrofe)

Por trás da escola de Pedro
Tinha uma serra bem alta
Que o menino nunca olhou; (oitava estrofe)

Por trás da fábrica havia
Uma serra bem mais baixa
Que Pedro nunca enxergou, (décima-segunda estrofe)

Comparando os romances de Mário de Andrade estudados acima com a conceituação dada a respeito dessa forma poemática, poderemos notar que há concordância entre ambos, seja quanto à narratividade cursiva, à sua extensão, à irregularidade estrófica, ao tipo de versos, às rimas e à presença do paralelismo e ritornelo.

6. O salmo

No Diccionario de la Música[14] de Michel Brenet encontramos o seguinte verbete: "himno hebraico cantado en los oficios divinos del templo de Jerusalén y que, bajo la forma de traducción, pasó a las diferentes iglesias cristianas. El salmo está formado de versículos o

14. Michel Brenet - Diccionario de la Música, p. 464.

estrofas, compuestos generalmente de dos versos, y de tres en ocasiones". Neste verbete há referência ainda às duas maneiras de se cantar o salmo. Uma delas consiste em um leitor único recitá-lo inicialmente, e depois de uma divisão ou um salmo ou vários, o coro canta "aleluya"; na outra destaca-se um canto muito melódico e ao leitor cabe dizer uma ou algumas estrofes, sendo que o coro repete a primeira estrofe total ou parcialmente, contestando o leitor, que é o responso.

Na Enciclopédia Lello Universal[15], o salmo vem definido como "cântico de louvor a Deus", sendo feita alusão ainda aos Salmos, "livro da Bíblia composto de 150 cantos sagrados atribuídos pela tradição a David..." e ao fato de que com a Reforma os salmos passaram a ser parafraseados.

Na obra de Mário de Andrade destaca-se um salmo, que está inserido no poema "Carnaval Carioca" em Clan do Jaboti[16].

Este salmo está dividido, de acordo com a disposição estrófica manifestada, em três partes: a primeira e a segunda incluem nove versículos e a terceira, oito.

Analisando o salmo do escritor brasileiro tendo em vista as informações acima, percebe-se neste a primeira maneira citada de se cantar o salmo, pois verifica-se de início, a presença de uma só voz recitando-o, e terminada esta primeira parte, distingue-se o "Aleluia", que pressupomos ser emitido por um coro.

---

15. Enciclopédia Lello Universal, p. 819.
16. Mário de Andrade - Poesias Completas, pp. 169-170.

O caráter de louvação a Deus também pode ser constatado no salmo de Mário, especialmente na segunda parte, onde, depois do "Aleluia", todos os versículos começam com a forma "louvemos".

Esta segunda parte, por sua vez, parece constituir uma paráfrase do Salmo 150 de Davi. Alguns elementos nos permitem sugerir essa possibilidade, sejam eles: o vocábulo "Aleluia" que inicia ambos os salmos; o aspecto de louvação presente em todos os versículos; e o fato de se invocar que a louvação seja acompanhada de determinados instrumentos. Paralelamente, distinguem-se também algumas diferenças, como: o número de versículos, a pessoa verbal de "louvar", a repetição do "Aleluia" no final do Salmo de Davi e o tipo de instrumentos solicitados. Entretanto, isso não invalida a hipótese.

7. As cantigas

Os poemas de Mário de Andrade que podem ser enquadrados na forma poemática da cantiga[17], permitem algumas confrontações.

Se considerarmos o preceito da poesia trova

17. A cantiga a que nos referimos é a cantiga trovadoresca, visto que a chamada cantiga palaciana não é encontrada na poesia de Mário.
A cantiga palaciana, de acordo com Segismundo Spina (Presença da Literatura Portuguesa I - Era Medieval, p. 83) é uma forma poemática que apresenta "mote de quatro ou mais versos seguido de uma volta ou várias. As voltas têm de 8 a 10 versos".

doresca que assinalava o número de até três estrofes para compor o poema[18], podemos verificar que entre as dezoito cantigas encontradas em Mário de Andrade, apenas duas delas o seguem. Trata-se dos poemas: "Eco e o Descorajado" e "Abre-te boca e proclama".

No que diz respeito à quantidade de versos das estrofes, nota-se que as cantigas de Mário de Andrade se enquadram nas possibilidades apresentadas pela poesia trovadoresca[19]. É necessário destacar no autor brasileiro a existência de poemas que mesclam estrofes com número diferente de versos, aspecto que lhe é peculiar, mas que não parece ser àquela.

Os poemas de Mário também estão dentro da margem de variação possível para as cantigas medievais no que se refere ao número de sílabas dos versos, e ele inclusive se utiliza justamente dos metros mais empregados por aquelas cantigas. Nelas os metros variavam de seis a dezessete sílabas. Os mais empregados eram o octossílabo, o eneassílabo, o hendecassílabo e o verso de arte maior.

O verso de 8 sílabas, que era o metro mais utilizado, não apenas pelos trovadores, mas por toda poesia de feição popular, às vezes alternava com o eneassílabo agudo. Há casos em que estes versos trazem inclusive as

---

18. A poética preceituava o uso de até três estrofes para as cantigas; entretanto as cantigas paralelísticas traziam até oito estrofes, cada uma contendo um máximo de dez versos. (Ver Segismundo Spina - Manual de Versificação Românica Medieval, p. 75)

19. Spina faz referencia tambem a composição das estrofes e diz que há uma variabilidade de dois a dez versos, sendo que a quadra predomina, e vem seguida pelo dístico (que aparece principalmente nas cantigas paralelísticas), e depois tem-se então as estrofes de três, cinco e seis versos. (Ver Manual de Versificação Românica Medieval, p. 75)

mesmas acentuações do octossílabo.

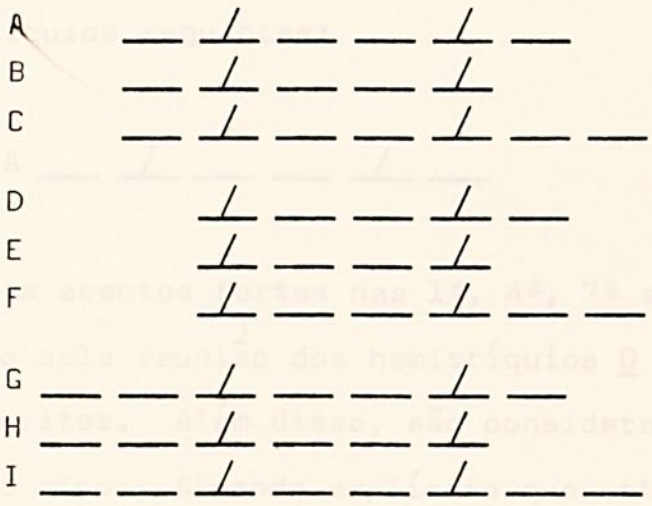
O verso hendecassílabo na poesia galego-portuguesa aparece preferencialmente sob a forma 4 + 6 com as seguintes modalidades: 4' + 5'; 4 + 5'; 4 + 6' e 4 + 6. De origem provençal, tem-se o hendecassílabo de cesura 3' + 6 e 3' + 6' com a variante 3 + 7; o tipo heróico 6+4 (ou 6' + 3) e ainda os hendecassílabos 5 + 5 (5' + 5', 5' + 4 e 4' + 4).

Entretanto, é importante destacar que praticamente cada uma das cantigas de Mário de Andrade constitui um caso específico, não sendo possível agrupá-las simplesmente sob determinados esquemas gerais. A título de exemplificação, é possível citar algumas das variantes. Tem-se então poemas cujos versos são todos octossílabos ("Eco e o Descorajado", "Garoa do meu São Paulo" e "Na rua aurora eu nasci"), poemas constituídos por versos heptassílabos ("São Paulo pela Noite", "Ruas do meu São Paulo"), um poema com versos hendecassílabos ("Na rua Barão de Itapetininga"), um poema com versos eneassílabos ("Vieste dum futuro selvagem"), um poema com número variado de sílabas, mas que traz quase o mesmo esquema métrico de uma estrofe para outra ("Esse homem que vai sozinho"), um poema com número variado de sílabas e com esquema diferente de estrofe a estrofe ("Canção"), um poema constituído por versos de arte maior ("Cantiga do Ai").

Com relação a este último tipo de verso, seria interessante fazer algumas considerações devido ao seu caráter distintivo frente aos demais versos.

O verso de arte maior, segundo Tomás Na-

varro em seu livro Métrica Española[20], apresenta um número de sílabas que pode variar entre 10 e 14. Cada verso divide-se em dois hemistíquios, podendo haver as seguintes variantes:



Conforme se verifica pelos esquemas acima, permanece invariável em todos eles o grupo datílico existente entre os dois apoios rítmicos. Esses fatores permitem dizer que o verso de arte maior manifesta de modo simultâneo um ritmo basicamente uniforme e uma medida variável. A uniformidade datílica pode, entretanto, ser modificada através da intercalação ocasional de um hemistíquio hexassílabo de ritmo trocaico com apoios nas sílabas ímpares.

Os hemistíquios podem ser iguais ou podem ser diferentes, devendo-se ressaltar que suas combinações alteram de modo significativo os efeitos rítmicos do verso. No geral, os hemistíquios hexassílabos ocupam de maneira indistinta as duas partes do verso, enquanto os pentassílabos aparecem preferencialmente na primeira parte e

20. Tomás Navarro - Métrica Española, pp. 92-99.

os heptassílabos na segunda.

Citando Laberinto de Fortuna, Tomás Navarro refere-se a dois tipos de combinação entre hemistíquios que são predominantes. Um deles traz a 2ª, 5ª, 8ª e 11ª sílabas acentuadas, sendo constituído pela junção de dois dos hemistíquios seguintes:

A ___ / ___ ___ / ___

O outro manifesta acentos fortes nas 1ª, 4ª, 7ª e 10ª sílabas, e é formado pela reunião dos hemistíquios D e A anteriormente transcritos. Além disso, são considerados ainda mais outros dois tipos, ficando explícito que estes surgem em proporção bem inferior. Estes versos trazem a mesma acentuação que os dois citados acima; a diferença está na combinação dos hemistíquios, sendo que um tipo agrupa os hemistíquios A e B e o outro, os hemistíquios D e B.

A estrofe mais empregada com o verso de arte maior foi a oitava formada por dois quartetos trabalhados pelas rimas. Entre as combinações desta oitava a mais freqüente apresentava o esquema rímico: ABBA:ACCA, ao qual se seguia sua variante: ABBA:BCCB. Já as combinações de duas rimas foram menos utilizadas.

Estudando o poema "Cantiga do Ai", verificamos que Mário de Andrade se utiliza de versos com duas medidas: 11 e 12 sílabas. Quanto aos hemistíquios que constituem os versos de arte maior encontrados no poema em questão, notamos a presença de dez combinações, sendo que o grupo datílico predomina, mas deve-se ressaltar também a existência do ritmo trocaico e de um outro ritmo (que apa-

rece em partes dos versos de número nove, onze, catorze, dezenove, vinte e um e vinte e três), e que não é citado por Tomás Navarro em seu livro Métrica Española.

Este mesmo autor faz referência à posição geralmente ocupada pelos hemistíquios de 5, 6 e 7 sílabas no verso de arte maior. Constatamos que Mário segue tal tendência, exceto em quatro versos (nono, décimo-primeiro, vigésimo-primeiro e vigésimo-terceiro). Parece significativo destacar que estes versos estão justamente entre aqueles que apresentam hemistíquios, com ritmo distinto dos apontados pelo crítico espanhol para o verso de arte maior.

Um outro fator a ressaltar diz respeito à acentuação que prevalece neste tipo de verso e a combinação mais freqüente entre determinados hemistíquios, de acordo com as informações dadas por Tomás Navarro.

Na "Cantiga do Ai", oito versos apresentam acentos nas 2ª, 5ª, 8ª e 11ª sílabas; todos os outros constituem manifestações únicas, ou seja, o ritmo é divergente de um para outro verso. Até mesmo o verso com acento na 1ª, 4ª, 7ª e 10ª sílabas que é realçado por Navarro em segundo lugar, seguindo o verso que tem a 2ª, 5ª, 8ª e 11ª sílabas acentuadas, aparece somente uma vez em Mário. Em vista disso é possível dizer que o verso com 2ª, 5ª, 8ª e 11ª sílabas acentuadas prevalece sobre os demais, não só no exposto por Navarro, mas também no poema do escritor brasileiro.

Entretanto, há uma diferença importante a se considerar: a combinação entre hemistíquios datílicos dada como predominante por Navarro ao citar Laberinto de Fortuna é oposta à que se encontra em Mário. No seu poema

"Cantiga do Ai" sete versos trazem reunidos os grupos A-B e quatro versos, os grupos D-B. Estes são exatamente os tipos que aparecem em proporção bem menor no livro acima referido. Por outro lado, os dois tipos mais freqüentes neste livro (A-A e D-A) não surgem nem uma vez no poema de Mário.

Com relação ao tipo de estrofe e esquema rímico mais utilizados com o verso de arte maior, convém dizer que neste aspecto Mário de Andrade também não segue a tendência geral.

Com referência à rima, nota-se que a diversidade é ainda maior do que foi apontada em relação à métrica, pois aqui cada poema apresenta um sistema rímico particular.

Confrontando as manifestações rímicas das cantigas de Mário de Andrade com as das cantigas medievais, verificamos que apenas a cantiga "Vieste dum futuro selvagem" pode ser enquadrada de modo integral em um dos esquemas: o das coblas unissonans[21]. Há, entretanto, três outras cantigas que estão muito próximas dessa mesma situa-

---

21. No que se refere à rima, nota-se nas cantigas medievais o emprego das coblas singulars (estrofes cujos esquemas rímicos variam de uma para outra); das coblas doblas (cujos esquemas são iguais a cada duas estrofes) ou das coblas unissonans (que apresentam um mesmo esquema rímico e versos de metro igual). As rimas agudas podem aparecer combinadas com as rimas graves, apenas sendo exigido que apresentem a mesma distribuição de uma estrofe para outra. O verso agudo tende a predominar.
Emprega-se mais a rima consoante, mas nos cantares de feição folclórica também se verifica a presença da assonância, havendo composições em que coexistem esses dois tipos de rima. Ressalte-se ainda, aqui, a palavra perduda: verso sem rima que era introduzido algumas vezes em cada estrofe das cantigas. (Ver Segismundo Spina - Manual de Versificação Românica Medieval, p. 68)

ção. São elas: "Eco e o Descorajado", "Eu nem sei se vale a pena" e "A Catedral de São Paulo".

A primeira está constituída por três estrofes, cujos versos apresentam o mesmo número de sílabas, sendo que a diferença reside no esquema rímico, que sofre pequena variação na última estrofe. Na segunda cantiga se delineia a seguinte situação: quatro estrofes com oito versos octossílabos e o último de 4 sílabas e uma quinta estrofe com dez versos, sendo os oito primeiros de 8 sílabas e os dois últimos tetrassílabos. Todas as estrofes apresentam o mesmo esquema rímico, devendo-se ressaltar apenas que alguns versos manifestam alguma modificação nas suas terminações. O verso a mais que aparece na última estrofe é um verso perdido. Quanto à última cantiga, observamos que todos os versos apresentam o mesmo número de sílabas, com exceção do refrão e do terceiro verso da quinta e sexta estrofes que não constituem refrão. As estrofes se igualam no que se refere à configuração rímica, diferindo apenas os versos citados, que vão constituir versos perdidos. A rima nesse poema não é consoante como nos anteriores; é toante.

Verificando a distribuição de rimas graves e agudas nos poemas considerados acima, percebe-se que em o "Eco e o Descorajado" predominam as rimas graves e nos outros três, as rimas agudas, o que está de acordo com a tendência manifestada nas cantigas medievais. Por outro lado, a distribuição uniforme de rimas agudas e graves de uma estrofe a outra só é constatada no poema "Vieste dum futuro selvagem".

O predomínio de rimas consoantes que parece

existir nas cantigas tradicionais não encontra paralelo entre os poemas de Mário de Andrade. Eles se encaixariam mais propriamente naqueles cantares de feição folclórica, onde se mesclam rimas consoantes e assoantes. Entretanto, é necessário ressaltar que os diferentes jogos rímicos que o autor brasileiro realiza lhe são específicos.

Quanto a determinados processos métricos empregados nas cantigas medievais, podemos atestar a presença de alguns nos poemas de Mário[22]. É o caso do dobre, que aparece nos poemas "Garoa do meu São Paulo" e "Beijos mais beijos" e a fiinda em "São Paulo pela Noite", "Garoa do meu São Paulo", "Na rua Barão de Itapetininga".

Considerando agora os diferentes tipos de cantigas existentes, podemos agrupar os poemas de Mário de

22. Entre esses processos métricos destacam-se: o dobre, mordobre, atá-fiinda e fiinda.
O primeiro consiste na repetição de uma palavra nos mesmos lugares de estrofe e verso, preferencialmente no primeiro e no último verso. Entretanto, é possível também inseri-la em outros lugares e até colocar de modo uniforme a mesma palavra rimante em todos os finais de versos de uma estrofe. Às vezes, joga-se com os diferentes significados das palavras, ocasionando o surgimento de um trocadilho. O mordobre se diferencia do anterior em razão de não se servir apenas de uma única forma da palavra, mas também de suas derivações. Na atá-fiinda, cada estrofe finaliza no meio de uma frase, sendo que o leitor tem que procurar seu complemento na estrofe seguinte e continuar até a um remate de dois ou três versos, quando então o período se completa. Consiste numa variante do encavalgamento, com a distinção de que na atá-fiinda, os versos ligados constituem o final e o começo de duas estrofes consecutivas. Tal processo não leva a uma seqüência ininterrupta do discurso, uma vez que cada estrofe expressa basicamente o mesmo pensamento, tendo em vista o processo repetitivo tradicional. Trata-se de um simples jogo rítmico (não coincidência da pausa da frase com a da estrofe), o qual cria um estado de expectativa que pode servir para realçar a fiinda (remate ideológico da composição), expressa através de um monóstico, dístico, terceto ou até uma quadra, havendo inclusive cantigas que incluem mais de uma fiinda. (Ver Rodrigues Lapa, Lições de Literatura Portuguesa, pp. 201-203 e A.J.Saraiva e O.Lopes - História da Literatura Portuguesa, p. 61)

Andrade de acordo com a distribuição que se segue[23].

Como exemplos de cantigas de amor, teríamos a "Cantiga do Ai" e "Na rua Barão de Itapetininga"; como cantiga de amigo, "Ruas do meu São Paulo", e como cantigas de escárnio, os poemas "Abre-te boca e proclama", "A Catedral de São Paulo", "Moça linda bem tratada" e "Num filme de B. de Mille".

Há ainda que se fazer referência às canti-

23. As cantigas galego-portuguesas, de acordo com seu conteúdo, classificam-se em: cantigas de amor, cantigas de amigo, cantigas de escárnio e maldizer.
Nas cantigas de amor o trovador retrata seu sofrimento em razão de sua paixão incorrespondida por parte da dama aristocrática a quem dirigia seu canto. (Ver Massaud Moisés - Dicionário de termos literários, p.75)
As cantigas de amigo, diferentemente, expressam o sofrimento amoroso da moça (que geralmente pertencia às camadas populares) e que chora a ausência do namorado por causa da guerra ou de outra mulher. De acordo com o lugar e as circunstâncias em que se representava o quadro sentimental, as cantigas de amigo se especificavam em: cantigas de amigo exclusivamente amorosas, cantigas de romaria, pastorelas, bailadas, barcarolas, albas, etc. (Ver Massaud Moisés - A Literatura Portuguesa, pp. 26-27). Essas cantigas de amigo apresentavam geralmente versos octossílabos, sendo este metro também utilizado pelas cantigas de amor, só que sua preferência era pelos versos de 9 sílabas e pelos hendecassílabos jâmbicos, de proveniência estrangeira.(Ver Segismundo Spina - Manual de Versificação Românica Medieval, p. 75)
As cantigas satíricas (de escárnio e maldizer) se distinguem pelo fato de que na primeira a crítica é feita de modo indireto, enquanto na segunda a crítica se constrói diretamente.(Ver Massaud Moisés, op.cit., p.28)
As cantigas satíricas manifestam determinadas características predominantes no que se refere à sua métrica, ao número de estrofes, aos esquemas estróficos e rímicos. É assim que o hendecassílabo parece prevalecer sobre o octossílabo; poemas de três estrofes sobre os de quatro; estrofes de sete versos sobre as de seis, quatro e cinco. A fórmula rímica predominante nas estrofes de sete versos é abbacca. Outros esquemas rimáticos que se destacam são: aaabab, ababcca, aabab, abbacc, associando-se aqui o refrão. Podem aparecer também esquemas estróficos do zéjel, poema que se inicia com um estribilho e é seguido por um número variado de estrofes, constituídas de três versos de mesma rima e um verso com rima igual à do estribilho (AA bbbA (AA)). Os versos que o compõem podem apresentar 8, 6, 10 ou 12 sílabas. É necessário destacar que o zéjel admite além do descrito, várias possibilidades de combinações e recursos métricos. (Ver Segismundo Spina - op. cit., pp. 138, 61-62)

gas paralelísticas, de refrão, de maestria e tenção[24].

No primeiro tipo incluem-se os poemas: "Minha viola bonita", "São Paulo pela noite", "Garoa do meu São Paulo", "Ruas do meu São Paulo", "Esse homem que vai sozinho", "Beijos mais beijos", "Na rua Barão de Itapetininga", "Na rua aurora eu nasci", "Vieste dum futuro selvagem", "Nunca estará sozinho", "Moça linda bem tratada" e "Num filme de B. de Mille". Como cantiga de refrão é possível ressaltar os poemas: "Eco e o Descorajado", "Canção", "Vieste dum futuro selvagem", "Nunca estará sozinho", "Ruas do meu São Paulo", "A Catedral de São Paulo",

---

24. De um modo geral, pode-se dizer que na cantiga paralelística ocorre a repetição de uma mesma idéia, com pequenas modificações nas palavras ou substituição por sinônimos.
As cantigas de amigo, principalmente, se utilizam do paralelismo.
Na sua forma mais simples elas apresentam como unidade rítmica um par de dísticos, que têm o mesmo significado, havendo diferenciação praticamente apenas entre os vocábulos que rimam, os quais apresentam vogal tônica a em um dos dísticos de cada par e i ou ê no outro. Além disso, o último verso de cada dístico vem repetido no primeiro verso do dístico correspondente, e todos eles vêm seguidos de refrão.
As cantigas de amigo, entretanto, trazem na sua maioria uma estrutura bem mais complexa, onde estrofes com diferente número de versos aparecem no lugar de dísticos, onde o paralelismo anafórico referido acima é substituído por um emparelhamento menos rígido, sendo que a segunda estrofe de cada par somente reitera o sentido geral da que a antecede. Alguns poemas também já não seguem o pareamento das estrofes, e até mesmo o refrão pode não surgir depois de cada cobra, passando a se intercalar no texto e apresentando algumas variações.(Ver Massaud Moisés - Dicionário de termos literários, p. 75 e António José Saraiva e Óscar Lopes - História da Literatura Portuguesa, p. 45)
A cantiga de refrão é a que vem acompanhada de estribilho. Este pode ser formado por um ou mais versos, devendo-se ressaltar que nos cantares mais primitivos podia ser constituído por uma simples expressão exclamativa ou onomatopaica. Quando empregado unicamente como recurso coral, o refrão não apresenta, às vezes, ligação semântica com a estrofe. De um modo geral, o refrão aparece depois de cada estrofe, mas há possibilidade em caso excepcional de ele anteceder a composição. (Ver Segismundo Spina - Manual de Versificação Românica Medieval, pp. 74-75)

"Num filme de B. de Mille". Por outro lado, podem ser denominadas cantigas de maestria, as seguintes: "Esse homem que vai sozinho" e "Abre-te boca e proclama".

