

Maurício de Carvalho Teixeira

# TORNEIOS MELÓDICOS

poesia cantada em Mário de Andrade

São Paulo

2007

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Maurício de Carvalho Teixeira

# TORNEIOS MELÓDICOS

poesia cantada em Mário de Andrade

Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos pré-requisitos para obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira sob a orientação do Prof. Dr. José Miguel Soares Wisnik

São Paulo

2007

Teixeira, Maurício de Carvalho, 1971.

Torneios Melódicos: poesia cantada em Mário de Andrade./Maurício de Carvalho Teixeira.  
São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras  
e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (Tese de Doutorado), 2007.

1. Andrade Mário de 1893-1945; 2. Música; 3.Canção; 4. Poesia.

Para o Pedro

## Agradecimentos

Ao José Miguel Wisnik por toda a atenção nestes tantos anos. À Flávia Toni, pois nem imagino este doutorado sem sua ajuda. Ao Luiz Tatit por presentear com ótimas idéias e palavras. À Telê Porto Ancona Lopez pelo grande incentivo. Ao Jorge Oscar, amigo e mestre de música. A Luciene Torino que apoiou e se preocupou. À Cristiane Rodrigues pelas leituras e conversas. À Bárbara Zacher Vitória pela atenção e carinho. Ao Marco Cícero Cavallini, Gêisa Fernandes D'Oliveira, Cristiana Schettini Pereira, Claudia Spera e Emília Avancini, amigos antigos e permanentes. Ao meu pai.

Esta pesquisa teve apoio da Fapesp.

Este não é um livro de ciência, evidentemente, é um livro de amor.

(Mário de Andrade, *Na Pancada do Ganzá*)

## Resumo

O presente texto trata do pensamento de Mário de Andrade a respeito das relações poético-melódicas. Para isso, foi usada a hipótese dos torneios melódicos: o conjunto de tendências e constâncias que dão caráter a uma música. A partir dos torneios é possível analisar objetivamente uma composição, observar sua origem, suas influências e seu processo criativo. Porém, essa análise musical é indissociável de uma dimensão poética. Mário de Andrade era um músico que se expressava pela poesia e, em seus estudos técnicos, sempre privilegiou a unidade melódico-poética como objeto indissolúvel.

A pesquisa baseou-se num manuscrito inédito do autor, que está separado em três partes intituladas Melódica, Rítmica e Poética. O documento, que se encontra no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, é extremamente fragmentado e complexo, pois é constituído por numerosas anotações que o autor fez ao longo da vida.

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

## Abstract:

The present research is about the importance of Mário de Andrade's thoughts concerning the study of poetical-melodic relations. We worked on the hypothesis of the so called "melodic turns": The combination of trends or features that give to a certain music its distinguishing character. The "torneios melódicos" make it possible to analyse a composition objectively, observing its origin, its influences and its creative process. Nevertheless, this kind of analysis is nevertheless not dissociable from a poetical dimension. Mário de Andrade was himself a musician, who expressed himself through poetry. In his technical studies and articles he is always stressed the insolubility of a melodic-poetical unity.

This research was based on an unpublished manuscript from the author divided in three parts named: Melodics, Rhythmics and Poetics. The document can be found at the Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros - USP (University of São Paulo) and it is extremely fragmentary and complex, as it is formed by numerous notes made by the author throughout his life.

Key-words: Mario de Andrade – music – song – poetry.

## Índice

### Introdução:

uma foto e outros instantâneos	10
Pensamento e método de trabalho de Mário de Andrade sobre a poesia cantada	12
Os torneios melódicos nacionais	14
Anotações e grifos de Mário de Andrade na sua biblioteca	15
O Fichário Analítico	16
Os manuscritos sobre a <i>Melódica, Rítmica e Poética</i>	17
Sobre o capítulo 1. Melódica	17
Sobre o capítulo 2 – Rítmica	18
Sobre o capítulo 3 – Poética	19
Sobre o capítulo 4 – Viola Quebrada	19