Realizada essa classificação geral das cantigas, podemos agora nos deter em algumas de suas particularidades.

Primeiro, constatamos que no poema "Na rua Barão de Itapetininga" Mário acompanha a tendência manifestada pelas cantigas de amor, utilizando para a confecção do mesmo versos hendecassílabos jâmbicos. A cantiga de amigo citada não segue o padrão métrico mais comumente empregado. Ainda com relação à cantiga de amigo de Mário, é necessário dizer que a voz em primeira pessoa não é de uma mulher, como acontecia na Idade Média, não sendo possível também classificá-la entre os diferentes tipos existentes.

Ao confrontar as cantigas satíricas de Mário de Andrade com as cantigas medievais, nota-se que aquelas não se enquadram adequadamente nestas. A predominância de poemas com três estrofes se manifesta em "Abre-te boca e proclama", sendo que "Moça linda bem tratada" e "Num filme de B. de Mille" trazem quatro estrofes, que parece ser a quantidade que prevalece em segundo lugar. "A Catedral de São Paulo", por sua vez, está à parte, apresen

---

No que diz respeito à rima, o refrão pode ou não se ligar aos últimos versos da estrofe, e quando composto por mais de um verso, a tendência é que ele apresente a mesma rima entre os seus versos.
Nas cantigas de refrão prevalecem as estrofes com quatro versos, seja para o tipo de amor como de amigo.
Quando a cantiga vem destituída de refrão, recebe o nome de cantiga de maestria. A estrofe mais comum neste caso compõe-se de sete versos.
A tenção, por sua vez, consiste em um poema em forma de diálogo. (Ver Segismundo Spina, op.cit., pp.74-75)

tando seis estrofes.

Nenhuma das cantigas referidas utiliza a estrofe de sete versos, que é apontada como predominante para este tipo de cantiga, mas três delas se servem da quadra, que está também entre as estrofes mais empregadas. É o caso de "Abre-te boca e proclama", "Moça linda bem tratada" e "Num filme de B. de Mille". "A Catedral de São Paulo", diferentemente, está constituída por dísticos.

Quanto ao número de sílabas, verificamos que em todas elas aparecem predominantemente os versos octossílabos, um dos metros empregados pela poesia satírica medieval, mas não o principal.

Verificamos que apenas uma entre as doze cantigas paralelísticas de Mário manifesta o esquema paralelístico durante todo o poema ("Eu nem sei se vale a pena"). Nas demais ocorre ruptura do sistema, sendo que em algumas delas um novo esquema passa a se desenvolver.

Dentro desse último grupo, interessa a cantiga "Beijos e mais beijos" devido à grande mobilidade paralelística que aí se destaca. Ela apresenta inicialmente duas estrofes que são paralelas em todos os seus versos, paralelismo este que sofre certa alteração na terceira e quarta estrofes, que passam a constituir um grupo novo, mas ainda ligado ao anterior. Depois disso surgem ainda mais duas estrofes, que se interligam em função de determinados versos, e formam assim outro grupo, mas continuam contendo versos cujo esquema já apareceu nas estrofes anteriores.

Considerando as cantigas de refrão na poesia de Mário de Andrade constatamos que três trazem o refrão seguindo todas as suas estrofes. São elas: "Num filme de B. de Mille", "Vieste dum futuro selvagem" e "Eco e o Descorajado", devendo-se ressaltar que nesta última há uma pequena modificação. Em "Ruas do meu São Paulo" e "A Catedral de São Paulo", este deixa de existir respectivamente na última e nas duas últimas estrofes.

Nos poemas "Canção" e "Nunca estará sozinho", distinguem-se situações específicas. No primeiro, o refrão aumenta um verso cada vez que é reiterado e no segundo, além de não aparecer em uma estrofe, há ruptura na sua disposição, visto que ele vem antecedendo algumas estrofes, ao invés de segui-las.

Quanto ao número de versos existentes normalmente nas cantigas de refrão dentro do gênero de amor e de amigo, notamos que das cantigas citadas apenas uma se enquadra na categoria de cantiga de amigo e ela não está constituída por quartetos.

Com relação às cantigas de maestria ("Esse homem que vai sozinho" e "Abre-te boca e proclama"), observamos que também elas não seguem a quantidade de versos considerada mais comum para este tipo de cantiga.

Tendo em vista todas as cantigas referidas, duas ("Ruas do meu São Paulo" e "Canção") nos sugerem um estudo mais detalhado em razão de poderem ser consideradas paráfrases: a primeira da cantiga de amigo "Ay flores, ay flores do verde pyno" de D. Dinis e a segunda de um romance que alguns atribuem a Goesto Ansures e outros consideram como romance apócrifo e cujo título é "Canção do Fi-

gueiral".

Confrontando, inicialmente, o poema "Ruas do meu São Paulo" com a cantiga de D. Dinis, verificamos que ambos são constituídos por dísticos seguidos por um refrão de um verso, exceção feita à última estrofe do poema de Mário que omite o refrão e apresenta três versos. O número de dísticos de um e outro poema varia, sendo que "Ay flores, ay flores do verde pyno" traz oito dísticos e "Ruas do meu São Paulo", cinco, além do terceto final.

A métrica também diverge: a cantiga de D. Dinis compõe-se de versos hendecassílabos (exceto os primeiros versos da quinta e sexta estrofes, que são dodecassílabos) e refrão com 6 sílabas, ao passo que no poema de Mário encontramos versos de 7 sílabas e o refrão e o terceiro verso da última estrofe com 4 sílabas.

No que se refere à rima verificamos na cantiga do escritor medieval a existência de dísticos com rimas assoantes, outros com rima consoante e outros ainda sem rima. Em Mário, só existe rima, e mesmo assim consonantal, em uma única estrofe.

Com relação à classificação das cantigas, constatamos que ambas podem ser consideradas como cantigas de refrão, paralelística, tenção e de amigo, devendo-se fazer aqui, entretanto, algumas observações.

O refrão, um dos elementos que despertam nossa atenção para a similaridade entre os dois poemas, aparece sob a forma de "Ay Deus, e hu é?" na cantiga medieval em estudo e "Onde está?" no poema de Mário. Paralelamente, é necessário destacar que ele não finaliza a última

estrofe de "Ruas do meu São Paulo".

A denominação de cantiga paralelística nos permite integrar a cantiga "Ay flores, ay flores do verde pyno", entre aquelas cantigas de amigo que se utilizam da forma mais simples do paralelismo. Assim, ela traz como unidade rítmica um par de dísticos, que têm o mesmo significado, havendo pequena diferença somente entre os vocábulos rimantes que são de vogal tônica /i/ em um dos dísticos de cada par e /a/ no outro. Também o último verso de cada dístico aparece repetido no primeiro verso do dístico correspondente, todos seguidos de refrão.

Na cantiga "Ruas do meu São Paulo" a situação é diferente. Não é possível falar em um par de dísticos, visto que o conteúdo entre os dísticos que se seguem não é o mesmo, não há palavras que rimam dentro de um mesmo dístico, sendo que as vogais tônicas /a/ e /i/ aparecem respectivamente no primeiro e segundo versos de cada dístico, e não em dísticos subseqüentes. Também não se verifica a reiteração de versos da maneira como acontece na cantiga de D. Dinis; os que vêm repetidos são os primeiros versos das estrofes de número um, três e cinco ("Ruas do meu São Paulo") e também os primeiros da segunda e quarta estrofes.

A caracterização das cantigas como sendo tenção nos revela também comportamentos diferentes.

No poema medieval o diálogo se desenvolve entre uma moça e as "flores do verde pyno", sendo que a voz da donzela ocupa os quatro dísticos iniciais e a resposta do "pyno" é dada através dos quatro últimos. Já no poema do autor brasileiro, a parte interrogatória se mani-

festa por cinco estrofes, ficando somente a última destinada à resposta. E aqui também, apesar de percebermos a presença do diálogo, constatamos que a pergunta e a resposta são emitidas por uma única voz.

A cantiga de amigo de D. Dinis nos sugere que o diálogo se estabelece no campo, o que nos permite caracterizá-la como uma pastorela. Contrariamente, no poema de Mário de Andrade, são invocadas as ruas, os caminhos de São Paulo, fator que impede sua classificação dentro do gênero da pastorela, não sendo possível também incluí-la entre os demais tipos de cantiga de amigo.

Do ponto de vista semântico notamos nos dois poemas, a representação de uma busca, mas em proporções diferentes: em "Ay flores, ay flores do verde pyno", por exemplo, a moça simplesmente indaga sobre notícias do amigo, ao passo que em "Ruas do meu São Paulo", o que se procura está num plano mais profundo, mais geral: não é especificamente um amigo, mas sim o amigo, o amor.

Uma outra diferença está na resposta emitida em ambos os poemas. Em D. Dinis ela é satisfatória, pois o namorado retornará, havendo assim uma perspectiva de um futuro feliz. Já em Mário de Andrade, o "eu poemático" chega a conclusão de que não encontrará o que almeja, porque ele mesmo responde que tudo está no passado, eliminando dessa forma a possibilidade de encontro no futuro.

Consideremos agora o poema "Canção" em relação à "Canção do Figueiral".

O poema de Mário está constituído por três estrofes: as duas primeiras com seis versos e a última

com oito. Seguindo a primeira estrofe aparece um refrão de dois versos, e à medida que ele é reiterado, um novo verso é acrescentado. O número de sílabas dos versos é irregular, havendo predominância dos octossílabos. Quanto à rima, duas estrofes se apresentam com rima vocálica e a última mescla versos sem rima com versos de rima consoante. No refrão a rima só se manifesta no final do poema, e apenas em dois de seus quatro versos.

Analisando a "Canção do Figueiral", verificamos que há divergência em relação ao poema de Mário tanto no número de estrofes, quanto na quantidade de versos por estrofe, pois a primeira está constituída por dez versos e as outras três por doze. Há ainda um estribilho de dois versos que antecede as quatro estrofes e aparece também depois da quarta estrofe. Todos os versos do poema apresentam 8 sílabas métricas. No que diz respeito à rima, constata-se situações diferentes de uma estrofe a outra: na primeira e terceira estrofes destacam-se rimas consoantes e versos soltos, sendo que este último aparece apenas uma vez na primeira estrofe; na segunda estrofe temos versos com rima consoante, consonantal e versos soltos; na última estrofe todos os versos possuem rimas consoantes. O estribilho, por sua vez, não traz rima entre seus versos.

Ainda com relação à rima, é necessário ressaltar que existe uma espécie de elo rímico entre os dois poemas: todas as estrofes manifestam a mesma rima no seu último verso - /ej/. Outra distinção que pode ser apontada entre os dois poemas é relativa à sua forma poemática: a "Canção do Figueiral" é um romance, enquanto o poema de Mário de Andrade é uma cantiga de refrão. Entretanto, é

possível notar que este último consiste num desenvolvimento daquele.

Um primeiro elemento que se destaca no sentido de permitir a ligação de um poema a outro é o estribilho, devido à semelhança de estrutura existente entre eles:

No figueiral, figueiredo,
Lá no figueiral entrei.
("Canção do Figueiral")

e

Na solidão, solitude
Na solidão entrei.
("Canção")

Há, contudo, alguns aspectos distintivos referentes a estes mesmos estribilhos.

No poema do escritor brasileiro, por exemplo, o refrão aumenta um verso cada vez que é repetido, o que não acontece em "Canção do Figueiral". O número de sílabas é equivalente no primeiro verso do refrão, mas não nos demais. Com a rima acontece o processo inverso, ou seja, a rima é diferente no primeiro verso, sendo que no segundo verso as palavras rimantes chegam a ser as mesmas.

A posição do estribilho também é fator de divergência, conforme já foi mostrado anteriormente. E o próprio conteúdo deste estribilho serve para situá-los em planos diferentes: em "Canção do Figueiral" se identifica um plano mais concreto, pois se enuncia um espaço físico mais real, ao passo que no poema de Mário tem-se uma situação abstrata, visto que o "eu poemático" penetra na soli-

dão. Este fator negativo de se enredar pela solidão adquire ainda maior força negativa a cada novo verso acrescentado no estribilho.

Um outro elemento comum ao poema de Mário e à "Canção do Figueiral" é o paralelismo, devendo-se, entretanto, dizer que este aparece várias vezes no romance medieval e bem pouco no poema modernista, onde a repetição progride materialmente.

Analisando o desenvolvimento semântico de um poema em relação ao outro podemos sugerir, de início, que o primeiro verso do poema de Mário aparece como continuação de um pensamento que não está expresso ali; o início deste estaria justamente no estribilho de "Canção do Figueiral".

A pertinência dessa sugestão reside no fato de que o sentido de "figueiral" estaria complementado pelo vocábulo "árvores" que inicia o poema de Mário, associando-se a isso dois elementos gráficos, visto que este primeiro verso principia com reticências e letra minúscula. Simultaneamente, a qualificação atribuída a "árvores" nos direciona para o próprio contexto do poema, uma vez que o adjetivo "indevassáveis" já reflete a atmosfera negativa que vem delineada praticamente no decorrer de todo o poema.

Nova ligação pode ser feita com o poema medieval se atentarmos para o fato de que os substantivos empregados por Mário de Andrade na primeira estrofe retratam basicamente aspectos da natureza, o que nos conduziria então para o ambiente característico de "Canção do Figueiral", ambiente este expresso até mesmo através do título do poema. Mas novamente aqui outra diferenciação se mani-

festa, pois ou é associada qualidade negativa a um determinado elemento, como é o caso do verso:

Chão tramado de saudades,

ou são subtraídos do ambiente fatores positivos, que provavelmente modificariam o clima sombrio imperante na estrofe:

De alma escusa sem pássaros
Sem fonte matutina
.....
À eterna espera da brisa,
.....

Se considerarmos a primeira estrofe do poema medieval no seu todo, podemos dizer que também nela se distingue um caráter negativo, em grau bem menor do que na estrofe correspondente do poema de Mário, principalmente porque as situações descritas em um e outro são bem distintas.

Na segunda estrofe de "Canção" já é possível perceber um clima diferente, pois há indícios de esperança, o que já não ocorre na segunda estrofe de "Canção do Figueiral", onde persiste o fator negativo, que também aqui não é intenso.

Ao principiar a terceira estrofe de "Canção", constatamos que a negatividade retorna, e com uma força maior do que na primeira estrofe, porque neste momento a perspectiva de esperança latente na estrofe anterior foi submersa; destaca-se agora a constatação bem definida

do "eu" sobre tudo que ele não desfrutou.

A diferença entre a primeira e terceira estrofes fica melhor delimitada ainda, se atentarmos para as formas verbais utilizadas. Na primeira estrofe, por exemplo, ocorre apenas um verbo, mas este, apesar de a frase sugerir dúvida em relação a uma situação vindoura satisfatória, aparece no futuro do presente. Contrariamente, a terceira estrofe traz um verbo no presente e todos os outros no passado, ficando sugerido desta forma que nada de positivo acontece e de que não há perspectiva de futuro.

A terceira estrofe do romance medieval configura um caráter de esperança mais determinante, visto que o "eu" se mostra convicto de sua missão, convicção esta que não transparece no poema modernista em estudo, porque a esperança neste já se situa no campo da dúvida. Desta forma, se de um lado poderíamos sugerir a ligação da segunda estrofe de "Canção", com a terceira de "Canção do Figueiral", por outro lado, é necessário ressaltar a diferença referida acima.

A quarta e última estrofe do poema medieval se distingue totalmente da última do poema de Mário: naquela vemos realizado de modo satisfatório o objetivo proposto, sendo que o poema se encerra então de maneira positiva; nesta, o fator positivo não é nem ligeiramente apontado, e o poema finaliza dentro de um clima de frustração.

Comparando a interpretação final destes dois poemas com os outros dois analisados anteriormente ("Ay flores, ay flores do verde pyno" e "Ruas do meu São Paulo") é possível notar que os dois poemas medievais se assemelham, o mesmo ocorrendo entre os dois poemas de Má-

rio. Esse aspecto parece sugerir, em linhas gerais, que um dos pontos contrastantes verificados na análise comparativa das cantigas de Mário com relação aos poemas medievais é que a atmosfera pessimista tende a se manifestar nos poemas do poeta brasileiro, ocorrendo o contrário com as cantigas da Idade Média.

IV. FORMAS POPULARES

Muito maior em número e em diversidade do que as formas poemáticas tradicionais de nível erudito, são as formas poemáticas populares, devendo-se destacar aqui a presença de parlendas, adivinhas, travalínguas, lundus, modas, acalantos, emboladas, sambas, toadas, cocos. Aqui se nota uma das diretrizes criadoras mais fielmente seguidas e perseguidas por Mário de Andrade.

1. As formas-recursos

Na poesia de Mário destaca-se um poema denominado "A Adivinha", que está inserido em Remate de Males[1].

Trata-se de um poema longo, com oito estrofes e número variado de versos. A primeira estrofe contém doze versos; a segunda, dezoito; a terceira e quinta, onze; a quarta, nove; a sexta, dez; a sétima, treze e a última, três, devendo-se ressaltar que os versos são livres.

O ritmo mostra-se bastante diversificado, havendo um grande número de arritmias. As anti-ritmias também aparecem, mas em menor quantidade. Os versos com ritmo repetido são aqueles que retratam a pergunta típica da adivinha "Que é que é?"

Que é que é? (verso um, primeira estrofe)

Que é que é?... (verso cinco, segunda estrofe)

Que é que é! É o violão. Um ponteio sem voz
(verso um, quarta estrofe)

Porém que é que é! Será choro? Será seresta
[de festa?
(verso três, quinta estrofe)

Que é que é balanceado no soco de pedra
(verso cinco, quinta estrofe)

Mas que é que é o violão que existe e
[existirá
(verso dez, quinta estrofe)

---

1. Mário de Andrade - Poesias Completas, pp. 262-265.

Que é que é! Que é que é!...
(verso treze, sétima estrofe)

Do ponto de vista semântico constatamos que no poema tudo decorre da indagação característica da forma da adivinha. Estamos diante de um texto em série, onde as respostas surgem em termos de equivalência semântica. Neste sentido é que se pode dizer que a decifração do enigma (violão) é dada concomitantemente com determinadas referências que lembram o humano. Assim, em certos trechos há um misto de homem e violão, não sendo possível delimitar com exatidão as fronteiras de cada um:

Ele possui uma alma e um corpo feito o
[nosso
E vai percorrendo o caminho de todos.
Foi piá, quis bem a mãe, quis bem a casa
[dele,
E afinal uma feita quis bem a cidade e foi
[homem.
Então gostou da intrepidez das ruas norma-
[tivas
E cantou o orgulho do homem no indivíduo.
Pôs a boca no mundo, imaginou que era um,
E era apenas mais um o cantor gastador.
(primeira estrofe)

Êh, cordas do violão, porque não viram
[homem outra vez?
Deixem que ele cante a geometria praceana,
E o carnaval, e a Flor de Amor, e Mamãe com
[Papai!
Deixem que ele possa achar de novo as pala-
[vras arcaicas!
Mas o violão é mais imenso que as palavras
E não as compreende mais.
(sexta estrofe)

O poema se encerra com uma pequena estrofe, que condensa em si um sentimento possível de ser abstraído do poema (tristeza), numa síntese tão perfeita que os adjetivos que aparecem qualificando-a reproduzem estrofes específicas. Assim, verificamos, por exemplo, que o adjetivo "iluminada" é proveniente da terceira estrofe, "vasta", da segunda e "instrumental" aflora praticamente do poema por inteiro. E toda essa situação torna-se mais explícita ainda quando o poeta emite o último verso do poema ("Recai sobre a adivinha"). Uma estruturação, portanto, que lembra a forma barroca da disseminação com recolha.

Em termos gerais, a adivinha é uma forma lúdica, onde a enunciação de uma idéia, fato, objeto ou ser se faz por meio de analogia, antinomia ou assimilação. Manifesta-se também na adivinha o processo de personificação, visto que normalmente coisas inanimadas são transformadas em seres vivos.

De um modo geral as adivinhas apresentam uma fórmula introdutória, que aparece sob as formas: "o que é que é?" (mais constante), "me diga lá" ou "agora me diga".

As adivinhas comumente têm forma metrificada e rimas toantes ou consoantes, o que facilita a sua apreensão pela memória e conseqüentemente sua transmissão. Há também adivinhas sem rima.

Existem adivinhas que apresentam forma literária e estas são vistas como "as mais rebuscadas e escuras", segundo Câmara Cascudo[2].

---

2. Luís da Câmara Cascudo - Dicionário do Folclore Brasileiro, p. 16.

Com relação ao temário das adivinhas, nota-se que apesar de muito variado, ele retorna aos pontos básicos, aos temas clássicos que dão origem às variantes. Motivos muito utilizados nas adivinhas são o papel, sal, água, luz, açúcar, homem, boi, jumento, etc.

De acordo com Mané do Doré (adivinhador da região do São Francisco) na própria adivinha está incutida a chave que possibilita sua decifração (forma comparativa). Todavia, há algumas que exigem longo período de meditação, especialmente as de dois sentidos. Ele divide suas adivinhas em três grupos: de religião, de "goga" (adivinhas de pornografia, maliciosas) e outras. José Maria de Melo em seus Enigmas Populares, citado por Alceu Maynard Araújo[3], classifica as adivinhas em: a) adivinhas "comuns"; b) adivinhas de duplo sentido; c) adivinhas onomatopaicas; d) charadas populares; e) jogos de letras; f) enigmas numéricos; g) contos de adivinhas.

Tendo em vista as anotações feitas, podemos confrontá-las com o poema de Mário.

Um primeiro ponto de contato entre ambos diz respeito à utilização do processo de personificação, que se manifesta no poema basicamente através da atribuição de caracteres humanos ao violão, devendo-se ressaltar que esse congraçamento é tão intenso que há momentos em que não se distingue os limites de um e outro e o contrário também passa a ser delineado, isto é, aspectos específicos do violão são utilizados para caracterizar o homem[4].

---

3. Alceu Maynard Araújo - Folclore Nacional III, p. 133.
4. Ver transcrição na p. 91 desta dissertação.

Outro fator característico das adivinhas e que também aparece na poesia do escritor em estudo é a pergunta empregada para iniciar a adivinha ("Que é que é?").