### Capítulo 1

Melódica: melodia na poesia cantada.	20
Relações poético-melódicas	22
Melodia-forma	28
Terminação na sensível	29
Extrema diferença de versões de uma peça	34
Variações no refrão	36
Simultaneidade sonora	37
Individualismo popular	45
Elementos Melódicos	46
Colheita de melodias	48
Expressão	51
Música popular	52
Melódica anti-harmônica	54
Música e texto	56

## Capítulo 2

Rítmica: o ritmo poético-melódico.	62
Transgressões de compasso (viver pra fora da quadratura)	71
Sincopa	80
Ritmo poético-melódico	88
Binaridade	92
Compasso unário	93
Tercinas – ternaridade	96
Recitativo	99
Dinamogenia/coreografia	100

## Capítulo 3

Poética: poesia da língua cantada.	103
Embolada	108
Fusão de palavra e som	112
Improvisação	117
Fadiga da imaginação	121
Neumas e palavras com função de neuma	125
Refrão	127
O assunto dos cantos	129
Jogos florais: a raridade dos cantos de amor	132
Formas estróficas	134
Forma responsorial	136
Sobre o manuscrito da <i>Poética popular</i>	137

Capítulo 4	
Viola Quebrada: estudo de uma canção	138
Uma hipótese sem palavras: <i>Viola Quebrada</i>	141
<i>Guriatã de Coqueiro</i> : estudo de caso	151
Estrutura e fragmento na análise da canção	156
Conclusão	158
Fontes e Bibliografia citada	160

### **Introdução: uma foto e outros instantâneos.**



Uma fotografia, que Claude Lévi-Strauss tirou do escritor, é emblemática da atitude marioandradina de tudo anotar. A legenda diz:

Mário de Andrade fazendo uma pesquisa sobre folclore, em dia de festa, numa pequena cidade nos arredores de São Paulo<sup>1</sup>

Mário de Andrade escrevia enquanto estava na rua – ou durante viagens – anotava em blocos de bolso, em maço de cigarro, em pauta. Na sua casa, batia à máquina ou ensaiava novas idéias na borda dos livros e na capa dos discos. Entre seus manuscritos estão registradas várias partituras em papel comum, enquanto há muitos textos descritivos, sem nenhuma figura musical, anotados em papel pentagramado. Essa forma de registrar sugere escrituras momentâneas, flagrantes modernos, automáticos, instantâneos.

Esses manuscritos são um trabalho de toda a vida do autor e estão relacionados, quase sempre, com as primeiras reflexões de Mário de Andrade a respeito da poesia cantada. As anotações constantes evidenciam indícios de fenômenos que se repetem - essas

---

<sup>1</sup> Lévi-Strauss, Claude. Saudades de São Paulo. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 11.

idéias o levam a formular a hipótese dos torneios melódicos nacionais – o conjunto de tendências e constâncias presentes na criação poético-melódica. Como se vê numa carta a Manuel Bandeira:

Você me perguntava duvidoso: ‘Quanto a torneios melódicos nacionais, haverá mesmo isso?’ Certo que há. Porém se principio discutindo isso não acabo mais tanto o assunto é grande. Porém repare numa coisa: as músicas francesa, italiana e alemã não têm nenhuma rítmica particular, nem harmonização nem orquestração nem nada. No entanto se distinguem. Por onde? Primeiro pelo caráter psicológico, que é a coisa mais importante e é justamente o ponto por onde se discute a brasilidade de muita coisa que a gente exclui levemente do patrimônio nacional. E depois? Se distingue pelo torneio melódico. Você perguntará: quais os torneios de cada uma? Segundo que não sei. Porque nunca me apliquei a esse estudo e ninguém não o fez ainda. Disso a culpa não é minha e me dificulta muito o meu trabalho. Porém algumas tendências mais freqüentes ou mais peculiares da nossa melódica já consegui distinguir. O que ainda não experimentei é se ajuntando todos eles num pasticho sem rítmica brasileira consigo fazer uma composição sem caráter brasileiro. Porque se conseguir prova não a inidade desses caracteres, pois que eles existem e posso documentar isso com abundância porém prova que são muito vagos. Também vou ver se se pode criar música brasileira sem nenhum dado característico da gente.<sup>2</sup>

Depois dessa carta, o conjunto de tendências e constâncias musicais nunca mais recebeu do escritor a denominação “torneio”, no entanto, os princípios teóricos que conduziram à hipótese dos torneios melódicos nacionais permaneceram em suas análises. Por essa razão é possível perceber como aspectos importantes dos estudos e do processo criativo de Mário de Andrade estão relacionados a uma busca incessante dos elementos que constituem a melodia e, mais especificamente, a poesia cantada.