Com relação à forma surgem algumas diferenças. A tendência das adivinhas é ser metrificada e apresentar rimas. Isto não se verifica na adivinha de Mário de Andrade, que, por sua vez, também é bem mais longa do que as adivinhas encontradas na tradição brasileira. Por outro lado, convém destacar que em alguns trechos a ausência da rima é suprida pela presença da aliteração. É o que ocorre, por exemplo, do décimo-segundo ao décimo-sétimo verso da segunda estrofe:

> O vento afina e desafina as cordas,
> A chuva tantana na tábua do pinho,
> Remexe a dança com lambança,
> Cada sujeito que passa tira um ponteio só
> [dele...
> Tudo ponteios, tudo sons sem resultado,
> Reboam ressoam na caixa de todos,

No que se refere aos temas das adivinhas, notamos que Mário não se utiliza de um tema que nelas freqüentemente se verifica. Entretanto, constatamos que um instrumento similar ao violão (a viola) constitui a resposta para algumas adivinhas. Ao mesmo tempo, percebemos também que a abordagem do assunto feita por Mário de Andrade diverge do normalmente encontrado. Neste sentido, traçando um paralelo com uma das informações de Câmara Cascudo diríamos que o poema "A Adivinha" se enquadra naquele tipo que apresenta forma literária.

Aproveitando a informação de Mané do Doré a respeito da chave para se descobrir o enigma, seria possível dizer que Mário de certa forma a incorpora e insere na sua adivinha a resposta, só que a forma como isso se dá é divergente daquela. Mário fornece a resposta de modo direto, embora o sentido maior que existe por trás dessa resposta venha camuflado, enquanto nas adivinhas populares a resposta é um exercício de decifração que advém praticamente dos dados que as compõem, sem haver qualquer intenção escondida. E ainda de acordo com o informante diríamos que a adivinha de Mário está entre aquelas que requerem muita meditação.

Outra forma popular utilizada como recurso é a parlenda, presente em apenas um poema da obra de Mário de Andrade, o X de O Carro da Miséria[5], manifestando-se na segunda, terceira e quarta estrofes, as quais se compõem de dois versos:

Nesta casa tem... tem... tem...
Tem chão de terra e latrina de poço

Neste poço tem... tem... tem...
Tem adubo fino e doença pra moço.

Este moço tem... tem... tem...
Alma de alecrim corpo de caroço.

---

5. Mário de Andrade - Poesias Completas, pp. 290-291.

Os primeiros e segundos versos das três estrofes têm respectivamente 8 e 11 sílabas. Os primeiros versos rimam entre si (rima lexêmica), o mesmo ocorrendo com os segundos versos (rima total). O paralelismo pode ser identificado integralmente entre a segunda e terceira estrofes, e de modo parcial em relação à quarta estrofe, em virtude de ela apresentar uma pequena diferença diante das estrofes antecedentes.

A parlenda, segundo Alceu Maynard Araújo[6], consiste na "arrumação de palavras sem acompanhamento de melodias, mas às vezes é rimada e nesse caso a emissão da voz obedece a um ritmo que a própria metrificação das sílabas lhe empresta". A parlenda é utilizada "com o objetivo de entreter, acalmar, divertir as crianças ou escolher quem deve iniciar o jogo ou aqueles que devem tomar parte na brincadeira".[7] Quando empregadas para fixarem números, idéias primárias, dias da semana, cores, meses, etc., são denominadas "mnemonias". Há ainda que se considerar as chamadas parlendas de escolha que consistem em fórmulas rimadas de que as crianças se servem para determinar aquele que deve começar o jogo ou "ficar". À medida que vão sendo recitadas, o menino guia do brinquedo vai tocando em cada colega, acompanhando o compasso do verso. Ao finalizar o último verso, "fica" quem foi atingido por último.

Diante desse quadro informativo, podemos dizer que a definição dada por Alceu Araújo se encaixa perfeitamente à parlenda de Mário. Se isolássemos tal parlen

---

6. Alceu Maynard Araújo - Folclore Nacional III, p. 141.
7. Luís da Câmara Cascudo - Dicionário do Folclore Brasileiro, p. 581.

da do contexto onde ela está alojada, acredito ser possível até mesmo considerá-la como parlenda de escolha, especialmente em razão do seu ritmo que nos faz lembrar este tipo de parlenda.

Uma última forma a ser enfocada é a travalíngua, de que se têm vários exemplos na obra poética do escritor brasileiro em estudo. Ela se manifesta no primeiro verso da segunda estrofe e primeiro e segundo versos da quarta estrofe do poema "Jorobabel" (Losango Cáqui); no primeiro verso da quinta estrofe, quinto, sexto, décimo e décimo-quinto versos da sexta estrofe, no monóstico (Parte III), no sexto verso da estrofe vinte e quatro e terceiro e quarto versos da estrofe vinte e sete do poema "Carnaval Carioca" (Clan do Jaboti); no quarto verso da primeira e da segunda estrofes, décimo verso da quarta estrofe do poema I; terceiro verso da terceira estrofe do poema IV; primeiro e sétimo versos da segunda estrofe do poema XIII, poemas estes de O Carro da Miséria e, por fim, no poema "Dor" (oitavo verso da terceira estrofe) de A Costela do Grão Cão[8].

Notamos que o processo de formação dessas travalínguas é muito variado, entretanto, há pelos menos três que seguem um mesmo princípio de composição. São elas:

"Um grito não um gruto"

"Restritas não restrutas"

"Num grito não num gruto",

---

8. Respectivamente em Mário de Andrade, Poesias Completas, pp. 143, 163-173, 283-284, 286-287, 291-292, 317-318.

que constituem respectivamente os quartos versos da primeira e segunda estrofes do poema I e sétimo verso da estrofe do poema XIII de O Carro da Miséria.

A travalíngua, como se pode perceber pelos três versos transcritos acima, consiste numa seqüência de palavras de difícil concatenação fônica e fono-semântica. Geralmente ela é antecedida pelas seguintes fórmulas: "diga três vezes", "repita isto", "diga", "diga bem depressa" (a mais comum).

Lendo muitas travalínguas tradicionais, verificamos que Mário se utiliza do mesmo mecanismo que as caracteriza para elaborar suas travalínguas, com a única diferença que elas são partes integrantes de poemas. Mário chega a fazer uma travalíngua,

> A pia pinga o pinto pia.
>
> (terceiro verso, terceira estrofe, poema IV, O Carro da Miséria)

que é quase uma transposição das de origem popular:

> Pia o pinto, a pipa pinga.

ou

> A pipa pinga, o pinto pia, quanto mais o pinto pia, mais a pipa pinga.

2. O lundu

"Lundu do escritor difícil" se encontra em A Costela do Grão Cão[9]:

LUNDU DO ESCRITOR DIFÍCIL
(1928)

Eu sou um escritor difícil
Que a muita gente enquisila,
Porém essa culpa é fácil
De se acabar duma vez:
E 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 gupiara.

Misturo tudo num saco,
Mas gaúcho maranhense
Que pára 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.

---

9. Mário de Andrade - Poesias Completas, pp. 306-307.

Bagé, piché, chué, ôh "xavié",
De tão fácil virou fóssil,
O difícil é aprender!

Virtude de urubutinga
De enxergar tudo de longe!
Não carece vestir tanga
Pra penetrar meu cassange!
Você sabe o francês "singe"
Mas não sabe o que é guariba?
— Pois é macaco, seu mano,
Que só sabe o que é da estranja.

Trata-se de um poema composto por cinco estrofes que apresentam número variado de versos: a primeira contém seis versos, a segunda, terceira e quarta estrofes, sete versos e a última, oito; todos octossílabos, exceção feita ao quinto verso da quarta estrofe com 10 ou 11 sílabas métricas, conforme a leitura de "xavié".

Em nenhuma das estrofes a rima total se manifesta em todos os versos. O que se nota é o seguinte: uma combinação de rimas imperfeitas e totais nos versos da primeira e quarta estrofes, rimas totais, imperfeitas e versos sem rima na segunda e quinta estrofes e rimas totais com versos de rima Ø na terceira estrofe.

Esse mecanismo de variação pode ser constatado também quanto ao fator rítmico-intensivo, devendo-se ressaltar que a variação ocorre não só de uma estrofe a outra, mas também entre os versos de uma mesma estrofe. Ainda dentro desse nível intensivo é interessante destacar o processo da anti-ritmia, que ocorre no quinto verso da segunda estrofe; sexto da quarta estrofe; segundo, terceiro e quinto versos da terceira estrofe. O processo da ar-

ritmia se verifica no segundo verso da segunda estrofe; no quinto da terceira e no primeiro da quinta estrofe.

Com relação ao plano semântico, estamos diante de um poema onde o "eu poemático", categorizando-se como um "escritor difícil" explica metaforicamente seu fazer artístico e aproveita o momento para criticar os que, impregnados de cultura cosmopolita, desconhecem as peculiaridades nacionais.

Enquanto forma popular, o lundu caracteriza se por apresentar-se dividido em estrofe e refrão; conter versos curtos e repetidos; ser de metro musical livre; valer-se da liberdade rítmica; exprimir-se em ritmo declamatório, cadenciado, e em compasso binário, modo maior, com predomínio de sons rebatidos; empregar a síncopa; utilizar a sétima abaixada; e constituir-se em texto satírico, bem humorado e risonho, apresentando certo tom melancólico.

Confrontando essas características com o lundu de Mário de Andrade, verifica-se que ele as segue parcialmente. Neste sentido pode-se apontar, por exemplo, a utilização de versos curtos e repetidos no "Lundu do escritor difícil", devendo-se contudo ressaltar que a repetição de verso só aparece uma vez em Mário.

Outros fatores encontrados no poema do escritor brasileiro e que constituem tendências comuns na forma são a manifestação de uma rítmica livre e o ritmo declamatório, sentido no uso das expressões conativas. Um outro aspecto constatado no poema de Mário é a dominância do ritmo de base binária.

Quanto ao predomínio de sons rebatidos, podemos encontrar equivalente no "Lundu do escritor difícil" através das rimas imperfeitas que percorrem o poema, como é o caso das rimas /(i)siw/ e /(a)siw/ e /i(l)a/ e /i(n)a/ na primeira estrofe; /(ɔ)ra/ e /(i)ra/ na segunda estrofe; /(i)siw/, /(a)siw/, /(ɔ)siw/ na quarta estrofe e, finalmente, /(ĩ)ga/, /(ã)ga/ e /(õ)ž̌i/, /(ã)ž̌i/, /ãž̌(a)/ na última estrofe.

O texto do poema nos revela ainda o caráter satírico, risonho, mas deixa também, por outro lado, transparecer um toque de tristeza quando o "eu" sugere, por exemplo, que o povo brasileiro desconhece aspectos característicos de sua cultura e se deslumbra com coisas estrangeiras.

Se atentarmos para os outros aspectos relativos ao lundu, constataremos que o "Lundu do escritor difícil" não traz a divisão em duas partes (estrofe e refrão) geralmente manifestada por essa forma poemática. Uma outra variação ocorre na medida dos versos, pois Mário adota um metro único para os versos de seu poema (exceção feita a um verso, conforme já explicitado), enquanto os lundus tendem a uma métrica livre.

Com referência aos demais caracteres enumerados (ritmo cadenciado, modo maior, utilização da sétima abaixada) não se pode traçar paralelo com o poema de Mário em virtude de eles serem muito peculiares à música.

Para concluir, podemos fazer uma última observação: no sétimo verso da quinta estrofe do lundu de Mário manifesta-se a expressão "seu mano", típica da forma popular denominada "coco". Esse fato nos permite sugerir

que para a confecção de seu lundu, Mário, além de empregar os aspectos característicos desta forma, recorreu ainda a uma outra. Pelo menos neste sentido é possível dizer que no "Lundu do escritor difícil" há uma combinação de formas populares distintas.

3. As modas

A moda intitula cinco poemas de Mário de Andrade: "Moda dos Quatro Rapazes", "Moda do Brigadeiro", "Moda da Cadeia de Porto Alegre", "Moda da Cama de Gonçalo Pires", que estão em Clan do Jaboti e "Moda do Corajoso" em Remate de Males[10].

"Moda dos Quatro Rapazes" compõe-se de quatro dísticos e um monóstico. As estrofes de número um, três e quatro apresentam 8 sílabas métricas no seu primeiro verso e 9 no segundo. A segunda estrofe traz 9 sílabas nos seus dois versos e o monóstico, 11.

Quanto à rima verifica-se que só há rima interestrófica.

No que diz respeito ao fator rítmico-intensivo, não é possível falar em regularidade no poema como um todo. Entretanto, podemos destacar que sete entre os nove versos que constituem o poema têm sua segunda sílaba acentuada.

---

10. Respectivamente em Mário de Andrade - Poesias Completas, pp. 176, 176-177, 198-200, 201-202, 227-228.

O poema narra sucintamente a situação de quatro amigos carentes de afeto feminino, reiterada no verso: "Morando na casa vazia". No final o poeta lança a hipótese de se inverter tal situação, o que seria possível através da presença feminina. O último verso do poema, retomando parte do primeiro verso do segundo dístico, fica em aberto, sugerindo a possibilidade de realização da hipótese.

A "Moda do Brigadeiro", por sua vez, está constituída por duas estrofes: uma com dezenove versos e a outra com dois versos, e todos eles contendo 8 sílabas métricas.

A primeira estrofe apresenta diferentes tipos de rimas: rimas puras (/ãw/; rimas imperfeitas (/ũdjus/ - /ũdus/ ; /adu/ - /ardu/); rimas toantes (/iva/ - /ias/; toante-imperfeita /ojtu/ - /olsu/ e ainda versos sem rima. Já os versos da segunda estrofe não rimam entre si, sendo que um deles é de rima Ø e o outro traz a terminação /ãw/, que o liga rimicamente a versos da primeira estrofe.

Nota-se grande variação rítmico-intensiva. Mas é possível ressaltar que a segunda e quarta sílabas tendem a ser acentuadas, embora não necessariamente em um mesmo verso. Os processos da anti-ritmia e arritmia também se manifestam nesse poema. Exemplifica a anti-ritmia, o quarto verso da primeira estrofe e a arritmia está presente nos versos de número dois, dez, onze e catorze desta mesma estrofe:

Vale hoje uns nove milréis. (v. 4)

Possuiu estes latifúndios (v. 2)

De pastos e pinheirais! (v. 10)

Que troças em perspectiva...(v. 11)

Nem gado apascentaria! (v. 14)

No plano semântico, configura-se no poema uma relação opositiva entre a primeira e a segunda estrofe, no sentido de que na primeira estrofe a enumeração dos bens do brigadeiro Jordão deixa transparecer o desejo de ser esse brigadeiro. A segunda estrofe, iniciando com uma conjunção adversativa, já sugere uma situação contrária à anterior. O desejo fica então reprimido. O número de versos da estrofe, reduzido a dois em contraste com a primeira, de muitos versos, parece encarnar esse sentido.

Na "Moda da Cadeia de Porto Alegre", contam-se dez estrofes com número variado de versos. A primeira apresenta sete versos; a segunda, quarta, oitava e nona, cinco; a terceira, nove; a quinta, oito; a sexta e sétima, seis versos. A última é um dístico. Todos os versos são octossílabos.

Não se pode falar de um esquema único de distribuição rímica: há estrofes que apresentam simultaneamente rimas puras, toantes e rimas Ø (primeira e quinta estrofes); rimas puras e versos sem rima (segunda, terça, quarta, oitava e nona estrofes); rimas puras e imperfeitas (sexta estrofe); rimas toantes e versos sem rima (sétima estrofe); versos com rima Ø (décima estrofe). Com relação a esta última, convém ressaltar que a rima não se manifesta entre os versos do dístico, mas sim na relação com outros versos de outras estrofes, o que sucede também

com outras partes do poema.

Também não encontramos regularidade no ritmo acentual. Há, contudo, alguns versos com ritmo idêntico e bem marcado. É o caso do primeiro e último versos da primeira estrofe, do sexto verso da sexta estrofe e primeiro da sétima estrofe, que têm a primeira, terceira, quinta e sétima sílabas acentuadas, e primeiro e nono versos da terceira estrofe com a segunda, quarta e sétima sílabas acentuadas.

Dentro desse nível rítmico-intensivo, há que se destacar o oitavo verso da quinta estrofe, o segundo da sétima, o terceiro e quinto versos da nona e o primeiro da última estrofe em razão do fenômeno da arritmia que aí se verifica; e assim também os versos terceiro da primeira estrofe, quinto da terceira, primeiro da sexta e quinto da oitava estrofe, que são versos anti-rítmicos. O encavalgamento se constata na passagem do oitavo para o nono verso da terceira estrofe e do quarto para o quinto verso da sétima.

Notamos tratar-se de um poema narrativo que conta a estória de D. Rita, uma senhora viúva e com certa riqueza, e que vivia insegura em casa devido à falta de proteção. Decide então mandar construir uma cadeia. Daí passa a viver mais tranqüila, embora, por falta de presos não se inaugurasse a cadeia. Um dia, seu próprio filho será encarcerado. Dona Rita vem a falecer. Conta-se, depois, que o carcereiro escutava seu choro.

Tendo em vista a disposição dos fatos narrados, é possível dividir o poema em duas partes: a primeira compreenderia as estrofes de número um a seis e a segun

da parte incluiria novamente as estrofes cinco e seis e as restantes. A atribuição da quinta e sexta estrofes para ambas as partes se deve ao fato de que elas concentram em si o equilíbrio final da primeira parte e inicial da segunda. Cabe destacar também a estrofe que antecede e a que segue as duas acima citadas, uma vez que ambas são decisivas no contexto geral da história que se desenrola. Na quarta estrofe, por exemplo, está configurada a decisão tomada por D. Rita de construir a cadeia; na sétima estrofe, por sua vez, se localiza o clímax do poema.

A "Moda da Cama de Gonçalo Pires" é um poema com nove estrofes de cinco versos, e estes contêm 11 sílabas métricas.

Quanto às rimas, constatamos que não há uniformidade de uma estrofe a outra: elas mesclam ora rimas puras com versos sem rima, ora rimas consonantais, puras e rimas Ø, ora rimas toantes, puras, e versos sem rima. Entretanto, nesse quadro pode-se destacar dois fatores mais regulares: todas as estrofes incluem pelo menos um verso com rima Ø, e os terceiros e quintos versos a rima /ãw/.

Ritmicamente não se pode atestar regularidade durante todo o poema, mas algumas constâncias acentuais podem ser anotadas: as 2ªs sílabas dos versos tendem a ser acentuadas e também há versos que manifestam um mesmo esquema, como é o caso do primeiro, segundo e terceiro versos da primeira estrofe, quarto verso da terceira estrofe, primeiro da quinta estrofe que trazem a 2ª, 4ª, 7ª e 10ª sílabas acentuadas e ainda o terceiro e quarto versos da última estrofe com acentos nas 2ª, 5ª, 8ª e 10ª sílabas. Além desses, há versos reiterados no poema e que

apresentam, portanto, padrão idêntico. São eles: o quinto verso da terceira, quinta e nona estrofes, o primeiro da quarta e o quarto verso da sétima.

No poema em estudo os processos da arritmia e da anti-ritmia são encontrados em vários versos. A arritmia, por exemplo, aparece no quinto verso da primeira estrofe, no terceiro da segunda, no segundo da terceira, no primeiro e quinto versos da quarta, no segundo e terceiro versos da quinta, no terceiro, quarto e quinto versos da sétima, e no quinto verso da oitava estrofe:

Em traste bonito de estimação. (v. 5)

Já vem subindo pelo Cubatão. (v. 3)

Se agita a Municipalidade, (v. 2)

Mas os vereadores são bons paulistas (v. 1)
Ele que deixe-se de mangação! (v. 5)

Mas a autoridade é da Autoridade, (v. 2)
Lá vêm pelas ruas em procissão, (v. 3)

A Câmara impa de satisfação. (v. 3)
Mas os vereadores são bons paulistas: (v. 4)
— Que entregue-se a cama com prontidão. (v. 5)

Qual! Gonçalo empaca no rejeição. (v. 5)

A anti-ritmia, por sua vez, ocorre no quarto verso da primeira estrofe, no segundo e quarto versos da sexta e nos primeiros versos das sétima e oitava estrofes:

Só ele na terra dorme gostoso (v. 4)

Da noite vazia que não tem fim (v. 2)
O Ouvidor-geral sonha em cama boa (v. 4)

Delém! dem! dem!... O ouvidor vai-se embora.
(v. 1)

Gonçalo Pires rejeita o bem dele. (v. 1)

Na "Moda da Cama de Gonçalo Pires" nos é narrada a história de um sujeito chamado Gonçalo Pires possuidor da única cama na cidade onde vivia. O sossego de Gonçalo Pires termina quando chega ao local o ouvidor-geral e é requisitada sua cama. Gonçalo Pires não quer emprestá-la, e embora tenha protestado muito, acaba por submeter-se às autoridades. Com a ida do ouvidor, a Câmara apressa-se em devolver a cama ao dono. Contudo, Gonçalo Pires rejeita dormir onde dormiu o ouvidor-geral e então sua briga com a Câmara persiste por sete anos. No final não se sabe o que aconteceu com os pertences de Gonçalo Pires (cama, cobertor, lençol e colchão).

Pode-se aqui estabelecer um tipo de relação fono-semântica se retomarmos os versos arrítmicos e antirítmicos enumerados anteriormente. Analisando-os, parece-nos que alguns destes versos registram uma certa ironia latente no poema, ironia esta que visa a demonstrar o tipo de preocupação fútil em que se empenham os vereadores paulistas. De uma maneira geral, esse fato estaria espelhado no quinto verso da primeira estrofe, segundo da terceira estrofe, primeiro da quarta estrofe, segundo e terceiro da quinta estrofe, quarto verso da sexta estrofe, terceiro, quarto e quinto versos da sétima estrofe:

Em traste bonito de estimação. (v. 5)

Se agita a Municipalidade, (v. 2)

Mas os vereadores são bons paulistas (v. 1)

Mas a autoridade é da Autoridade, (v. 2)
Lá vêm pelas ruas em procissão, (v. 3)

O ouvidor-geral sonha em cama boa (v. 4)

A Câmara impa de satisfação. (v. 3)
Mas os vereadores são bons paulistas: (v. 4)
— Que entregue-se a cama com prontidão.
(v. 5)

Esse espírito irônico estaria demonstrado até mesmo através de duas palavras-chaves do poema (cama e Câmara), palavras que despertam nossa atenção devido à paronomásia. Esta identidade encontra respaldo semântico quando analisamos o conteúdo do poema.

Outro poema de Mário dentro do grupo da moda, a "Moda do Corajoso", se inicia com um dístico, seguido por três estrofes de seis versos e uma de dez versos, e finaliza com um monóstico. Os versos são octossílabos, exceção feita ao primeiro verso da quarta estrofe com 9 sílabas.

O quadro rímico desse poema é bastante diversificado. Começando pelo dístico, notamos que seus versos não rimam entre si, mas um deles rima interestroficamente com o monóstico. Na segunda estrofe há versos de rima Ø e versos com rimas puras; na terceira estrofe presenciamos um verso sem rima, versos com rimas puras e versos de rima imperfeita. Este esquema se repete na quarta estrofe, com apenas uma diferença: o segundo verso desta es

tabelece ligação rímica não com versos de sua mesma estrofe, mas sim com verso da estrofe anterior; a quinta estrofe, por sua vez, apresenta versos sem rima, rimas puras e rimas toantes.