Os estudos do autor evidenciam sempre uma grande dependência entre a composição poética e a criação musical – entre o sentido musical e o sentido literário das obras analisadas. Mário de Andrade criou um instrumento de análise que revela, através de

---

<sup>2</sup> Marcos A. de Moraes (org.) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, Edusp, 2000, pp. 307 e 308.

seus manuscritos a esse respeito, a descoberta de uma bem embasada estética da canção – embora o próprio autor não a tenha divulgado.

Apesar de todo o projeto artístico nacional que o escritor anunciava e defendia, seus estudos apontam tanto semelhanças quanto diferenças na comparação entre a poesia cantada no Brasil e a de outros países. Isto é, seu estudo foi universal – fez mais que determinar a peculiaridade brasileira, examinou a própria especificidade da poesia cantada, usando, para isso, os recursos técnicos da poesia e da música.

### **Pensamento e método de trabalho de Mário de Andrade sobre a poesia cantada**

Mário de Andrade, a exemplo de tantos outros autores, deixou uma obra da vida inteira inacabada. Essa obra é de caráter técnico e receberia, quando fosse concluída, o nome de *Na Pancada do Ganzá*. Seria um estudo sobre a música do Nordeste brasileiro, mas tudo indica que esse objeto foi ampliado com o tempo, e se tornou cada vez mais um estudo “desgeograficado”, como o próprio Mário manifestadamente preferia. Adquiriu, assim, tantas perspectivas e inter-relações que não pôde ser concluído a tempo.

A presente pesquisa se deparou com três caixas de manuscritos no *Arquivo Mário de Andrade* do *Instituto de Estudos Brasileiros* e chegou à conclusão de que esses textos estão interligados e fazem parte de uma obra inacabada do autor sobre os elementos da canção. Cada caixa corresponderia a uma grande disciplina de estudo, são elas: *Melódica*, *Rítmica* e *Poética*.

Pode-se dizer que praticamente todos os manuscritos pesquisados aqui – todas essas anotações em papéis avulsos – fariam parte do *Na Pancada do Ganzá* de Mário de Andrade. Dessa forma, os capítulos que seguem estão baseados na organização que o escritor fez para a análise das músicas que ele mesmo recolheu em campo.

Como estão organizados segundo categorias de análise – melodia, ritmo, poesia – e não por estilo, origem ou qualquer outra denominação de caráter tipológico, são, portanto, bem diferentes dos manuscritos de *Na Pancada do Ganzá* já publicados, como os volumes: *Danças Dramáticas do Brasil*, *Música de Feitiçaria no Brasil*, *As Melodias do Boi e outras*

*peças* e *Os Cocos*. Estas obras publicadas são o que o autor chamou de resultado das colheitas. Os manuscritos ora analisados dizem respeito mais diretamente às elaborações teóricas de Mário de Andrade.

Gilda de Mello e Souza afirma que o escritor “desde cedo, por deformação de ofício, habituou-se a pensar as várias manifestações artísticas de acordo com a ordenada sistematização musical.”<sup>3</sup>. Esse aspecto estrutural do pensamento marioandrado foi também explorado aqui: a teoria da música forneceu ao escritor uma base sistemática de estudo e análise. Não por acaso o estruturalismo, que se manifestou sobretudo na lingüística e na antropologia de meados do século XX, tem sua origem na mesma musicologia estudada por Mário de Andrade<sup>4</sup>.