Com relação ao ritmo intensivo, podemos dizer que há uma certa regularidade. Embora não se possa falar em termos de predominância, há algumas seqüências rítmicas que são reiteradas mais do que outras. É o caso dos versos que apresentam, por exemplo, acentos na 2ª, 4ª e 7ª sílabas e versos com a 2ª, 5ª e 7ª sílabas acentuadas, devendo-se ressaltar que o primeiro esquema prevalece sobre o segundo. As outras seqüências rítmicas que se distinguem no poema são em número bem menor. Ainda dentro deste nível é interessante destacar que a quinta estrofe se diferencia ritmicamente das demais, pois os esquemas que aqui aparecem praticamente não são encontrados nas estrofes anteriores. Também a nível rítmico, podemos detectar o processo da arritmia no sexto verso dessa mesma quinta estrofe, como se pode notar no quadro abaixo:

Por enquanto isso é impossível.
O meu corpo encasquetou
De não gostar senão de uma...
Pois, pra não fazer feiúra,
Meu espírito sublima
O fogo devorador.
Faz da paixão uma prima,
Faz do desejo um bordão,
E encabulado ponteia
A malvadeza do amor.

Notamos que uma mesma idéia é reiterada durante todo o poema através de diferentes imagens. O "eu

poemático" fala de um amor que ele sabe não poder ser concretizado, mas de que, por outro lado, ele não pode impedir a manifestação. Essa pena amorosa, acusando a paixão e a esperança de superá-la, vem sintetizada no poema através de um dos versos finais: "A malvadeza do amor".

Depois de analisados os poemas de Mário de Andrade possíveis de serem enquadrados na forma conhecida por moda, devemos agora considerá-la mais detalhadamente, a fim de que possamos estabelecer um paralelo entre os poemas e tal forma popular.

A moda apresenta basicamente as seguintes características[11]:

a - variação no número de estrofes, havendo modinhas constituídas por duas estrofes A-B; por duas estrofes e refrão A-B-C; por uma estrofe e refrão A-C; por duas estrofes e um Stretto que faz às vezes de refrão A-B-D; e até mesmo algumas muito eruditas que apresentam ária com da capo.

b - tipos de estrofes mais usadas: a sextilha e a oitava, aparecendo também a quadra e ainda com menor freqüência a décima.

c - preferência por versos de 8 sílabas, mas são encontrados também em quantidade considerável versos hexassílabos.

d - rimas nas modas em quadras aparecem no segundo e quar

---

11. Essas características foram tiradas dos seguintes livros:
Mário de Andrade - Modinhas Imperiais, pp. 8-9.
Oneyda Alvarenga - Música Popular Brasileira, pp. 271-272.
Luís da Câmara Cascudo - Dicionário do Folclore Brasileiro, p. 500.

to versos; nas modas em sextilhas, no segundo, quarto e sexto versos. A rima das modas é geralmente fixa, isto é, cada moda obedece a uma rima única chamada carreira.

e - ritmo binário, ternário ou quaternário.

f - abaixamento do 7º grau.

g - síncopa de semicolcheia, colcheia, semicolcheia no 1º tempo da melodia.

h - plano tonal apresenta-se variável. Há modinhas sem modulação, porém, geralmente o que ocorre é a mudança de tom e modo. Distingue-se ainda nas modinhas passagem de Modo sem sair da Tonalidade. A preferência é pelo modo menor. Delineia-se também o processo de iniciar em Maior e terminar em Menor, o que é didaticamente absurdo, mas às vezes aparece. Outra tendência que se destaca no plano modulatório é a passagem para o tom da subdominante, fator característico da música brasileira.

i - processos de iniciar e concluir as modas geralmente se destacam em São Paulo. A peça começa então com uma introdução vocal, cuja melodia é a mesma da moda propriamente dita ou se diferencia dela muito pouco. Essa introdução é chamada levante ou encabeçar a moda. O seu texto é no geral uma quadra. Às vezes tem forma estrófica maior, contudo de metro mais curto que o da moda. Constitui uma espécie de entrada no assunto, sendo que sua ligação com o texto da moda pode ser simplesmente simbólica. Para concluir a moda canta-se o alto ou baixão, processo a que se denomina também suspender a

moda. Consiste em versos conclusivos que quase nunca mantêm parentesco de assunto e de tamanho estrófico com a moda, mas que conserva a mesma métrica e a mesma carreira dela. O alto é, portanto, uma introdução vocal, que se repete como penúltima estrofe e com novo texto para suspender a moda. A sua característica musical básica é a entoação em falsete, sendo que o cantador ergue a voz ao máximo em notas agudas (o canto vai a uma oitava acima).

j - quanto ao seu assunto, os textos das modas consistem na sua maioria em romances legítimos, narrativas de fatos que impressionam a imaginação popular, casos de todo tipo, descrição satírica de costumes, histórias divertidas de bichos. Há também, mas em quantidade inferior, modas líricas e amorosas, que falam de amores não correspondidos, tormentos de ciúme, dores da separação. Isto mostra a tendência para a forma complexa.

Notamos que apenas uma ("Moda do Brigadeiro") entre as modas de Mário de Andrade segue o número de estrofes apontado por ele no prefácio de suas Modinhas Imperiais[12]. Contudo, é necessário ressaltar que nem todas as modinhas transcritas por ele neste mesmo livro apresentam obrigatoriamente aquela quantidade de estrofes. Esse fato nos permite constatar então que a variação no número de estrofes das modas é maior do que ele demarcou. Neste sentido as outras modas de Mário não estariam à parte da variação possível.

Com relação aos tipos de estrofes predomi-

12. Mário de Andrade - Modinhas Imperiais, p. 8.

nantes nas modas, verificamos que a "Moda da Cadeia de Porto Alegre" e a "Moda do Corajoso" são as únicas que se enquadram, e assim mesmo parcialmente, dentro da tendência encontrada nas modas quanto a esse aspecto. A "Moda da Cadeia de Porto Alegre" traz, por exemplo, apenas duas de suas dez estrofes com seis versos. A "Moda do Corajoso", por sua vez, formada por um dístico, três estrofes de seis versos, uma de dez versos e um monóstico, apresenta mais estrofes semelhantes às modas em geral, mas há mistura de tipos de estrofes, o que parece não ocorrer nas modas típicas, onde a uniformidade vigora.

No que diz respeito ao número de sílabas dos versos, percebemos que duas modas de Mário de Andrade ("Moda do Brigadeiro" e "Moda da Cadeia de Porto Alegre") acompanham de modo integral a predominância existente para versos octossílabos. Na "Moda do Corajoso" apenas um verso destoa desse conjunto e na "Moda dos Quatro Rapazes" dum total de nove versos que compõem o poema, três apresentam 8 sílabas. A "Moda de Gonçalo Pires" foge totalmente ao esquema octossilábico.

Quanto à rima, notamos comportamentos diferentes entre as modas de Mário de Andrade. A "Moda dos Quatro Rapazes", por exemplo, apesar de não apresentar os tipos de estrofes que normalmente se destacam na moda, segue o princípio rímico dessa forma denominado "carreira". A "Moda da Cama de Gonçalo Pires" também acompanha mais ou menos esse processo rímico, visto que todos os seus terceiros e quintos versos são rimados, mas, por outro lado, os demais versos da estrofe algumas vezes apresentam rimas, e outras, não. Sendo assim, não há um esquema fixo em todas

as estrofes. Na "Moda do Brigadeiro", na "Moda da Cama de Gonçalo Pires" e na "Moda do Corajoso", o número de versos das estrofes é muito variável, impossibilitando o estabelecimento de um padrão rímico único entre as diferentes estrofes.

O processo de encabeçar e suspender a moda, embora não seja seguido em todas as suas especificidades, parece manifestar-se em algumas das modas de Mário de Andrade. Isto acontece na "Moda da Cadeia de Porto Alegre" e na "Moda do Corajoso". Tanto em uma como na outra moda o que Mário tende a aproveitar do processo de encabeçar a moda é a idéia de entrada no assunto que o caracteriza, visto que os aspectos relativos ao tipo de estrofe e metro não são considerados por ele. Quanto ao segundo elemento citado (suspender a moda), além do caráter conclusivo, Mário segue também aspectos formais, como a preservação da métrica e o tamanho estrófico do baixão, que é menor do que o resto da moda. Na "Moda do Brigadeiro", por sua vez, só se manifesta o baixão, e a situação delineada aqui se assemelha à anterior. Nas outras duas modas não se distingue nenhum dos dois processos.

Com referência ao fator rítmico, constatamos as seguintes manifestações nos poemas de Mário: na "Moda dos Quatro Rapazes" há combinação do ritmo binário e do ternário, mas domina o binário; na "Moda do Brigadeiro" persiste esse tipo de combinação, entretanto agora o que predomina é o ternário; na "Moda da Cadeia de Porto Alegre" nota-se uma variedade rítmica considerável, pois atestamos a presença do ritmo ternário na primeira e nona estrofes; do binário combinado com ternário nas estrofes de

número dois, três, quatro, oito; da combinação de binário com quaternário na quinta e sétima estrofes, de ritmo binário na sexta estrofe e binário, ternário e anti-ritmo na décima estrofe; na "Moda da Cama de Gonçalo Pires", encontra-se o ritmo ternário e na "Moda do Corajoso", o ritmo binário, excetuando-se a quinta estrofe do poema, onde há uma mistura de binário, ternário e quaternário, com predominância do ternário.

Como se pode perceber, Mário se utiliza em seus poemas dos mesmos ritmos que aparecem nas modas populares, só que ele os combina, e isto me parece que não costuma ocorrer normalmente nestas últimas.

Um outro elemento característico da moda, a síncopa, que pode ser equiparada na literatura ao encavalgamento ou aos processos de supressão de sons, é detectada em quatro entre os cinco poemas em estudo, não sendo observado apenas na "Moda dos Quatro Rapazes".[13]

---

13. Como exemplos de encavalgamento, poderíamos citar os seguintes versos da "Moda do Corajoso":

Quem sofre sou eu, que importa
Pros outros meu sofrimento? (vv. 1 e 2, 3ª estrofe)

Que bonita que ela é!... Não
me esqueço dela um momento! (vv. 1 e 2, 4ª estrofe)

Os processos de supressão de sons podem ser constatados no quarto verso da segunda estrofe, terceiro verso da quarta, quarto verso da quinta, terceiro verso da oitava, segundo verso da nona estrofe em "Moda da Cama de Gonçalo Pires":

O dr. Antonio Rebelo Coelho (v. 4, 2ª estrofe)
Recebe da Câmara autorização: (v. 3, 4ª estrofe)
Cobertos de olhos relampeando inveja (v.4, 5ª estrofe)
Se reune a Câmara em nova sessão. (v. 3, 8ª estrofe)
A Câmara paulista e Gonçalo Pires, (v. 2, 9ª estrofe)

E também no segundo verso do dístico; sexto verso da terceira estrofe; primeiro, quinto e sexto versos da quarta estrofe e no monóstico na "Moda do Corajoso":

Quanto ao assunto que caracteriza a moda, verificamos que a "Moda do Brigadeiro", contudo, mais notadamente, a "Moda da Cadeia de Porto Alegre" e a "Moda da Cama de Gonçalo Pires" se enquadram naquela categoria de modas cujos textos constituem verdadeiros romances, casos narrados. A "Moda do Corajoso", diferentemente, é uma moda lírica e que trata de um amor não correspondido. A "Moda dos Quatro Rapazes", por outro lado, parece não se adequar a nenhuma dessas vertentes semânticas.

Os outros fatores enumerados (tonalidade, modo e abaixamento do 7º grau) não foram aqui considerados em virtude de serem instransponíveis para a literatura.

4. Os acalantos

Destacamos na poesia de Mário três poemas que especificam a forma do acalanto: "Acalanto da Pensão Azul", "Acalanto do Seringueiro" e "Nasceu Luís Carlos no Rio". Os dois primeiros encontram-se em Clan do Jaboti e o último em Lira Paulistana[14].

O "Acalanto da Pensão Azul" apresenta um

Maria, viola de amor... (v. 2, dístico)
Maria será esquecida. (v. 6, 3ª estrofe)
Que bonita que ela é!...Não
E a paixão será arquivada (vv. 1, 5 e 6, 4ª estrofe)
Maria será arquivada.
Maria, viola de amor!... (monóstico)

14. Respectivamente em Mário de Andrade - Poesias Completas, pp. 177, 203-206, 397.

único conjunto de doze versos com 10 sílabas métricas, exceção feita ao primeiro, quinto e décimo-segundo versos (eneassílabos) e que constituem o estribilho:

ACALANTO DA PENSÃO AZUL
(Campos do Jordão)

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

Do ponto de vista rímico verificamos que apenas o sexto e o sétimo versos não rimam; os demais trazem rimas totais, podendo-se ressaltar ainda que o quarto verso tem a mesma rima do estribilho. O esquema rímico desse poema poderia ser configurado da seguinte maneira: ABBAAØØCDCDA.

Quanto ao ritmo intensivo há uma maior incidência de acentuação na 2ª e 4ª sílabas. Apresentam acentuação nas 2ªs sílabas os versos de número um, dois, três, cinco, sete, oito, nove, doze e nas 4ªs sílabas, o segundo, terceiro, quarto, sexto, sétimo, oitavo, nono, décimo e décimo-primeiro versos. Aparecem também várias arritmias no poema, manifestadas no primeiro, segundo, quarto, quinto, sétimo e décimo-segundo versos.

No nível semântico, percebemos logo de início, a estruturação circular do poema, que fica bem determinada através do processo de recorrência manifestado pelo refrão. Apesar disso, é possível notar, paralelamente, um desenvolvimento progressivo no poema, onde se delimitam partes bem distintas.

Os cinco versos iniciais formariam um primeiro conjunto. Este se caracteriza pela descrição das "héticas maravilhosas" da época do Romantismo, segundo a visão do "eu" que fala no poema; "héticas" que, por paronímia, também nos remetem aos sistemas morais. Do sexto ao oitavo verso teríamos um segundo conjunto e aí se distingue a parte exortativa do poema, onde o "eu" se refere inicialmente à sua não-compreensão das tísicas (ou das éticas românticas) e solicita-lhes a busca do tratamento médico (ou de maior liberdade moral). A terceira parte iria do nono ao décimo-segundo verso e aqui o "eu" conclui o poema falando a respeito da felicidade que adviria tanto para ele como para as "tísicas maravilhosas" se elas se curassem.

Enfocado em sua totalidade, e assim preservando a estrutura circular do poema, verificamos estar diante de um "eu" que se utiliza de termos médicos, para caracterizar as mulheres da época romântica, produzindo um efeito interessante no poema, proveniente da mistura que se efetua entre o aspecto médico (que advém do vocabulário) e o aspecto literário emanado do poema enquanto poema, mesmo que se despreze a ambigüidade da expressão recorrente.

O "Acalanto do Seringueiro", diferentemente do anterior, está composto por oito estrofes e um monóstico. As estrofes apresentam número variado de versos: a

primeira contém doze versos; a segunda, treze versos; a terceira e sexta, dezenove versos; a quarta e a quinta, dezessete; a sétima, seis versos e a oitava, dois. O número de sílabas dos versos também não é uniforme, havendo uma mescla de versos hexassílabos e octossílabos, de acordo com a seguinte distribuição: na primeira estrofe, os versos são de 8 sílabas, exceto o terceiro e o décimo-segundo versos, de 6 sílabas; na segunda estrofe os doze primeiros versos são octossílabos e o último hexassílabo; na terceira e sexta estrofes, todos os versos são de 8 sílabas; na quarta estrofe, o único verso que não apresenta 8 sílabas é o de número doze; na quinta estrofe somente o décimo-quinto verso é hexassílabo; na sétima estrofe, o primeiro, terceiro, quarto e sexto versos são de 6 sílabas e os outros de 8; na oitava estrofe, os versos são de 6 sílabas e no monóstico também. Convém ressaltar que os versos hexassílabos constituem o estribilho que aparece sob a forma: "Seringueiro, dorme", mas trazendo paralelamente as variações: "Companheiro, dorme" e "Brasileiro, dorme".

No que diz respeito à rima, faz-se necessário caracterizarmos estrofe por estrofe, devido à diferença existente entre elas. Na primeira estrofe, a presença de rimas totais e Ø, além do estribilho que se destaca no terceiro e décimo-segundo versos; na segunda estrofe aparecem rimas totais, toantes, versos sem rima e o estribilho ocupando a última linha da estrofe; na terceira estrofe temos rimas toantes e versos sem rima; na quarta estrofe a variedade é ainda maior, sendo encontrados versos com rimas toantes, imperfeitas, totais, zero e ainda o estribilho no décimo-segundo verso da estrofe; na quinta estrofe

destacam-se rimas Ø, imperfeitas e toantes e o estribilho no décimo-quinto verso; a sexta estrofe traz os mesmos tipos de rima que aparecem na segunda, com a diferença de que aqui não há estribilho; a sétima e oitava estrofes e o monóstico apresentam rimas totais, devendo-se ressaltar que os versos que as compõem ou são estribilhos ou são versos repetidos.

A variedade também se manifesta no plano rítmico. Entretanto, é possível verificar que, considerando o poema no seu todo, as 3ªs sílabas tendem a ser acentuadas, tendência que vem ligeiramente enfraquecida na quarta e quinta estrofes, onde o número de versos com acentos nas 4ªs sílabas é maior do que os com acentos nas terceiras e ainda na sexta estrofe, onde há mais versos com as 1ªs sílabas acentuadas. Existe também no poema, além do estribilho, versos que são reiterados, o que acarreta, portanto, a existência de ritmo idêntico.

Dentro deste nível pode-se atestar a presença da arritmia no sétimo e nono versos da segunda estrofe e quarto e sétimo versos da sexta estrofe e da anti-ritmia no quinto verso da segunda estrofe, décimo-primeiro da terceira estrofe e primeiro da sexta estrofe, como se vê na transcrição abaixo:

A nota do uirapuru!...
Sentir pelo que me contam,
(vv. 7 e 9, 2ª estrofe)

Ande se preocupando
O bem da felicidade...
(vv. 4 e 7, 6ª estrofe)

Desse chão que é também meu?
(v. 5, 2ª estrofe)

Parece que nem tem sangue.
(v. 11, 3ª estrofe)

Nem você pode pensar
(v. 1, 6ª estrofe)

Melodicamente, podemos assinalar alguns encavalgamentos no poema: do sexto para o sétimo verso, da segunda estrofe; do décimo-segundo para o décimo-terceiro verso e deste para o décimo-quarto e ainda do décimo-sexto para o décimo-sétimo e deste para o décimo-oitavo verso da terceira estrofe; do terceiro para o quarto, do quinto para o sexto e do décimo-quarto para o décimo-quinto verso da quarta estrofe; do nono para o décimo e deste para o décimo-primeiro verso da quinta estrofe.

O significado do poema se exprime por cinco partes. A primeira estaria constituída pela primeira estrofe e nesta temos a apresentação da situação que será configurada mais detalhadamente nas partes subseqüentes do poema. Aqui o "eu poemático" refere-se à grande dificuldade da elaboração de um acalanto para o seringueiro brasileiro. A segunda parte englobaria simultaneamente a segunda e terceira estrofes; em ambas temos retratadas algumas suposições do "eu poemático", suposições referentes ao lugar onde o seringueiro vive (segunda estrofe) e sobre a sua pessoa (terceira estrofe). A terceira parte do poema estaria constituída pela quarta estrofe: esta se inicia com uma adversativa, cujo objetivo é marcar, em linhas gerais, que apesar das diferenças, da distância intransponível e da incomunicabilidade ambos, poeta e seringueiro, se identificam pela nacionalidade — ambos são brasileiros e

como tal estão submetidos aos mesmos problemas que se percebem no país, independente do lugar onde cada um reside.

A quinta e sexta estrofes do poema formariam um outro conjunto e neste o sujeito lírico põe-se a confessar sua ignorância vasta a respeito do Brasil, apesar do saber livresco. Expressa ainda a sua solidão, a vontade de superar a indiferença intelectual aos desconhecidos trabalhadores das selvas, e firma seu desejo de amizade.

A quinta e última parte do poema seria composta pela sétima e oitava estrofes e pelo monóstico. Abrange basicamente dois versos. Um deles reitera o sentimento de amizade em relação ao seringueiro enunciado no final do grupo anterior, reiteração que se sente ainda mais insistente pelo fato de o verso que a expressa ser repetido. O outro verso é o próprio estribilho ("Seringueiro, dorme") e sua variante "Brasileiro, dorme", sendo este último reiterado várias vezes, e como se concentrasse aí todo o desejo inicial em fazer uma cantiga de ninar para o seringueiro.

A alteração no estribilho que passa de "Seringueiro, dorme" para "Companheiro, dorme" e deste para "Brasileiro, dorme" se justifica semanticamente na mudança operada no nível do desejo e da ideologia: a amizade provoca uma variante, o sentimento da identidade nacional leva à outra.

A mudança de pontuação registrada na forma "Brasileiro, dorme" no final do poema, onde a vírgula é substituída por reticências, encontra sua justificação semântica no próprio acalanto, ou seja, a canção de ninar es

tá terminando e assim o caráter dolente que a caracteriza vem se instalar até mesmo na forma de pontuar.

O "Acalanto do Seringueiro" de Mário de Andrade nos permite estabelecer também uma ligação extra-poemática com o "Pequenino Morto" de Vicente de Carvalho. Tal afirmativa se fundamenta especialmente nos versos reiterados em cada um destes poemas, ou seja, "Seringueiro, dorme" em "Acalanto do Seringueiro" e "Pequenino, acorda" em "Pequenino, morto".

Além desse aspecto da reiteração, os dois versos se identificam pela sua métrica, ritmo e também pelo tom dolente característico do acalanto. Entretanto, com relação a este último elemento uma observação precisa ser feita: poderíamos dizer que em "Pequenino, morto" temos um acalanto ao contrário, visto que a invocação feita de modo reiterativo no poema é no sentido de que o garoto que se encontra morto, acorde. Somente na última estrofe é que essa situação se inverte, quando então aparece por duas vezes consecutivas o verso: "Pequenino, dorme!", sendo que na sua última manifestação o ponto de exclamação é substituído pelas reticências, transformação também verificada no poema de Mário, conforme já registrado.

Nesse ponto uma nova diferença surge: o poema de Mário termina com o verso reticente, agora sob a forma de "Brasileiro...dorme...", deixando transparecer a idéia do fazer dormir, do estar adormecendo. Contrariamente, em "Pequenino, morto" se destaca um verso incisivo ("Nem acordes nunca!") que destrói aquela atmosfera de sono que está chegando. Este verso final vem reafirmar, e agora para sempre, a ausência de vida já delineada durante

o poema, mas que o verso "Pequenino, acorda!" buscava alterar.

Para concluir, dir-se-ia então que o estado de dormir está patente nos dois poemas, só que em Mário o sono pressupõe o acordar e em Vicente de Carvalho o sono será eterno. Talvez as diferenças, acentuadas pelo contexto, expliquem a atenuação da pieguice, que é incontestavelmente gritante no texto de Vicente de Carvalho.

O outro acalanto de Mário de Andrade, "Nasceu Luís Carlos no Rio" está constituído por sete tercetos e uma quadra, com versos octossílabos. A rima neste poema aparece entre os versos das diferentes estrofes, mas sem esquema constante. No nível melódico atestamos a presença de três encavalgamentos no poema: do primeiro para o segundo verso da quinta e sétima estrofes e do segundo para o terceiro verso da última estrofe. Quanto ao ritmo também não se pode falar em um quadro rítmico regular; o que se destaca neste nível são algumas anti-ritmias (primeiro e terceiro versos da primeira estrofe; terceiro verso da segunda estrofe; primeiros versos das quarta e sétima estrofes e quarto verso da última estrofe) e arritmias nos segundos versos da primeira e segunda estrofes e primeiro verso da última:

(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, nasces num cúmulo
De nuvem rubra e pletora
Que dará volta na vida.

Homem, morres nessa lida
Pra que a 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.

"Nasceu Luís Carlos no Rio" divide-se em três partes. A primeira incluiria as duas estrofes iniciais; aí é demarcado o nascimento de Luís Carlos e os sentimentos manifestados no "eu poemático". Essas duas estrofes se complementam não só semanticamente, mas também no que diz respeito à sua estrutura sintática, onde notamos a presença do paralelismo. Ao principiar a terceira estrofe e continuando na seguinte vemos o "eu poemático" invocar o nome de Luís Carlos e dirigir-lhe seu acalanto. A terceira parte do poema engloba as quatro estrofes finais e aqui o "eu" prossegue, mas parece que em um tom mais sério, pois ele não fala só da criança, mas também do homem e do mundo, que se transforma constantemente enquanto a criança dorme. Nos dois últimos versos o "eu" regis-

tra seu desejo de que a pureza, peculiar às crianças, persista na vida futura desta que acaba de nascer.

Enquanto forma tradicional, o acalanto consiste em uma "cantiga de ninar dolente, monótona que faz cerrar as pálpebras"[15]. De melodia muito simples, apresenta geralmente uma letra onomatopaica, que propicia a monotonia necessária que leva a criança a dormir. O final adormecedor dos acalantos é normalmente constituído por uma sílaba que se canta com várias notas, do tipo: "á-á-á-á", "ú-ú-ú-ú". Muitas vezes aparecem nos acalantos os mitos de angústia infantil (bicho-papão, tutu, boi da cara preta, etc), animais inventados pelos adultos com o objetivo de provocar medo nas crianças e que se afastarão quando dormirem.

Comparando essas informações com os acalantos de Mário de Andrade constatamos, de início, que o caráter de cantiga de ninar monótona só é perceptível em "Acalanto do Seringueiro" e "Nasceu Luís Carlos no Rio", mas mesmo assim com ressalvas. Ambos apresentam uma letra complexa, alheia, portanto, ao entendimento infantil e não se utilizam também nem do caráter onomatopaico nem dos mitos infantis que geralmente aparecem nessas cantigas. Mesmo "Nasceu Luís Carlos no Rio", dirigido a uma criança, não retrata simplesmente o acalanto popular.

O que nos chama atenção nesses dois poemas e possibilita-nos caracterizá-los como acalanto é a chamada para dormir, que se especifica na forma de "Seringueiro, dorme" e suas variantes em "Acalanto do Seringueiro", e

---

15. Alceu Maynard Araújo - Folclore Nacional III, p. 156.

"Luís Carlos, dorme...", "...dorme, dorme!" e "Dorme, Luís Carlos..." em "Nasceu Luís Carlos no Rio". Cabe observar também que no primeiro destes poemas, o verso citado aparece como estribilho; já no outro poema, as três expressões de ninar não constituem versos isolados, são partes de um verso maior.

O "Acalanto da Pensão Azul", por sua vez, parece que não reflete nenhuma das características do acalanto popular.

Com referência ao aspecto fônico não encontramos nos livros de folclore pesquisados nada neste sentido. Entretanto, percebemos que dois acalantos de Mário de Andrade nos conduzem a outras formas poemáticas: o "Acalanto da Pensão Azul" pode ser visto como um rondó e "Nasceu Luís Carlos no Rio" como terça-rima. O primeiro tem como princípio básico a repetição do verso inicial ao longo do poema. Os outros fatores pertinentes aos diferentes tipos de rondós existentes (estrofação, metro, rima) não se aplicam[16].

"Nasceu Luís Carlos no Rio", por sua vez, que especifica a forma denominada terça-rima, também não o faz em todos os aspectos. Esse poema compõe-se de tercetos e no final temos um quarteto, o que está de acordo com essa forma poemática. Contudo, o esquema rímico peculiar à terça-rima não se manifesta durante todo o poema, distinguindo-se apenas no primeiro e terceiro versos da primeira estrofe e no verso final do poema que se encontra agre-

16. Esta forma de proceder foi adotada por Mário não só em relação a esse acalanto, mas também em seus poemas intitulados "rondós", estudados no capítulo III.

gado ao último terceto e que rima com o segundo verso deste e exerce a função de "fecho de ouro".

Portanto, similarmente ao que foi verificado com relação ao lundu, aqui também há uma combinação de formas, com a única diferença de que naquele o entrosamento era entre formas populares e aqui se dá entre forma popular e erudita.

5. As emboladas

Detectamos duas emboladas em Mário de Andrade: o terceiro poema de O Carro da Miséria ("Pica-Fumo Rompe-Rasga") e "A Embolada da Ferrugem", que é o segundo poema do Segundo Ato — Primeira Cena de O Café.[17]

O primeiro poema está constituído por um único conjunto de vinte e seis versos octossílabos, excetuando-se apenas o décimo verso, que apresenta 10 sílabas métricas:

Pica-Fumo Rompe-Rasga
João Jaffet e mariposa
Olê banqueiro da esquina
Acende a vela da esposa
Pica-Fumo funga um choro
Rompe-Rasga masca a coisa
João Jaffet sou da imoralidade
Olê banqueiro da esquina

17. Respectivamente em Mário de Andrade - Poesias Completas, pp. 285-286, 435-436.

O que não sabe imagina
João Jaffet da nossa cama
Deu um prisco e disse adeus
Mas o banqueiro crê em Deus
Convoca na encruzilhada
Um conselho de família
Vem o Diabo vem a Pomba
Rompe-Rasga Jornalista
E a Santa Constituição
Senhores grande é o perdão
O juiz com a vela da esposa
Bateu no céu que esfolou
Eu joguei na mariposa
Mas quem deu foi barbuleta
"Antigamente espineta
Depois mazurca, hoje samba"
Me disse um cipreste triste
Senhor de borla e cacimba

A rima se destaca durante quase todo o poema, estando ausente apenas em seis versos. Convém observar também que os versos de número sete e treze, quinze, vinte e quatro e vinte e seis, dezesseis e vinte e cinco apresentam rimas incompletas em contraposição às rimas totais que aparecem nos demais versos.

Ritmicamente não se pode falar nesse poema na existência de um esquema regular, sendo conveniente ressaltar apenas que as 3ªs e 4ªs sílabas tendem a ser acentuadas, havendo doze versos que trazem acentos na 3ª sílaba e treze versos na 4ª. Os processos da anti-ritmia e arritmia também são encontrados no poema. O primeiro aparece no sétimo e vigésimo-segundo versos e o segundo novamente no sétimo verso e também no décimo-terceiro e décimo-sétimo versos.

Quanto ao aspecto semântico percebemos não ser possível descobrir uma concatenação lógica entre os diversos vocábulos e agrupamentos de sentido, pois o texto tem essa desordem como sua forma de ser.

Este caráter caótico no nível do sentido parece encontrar respaldo no plano fônico. Vemos, por exemplo, que entre os versos octossílabos que dominam no poema, surge um verso com 10 sílabas que desestrutura a aparente regularidade métrica do todo. Este mesmo verso, por sua vez, nos chama atenção do ponto de vista rítmico, pois condensa em si os processos da arritmia e anti-ritmia, que constituem desvios com relação à norma rítmica do português. Além desse, outros versos especificam tais fenômenos rítmicos e notamos que em todos eles não se pode determinar uma variante semântica que justifique a quebra do ritmo. Sendo assim, esses versos dão aparência de falhas técnicas confirmando então o aspecto de caoticidade. Também a rima surge para reforçar esse fato, pois constatamos que não há um esquema rímico delimitado: paralelamente a versos sem rima, destaca-se um mecanismo não uniforme onde as rimas vão e voltam, sendo que algumas inclusive retornam com sons alterados.

"A Embolada da Ferrugem" compõe-se de seis estrofes de oito versos; os primeiros e quintos versos trazem 5 sílabas e os demais, 8.

A rima total aparece em quase todas as estrofes, excetuando-se apenas o quinto verso da segunda estrofe, primeiro e quinto versos da terceira estrofe, primeiro da quarta estrofe e quintos versos das estrofes de número cinco e seis (versos com rima Ø). É necessário desta

car ainda que os três últimos versos de todas as estrofes apresentam um mesmo esquema rímico (AAB), havendo apenas uma pequena alteração no antepenúltimo verso da sexta estrofe, onde se destaca a forma /u(z)ẽ/ ao invés de /u(ž)ẽ/. Além disso, notamos que algumas rimas da primeira e segunda estrofes são reiteradas nas estrofes seguintes. Um exemplo seria a rima /iña/ (segundo verso e último da primeira estrofe) que retorna não só nas últimas posições de todas as estrofes, sendo a rima do refrão, mas também no primeiro e quarto versos da segunda estrofe, quarto verso da terceira, quinta e sexta estrofes, terceiro verso da quarta estrofe. Com relação ao refrão cabe dizer que ele aparece sob as formas: "Das panelas de cozinha" e "Nas panelas de cozinha", alteração motivada pela seqüência do sentido do verso que o antecede. Cada uma dessas variantes aparecem também respectivamente no segundo verso da primeira estrofe e terceiro verso da quarta.

Quanto ao ritmo, o único fator mais relevante é a acentuação nas 3ªs sílabas, que ocorre em vinte e seis dos quarenta e oito versos do poema. Pode-se destacar paralelamente o processo da arritmia manifestado no quarto e sétimo versos da primeira estrofe.

Com relação ao aspecto semântico, podemos dizer que n'"A Embolada da Ferrugem" verifica-se o mesmo tipo de representação caótica constatada no poema anterior, embora em menor grau.

Durante todo o poema, o sujeito poético joga com a expressão "ferrugem nas panelas de cozinha", sendo que mesclado a este destacam-se alguns elementos críticos relativos à política. Entretantc, não há uma ligação

efetiva de ambos os fatos, tudo parece meio desconexo: as diferentes informações vão sendo "jogadas" e não necessariamente relacionadas.

Essa situação caótica relativa referida acima encontra também paralelo no aspecto fônico. Vemos que neste poema, diferentemente do que acontece no anterior, o quadro fônico mostra-se um pouco mais organizado, havendo uma distribuição métrica equilibrada durante todo o poema, um sistema rímico mais constante. Por outro lado, essa mesma rima apresenta alterações semelhantes àquelas demarcadas na embolada "Pica-Fumo Rompe-Rasga" e novamente aqui as arritmias dão a impressão de falhas técnicas, reforçando expressivamente a caoticidade.

A embolada fixou-se na tradição basicamente pelos seguintes aspectos[18]:

a - versos de 8 ou 6 sílabas, sendo que no primeiro tipo as estrofes são quadras ou oitavas, as quais apresentam respectivamente seu primeiro, e primeiro e quinto versos com 5 sílabas.

b - presença do refrão.

c - melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos.

d - texto geralmente cômico, satírico ou descritivo, ou consistindo apenas numa sucessão de palavras associadas pelo seu valor sonoro.

e - texto com muitas aliterações e onomatopéias, de dicção

---

18. Estas características foram tiradas dos seguintes livros:
Oneyda Alvarenga - Música Popular Brasileira, p. 278.
Luís da Câmara Cascudo - Dicionario do Folclore Brasileiro, p. 304.

complicada, sendo que tal complicação aumenta ainda mais devido à rapidez do movimento musical.

f - ser mais um processo poético-musical do que uma forma ou gênero particular, devendo-se ressaltar que como processo aparece em várias danças, sendo bastante comum nos cocos. Neste caso compõe-se, em geral, de uma parte mais lírica e de movimento mais amplo (o refrão) e uma parte em ritmo declamatório precipitado e linha melódica de intervalos curtos (a estrofe solista).

Nas duas emboladas de Mário de Andrade notamos estruturações distintas quanto à estrofação e a métrica, relativamente à forma herdada. "A Embolada da Ferrugem" segue integralmente o esquema das emboladas em geral, ou seja, está formada por oitavas, cujo primeiro e quinto versos apresentam 5 sílabas e os demais, 8. Já em "Pica-Fumo Rompe-Rasga" os versos de 8 sílabas (exceto um de dez) constituem um conjunto único, não havendo, portanto, nesta embolada nem a mistura de versos com dois tipos diferentes de sílabas nem a distribuição estrófica normalmente encontrada.

O refrão só se faz presente n'"A Embolada da Ferrugem"; o tom declamatório, por sua vez, é perceptível em ambas emboladas. A aliteração aparece somente na primeira dessas emboladas, que se apresenta também com dicção mais complicada do que a outra. Com relação ao tipo de texto, "Pica-Fumo Rompe-Rasga" nos encaminha à primeira leitura para o humor dos bestialógicos. Como faz parte de uma obra maior onde há múltiplas referências e alusões políticas, histórico-sociais e de fundo ideológico, acabamos por sentir nesta embolada uma sátira que homologa, na pró-

pria expressão caótica, à desordem reinante à volta do poeta ou pelo menos, à desordem que o poeta não consegue apreender com explicações racionais. Já "A Embolada da Ferrugem" se configura claramente como crítica direta.

Para finalizar, acredito ser possível caracterizar "A Embolada da Ferrugem" como uma embolada propriamente dita, ao passo que em "Pica-Fumo Rompe-Rasga" teríamos um coco-de-embolada, embora não apresente aquela alternância entre uma parte mais lírica e de movimento mais amplo e outra em ritmo declamatório precipitado. O que nos chama especialmente a atenção é que Mário transferiu dois versos de seu coco "Meu baralho dois ouros" para essa embolada, modificando-os de acordo com o contexto desta. Os versos são:

Eu joguei na mariposa
Mas quem deu foi barbuleta

É interessante notar que ele, de certo modo, alterou o processo que normalmente se verifica no populário brasileiro, pois ao invés de se utilizar unicamente do processo poético-musical denominado "embolada" fazendo originar o "coco-de-embolada", ele se serviu de um assunto que aparece não só no seu coco, mas também no coco popular para realizar sua embolada.

6. O samba

O samba vem exemplificado através de "Sam-

binha" inserido no livro Clan do Jaboti[19]. É um poema com três estrofes com número variado de versos em cada uma; os versos são livres, variando entre 3 e 17 sílabas.

Com relação ao ritmo, dois fatos nos chamam a atenção: a seqüência de grupos de versos que trazem uma determinada sílaba repetidamente acentuada e os cinco últimos versos do poema, onde se percebe uma certa regularidade. Ainda dentro desse plano, cabe ressaltar as arritmias constatadas no primeiro e quarto versos da primeira estrofe; segundo e nono da segunda estrofe; primeiro, quinto e sexto versos da terceira estrofe e as anti-ritmias no terceiro verso da primeira estrofe e terceiro e quarto versos da segunda estrofe:

Vêm duas costureirinhas pela rua das
[Palmeiras.
As costureirinhas vão explorando perigos...
(vv. 1 e 4, 1ª estrofe)

As duas costureírinhas passam por mim.
Espia entre as pálpebras sapiroquentas de
[duas nuvens.
(vv. 2 e 9, 2ª estrofe)

Fiquei querendo bem aquelas duas
[costureirinhas...
Uma era ítalo-brasileira.
Outra era áfrico-brasileira.
(vv. 1, 5 e 6, 3ª estrofe)

Bonitas, Senhor! que até dão vontade pros
[homens da rua.
(v. 3, 1ª estrofe)

— Você vai?
— Não vou não!
(vv. 3 e 4, 2ª estrofe)

19. Mário de Andrade - Poesias Completas, pp. 175-176.

O poema tem como assunto "duas costureirinhas".

A divisão do poema em três estrofes evidencia paralelamente três manifestações distintas no que diz respeito à forma de enunciação. Assim, na primeira estrofe, juntamente com o aspecto narrativo, destaca-se a descrição, que predomina sobre aquele e especifica aqui a caracterização física das personagens. Na segunda parte há uma mescla de diálogo e descrição, descrição esta que agora se ocupa do cenário de ação. Por fim, na terceira estrofe é possível falar na presença da "dissertação" que equivale aqui à reflexão efetuada pelo "eu poemático" quanto a alguns caracteres das duas costureirinhas, especialmente no que concerne ao fator racial.

Se dispusermos, lado a lado, o poema intitulado "Sambinha" e as anotações sobre a forma específica, constataremos que ele não as reflete[20].

---

20. As informações sobre a forma do samba são em número muito reduzido, o que dificulta o trabalho de comparação.
Uma das poucas referências a essa forma encontra-se em Música Popular Brasileira de Oneyda Alvarenga (pp. 293-294), onde ela sintetiza considerações de Renato Almeida e Egídio de Castro e Silva. O primeiro diz que o samba de morro compõe-se de uma estrofe única que é tirada pelo mestre de harmonia ou pelos homens e retomada com um estribilho poético pelo coro. Muitas vezes esta estrofe solista é feita de improviso e cantada em tom diferente daquele que o coro canta. Egídio de Castro, por sua vez, destaca duas partes como sendo componentes do samba: a primeira é a coral e é para ser cantada por um conjunto bem ensaiado e homogêneo; a segunda parte é a solista, podendo apresentar o texto definitivo, o qual chega a ser inventado até o último momento e substituído, nos ensaios, por uma improvisação. Às vezes, os improvisadores, descuidadosamente, passam a solar em um tom divergente do utilizado pelo pessoal do coro. Contudo, este retoma o tom primitivo a cada reaparição.
Além do samba nitidamente coreográfico, há os chamados samba-canções que se caracterizam por "um andamen

Para concluir, pode-se dizer que se tivéssemos elementos suficientes, provavelmente este "Sambinha" seria classificado como samba-canção, pois percebemos aqui um movimento mais lento e mais lírico, próprio desse tipo de samba. Ou talvez Mário de Andrade esteja, com o título, sugerindo a formação complexa da nacionalidade, ou, quem sabe, insinuando um ritmo como fundo para leitura de seu texto.

7. As toadas

São em número de quatro: "Toada sem álcool" e "Toada da Esquina" em Losango Cáqui, "Toada do Pai-do-Mato" em Clan do Jaboti e "Toada" em A Costela do Grão Cão[21].

A "Toada sem álcool" é um poema de quatro quadras com versos eneassílabos, e com o seguinte esquema de rima: ABBA ØØBA ØØCØ ØAØC , devendo-se ressaltar que a rima B da primeira estrofe apresenta uma pequena alteração (/artis/ x /ardi/).

Do ponto de vista do ritmo, podemos falar na existência de uma regularidade relativa em virtude de uma certa constância acentual na 2ª e 4ª sílabas. Há ain

---

to mais lento e uma linha melódica mais larga e mais lírica" (p. 298).
No samba carioca vale destacar ainda "a originalidade de expressão sentimental dos seus textos" (p. 299)

21. Respectivamente em Mário de Andrade - Poesias Completas, pp. 154, 157-158, 191, 309.

da que se destacar aqui a arritmia presente no primeiro verso da terceira estrofe e terceiro da quarta estrofe e a anti-ritmia novamente no primeiro verso da terceira estrofe. No plano melódico detectamos a preponderância de versos inteiriços, havendo apenas dois versos que fogem a esse padrão: segundo da segunda estrofe e primeiro verso da quarta estrofe.

Sintaticamente é possível dividir o poema em duas partes distintas: na primeira, que incluiria as duas estrofes iniciais, dominam as frases nominais, enquanto na terceira e quarta estrofes destacam-se quase que integralmente frases verbais.

No nível do sentido constatamos que o poema parece desenvolver-se progressivamente, embora haja reiteração de idéias negativas. Tais idéias podem ser resumidas do seguinte modo: na primeira e segunda estrofes percebe-se o fator covardia diante da vida, na terceira, abandono e sentimento de inutilidade e na quarta estrofe o "eu poemático" se exime da culpa fornecendo paralelamente os fatores motivadores da carência.

Algumas relações fono-sintático-semânticas podem ser apontadas em "Toada sem álcool". Notamos, por exemplo, que o grupo semântico formado pela primeira e segunda estrofes encontra respaldo na rima, pois a segunda estrofe repete em dois de seus versos a rima da primeira estrofe e também na sintaxe, que é uniforme nas duas estrofes.

Contrapondo esse primeiro conjunto às estrofes seguintes, percebemos que a mudança relativa no aspecto semântico corre junta à alteração parcial da rima, uma

vez que em um de seus versos persiste uma rima manifestada na primeira e segunda estrofes. Falamos em mudança relativa porque a negatividade está presente em todo o poema, havendo apenas evidência de fatores diferentes do negativo. Também a sintaxe da terceira e quarta estrofes torna as distintas das duas estrofes anteriores.

O ritmo é um outro elemento que suscita correspondência semântica. Neste sentido podemos considerar que a seqüência rítmica regular enunciada está de acordo com a negatividade que domina todo o poema. Do mesmo modo a anti-ritmia e a arritmia presentes no primeiro verso da terceira estrofe, semanticamente motivadas, especificam negatividade, o mesmo ocorrendo com terceiro verso da última estrofe, onde fica patente a carência afetiva.

A "Toada da Esquina" está constituída por quatro estrofes com número variado de versos (a primeira contém seis versos, a segunda e terceira, oito versos, a quarta, cinco versos) e dois monósticos. Os versos apresentam 8 sílabas, com exceção do último verso da terceira estrofe (5 sílabas) e o segundo monóstico (3 sílabas), sendo interessante observar que a soma de ambos determina a equivalência e o terceiro verso da quarta estrofe com 9 sílabas[22].

A rima também se mostra diversificada ao longo do poema: na primeira estrofe encontramos versos com rima vocálica e rima-zero e o fonema /s/ como consoante de apoio; na segunda estrofe há rimas vocálicas, to-

22. O sétimo verso da segunda estrofe e o segundo da terceira estrofe podem apresentar duas leituras métricas e assim serem vistos como versos de 8 ou 9 sílabas.

tais, zero e também o /s/ aparece como consoante de apoio; na terceira e quarta estrofes destacam-se versos sem rima e rima totais, sendo que uma destas nas duas estrofes sofre uma pequena alteração. Há também consoantes de apoio (/d/ na terceira estrofe e novamente /s/ na quarta). A rima que inexiste nos monósticos vem compensada pela aliteração do /p/.

Nesta toada, oito versos têm um mesmo esquema rítmico (2ª, 4ª e 7ª sílabas acentuadas). Além desses, destaca-se o terceiro verso da primeira estrofe, o qual é repetido integralmente no sétimo verso da terceira estrofe (1ª, 4ª, 5ª e 7ª sílabas acentuadas). Os demais versos, ou são variantes desses esquemas ou apresentam ritmo bem diverso. Os fenômenos da arritmia e da anti-ritmia também se manifestam no poema. Exemplificam o primeiro, o sexto verso da primeira estrofe, quinto verso da segunda e quarto verso da terceira estrofe, enquanto a anti-ritmia surge no quinto verso da segunda estrofe e quarto da última.