Haroldo de Campos diz que o autor tem uma “imaginação estrutural”. Aponta, assim, o parentesco do pensamento do escritor com a lingüística moderna: “Quando Mário diz ter gasto ‘muito pouca invenção’ no seu ‘poema fácil de escrever’, sua observação é despistadora e deve ser entendida dentro do especial mecanismo gerativo do livro. De fato, como adverte o lingüista Noam Chomsky, ‘a condição preliminar para uma verdadeira criatividade é a existência de um sistema de regras, de princípios, de restrições’.”<sup>5</sup> Nesse mesmo espírito, Chomsky exprime a ineficiência das gramáticas em relação ao exercício de criação poética: “Contudo, mesmo valiosas, as gramáticas tradicionais são deficientes ao deixarem de expressar muitas das regularidades básicas da língua sobre a qual trabalham”<sup>6</sup>. O objeto de estudo e de maior interesse de Mário de Andrade era justamente esse conjunto de “regularidades básicas” – poéticas ou musicais – que causam o encantamento e a persuasão entre artista e público.

As teorias de Mário de Andrade sobre o cantor de poesia dão razão à análise Haroldo de Campos, pois podem ser comparadas às teorias sobre o falante nativo de Chomsky: “O problema para o gramático é construir uma descrição, e, onde for possível, uma explicação para a enorme massa de dados inquestionáveis relativos à intuição

---

<sup>3</sup> “Prefácio” In *Introdução à Estética Musical*. São Paulo, Hucitec, 1995, p XVI.

<sup>4</sup> Claude Lévi-Strauss em *Ver Escutar Ler* (São Paulo, Companhia das Letras, 1997) enxerga a origem do pensamento estruturalista na musicologia desenvolvida no Iluminismo. Independente disso, a questão musical esteve no centro das discussões estéticas de todo o século XIX.

<sup>5</sup> “Mário de Andrade: a imaginação estrutural” In *Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo, Perspectiva, 2004, p.173.

<sup>6</sup> Chomsky, N. “Aspectos da teoria da sintaxe” In *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

lingüística do falante nativo (muitas vezes ele mesmo).”<sup>7</sup>. Chomsky questiona as antigas gramáticas idealistas, que não viam os processos lingüísticos como processos-criativos<sup>8</sup>. Porém, este teórico reconhece que mapear uma “intuição” – exatamente o trabalho que Mário de Andrade tentou completar – é uma tarefa temível.

Os dados reunidos por Mário de Andrade são semelhantes a um estudo de retórica ou poética. O autor não busca um sistema de regras estáticas de mero uso convencional das normas técnicas, mas, antes, cria uma coletânea das regularidades básicas da língua cantada com vistas à criação artística.

Mário e Chomsky atuaram em décadas muito distintas do século XX. Entre o desaparecimento de um e o surgimento do outro, viveram teóricos como Heinrich Lausberg. Em seu *Manual de Retórica Literária*, Lausberg faz uma diferenciação própria entre gramática e retórica, a partir dos escritos de Quintiliano e Cícero. A gramática se define como a ciência de falar corretamente (*scientia recte loquendi*) e a retórica como a arte de bem dizer (*ars bene dicendi*). Enquanto a gramática sugere uma correção unívoca, a retórica busca proporcionar a bela expressão do dizer tanto para quem ouve como para quem lê<sup>9</sup>. Nada mais próximo do pensamento criador-criativo de Mário de Andrade e de sua avaliação a respeito de poetas músicos e cantadores: suas artes são sempre arte de contemplação e prazer coletivos.

### **Os torneios melódicos nacionais**

A primeira e principal fonte que explicita e define os torneios melódicos é a carta a Manuel Bandeira de 7 de setembro “manhãzinha” de 1926. Nessa mesma carta, Mário de Andrade começa a contar a respeito de um novo livro, que se chamaria “*Bucólica sobre a música brasileira*” - livro que nunca foi concluído. Mas é possível descobrir, pela leitura da carta, que o objetivo central desse novo livro seria investigar os processos de composição

---

<sup>7</sup> Idem. p. 245.

<sup>8</sup> Idem, p. 233.