No plano melódico é interessante ressaltar os versos não-inteiriços (nove), que parecem estar semanticamente motivados, e os encavalgamentos detectados na passagem do terceiro para o quarto verso da primeira estrofe, primeiro para o segundo da segunda estrofe e sétimo para o oitavo da terceira estrofe.

Observando o sentido transmitido por essa toada, deparamo-nos com a possibilidade de dividi-lo em três conjuntos: no primeiro incluiríamos a primeira e segunda estrofes, que se agrupam em função do caráter narrativo com progressão qualitativa que as caracteriza; no segundo conjunto teríamos apenas a terceira estrofe e aqui

notamos que a narração se interrompe, dando lugar à reflexão; no terceiro grupo estariam a quarta estrofe e os dois monósticos quando se dá a retomada da narrativa.

Nesse quadro geral chamam atenção algumas particularidades. O elemento "Lua", que tomado como um dos pólos da comparação enunciada pelo "eu poemático" simbolizaria o esperado, o aproximar de algo positivo. Entretanto, quando se chega à terceira estrofe, instaura-se a desilusão e então delineia-se a volta para a infância (quarta estrofe), onde também o que era buscado não foi alcançado. Diante disso, o eu poético só pode expressar, no final, a sua impaciência diante da espera.

Para concluir, pode-se enumerar algumas relações fono-semânticas. Neste sentido vale destacar, de início, as arritmias e anti-ritmias do poema, que refletem, de um modo geral, a idéia de negatividade. Nesse conjunto distingue-se principalmente o quarto verso da terceira estrofe, onde a negatividade está expressa de forma direta.

Com relação aos versos bimembres e trimembres do poema vemos que, com exceção de um, os demais exprimem basicamente desilusão, o que possibilita dizer que a quebra na estrutura interna dos versos corresponde à quebra de euforia no nível do conteúdo. A pequena modificação que se instala nos versos repetidos do poema encontra também justificativa semântica pelo fato de que na sua reiteração já houve alteração de contexto. Isto faz com que o verso ("Como si a Lua...") se interrompa, ficando vaga sua continuidade, enquanto na sua primeira manifestação ele tinha seqüência e pode-se dizer que, de certa forma, positi-

va.

A própria distribuição estrófica do poema, que finaliza com dois monósticos parece encontrar paralelo semântico, pois a posição de destaque que advém dos versos isolados parece vir reforçar ainda mais o estado de impaciência do "eu poemático".

A outra toada de Mário de Andrade ("Toada do Pai-do-Mato") compõe-se de quatro estrofes e um monóstico, sendo que as três primeiras apresentam seis versos e a quarta, quatro versos. O esquema métrico fica assim distribuído: os três primeiros versos de todas as estrofes têm 8 sílabas (exceto o segundo verso da terceira estrofe com 9 sílabas); o quarto e o sexto versos da primeira estrofe, 7 sílabas, os das demais, 6 sílabas e o quinto, 2 sílabas. O verso do monóstico é também hexassílabo.

A rima apresenta uma certa uniformidade durante o poema. Na primeira e segunda estrofes, por exemplo, verificamos que os primeiros e terceiros versos trazem rima Ø, no quarto e sexto versos temos rimas lexêmicas que, por sua vez, rimam vocalicamente com os segundos versos. Na terceira estrofe aparecem também rimas lexêmicas no quarto e sexto versos, mas entre estes e o segundo verso verificam-se rimas totais e no primeiro e terceiro versos detectamos rimas toantes. Na quarta estrofe os dois versos iniciais não rimam, entre o terceiro e o quarto versos destacam-se rimas consonantais e este último ainda rima lexemicamente com o monóstico. O refrão ocupa a quinta linha nas três primeiras estrofes, ficando ausente na quarta estrofe.

No nível rítmico-intensivo verificamos que

a 1ª, 3ª e 7ª sílabas são mais acentuadas do que as outras. Há versos repetidos, o que acarreta a existência de versos com ritmo idêntico. As arritmias e anti-ritmias aparecem também nesse poema: a primeira pode ser identificada nos primeiros versos da primeira e segunda estrofe e as anti-ritmias no segundo e terceiro versos da primeira estrofe e segundo da terceira estrofe.

Estudando essa toada sob a perspectiva do sentido, verificamos tratar-se de uma lenda, a qual inclusive nos faz lembrar aqueles conhecidos temas de sedução como A Mãe d'Água, as sereias, sendo que neste poema o elemento sedutor vem representado pela figura do "Pai-do-Mato". Por se tratar de uma lenda, a narração vai ser a forma utilizada para se contar a história que neste caso se apresenta com final aberto. Entretanto, na conformação narrativa geral do poema podemos identificar algumas particularidades, que, por sua vez, possibilitam dividir o poema em três partes. Neste sentido, na primeira e segunda estrofes se unem os processos da narração e descrição; na terceira e quarta estrofes surge um elemento novo — o diálogo — e ao monóstico cabe a conclusão.

Confrontando o nível fônico desse poema com o semântico, deparamo-nos com uma relação interessante. A ausência do refrão na quarta estrofe faz surgir um espaço em branco entre esta estrofe de quatro versos e o monóstico que a segue, espaço este que pode ser entendido como equivalente de verso, substituindo o "Ah!" (refrão) e que funcionaria como o "não-Ah!" e, portanto, algo afirmativo em contraposição à vaguidade das demais estrofes. Isso equivaleria a dizer que nesta última estrofe ocorreria, de

certa forma, a consolidação da sedução, cuja expectativa se exprimiria nas estrofes anteriores.

"Toada", última da série, inicia com uma estrofe de três versos, seguida por uma de dezenove e finaliza com dois dísticos. Todos os versos são octossílabos. O primeiro verso da primeira estrofe rima com o quarto verso da segunda estrofe e primeiro verso do segundo dístico (são versos repetidos); o segundo verso rima vocalicamente com o nono verso da segunda estrofe e o terceiro com os segundos versos do primeiro e segundo dísticos, devendo-se ressaltar que neste último caso ocorre novamente reiteração de versos. Entre os versos que constituem a segunda estrofe destacam-se versos sem rima, versos com rima vocálica e dois versos com rima completa.

Quanto ao ritmo constatamos que a maior incidência de acentuação ocorre nas 2ªs e 4ªs sílabas (não considerando aqui a última sílaba dos versos). Há versos reiterados (conforme apontados anteriormente), o que propicia, portanto, a existência de versos com ritmo uniforme. Algumas arritmias são encontradas no poema: terceiro verso da primeira estrofe, décimo-primeiro e décimo-sétimo versos da segunda estrofe e segundo verso do último dístico.

Considerando o poema do ponto de vista semântico, pode-se dizer que estamos diante de um texto narrativo com desenvolvimento circular do discurso, determinado fundamentalmente pela repetição do primeiro e terceiro versos da primeira estrofe no último dístico. Toda a seqüência do poema surge em decorrência desses versos iniciais, pois o significado deles dá origem ao desenvolvimento

posterior do poema, que sugere uma aventura noturna. Esta, por sua vez, vem simbolizada através de uma viagem e, no princípio, mostrava-se positivamente, mas quando chega ao final (fim da segunda estrofe) é povoada por uma dose de melancolia, que vai se ampliando (primeiro dístico). Em função disso só resta ao "eu" (segundo dístico) retornar à quela situação inicial, talvez com o objetivo de reviver a quela "euforia" do início ou talvez visando confirmar através da reiteração dos versos, o elemento desencadeador de toda a situação.

A própria divisão do poema encontra paralelo semântico em virtude da estrofe inicial curta concentrar em si apenas o elemento causador do que será desenvolvido na segunda estrofe que, por sua vez, precisa ser longa, pois aí estará manifestado todo o corpo do poema. Depois dessa, aparecem então os dois dísticos, que do mesmo modo que a primeira estrofe não necessitam de maior quantidade de versos, porque o primeiro dístico funciona como síntese da tristeza que começa a se delinear no fim da segunda estrofe e o segundo dístico, sintetizador de todo o conteúdo, repete basicamente a estrofe inicial.

Como forma específica, a toada não apresenta características fixas capazes de uniformizar todas as suas manifestações. Oneyda Alvarenga[23] fornece algumas possibilidades para justificar musicalmente o caráter não-definido da toada em contraposição ao que acontece na moda caipira. Diz, então, que a toada, talvez por abranger várias regiões, venha refletir as peculiaridades musicais de

---

23. Oneyda Alvarenga - Música Popular Brasileira, pp. 275-276.

cada uma delas ou também, porque, em lugar de denominar um tipo especial de canção, a palavra toada seja utilizada "mais no seu sentido genérico corrente na língua (o mesmo de Moda)" ou ainda para designar "qualquer canto sem destinação imediata".

Diante disto o que se pode dizer com o objetivo de definir a toada é que, salvo exceções, seus textos são breves, o assunto é amoroso, lírico ou cômico, e apresenta estrofe e refrão, fugindo à forma romanceada.

Apesar de toda a variedade que impera na toada, é interessante anotar que as toadas do Centro e Sul se unem em função de alguns aspectos: pela melódica simples, geralmente em movimento conjunto; por uma melancolia dolente e "pelo processo comum da entoação a 2 vozes em terça".

Renato de Almeida em sua História da Música Brasileira, citado por Câmara Cascudo[24], diz que a toada em geral é constituída por quadras.

Tendo em vista as observações acima, efetuaremos a comparação com as toadas de Mário de Andrade.

Considerando, de início, o tamanho geralmente apresentado pelas toadas, constatamos que a "Toada sem álcool" e a "Toada do Pai-do-Mato" são breves, enquanto as outras duas incluem uma quantidade maior de versos, embora não sejam muito longas.

Quanto ao tipo de estrofes, verificamos que apenas uma toada de Mário ("Toada sem álcool") segue a ten

---

24. Luís da Câmara Cascudo - Dicionário do Folclore Brasileiro, p. 755.

dência manifestada nas toadas populares.

Com relação à divisão em estrofe e refrão, notamos que esta só ocorre na "Toada do Pai-do-Mato" e mesmo assim o refrão aqui equivale apenas a uma interjeição, deixando de existir na última estrofe. Nas outras toadas (exceto na "Toada sem álcool"), o que se detecta é a presença de versos repetidos, mas que não podem ser vistos como refrãos.

No que diz respeito aos assuntos comumente enfocados nas toadas do populário brasileiro, constatamos que as quatro toadas de Mário de Andrade os refletem. Assim, percebemos que a melancolia se destaca na "Toada sem álcool", "Toada da Esquina" e "Toada" e a comicidade na "Toada do Pai-do-Mato".

Para concluir esse tópico cabe dizer que algumas outras anotações feitas na parte de pesquisa sobre a toada não poderão ser aproveitadas nessa fase de comparação em virtude de constituírem elementos muito peculiares à música, não sendo possível deste modo sua transposição para outra arte, no caso, a literatura.

Uma outra observação refere-se ao fato de que apesar de registrarmos alguns aspectos característicos nas toadas de Mário de Andrade similares às toadas populares, percebemos que também naquelas persevera o caráter não-definido destas, devido à variedade que impera nessa forma poemática.

8. Os cocos

Os dois cocos: "Coco do Major" (Clan do Jaboti) e "Meu baralho dois ouros" (O Carro da Miséria)[25] apresentam diferenças por trás da identidade da espécie.

O primeiro poema está constituído por dez estrofes de cinco versos, sendo que em todas elas, o primeiro e o terceiro versos apresentam 9 sílabas e o segundo e o quarto, 10, ressaltando-se ainda o verso-refrão situado entre o terceiro e quarto versos e contendo 3 sílabas.

No que diz respeito à rima é possível notar uma grande variedade, seja quanto à sua natureza, seja na distribuição dos padrões sônicos reiterados: a rima total só aparece na segunda, sexta, nona e décima estrofes e assim mesmo em apenas dois versos; nas outras estrofes encontram-se rimas parciais (vocálicas ou consonantais), divisando-se ainda rimas-zero no primeiro e terceiro versos das estrofes de número um, dois, quatro, seis e sete. O único fator que se poderia considerar como constante rítmica neste nível do plano fônico é o refrão, pois no resto esse nível se mostra, como se viu, por demais variado e flexível.

Estudando a distribuição rítmica do "Coco do Major", percebemos que também aqui se distingue a flexibilidade. As variações ocorrem não só entre as diferentes estrofes, mas também entre os versos de uma mesma estrofe. Entretanto, é possível destacar algumas constantes rítmi-

25. Neste caso foi seguida a 5ª edição de Poesias Completas, 1980, pp. 144-145, 218-219, porque a do corpus, inexplicavelmente, deixa de atender ao elemento estilístico-estrutural de fundamental importância estética: a comutação baralho x barulho.

cas nas variações. Deixando de lado o refrão, devido a sua fatalidade rítmica, podemos considerar, em primeiro lugar, o ritmo métrico alternado: versos pares decassílabos com versos ímpares eneassílabos; o que significa: existência de signo rítmico misto, realizado por alternância, no sentido de que a um verso de signo rítmico jâmbico se segue um verso de signo rítmico trocaico. Em segundo lugar, é possível constatar que todos os versos de signo trocaico (segundo e quarto de cada estrofe) apresentam acentos na 3ª, 6ª e 9ª sílabas. Em terceiro lugar, os versos de signo jâmbico, com maiores variações, oscilam entre os esquemas de acento na 2ª, 5ª e 8ª e na 3ª, 5ª e 8ª sílabas. Sobre esses esquemas incidem as diferentes variantes rítmicas.

Há somente três estrofes que trazem o mesmo esquema: a sétima, a oitava e a nona. É justamente nessas três estâncias que se pode atestar a presença do paralelismo sintático-semântico.

Ainda ligado ao fator rítmico é possível ressaltar o primeiro verso da quarta estrofe e o terceiro da quinta em virtude de manifestarem desvios em relação à norma rítmica do português, pois detecta-se nesses versos, respectivamente, os fenômenos da arritmia e da anti-ritmia.

Atentando para o desenvolvimento semântico do poema, notamos que ele se desenrola de acordo com as espécies narrativas mais simples, como as lendas.

A história do "Coco do Major" pode ser assim resumida: um senhor de engenho guarda zelosamente prisioneiras suas três lindas filhas, que passam a vida monotonamente a tecer rendas. Nem ao menos podem ser vistas.

Entretanto, um moço aposta que conseguirá transgredir a proibição do pai autoritário. Chegando à sede do engenho, tal moço é logo preso pelo senhor de engenho, já avisado, e em seguida este vai mostrando ao moço cada uma das filhas, por ordem de idade, enquanto, simultaneamente, obriga o moço a beber, a cada apresentação, uma moringa de água. Não resistindo à tortura, o moço acaba por morrer. Dessa forma, as três lindas moças continuam inviolavelmente guardadas.

A narração do poema se constrói, cronologicamente, segundo a ordem do resumo acima. Assim, a apresentação inicial da situação, incluindo a lei da proibição, presentifica-se nas duas primeiras estrofes. O desafio e a aposta depreendem-se na terceira. O sobreaviso do senhor do engenho (major) está na quarta estrofe. A chegada do herói à sede é descrita na quinta e seu aprisionamento na sexta. Cada uma das três fases da tortura que culmina com a morte abrange uma a uma das três estrofes seguintes. A conclusão sobre a inviolabilidade da lei vem expressa na última estrofe (a de número dez). Esta estrofe sintetiza, pois, todo o assunto do poema, havendo aí um verso de especial relevo, o último. Ali, a expressão "água do pote" contém em si o mesmo significado que se pode abstrair analisando a posição do major em relação às suas filhas; isto é, elas se encontram aprisionadas no engenho, dominadas totalmente pelo pai, do mesmo modo que a água do pote encerrada entre as paredes de barro, símbolo da proibição e do castigo.

O segundo coco de Mário de Andrade ("Meu Ba

ralho Dois Ouros") está formado por uma espécie de mote, seguido de cinco estrofes com oito versos e uma coda de quatro versos. Há ainda o refrão, intercalado entre as estrofes e tirado do mote, que passa a apresentar uma pequena variante depois da terceira e quarta estrofes, ou seja, o vocábulo "baralho" passa a ser substituído por "barulho".

Meu baralho dois ouros
Eu não quero mais jogar
Meu baralho dois ouros
Eu não quero mais jogar.

E diz o prinspo
Sangue-azul louro perneta
Ontem me deu na veneta
Fui na venda pra jogar
Joguei no sangue
Companheiro de aventura
Mas o sangue se depura
Está na moda depurar

Meu baralho dois ouros
Eu não quero mais jogar.

E diz o sangue
Rebolando a raça fina
Tintinabulem tintinas
Que eu vou jogar no ariano
Mai' não me assustem
Que num mês viro paulista
Ganho bem suspendo a crista
E tenho quatrocentos anos.

Meu baralho dois ouros
Eu não quero mais jogar.

Diz o ariano
Deixe de parte seu mano
Você fede a veterano

Da rabolução de julho
Tava danado
Com a sonhança dêsses pestes
Que juguei no Júlio Prestes
Mas quem deu foi o Getúlio.

Meu barulho dois ouros
Eu não quero mais jogar.

E diz o Júlio
Sou o mês nublado e frio
Que lava a bunda no rio
E economiza sabão
Fui trapaceado
Tanto heroísmo tanto estralo
Que arrisquei tudo em São Paulo
Mas quem deu foi a treição.

Meu barulho dois ouros
Eu não quero mais jogar.

Diz a treição
Navegando na água turva
Vá pela sombra e na curva
Apite que nem buzina
E foi-se embora
Tão elegante e gentil
Que joguei no meu Brasil
Mas quem deu foi a Argentina!

Ai meu baralho dois ouros
Eu não quero nunca mais jogar!
Vou seguindo no cortejo
E vira o côco Sinhá!

A métrica do poema varia bastante: os dois versos do refrão são de medida diferente (7 e 8 sílabas) ; os primeiros e quintos versos de cada estrofe apresentam 5 sílabas; os outros são octossílabos, excetuando-se o último verso da primeira e da segunda estrofes e sexto da quar

ta estrofe, que são eneassílabos e o segundo verso da coda, decassílabo.

No que se refere ao fator rímico, o coco "Meu Baralho Dois Ouros" tende a apresentar o esquema: ØAABØCCB, o que não ocorre apenas na terceira estrofe do poema e obviamente no mote e na coda com menor número de versos.

Com relação à distribuição rítmica de intensidade, nota-se neste coco grande variabilidade, o que pode ser constatado de imediato pelo sistema heteropolar das estrofes. Um possível atenuador dessa flexibilidade acentual, devido ao seu caráter peculiar de recorrência rítmica, seria o refrão.

Há que se ressaltar ainda neste nível de intensidade a presença do processo da anti-ritmia, manifestado no segundo verso da primeira estrofe, sexto da segunda estrofe, oitavo verso da terceira, sétimo e oitavo versos da quarta estrofe e oitavo da quinta estrofe, e da arritmia, que se encontra no terceiro verso da segunda estrofe e quarto verso da terceira.

Transportando-nos para o plano semântico, podemos iniciar ressaltando a motivação do significante, demasiado clara na harmonia imitativa contida em "Tintinabulem tintinas" que parece sutilizar ironicamente o conteúdo do verso anterior, "Rebolando a raça fina". Parecem-nos sugestivas certas relações fono-semânticas proporcionadas entre "jogar" e "depurar", "paulista" e "crista", "julho" (leia-se também "Júlio") e "Getúlio", "pestes" e "Prestes", "sabão" e "treição", "gentil" e "Brasil".

Dois princípios figurativos de organização semântica estão evidentes no poema: o paralelismo e a concatenação. Aquele, já bem marcado estroficamente com o refrão, nota-se pelo verso inicial de cada estrofe, que funciona como anáfora: "(E) diz o (a)...". A concatenação, por sua vez, vinculada ao paralelismo, consiste em retomar, na estrofe subseqüente, seja no léxico, seja por associação semântica, a forma ou o sentido da estrofe anterior.

Os elementos que formam tal concatenação léxica ou semântica assim se dispõem, estrofe por estrofe:

I = "prinspo" ("príncipe") X "sangue"

II = "sangue" X "ariano"

III = "ariano" X "julho" ("Júlio Prestes")

IV = "Júlio Prestes" X "treição" ("São Paulo")

V = "treição" ("São Paulo") X "Brasil"

Nesta concatenação devemos observar dois fatos que nos parecem importantes: a quebra da expectativa na quarta estrofe e a gradação dos elementos dispostos.

Dentro da quarta estrofe encontramos o verso "Que arrisquei tudo em São Paulo"; pelo sistema instaurado anteriormente, espera-se que a expressão "São Paulo" surja no início da estrofe seguinte. Isso não acontece, aparecendo em seu lugar o vocábulo "treição": "Diz a treição", vinda por reflexo do último verso da quarta estrofe. Tal modificação ocorre em estreito vínculo com o conteúdo semântico, conforme assinalaremos mais adiante.

A gradação se dá segundo dois eixos: o primeiro apóia-se no orgulho aristocrático, ironizado por Má-

rio de Andrade: "prinspo" - "sangue" (Azul) - "ariano"; ou seja, o imigrante europeu que se faz passar por gente nobre, seguido de seu símbolo distintivo, terminando pela generalização da "raça pura". O segundo eixo é o da nossa história política entre 1.930 e 1.932, com críticas às posturas culturais: "Júlio Prestes" - "São Paulo" - "Brasil"; ou seja, o indivíduo, o estado (a região) e a nação, correndo paralelamente a esta tríade que vai do particular ao geral, várias outras muito sugestivas: "jogo" - "trapaça", "traição", ou "Getúlio" - "Brasil" ("treição")- "Argentina", ou "sonho" - "heroísmo" - "fuga" (indiferença ou omissão).

Essa dupla gradação, com suas camadas semânticas virtuais, já nos mostra um acúmulo muito grande de idéias. Uma superficial análise de certos vocábulos permite-nos esclarecer esse ponto.

Na primeira estrofe, "prinspo" está em caráter polissêmico. Antes de tudo, sua forma significante já nos remete para a visão popular do tipo social; não se trata de "príncipe", mas de "prinspo"; sugere-se que não se trata verdadeiramente de gente nobre, mas de gente que, por ser de ascendência estrangeira, se transforma, aos olhos do homem do povo, segundo a mítica da nobreza, em "príncipe"; sugere-se também, por ironia, uma nobreza degradada.

O vocábulo em questão traz também em si uma referência à carta de baralho do naipe de ouros, que vem expresso no refrão. Tal relação parece fundar-se no fato semiológico de que "ouro" se vincula com "príncipe" pelos semas de "raridade", "riqueza", "poderio", e "príncipe" se

vincula a "baralho" pelas conotações com certos tipos de cartas como "rei", "valete", "dama". Por outro lado, o contexto poemático faz-nos identificar "príncipe" com o imigrante, não bem visto pelo brasileiro mais antigo: "Sangue - azul louro perneta".