<sup>9</sup> Lausberg, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria*. Madrid, Gredos, 1966, p. 83, v. I.

no Brasil, exatamente a mesma temática de todos os importantes marcos de sua obra musicológica – como são o *Ensaio Sobre a Música Brasileira* de 1928, o *Compêndio de História da Música* 1929 e *O Banquete* dos anos 40.

A busca por essas estruturas melódicas está, portanto, profundamente relacionada ao conjunto dos estudos musicais do autor. *O Banquete*, *Compêndio* e *Ensaio* são obras de elaboração teórica. As outras obras – que expõem o resultado de suas pesquisas em campo: *Danças Dramáticas*, *Melodias do Boi*, *Os Cocos* e *Música de Feitiçaria* – não analisam teoricamente esses elementos, apenas transcrevem os cantos e fazem a descrição das manifestações. Por isso são obras incompletas. O trabalho teórico-analítico, que relaciona toda a pesquisa feita para o *Na Pancada do Ganzá*, está reunido nos manuscritos aqui apresentados.

Mário de Andrade não deu a esses documentos um título único, porém suas três caixas correspondem a três capítulos - estes sim intitulados: 1. *Melódica*, 2. *Rítmica*, 3. *Poética*. Apesar de seu caráter fragmentar, o manuscrito permite notar que a hipótese dos torneios melódicos permanece durante todo o tempo dedicado pelo autor ao estudo da poesia cantada no Brasil.

### **Anotações e grifos de Mário de Andrade na sua biblioteca**

Num primeiro momento, a presente pesquisa buscou evidências da continuidade do estudo acerca dos torneios melódicos na biblioteca particular de Mário de Andrade<sup>10</sup>. Os livros que pertenciam ao escritor constituem uma fonte importante para a pesquisa sobre a sua obra lírica e técnica. Muitas dessas obras são de autores hoje esquecidos, tais como historiadores da música e teóricos do folclorismo. Outros são clássicos, como Virgílio, Catulo, Goethe, Yeats, e apresentaram múltiplas maneiras de relacionar música e poesia para o leitor-escritor em sua biblioteca.

---

<sup>10</sup> A Biblioteca do IEB/USP mantém o acervo dos livros pertencentes a Mário de Andrade.

Um ensaio de Telê Ancona Lopez define a necessidade e a riqueza dessas fontes: “As matrizes – no caso de Mário de Andrade – são detectadas a partir de declarações dele – em cartas e entrevistas, principalmente – de anotações de leitura na margem de livros, em fichas – ou da simples presença de obras vindas das estantes da Rua Lopes Chaves, partindo, é claro, de interrogações derivadas do lastro de cultura de quem o analisa. Interrogações movidas, em geral, pelo texto publicado.”<sup>11</sup>

Entre essas anotações particulares em seus livros destacam-se: esboços de textos e pensamentos anotados nas beiradas das páginas e correções de dados que considerava imprecisos nos textos dos livros e periódicos. Mário de Andrade também tinha o costume de fazer sumários, escritos a lápis nas folhas-de-rosto dos seus livros. Estes sumários indicavam o assunto e a página de interesse no livro.

### **O Fichário Analítico**

A pesquisa na biblioteca particular do autor levou a um conjunto de documentos intitulado *Fichário Analítico*, composto de fichas de referência bibliográfica escritas pelo próprio Mário de Andrade. São anotações rápidas, feitas em pequenos cartões próprios para as gavetas estreitas dos fichários de biblioteca. Esse fichário apresenta o registro das suas impressões de leitura, ainda que, em muitos casos, as fichas não emitam nenhum parecer sobre o livro, algumas têm apenas o título do livro catalogado.

O *Fichário Analítico* é uma documentação complexa por revelar a multiplicidade de leituras que influenciam os escritos de Mário de Andrade. Nessas fichas descobrem-se traços originários de suas principais obras, assim como fontes de seu pensamento sobre vários assuntos, entre os quais, esboços de suas análises musicais e literárias. O fichário constitui, por isso, um guia bastante eficiente para a pesquisa em sua biblioteca particular. Mas também sugere a necessidade de encontrar a continuidade do trabalho de reflexão do autor entre seus manuscritos inéditos.