O mesmo se verifica com o vocábulo "ariano" na segunda estrofe, que, além de trazer uma carga crítica ao nazi-fascismo, vincula o italiano ao mito da raça pura e ao processo de aristocratização falsa do "paulista de quatrocentos anos". Com um jogo paronomásico, o poeta, na terceira estrofe, serve-se da relação "julho/Júlio Prestes" para projetar fatos da nossa história política: revoluções de 30 e 32.

Na quarta estrofe merece destaque o verso "Fui trapaceado", pois nos leva a três idéias distintas: a trapaça do jogo de cartas, a derrota de São Paulo quando se esperava sua vitória política e a reificação de "Júlio Prestes" em mês do ano, "julho". O último verso desta estrofe aponta bem para o caráter da derrota paulista e da vitória da "treição". Esta, por sua vez, vem expandida na estrofe seguinte com a expressão "água turva", que reflete metaforicamente a instabilidade dos valores relativos ao poder: a traição aos ideais constitucionalistas legalizou se no sistema, invertendo-se os papéis; São Paulo, de traído, passou a traidor.

Nos dois últimos versos da quinta estrofe, fica definido o jogo dentro do jogo; isto é, superpõe-se o jogo político ao jogo de futebol. O poeta parece desprezar essa confusão de valores, quando na última estrofe, valendo-se da dualidade do verbo "jogar", confessa:

Eu não quero nunca mais jogar!

Para concluir, pode-se aceitar que todas as construções e idéias presentes neste poema e suas respectivas relações convergem para um tema metaforicamente sintetizado com a palavra "jogo"; a idéia de "acaso" se revela então como a mais promissora na nossa tentativa de compreensão do poema.

Podemos afirmar que, através do elemento "casualidade", se distingue uma crítica ao modo de ser brasileiro, à nossa tradicional desorganização político-social ou à nossa imprevista constituição étnica, ou ainda à nossa instável psicologia coletiva. Também o fato de o poema sugerir um grande número de idéias, provenientes às vezes de um único termo, revigora o caráter lúdico, casual e assistemático.

Um dos componentes do acaso, a surpresa constante, ocorre na estrutura semântica do poema, que se caracteriza por apresentar determinado enunciado, que cria uma expectativa, a qual é negada em seguida, de modo que o esperado nunca acontece. Somos sempre surpreendidos, na leitura, por algo bem diferente. A surpresa sucessiva pode ser provada por meio da sintaxe poemática: uma declaração afirmativa é seguida por outra adversativa:

"Que juguei no Júlio Prestes
Mas quem deu foi o Getúlio"

"Que arrisquei tudo em São Paulo
Mas quem deu foi a treição"

"Que joguei no meu Brasil
Mas quem deu foi a Argentina"

A casualidade da surpresa se faz presente ainda no uso deliberado do anacronismo resultante da superposição, quando não da inversão dos fatos históricos. Mas o aspecto lúdico mais significativo, a par da não coincidência da linearidade do discurso com a linearidade cronológica dos fatos referenciados, está na pequena alteração que se verifica no refrão, depois da terceira estrofe. Antes, tínhamos:

Meu baralho dois ouros
Eu não quero mais jogar.

Agora passamos a ler:

Meu barulho dois ouros
Eu não quero mais jogar.

A impressão imediata que tal comutação causa ao leitor é a de uma substituição casual. Entretanto, o processo se evidencia como intencionalmente crítico, uma vez que surge no momento mesmo em que o discurso salta da crítica de atitudes para a crítica socio-política, da apresentação do comportamento dos pseudo-aristocratas para a apresentação da "rabolução".

Outra alteração pode ser verificada através do primeiro verso da quinta estrofe. Tal modificação também parece intencional na medida que ressalta o elemento substituído ou trocado: "traição".

Mário de Andrade, no estudo que realizou com relação aos cocos, distinguiu alguns aspectos peculiares desta forma de manifestação popular. A estes aspectos

podemos acrescentar as características assinaladas por Luís da Câmara Cascudo[26] (Dicionário do Folclore Brasileiro). Reunindo os dados, teríamos em síntese os seguintes traços pertinentes num coco popular:

a - estrofe-refrão como constituinte típico, no final ou no meio das estrofes que, por sua vez, podem ser improvisadas ou tradicionais;

b - geralmente as estrofes são quadras compostas de versos octossílabos, mas convém destacar que os cocos apresentam uma variedade na escolha dos metros;

c - de acordo com a forma do texto poético, distinguem-se as denominações de "coco de oitava", "coco de décima", etc.

d - riqueza rímica, sendo comum o solista rimar com os versos do coro;

e - predomínio, quanto à música, dos compassos binário e quaternário, devendo-se ressaltar paralelamente que a dicção musical se manifesta de modo tão livre que os ritmos se libertam da fixidez do compasso.

f - existência do princípio da variação, que consiste na repetição da melodia com modificação de alguns sons ou com deslocamento de algum acento devido às acentuações das palavras do texto;

g - emprego de neumas silábico-musicais e exclamações de ligações do tipo "seu mano", "ôh mana";

h - utilização do assunto do dia, do fato histórico como tema dos cocos.

Baseando-nos nessas características podemos

---

26. Luís da Câmara Cascudo - Dicionário do Folclore Brasileiro, pp. 237-238.

proceder a uma comparação entre os cocos populares e aqueles dois elaborados por Mário de Andrade.

Primeiramente se nota que "Coco do Major" e "Meu Baralho Dois Ouros" apresentam a estrofe-refrão. No "Coco do Major", Mário de Andrade intercalou o refrão na estrofe, ao passo que no "Meu Baralho Dois Ouros" preferiu a posição final. Quanto a este aspecto, os dois poemas estão perfeitamente de acordo com a forma peculiar dos cocos populares. De fato, encontramos refrão medial no coco "Vapor de seu Tertulino" (Rio Grande do Norte) e refrão final nos cocos "Mulher Rendeira", "Coco do Engenho Novo" , "É Lamp, É Lamp, É Lamp"[27].

Um outro fator que pode ser constatado diz respeito ao número de versos das estrofes dos cocos. Sabe-se que, no geral, as estrofes dos cocos populares compõem-se de quatro versos. Contudo, esta não é de maneira alguma uma forma fixa. Prova disso é o coco "Pa-pa-pa" (Rio Grande do Norte)[28] que foi coletado por Mário de Andrade, onde se encontra estrofe de sete versos.

Se tomarmos o "Coco do Major" notaremos que Mário de Andrade seguiu a tendência geral (estrofes com quatro versos); o mesmo não ocorre com "Meu Baralho Dois Ouros", onde as estrofes aparecem compostas de oito versos; neste caso, "Meu Baralho Dois Ouros" seria um perfeito "coco de oitava".

No que se refere ao número de sílabas dos versos, constatamos que o verso octossílabo (freqüente nos

---

27. Mário de Andrade - Ensaio sobre a Música Brasileira, pp. 114-116, 119.
28. Ibidem, p. 113.

cocos) é encontrado em "Meu Baralho Dois Ouros", mas não exclusivamente, e não aparece no "Coco do Major", o que nos permite dizer que Mário se serviu do recurso que prevê a livre escolha dos metros nos cocos populares.

Quanto ao elemento rímico, é possível perceber aquela riqueza rímica citada anteriormente em "Meu Baralho Dois Ouros", podendo-se inclusive aproximá-lo neste sentido do coco "Menina, me dá teu remo" transcrito por Mário em seu livro Os Cocos[29].

Com relação ao aspecto rítmico-intensivo, os cocos de Mário de Andrade assemelham-se aos cocos populares, uma vez que neles se faz presente um predomínio do ritmo binário, justamente o ritmo utilizado na expressão musical popular.

Já o princípio da variação se verifica somente em "Meu Baralho Dois Ouros", onde se encontram as seguintes modificações sônicas: "Mai" (em vez de "Mas"), "rabolução" (em vez de "revolução"), "juguei" (em vez de "joguei"), "treição" (em vez de "traição"), "prinspo" (em vez de "príncipe"). Já vimos que uma comutação sonora tem importante papel estrutural: "baralho" / "barulho".

O assunto retratado nos dois cocos de Mário de Andrade é também peculiar aos cocos populares. Assim, temos em "Coco do Major" uma lenda nordestina ou, se não, uma história que se faz passar como uma lenda nordestina. Em "Meu Baralho Dois Ouros" temos fatos da vida ou do domínio coletivo.

Outros aspectos ainda da expressão popular

---

29. Mário de Andrade - Os Cocos, pp. 351-352.

transparecem nos cocos de Mário de Andrade: o uso do anacronismo relativo aos eventos da matéria histórica (em "Meu Baralho Dois Ouros"), a correspondência entre a linearidade do discurso e a linearidade da série histórica (em "Coco do Major"), o jogo associativo com as palavras, sem muita preocupação lógica, o paralelismo seja de situações, seja de conceitos, seja de construção.

Todas essas características que acabamos de apontar indicam a permanência da tradição popular nos cocos de Mário de Andrade, fato mais claro ainda, quando atentamos para algumas indicações de Mário em seu livro Os Cocos.

A respeito do "Coco do Major", ele diz ter se utilizado para a confecção do ritmo deste, de uma rítmica popular pertencente a um coco praieiro das proximidades de Natal "O vapor de seu Tertulino"[30], sendo que o assunto de seu coco também decorre de um caso conhecido no Rio Grande do Norte.

Quanto ao "Meu Baralho Dois Ouros", notamos o aproveitamento de um refrão muito conhecido no Rio Grande do Norte e Paraíba, segundo Mário de Andrade:

Meu baráio, dois ôro,
Eu num quero mais jugá!

Ele transcreve em seu livro alguns cocos com este refrão e faz uma observação sobre a palavra "ouro", registrando que o "ouro", principalmente para o povo nordestino, se distin

30. Ibidem, p. 345.

gue em uma das coisas de que ele sofre obsessão: o baralho com suas cartas de ouro, e em particular, o "dois de ouro".

Estabelecidos esses pontos que vinculam mais uma vez os cocos de Mário ao populário brasileiro, cabe-nos agora assinalar as transformações proporcionadas por sua atividade criadora.

Em "Coco do Major" verifica-se um aprimoramento culto no que diz respeito ao registro da fala. Mário de Andrade utiliza-se de um nível linguístico que evita, no plano da expressão, qualquer "irregularidade" de pronúncia, embora no plano morfossintático se valha de elementos comuns da fala popular, o mesmo sucedendo com o léxico. Aqui, a atitude do homem culto, do erudito, resiste só aos elementos superficiais. Sente-se, em consequência, uma separação, na consciência de Mário de Andrade, entre a realização e o espírito da obra. Por mais paradoxal que pareça, neste coco, Mário de Andrade imita, com prevenção culta, uma forma popular: desenvolve linearmente uma "lenda" num registro de fala que incorpora "eruditamente" os elementos populares.

"Meu Baralho Dois Ouros", ao contrário, mostra-nos maior complexidade. Se, por um lado, temos um deixar-se impregnar pelo "registro inculto" da fala, por outro lado, encontramos maior elaboração criadora conforme pudemos verificar quando estudamos o papel significativo que desempenham as diferentes rupturas de sistema, as associações, as alterações fono-semânticas e a não correspondência entre linearidade do discurso e eventos históricos referidos. Aqui, Mário de Andrade reinventa, sem prevenção

culta, uma forma popular tornando-a estrutura pessoal.

V. PROCESSOS DE TRANSFORMAÇÃO

Nos dois capítulos anteriores analisamos os poemas de Mário de Andrade que exemplificam formas tradicionais de nível erudito e popular. Procuramos, entre outros aspectos, mostrar os pontos de semelhança e diferença entre cada um dos poemas do escritor brasileiro e a forma de referência e mobilização.

Com base nesse estudo comparativo, podemos agora reunir aqueles poemas de acordo com os processos de transformação poética que lá se verificam: a imitação e assimilação.

É necessário dizer, de início, que a identificação desses processos está feita em termos de predominância, uma vez que praticamente nenhum dos poemas pode

ser enquadrado em sua totalidade em um ou outro processo de modo exclusivo. De um modo geral, serviu-nos de diretriz a proximidade maior ou menor do texto marioandradino em relação à forma específica legada pela tradição. Assim, se todos os traços identificadores da forma tradicional se encontram no texto do poeta modernista, tal texto se considera imitativo; se a maior parte desses traços não se observam, o texto será de assimilação formal. Como o poeta Mário de Andrade geralmente modifica os elementos herdados, fazendo-os passar por sua "liberdade de pesquisa estética", acabamos por encontrar textos que tendem para a imitação e textos que tendem para a assimilação.

Dentro destas limitações, constatamos que entre as formas poemáticas de nível erudito, o processo da imitação parece ser identificado no oratório, no soneto, no romance, no salmo e em algumas cantigas; a assimilação no rondó, no madrigal e outras cantigas. Trata-se, todavia, de uma classificação muito restrita que exige algumas observações paralelas.

No que diz respeito ao soneto, por exemplo, constatamos que no poema "Quarenta Anos" a imitação se realiza de modo mais perfeito, enquanto nos outros três sonetos de Mário, modificações mais evidentes são introduzidas.

As cantigas, por sua vez, devido à quantidade com que aparecem na poesia de Mário, precisam ser consideradas isoladamente, e não no seu todo, como partes de uma mesma forma. Neste sentido, achamos que se ajustam ao princípio da imitação as cantigas: "Na rua Barão de Itapetininga", "Abre-te boca e proclama", "Num filme de B. de

Mille", "Eu nem sei se vale a pena", "Vieste dum futuro selvagem". A assimilação se faz presente em "A Catedral de São Paulo", "Minha viola bonita", "Garoa do meu São Paulo", "Esse homem que vai sozinho", "Na rua Aurora eu nasci", "Nunca estará sozinho", "Eco e o Descorajado", "Ruas do meu São Paulo", e "Canção". Com relação a estes dois últimos foi possível inclusive fazer a comparação direta com dois poemas medievais, respectivamente "Ay flores, ay flores do verde pyno" e "Canção do Figueiral", o que permite estabelecer com mais rigor o processo de transformação aí evidenciado, em contraposição ao que se verifica com as demais cantigas, onde o estudo comparativo se realiza em termos gerais.

Além desses dois grupos de cantigas, detectamos ainda algumas onde parece haver um certo equilíbrio entre os processos da imitação e assimilação. São elas: "Cantiga do Ai", "São Paulo pela Noite", "Beijos mais beijos" e "Moça linda bem tratada".

Com referência ao madrigal, notamos que o poema de Mário difere fundamentalmente das características apresentadas por essa forma poemática, sendo que o único fato transposto para o seu poema foi a indicação do canto. Em função disso, acreditamos que o processo da tradução inter-semiótica é o único possível de ser atribuído ao madrigal estudado[1].

Quanto às formas poemáticas de nível popular, notamos que o princípio da imitação se encontra nos

---

1. A respeito desse processo de tradução inter-semiótica e que exige estudos mais profundos de comparativismo estético, ver "A música na Primeira Poética de Mário de Andrade" in Poesia e Música, pp. 15-47.

cocos, no lundu, em três das quatro modas de Mário ("Moda do Brigadeiro", "Moda da Cadeia de Porto Alegre", "Moda do Corajoso"), em uma das toadas ("Toada sem álcool"), na embolada, na parlenda e na travalíngua. Diferentemente, na "Moda dos Quatro Rapazes", na "Toada da Esquina" e "Toada do Pai-do-Mato" identificamos um certo equilíbrio entre imitação e assimilação. Por sua vez, no "Acalanto do Seringueiro", em "Nasceu Luís Carlos no Rio", na "Toada" e na adivinha constata-se apenas o processo da assimilação. Por fim, temos também de destacar dois poemas que ficam à margem de qualquer dos processos citados, poemas onde há transformação total diante da forma que eles representam. Trata-se do "Sambinha" e do "Acalanto da Pensão Azul", sendo que este último inclusive nos conduz a uma outra forma poemática (o rondó), pois se utiliza do princípio básico que rege essa forma.

Outra observação a ser feita se refere à travalíngua. O processo de imitação fica ainda mais evidenciado ao verificarmos que uma das travalínguas de Mário de Andrade consiste quase que na transposição de um exemplar congênere do populário brasileiro.

Estamos agora em condições de estabelecer algumas relações entre a mobilização das formas tradicionais e a ideologia da cultura brasileira. Entretanto, antes de focalizar particularmente este aspecto, precisamos fazer algumas generalizações, que servirão de embasamento para a discussão do objetivo proposto.

Um dos aspectos é o fato de que o Modernis-

mo brasileiro, num primeiro momento, aparece como movimento de crítica a praticamente tudo. O objetivo era "remover os obstáculos postos pela intelectualidade vazia, e libertar as verdadeiras faces da cultura nacional através de uma reatualização estética", de acordo com George Avelino Filho em seu artigo As Raízes de "Raízes do Brasil"[2]. E, embora nessa época algumas divergências no interior do grupo modernista já possam ser detectadas, elas não vêm à tona "em função da necessidade de agredir e desmontar o tradicionalismo"[3].

Com relação ao nacionalismo, Avelino diz que este é visto não de maneira ufanista, e sim "como autonomia e expressão do nacional", sendo que o "aprofundamento do local" deve constituir a base para o universal, "mantendo com este uma relação fecunda em que a adaptação criativa contribua para o autoconhecimento"[4]. Deste modo, ao invés de se sair da cultura universal (ou mais especificamente da cultura européia), parte-se do nacional e através do enriquecimento deste último se efetua a escolha do universal.

Avelino Filho, referindo-se a Sérgio Buarque de Holanda (objeto do artigo em questão), declara que este último, em 1926, critica o intelectualismo e construtivismo do grupo formado por Ronald de Carvalho, Graça Aranha e Renato e Guilherme de Almeida, em virtude de eles objetivarem "impingir uma concepção pronta e acabada da expressão nacional"[5]. Ele chega a criticar até mesmo Mário

2. George Avelino Filho - As Raízes de "Raízes do Brasil". Novos Estudos CEBRAP, p. 34.
3. Ibidem, p. 34.
4. Ibidem, p. 34.
5. Ibidem, p. 34.

de Andrade, embora com menor rigor e diz preferir entre outros, Oswald, Couto de Barros, Prudente e Alcântara Machado, em razão de eles representarem uma força de resistência "contra as ideologias do construtivismo"[6].

Sérgio Buarque em Raízes do Brasil faz críticas àquele tipo de intelectualismo que se restringe a "macaquear", pois este não abarca o nacional com todas suas dificuldades e complexidades e acha que se poderia resumir tudo a "propostas homogêneas e abstratas". Corroborando este pensamento, diz que tal atitude é bem própria do aparelhamento político brasileiro que tende a "desarmar todas as expressões menos harmônicas de nossa sociedade, em negar toda a espontaneidade nacional". E a espontaneidade que ele defende é justamente "a espontaneidade desarmônica, plural e que se recusa a qualquer tipo de enquadramento unitário e redutor"[7].

Daí emergem duas questões fundamentais e que estiveram explícitas ou implícitas nas discussões, atividades e realizações artísticas dos autores do Modernismo, principalmente na década de 30, com prolongamentos em Mário de Andrade até o fim da vida: as questões da tradição e da ruptura.

O primeiro fato a destacar é que o problema da tradição se fez presente desde o começo do Modernismo. Isso nos chama atenção em virtude desse movimento caracterizar-se primordialmente pela ênfase dada à novidade, à originalidade.

Um exemplo significativo da permanência da

6. Ibidem, p. 35.
7. Ibidem, p. 39.

tradição logo no período inicial do Modernismo pode ser dado através da viagem de alguns modernistas de São Paulo (Mário, Oswald e Tarsila) a Minas Gerais em 1924. Eles se "deparam com o passado histórico nacional e com o primitivismo enquanto manifestação do barroco setecentista mineiro"[8].

Com o objetivo de explicitar melhor esse caso, Silviano Santiago cita um texto de Brito Broca, onde ele diz que a alienação da maioria dos escritores brasileiros perante a realidade nacional fez com que a paisagem de Minas barroca aparecesse aos modernistas como algo novo e original, e assim, se adequava ao fator novidade e originalidade buscado por eles. Em Minas, encontraram então as sugestões para o tipo de arte que objetivavam, ou seja, ali estavam localizadas as origens da nacionalidade, a fonte que levaria a uma arte genuinamente brasileira. Assim, o novo poderia casar-se, como ruptura, com uma tradição esquecida.

Através desse exemplo fica bem evidenciada a presença da tradição e da ruptura já nos primeiros anos do Modernismo, pois, de um lado pregava-se o rompimento com o passado e, de outro lado, tem-se o contato com a tradição mineira.

Generalizando um pouco mais, poderíamos dizer que apesar de se vincular constantemente o espírito revolucionário e combativo do início do Modernismo frente à tradição, esse combate não foi total e nem simples. Não há

---

8. Silviano Santiago - "Permanência do discurso da tradição no Modernismo" in Cultura Brasileira: tradição/contradição, p. 127.

dúvida que o ímpeto revolucionário existiu, mas em pouco tempo o "modernismo reposiciona sua consciência de tradição, partindo para uma verticalização diacrônica na literatura do Brasil". Conforme o movimento foi progredindo, foram detectadas "raízes brasileiras no passado". O mais importante, de acordo com Mário, "foi a tomada de consciência coletiva e crítica do conceito de nacionalidade"[9].

Paralelamente à necessidade de se estudar o aspecto inovador do Modernismo (sugerido, em parte, em parágrafos anteriores), ou seja, o modo pelo qual a linguagem proposta é verdadeiramente nova, rompendo-se de fato pelo seu caráter transformador com os meios tradicionais de expressão (projeto estético do Modernismo), é preciso verificar "as relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época", é necessário atentar para a "consciência do país, desejo de busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções" [10] (projeto ideológico), mesmo porque o próprio projeto estético já traz dentro de si seu projeto ideológico.

Assim, constatamos que o Modernismo ao objetivar, entre outros fatores, o conhecimento da realidade nacional, não se limitou a desmascarar o nosso passado literário. Ao romper com aquele tipo de linguagem academicista, artificial, manifestada na literatura passadista de 1890-1920, o Modernismo rompia simultaneamente com a "cons

---

9. Marta Morais Costa - "O Modernismo segundo Mário de Andrade in Estudos sobre o Modernismo, p. 26.
10. João Luiz Machado Lafeta - 1930: A Crítica e o Modernismo, pp. 11-12.

ciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder"[11], cujas estruturas depauperadas foram desaparecendo, em parte, devido às transformações ocasionadas pela imigração, pelo surto industrial, urbanização, enfim, pelo desenvolvimento do Brasil. O Modernismo quebrou as barreiras dessa linguagem e ideologias oficiais, introduzindo, do ponto de vista estético, o folclore e a literatura popular, exigindo um vocabulário novo, torneios sintáticos e temas diferentes, imagens inesperadas. Do ponto de vista ideológico, verifica-se que a burguesia nascente passa a revalorizar "através da transmutação estética modernizante, hábitos e tradições culturais do Brasil arcaico"[12].