---

<sup>11</sup> Matrizes/ Marginália/ Manuscritos. Revista da Biblioteca Mário de Andrade, nº 50. São Paulo, 1992.

## Os Manuscritos sobre a Melódica, Rítmica e Poética na poesia cantada

Esses manuscritos constituem uma reunião de fragmentos de aspecto labiríntico. Isto se deve à apresentação física do documento: uma infinidade de pequenas folhas de blocos de bolso, tão característicos do figurino do escritor, que se somam a esboços maiores de longas páginas manuscritas ou datilografadas. A maioria dos escritos faz referência à pesquisa de campo para o livro *Na Pancada do Ganzá*, outros ensaios e notas, porém, são observações relacionadas à leitura da bibliografia - intitulada “Bibliografia de *Na Pancada do Ganzá* e do *Dicionário Musical Brasileiro*”<sup>12</sup>.

Quanto à abordagem temática, o manuscrito assemelha-se ao *Ensaio Sobre a Música Brasileira* e ao *Compêndio de História da Música*: trata-se de obras de caráter analítico. Quanto à escrita, identifica-se o mesmo estilo de outras obras do autor: é possível reconhecer ali a mesma ousadia e inventividade das obras de ficção aplicadas a um assunto técnico. Do mesmo modo que se nota, em sua obra lírica e ficcional, a influência dos seus estudos teóricos. A associação entre escritura poética e assunto técnico dão aos manuscritos um valor ainda maior e um grande prazer na leitura.

### Sobre o Capítulo 1. Melódica: a melodia nas poesias cantadas.

A relação entre melodia e literatura é de um modo geral bastante ampla. Nos escritos de Mário de Andrade sobre a *Melódica*, as comparações com a poesia são centrais, o que revela uma característica essencial do autor: era um músico que se expressava pela literatura.

Ao formular a hipótese dos torneios melódicos, Mário de Andrade elege a melodia como centro de suas análises musicais e como um dínamo da criação poética – entre a poesia cantada e a melodia há um esforço de adaptação mútua. Assim, nesse primeiro capítulo há itens, tais como “Relação poético-melódica” e “Música e texto”, que se

---

<sup>12</sup> M. de Andrade, *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989, pp. 634 a 688.

preocupam fundamentalmente com a poesia influenciando na melodia. Cada item tenta mostrar um elemento melódico-poético que deveria ser levado em conta nas análises futuramente desenvolvidas pelo autor, mas ficaram apenas nesse esboço.

Os documentos usados nesse capítulo foram encontrados numa pasta que recebeu do autor a rubrica “Melodia: notas de pesquisa”. Tinham um aspecto intocado: alfinetes de costura prendiam os maços das folhas de bloco-de-bolso, formando um lacre natural. Ao contrário desta, as outras duas caixas do manuscrito - “Ritmo” e “Poética popular” - já estavam catalogadas. Por isso, a *Melódica* parecia ser um trabalho isolado, porém, várias evidências contribuíram para que fosse descoberta a unidade dos três capítulos – tais como índices e outras referências internas do texto.

### **Sobre o Capítulo 2 – Rítmica: o ritmo poético-melódico.**

A pesquisa sobre poesia cantada em Mário de Andrade ganha o estatuto de um estudo da linguagem quando aborda a rítmica – uma disciplina comum à música e à literatura. O autor entendia a linguagem como um sistema composto, sobretudo, de sons e silêncios, dessa forma, o seu campo de investigação se estende à língua falada, à literatura, à poesia e à música. Orientado por sua formação musical, o autor identificou o seu objeto de investigação não como música, mas como língua cantada.

A rítmica marioandradina é uma rítmica dos fragmentos. Não está centrada na fórmula do compasso, pois não busca apenas a divisão do ritmo, como é tradicional na música escrita em partitura. Preocupa-se também com a adição rítmica, isto é, com a forma como os diferentes fragmentos rítmicos se sucedem, formando uma cadeia sintagmática. Essa adição sintagmática é própria tanto à linguagem como à melodia. Diz o *Ensaio Sobre a Música Brasileira* de 1928: “E pela adição de tempos, talequal fizeram os gregos na maravilhosa criação rítmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus

ocidentais com o compasso, o cantor vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos.”<sup>13</sup>.

### **Sobre o capítulo 3 – Poética: a poesia na língua cantada.**

Esse capítulo trata do esforço literário para adaptar um determinado texto a um espaço rítmico-melódico. Mário de Andrade investigou as liberdades de sintaxe e semântica que o cantor de poesia assume, este caráter livre interessava muito à estética literária modernista.

Apesar de ser um estudo sobre o texto que acompanha as melodias, pouco se fala sobre o assunto desses textos, pois todo o manuscrito é um estudo estético-formal. Sendo assim, o autor valoriza os elementos estruturais da linguagem poética usados na canção. Nesse capítulo, Mário de Andrade dá especial atenção ao caráter improvisatório das composições, pois ele acreditava que a criação instantânea de textos cantados era um traço característico da música brasileira.

### **Sobre o capítulo 4 – Viola Quebrada: estudo de uma canção.**

O estudo presente no último capítulo parte da análise da canção “Viola Quebrada”, praticamente a única canção publicada de Mário de Andrade e a única canção-hipótese evidenciadora dos torneios melódicos brasileiros. Nesse capítulo são feitas análises de alguns versos cantados para exemplificar, esclarecer e comprovar as hipóteses apresentadas a respeito das relações poético-melódicas. Trata-se de um anexo de experiências - tão vital e necessário à pesquisa em qualquer área do conhecimento.

---

<sup>13</sup> M. de Andrade, Ensaio Sobre a Música Brasileira. São Paulo, Martins, 1962 [1928], p.36.

## CAPÍTULO 1

# MELÓDICA

o aspecto melódico da poesia cantada

As cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, escritas em 1926, são a maior evidência da formulação inicial da hipótese dos torneios melódicos nacionais. O autor enuncia nelas – antes de ter escrito qualquer obra sobre música – a idéia de que há elementos estético-formais que imprimem um caráter peculiar, próprio, às composições musicais. Cada um desses elementos configura, para Mário de Andrade, um torneio melódico.

Com a hipótese dos torneios melódicos, Mário de Andrade busca reconhecer nas composições um caráter formal extremamente sutil. O torneio se dá na maneira como cada composição utiliza e cria relações – tanto no plano temporal como no plano das alturas – entre as estruturas constitutivas da música, isto é, entre ritmo, harmonia e melodia. Os torneios melódicos não se confundem, entretanto, com essas estruturas: eles são uma combinação dessas estruturas, e se delineiam precisamente na forma como cada música foi composta. Justamente por isso, o torneio melódico se torna uma categoria de análise de difícil apreensão e delimitação.

A formulação da hipótese dos torneios melódicos prenuncia o caráter central que a melodia irá ganhar nos estudos de Mário de Andrade. Diferentemente das análises musicológicas, que privilegiam o ritmo e a harmonia, o autor reconhecerá na melodia o elemento formal mais importante para a identificação das tendências e constâncias da música. A partir dessa hipótese, o autor dedicará toda sua pesquisa à colheita e análise de poesias cantadas, buscando estudá-las sempre observando o papel primordial que a melodia exerce nas composições. Esse primado do aspecto melódico em suas análises é uma marca distintiva da obra técnico-musical de Mário de Andrade.

A sua primeira obra a respeito de música, o *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, já apresenta estudos preliminares a respeito da melodia. Entretanto, a melodia aparece, nesse estudo, diluída entre as disciplinas musicais: ritmo, polifonia e instrumentação. Como então a melodia se tornou a principal categoria para os estudos de música em Mário de Andrade?