Paralelamente, é necessário ressaltar que a ênfase em um outro desses projetos varia mediante períodos distintos do Modernismo. Desse modo, percebe-se que na sua fase inicial, o destaque é para o projeto estético, ao passo que na segunda fase realça-se o projeto ideológico, quer dizer, debate-se sobre a função da literatura, o papel do escritor, as relações da ideologia com a arte. Essa diferença tem uma razão de ser: enquanto na década de 20 "o projeto ideológico do modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas, proposta por frações das classes dominantes, nos anos 30 esse projeto transborda os quadros da burguesia"[13]. Este último período é marcado no Brasil, pelo "crescimento do Partido Comunista, pela organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista"[14].

---

11. Ibidem, p. 13.
12. Ibidem, p. 16.
13. Ibidem, p. 18.
14. Ibidem, p. 17.

Embora ainda de maneira confusa, a consciência de classes passa a se manifestar inclusive na literatura, ocasionando transformações importantes. É a época em que a realidade brasileira, tanto a presente como a passada, torna-se o alvo das discussões. Buscava-se "a definição do brasileiro, do nacional, de forma a adquirir-se identidade frente aos modelos clássicos de desenvolvimento e progresso"[15].

Configurado esse quadro geral, faz-se necessário agora estudarmos a posição de Mário de Andrade frente aos problemas delineados. E o primeiro aspecto a ser considerado é a concepção de Mário sobre o Modernismo, uma vez que desse ponto se pode partir para outros fundamentais.

Marta Morais da Costa em seu artigo "O Modernismo segundo Mário de Andrade" diz que "para Mário de Andrade, o Modernismo enquanto um movimento estético, cultural, ideológico e literário, abrange duas etapas: "o período heróico" e "o período realmente destruidor" e "é geralmente aceito (...) que o Modernismo, como estado de espírito dominante e criador, durou pouco menos de dez anos, terminando em 1930 com as revoluções políticas e a pacificação literária"[16].

Tomando por base essa citação, poderíamos dizer então que "o período heróico" a que Mário se refere estaria ligado a uma maior preocupação de ordem estética, enquanto no "período realmente destruidor" a ênfase é de

---

15. George Avelino Filho - As Raízes de "Raízes do Brasil". Novos Estudos CEBRAP, p. 36.
16. Marta Morais Costa - "O Modernismo segundo Mário de Andrade" in Estudos sobre o Modernismo, p. 17.

ordem ideológica. Isso é claramente perceptível na trajetória de Mário. Em 1922 e 1923, conforme ele próprio diz em cartas a Drummond, Milliet e Manuel Bandeira, a sua luta era em função da expressão, ele buscava o equilíbrio formal. A partir de 1924, outro tipo de preocupação pode ser constatada em seu espírito. "Mário coloca o problema "Brasil" no centro de sua linha de reflexão e começa a lutar por uma arte utilitária. Todos os seus exageros, atitudes, ele os faz com os olhos voltados para o problema nacional"[17]. E o nacionalismo servirá de ponto de fundamentação tanto ao projeto modernista quanto à obra de Mário.

A ampla concepção do nacionalismo em Mário de Andrade se desvincula de regionalismos, bovarismos, exotismos, patriotismos e até mesmo de uma linha política. O seu objetivo em meados da década de 20 é descobrir o que seja a "entidade nacional", que para ele é "íntima, popular e unânime". "Como artista procurava na música, no folclore, na literatura popular, na pintura e na língua manifestações dessa nacionalidade e pessoalmente confessa-se um "homem-do-mundo", reflexo da dialética do Modernismo de 22: nacionalismo x universalismo"[18].

Mário procura sempre deixar explícito dentro do nacionalismo que a noção de pátria constitui simples acidente de nascimento. Diz não acreditar politicamente na noção de pátria, diz não confiar que o governo seja expressão da vontade do povo, e assim, desilude-se com promessas de renovação política e social, como ocorreu com re

---

17. João Roberto Gomes de Faria - "Mário de Andrade e a questão da língua brasileira" in Estudos sobre o Modernismo, p. 51.
18. Marta Morais da Costa - "O Modernismo segundo Mário de Andrade" in Estudos sobre o Modernismo, p. 19.

lação à revolução de Getúlio. O que importa para Mário "é o pragmatismo da função do intelectual"[19], visando principalmente à valorização do homem e suas criações.

Mário apresenta um "nacionalismo" próprio, individual, que difere da noção de nacionalismo em vigência, pois na verdade o nacionalismo não consistiu em uma realização coletiva, não vigorou no Brasil "uma atitude nacionalista séria, reflexiva e refletiva". Em Mário, sim, é possível detectar "uma profunda e alicerçada consciência nacional"[20], que se insere em toda a sua obra.

Como decorrência da busca de Mário pela "entidade nacional" surge sua pesquisa da língua brasileira, o que equivale a dizer que seu projeto lingüístico só pode ser compreendido em toda sua extensão se o integrarmos no projeto ideológico patente em toda sua obra e que constitui exatamente em estudar a "matéria" brasileira, visando com esse intento despertar a consciência nacional.

O objetivo de Mário era criar um código literário que pudesse expressar de modo mais exato a realidade brasileira. Ele almejava unir forma e conteúdo brasileiros e deste modo dar caráter nacional à literatura brasileira. E a partir de 1924, constatamos que Mário passa a escrever "brasileiro", incorporando idiotismos brasileiros e "erros" de português em sua linguagem literária. É verdade que em Paulicéia Desvairada já se pode notar algumas manifestações de brasileirismos, só que nessa época esta sua atitude constitui mais um reflexo de ruptura com a gramática do que um programa consciente e sistematizado como ocor

19. Ibidem, p. 20.
20. Ibidem, p. 22.

rerá logo depois.

Visando a sistematizar o que denominava "língua brasileira", Mário foi à procura de elementos em diferentes fontes: na literatura culta, por exemplo, através de Camões; na literatura popular, recorrendo especialmente aos folhetos de cordel; nas letras das músicas folclóricas e dos cantadores; e, principalmente, na psicologia da fala.

Mário se mostrara tão empenhado em sua missão de escrever brasileiro, que chega a falar, em 1927, na sua pretensão em elaborar uma Gramatiquinha da fala brasileira, mas, ao que parece, nunca teve realmente a idéia de executá-la.

Outro exemplo de seu empenho pode ser dado através de dois livros: Losango Cáqui e Amar, Verbo Intransitivo. Os poemas que compõem o primeiro livro foram originariamente escritos entre 1922 e 1924 e o romance iniciado em 1923, portanto, ambos se inserem numa fase em que o projeto lingüístico de abrasileiramento não estava sistematizado. Mário, então, "traduziu" ambos os livros para o brasileiro e foi sob essa nova forma que foram publicados respectivamente em 1926 e 1927.

Paralelamente, é necessário acrescentar que os dois livros citados ainda não especificam "em termos temáticos a orientação que Mário dá à sua obra a partir de 1924, quando começa a "descobrir o Brasil"[21]. Os elementos constituidores da cultura nacional começam a surgir em

21. João Roberto Gomes de Faria - "Mário de Andrade e a questão da língua brasileira" in Estudos sobre o Modernismo, p. 62.

Clan do Jaboti. Não se buscava retratar o Brasil da mesma maneira que tinham feito gerações passadas; e sim "se impregnar de Brasil como condicionamento mental, como comportamento, como hábito, como essência interna"[22]. Este livro, em sua "busca de Brasil e de fusão brasileira em termos lingüísticos e temáticos" constitui "a primeira tentativa de síntese nacional, que se realizará plenamente em Macunaíma"[23].

Tendo sempre à frente seu objetivo de dar caráter nacional à literatura brasileira e captar o Brasil como um todo, Mário foi contra todo tipo de regionalismo. Para ele, "o problema era brasileiro e nacional, o que o levou a fundir em sua linguagem literária termos de todas as partes do país"[24].

A fase combativa de Mário no sentido de implantação de seu projeto lingüístico irá até 1927. Em 1929 e 1930 essa posição se amenizará.

Posteriormente, em 1942, Mário exporá em "O Movimento Modernista" várias razões do fracasso da tentativa de fixação de uma língua brasileira. Mostra-se até mesmo melancólico ao constatar que apesar de todos os seus esforços não se pode falar na existência de uma língua brasileira. Entretanto, Mário sabia que ele era apenas um fenômeno individual, tratava-se de "uma contribuição pessoal para um fenômeno que só pode ser coletivo"[25].

Por outro lado, é necessário marcar que a

---

22. João Pacheco - Poesia e Prosa de Mário de Andrade, p. 37.
23. João Roberto Gomes de Faria - op.cit., p. 59.
24. Ibidem, pp. 63-64.
25. Ibidem, p. 59.

atitude de Mário não foi totalmente malograda como ele diz, pois "o seu esforço pessoal é o responsável direto pela forma de expressão mais livre que os escritores brasileiros adquiriram a partir de 1930"[26].

Tomando por base as informações registradas até então, retomamos agora o nosso propósito inicial.

O primeiro ponto a ser considerado diz respeito à noção de nacionalismo em Mário.

Anotamos anteriormente que Mário em sua busca pela identidade, pela consciência nacional, sentiu necessidades de se voltar para a música, para o folclore, para a literatura popular, para a língua, para a pintura, visando a encontrar aí manifestações da nossa nacionalidade. Ele não só realizou grandes pesquisas nesses campos, como também se utilizou em sua obra poética dos conhecimentos obtidos. E é neste sentido que podemos destacar seus poemas intitulados cocos, modas, lundus, acalantos, emboladas, sambas, toadas, além de formas utilizadas como recursos: parlendas, adivinhas, travalínguas.

Conforme delineado no início deste capítulo, Mário de Andrade se serviu dessa fonte popular e transpôs essas formas para sua poesia através dos processos da imitação, assimilação ou tradução inter-semiótica. Não se trata da simples reprodução de obras ou técnicas, caso em que se identificaria com a cópia, negação do espírito criador. O que Mário fez e que considerava como sendo a missão do artista foi transformar, ou seja, desenvolver e aprimorar as manifestações legadas pela tradição e

---

26. Ibidem, p. 67.

conservadas pelo povo.

Em vista disso, podemos dizer que se nota a presença de uma certa ideologia por trás da utilização daquelas formas citadas. Mário sempre pregou que o Brasil devia ter uma arte tipicamente representativa, uma arte nacional e tentou persuadir os artistas brasileiros a respeito dessa idéia que se lhe apresentava como verdade indiscutível, ou seja, a de que a produção de uma arte "culta" realmente nacional só seria possível depois do conhecimento prévio das formas artísticas coletivas.

Essa atitude ideológica de Mário se confirma ainda mais quando vemos que o próprio autor fala em seus "poemas mais dirigidos". Entrariam aqui aqueles poemas onde se percebe nitidamente a preocupação com o nacional, "as lendas nacionais, o abrasileiramento lingüístico de combate"[27]. Incluem-se nesse grupo, por exemplo, muitos poemas de Clan do Jaboti, como "Moda da Cama de Gonçalo Pires", "Coco do Major", "Lenda do Céu" etc., conforme indicação de João Pacheco em Poesia e Prosa de Mário de Andrade, a que poderíamos acrescentar praticamente todos os poemas analisados no capítulo IV desta dissertação.

Para finalizar, faz-se necessário discutir a presença desse nacionalismo no Modernismo.

Conforme já foi dito, o Modernismo, no seu início, caracterizou-se por ser revolucionário, combativo, por romper com com o tradicionalismo. Buscava-se a novidade, a originalidade. Mas, logo depois, por volta de 1924,

---

27. Mário de Andrade - Aspectos da Literatura Brasileira, p. 234.

já se sente uma mudança de ênfase. É nessa mudança para a realidade brasileira que se encaixa o nacionalismo de Mário.

Diante desse quadro uma questão se impõe: esse resgate da tradição poderia significar um regresso histórico?

Acreditamos que não, porque essa volta para a literatura popular, para o folclore, para a música, para a escultura, enfim, para as "coisas" brasileiras apresentava-se como algo novo. Um exemplo explícito dessa situação pode ser dado pela viagem de Mário a Minas, relatada anteriormente, ou de suas pesquisas sobre arte popular.

Por outro lado, poder-se-ia contestar a possibilidade anterior, tendo em vista o Romantismo, uma vez que esse movimento caracterizou-se por ser "um período do pensamento e da arte nacionais"[28]. Mas mesmo nesse caso não é possível dizer que o Modernismo retoma o nacionalismo romântico; o enfoque é outro, o que permitiria dizer então que haveria uma continuidade da pesquisa sobre o nacional, e não um regresso.

Além disso, o nacionalismo da época romântica parece ter sido um tanto ufanista, o que não ocorreu pelo menos no nacionalismo de Mário de Andrade, que estabeleceu um projeto bem delimitado de pesquisa da realidade brasileira em todos os campos.

---

28. Marta Morais da Costa - "O Modernismo segundo Mário de Andrade" in Estudos sobre o Modernismo, p. 25.

B I B L I O G R A F I A

1 - Obras de Mário de Andrade:

Poesias Completas I - II. 5ª ed. São Paulo, Martins; Belo Horizonte, Itatiaia, 1980. pp. 144-145, 218-219.

Poesias Completas. edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EdUSP, 1987.

Obra Imatura. São Paulo, Martins, 1960.

O Baile das Quatro Artes. São Paulo, Martins, 1965.

Aspectos da Música Brasileira. São Paulo, Martins, 1965.

Danças Dramáticas do Brasil I - III. São Paulo, Martins, 1959.

Ensaio sobre a Música Brasileira. São Paulo, Martins, 1962.

Música de Feitiçaria no Brasil. São Paulo, Martins, 1963.

Música, Doce Música. São Paulo, Martins, 1963.

Pequena História da Música. 8ª ed. São Paulo, Martins, 1980.

Aspectos da Literatura Brasileira. 5ª ed. São Paulo, Martins, 1974.

Padre Jesuíno do Monte Carmelo. São Paulo, Martins, 1963.

Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. São Paulo, Martins, 1965.

Modinhas Imperiais. São Paulo, Martins, 1964.

Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira. Prefácio e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, Simões, 1958.

Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros (coligidas e anotadas por Lygia Fernandes). Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1968.

Itinerários: Cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho. In Alphonsus de Guimaraens Filho, comp., Mário de Andrade e Manuel Bandeira, Itinerários. São Paulo, Duas Cidades, 1974.

Namoros com a Medicina. São Paulo, Martins, 1972.

Taxi e Crônicas no Diário Nacional (Estabelecimento de texto, Introdução e Notas de Telê Porto Ancona Lopez)- São Paulo, Duas Cidades/SCET-CEC, 1976.

Os Filhos da Candinha. São Paulo, Martins, 1963.

O Empalhador de Passarinho. 3ª ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972.

Os Cocos (preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga). São Paulo, Duas Cidades; (Brasília), INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

As Melodias do Boi e Outras Peças (preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga). São Paulo, Duas Cidades; (Brasília), INL, 1987.

2 - Obras sobre Mário de Andrade:

ALMEIDA, F. Mendes de - Mário de Andrade. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1962.

ALVARENGA, Oneyda - Mário de Andrade, um Pouco. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.

CAMPOS, Haroldo de - Morfologia do Macunaíma. São Paulo, Perspectiva, 1973.

CHOCIAY, Rogério - "Mário de Andrade Metrificador", O Popular/Suplemento Cultural (Goiânia), 307 (1982): 7-9.

DASSIN, Joan - Política e Poesia em Mário de Andrade. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

DUARTE, Paulo - Mário de Andrade por ele mesmo. São Paulo, Edart, 1971.

LAFETÁ, João Luiz - 1930: A Crítica e o Modernismo. São Paulo, Duas Cidades, 1974.

_____ - Figuração da Intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

LIMA, Luís Costa - Lira e antilira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. pp. 33-132.

LOPEZ, Telê Porto Ancona - Mário de Andrade - Ramais e Caminho. São Paulo, Duas Cidades, 1972.

_____ - Macunaíma: a Margem e o Texto. São Paulo, HUCITEC - SCET - CEC, 1974.

PACHECO, João - Poesia e Prosa de Mário de Andrade. São Paulo, Martins, 1970.

PROENÇA, M. Cavalcanti - Roteiro de Macunaíma. São Paulo, Anhembi, 1955.

SILVA, Antônio Manoel dos Santos - "A Música na Primeira Poética de Mário de Andrade". In Poesia e Música. Carlos Daghlian (org.). São Paulo, Perspectiva, 1985. pp. 15-47.

_____ & RAYMUNDO, Sônia Helena de Oliveira - "Mário de Andrade e a Tradição Popular", Stylos (S.J. do Rio Preto), 14 (1980).

SOUZA, Gilda de Mello e - O Tupi e o Alaúde. São Paulo, Duas Cidades, 1979.

3 - Obras gerais:

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de - Teoria da Literatura. Coimbra, Almedina, 1969.

ALMEIDA, Renato - História da Música Brasileira. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1926.

ALONSO, Amado - Materia y Forma en Poesía. Madrid, Gredos, 1965.

ALVAR, Manuel (ed.) - El Romancero. São Paulo, Instituto de Cultura Hispânica, 1969.

ALVARENGA, Oneyda - Música Popular Brasileira. 1ª ed. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Globo, 1960.

ARAÚJO, Alceu Maynard de - Cultura Popular Brasileira. 3ª ed. São Paulo, Melhoramentos, 1964.

_____ - Folclore Nacional I - III. 2ª ed. São Paulo, Melhoramentos, 1969.

AVELINO FILHO, George - As Raízes de "Raízes do Brasil". Novos Estudos CEBRAP. (São Paulo), 18 (set. 1987): 33-41.

BALBÍN, Rafael de - Sistema de Rítmica Castellana. 2ª edición aumentada. Madrid, Gredos, 1968.

BORNHEIM, Gerd et alii - Cultura Brasileira: tradição/contradição. Rio de Janeiro, Zahar/Funarte, 1987.

BOSI, Alfredo - História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1970.

BRENET, Michel - Diccionario de la Música. Barcelona, Editorial Iberia, 1981.

BRITO, Mário da Silva - História do Modernismo Brasileiro - Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964. pp. 254-309.

BURKE, Kenneth - Teoria da Forma Literária. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix/EdUSP, 1969.

CAMPOS, Agostinho de - Estudos sobre o Soneto. Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1936.

CASCUDO, Luís da Câmara - Flor dos Romances Trágicos. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1966.

_____ - Folclore do Brasil. Rio de Janeiro, Fundação de Cultura, 1967.

_____ - Dicionário do Folclore Brasileiro. 5ª ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro, Melhoramentos, 1980.

_____ - Antologia do Folclore Brasileiro. São Paulo, Martins, 1943.

_____ - Made in Africa. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

CHOCIAY, Rogério - Teoria do Verso. São Paulo, Mc Graw Hill do Brasil, 1974.

CORONADO, Guillermo de la Cruz - "Formas e Estruturas Poemáticas", Mímesis (S.J. do Rio Preto), 3(1977): 31-51.

COSTA, Marta Morais et alii - Estudos sobre o Modernismo. Curitiba, Criar, 1982.

CUNHA, Celso - Estudos de Poética Trovadoresca. Rio de Janeiro, INL, 1961.

DAICHES, David - "Forma e Imaginação". Posições da Crítica em Face da Literatura. Trad. Thomaz N. Neto. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1967. pp. 101-112.

ECO, Umberto - Obra Aberta. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo, Perspectiva, 1968.

Enciclopédia Brasileira Mérito XIV - São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife, Mérito. pp. 351-352.

Enciclopédia Lello Universal IV - Porto, Lello. p. 819.

Enciclopédia Mirador Internacional XV - São Paulo, Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1976. p. 8275.

FRYE, Northrop - Anatomia da Crítica. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973.

GALLET, Luciano - Estudos de Folclore. Rio de Janeiro, CW e Cia., 1934.

GARRETT, Almeida - Romanceiro (I - III). Porto, Lello, 1971.

HAUSER, Arnold - "As Forças em Conflito na História das Artes: Originalidade e Convenções". Teorias da Arte. Trad. F.E.G. Quintanilha. Lisboa, Presença, 1973. pp. 407-503.

HEGEL, G.W.F. - Esthétique - La Poésie. Paris, Aubier-Montaigne, 1965.

KAYSER, Wolfang - Fundamentos da Interpretação e da Análise Literária. Trad. Paulo Quintela. 6ª ed. Coimbra, Arménio Amado, 1976.

LAPA, M. Rodrigues - Lições de Literatura Portuguesa. 6ª ed. revista. Coimbra, Coimbra Editora, 1966.

LEFEBVE, Maurice-Jean - Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra, Almedina, 1975.

LEVIN, Samuel R. - Estructuras Lingüísticas em Poesía. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1975.

LIMA, Rossini Tavares de - Da Conceituação do Lundu. São Paulo, S.C.P., 1953.

LOPES, Edward - Fundamentos da Lingüística Contemporânea. 2ª ed. São Paulo, Cultrix, 1977. pp. 115-119.

LOTMAN, Iouri - La Structure du Texte Artistique. Paris, Gallimard, 1973.

MELO, José Maria de - Enigmas Populares. Rio de Janeiro, Funarte, 1976.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón - Flor Nueva de Romances Viejos. Madrid, Espalsa-Calpe, 1952.

_____ - Romancero Hispánico (Hispano-Português, Americano y Sefardí). Teoria e História I - II. Madrid, Espalsa-Calpe, 1952.

MOISÉS, Massaud - Dicionário de termos literários. 2ª ed. revista. São Paulo, Cultrix, 1978.

_____ - A Literatura Portuguesa. 12ª ed. São Paulo, Cultrix, 1974.

MOREIRA, Thiers Martins (dir.) - Literatura Popular em Verso: Estudos. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1973.

MOTA, Carlos Guilherme - Ideologia da Cultura Brasileira. 1ª ed. São Paulo, Ática, 1977.

NAVARRO, Tomás - Métrica Española. New York, Las Americas Publishing Company, 1966.

PROENÇA, M. Cavalcanti (sel.) - Literatura Popular em Verso - Antologia. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1964.

READ, Herbert - Forma y Poesía Moderna. Trad. Edgar Bayley. Buenos Aires, Nueva Visión, 1956.

ROMERO, Sílvio - Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil. Petrópolis, Vozes, 1977.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar - História da Literatura Portuguesa. 6ª ed., corrigida e actualizada. Porto, Porto Editora, s.d.

SENA, Jorge de - Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular. Lisboa, Portugália, 1969.

SEWELL, Elizabeth - The Structure of Poetry. London, Routlegde & Kegan Paul, 1962.

SILVA, Antônio Manoel dos Santos - Análise do Texto Literário - Orientações Estilísticas. Curitiba, Criar, 1981.

SPINA, Segismundo - Manual de Versificação Românica Medieval. Rio de Janeiro, Edições Gernasa, 1971.

_____ - A Lírica Trovadoresca. Rio de Janeiro, Grifo, 1972.

_____ - Presença da Literatura Portuguesa I - Era Medieval. 6ª ed. São Paulo, Rio de Janeiro, Difel, s.d.

_____ - Fenômenos formais de poesia primitiva. Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, Letras nº 9, São Paulo, 1951.

_____ & SANTILLI, Maria Aparecida - Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa. F.F.C.L. Assis, 1967.

STAIGER, Emil - Conceitos Fundamentais de Poética. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.

TAVARES, Hénio Último da Cunha - Teoria Literária. 6ª ed. revista e atualizada. Belo Horizonte, Itatiaia, 1978.