Um dos aspectos dessa forma de pensar marioandradina deve-se ao fato de que a melodia abarca o ritmo e a harmonia: essas duas disciplinas estão contidas na análise melódica. Mas isso ainda não é suficiente para explicar a predominância da melodia como

principal categoria musical para a composição de canções. Mário de Andrade percebe que, entre todos os elementos da música, a melodia é justamente o aspecto que mais se aproxima da linguagem. A proximidade entre literatura e música é uma característica fundamental para compreender os estudos de Mário de Andrade. Pois, se o autor se dedicava ao estudo da canção, a música de maior interesse para a sua pesquisa é aquela cujo processo criativo é indissociável do texto poético.

É assim que esse vínculo inseparável entre música e linguagem levou Mário de Andrade a perceber que encontrar os torneios melódicos exigia também estudar não apenas a composição musical – e seus elementos: ritmo, harmonia e melodia – mas também o processo da criação poética. O elemento poético tornou-se de tal forma importante na sua pesquisa que o autor, em seu projeto aqui apresentado, desaloja a disciplina harmônica e privilegia o estudo da poética.

Mário de Andrade entende que a análise técnica da poesia é mais urgente para o estudo da canção por reconhecer que tanto o texto poético quanto a melodia desenvolvem-se num eixo sintagmático. Nessa sucessão temporal, cada sílaba poética corresponde ao som melódico que a acompanha, cada frase musical se conforma ao verso cantado, cada estrofe melódica ajusta-se a uma estrofe do texto poético. Dessa forma, a melodia oferece o meio ideal para se cultivar música e literatura simultaneamente.

Tendo em vista a importância dos aspectos apontados acima para a compreensão dos estudos de Mário de Andrade, este capítulo irá explorar como o autor compreende as interdependências entre os aspectos melódicos e a linguagem na composição da poesia cantada. Na estreita relação poesia-melodia é que vão se configurar os torneios melódicos.

### **Relações poético-melódicas**

Este primeiro item apresenta o cerne de toda questão musicológica em Mário de Andrade. Nele são expostos os “elementos de ligação entre a poesia e a música”, que evidenciam motivos não-verbais na composição de um texto poético. Entre esses

elementos, um dos mais simbólicos são os *neumas* - entendidos aqui num sentido novo: são palavras de significado mais sonoro que semântico.

Mário de Andrade explicita, em sua pesquisa, como certos aspectos do texto poético da canção têm sua origem em características puramente melódicas. O autor encontra em cantares aparentemente sem assunto evidências de que aquele trecho de canção está baseado na melodia e não no discurso verbal. É por essa preocupação com o desenho melódico-rítmico que, em seus estudos, os textos dos cantos estão citados sempre juntos à partitura correspondente.

Uma das notas manuscritas a respeito da melodia revela a análise do autor sobre o vínculo poético-melódico:

A embolada, como certos neumas tirados de palavras, é um elemento de ligação entre a poesia e a música. Nesse sentido é que nascem emboladas surrealistas tais como a celeberrima Bombo do Bambu, a Pulo do pulo pulano, a da Aracuã, e frases de embolada como a “Rasteja a pega repeliga a pele pega” do Chora menina.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> “Poética-Melódica”. *Melodia, nota de pesquisa*, caixa 65 (documentos não numerados). MMA-MA, IEB/USP. A partir desta nota do manuscrito percebe-se que os neumas existem para cobrir certos torneios melódicos, nos casos citados eles correspondem ao contínuo de colcheias:

The image shows a musical score for the song "Chora, Menina". It consists of three staves of music in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, and several groups of notes are marked with a '3' and a slur, indicating triplets. The lyrics are: "Chora, mi ni - na, p'a ninguem vê! Raste-ja a pê-ga, repe-lê-ga, pe-li, pê-ga! Cho - ra, mi - ni - na, p'a ninguem vê! - O - lê - lê, qui-go-ra-mê-mumilem-breidi Ji - ri - mi - a! - Chora, mi - ni - na, p'a ninguem vê!..."

(Coco 95 do Rio Grande do Norte – “Chora, Menina” In M. de Andrade. *Os Cocos*. São Paulo, Duas Cidades, 1984. p.151.)

Ao pesquisar a poética cantada do nordeste, Mário de Andrade encontrou na *formbolada* elementos fundamentais para as suas fundamentações teóricas sobre a melodia. O termo “embolada”, segundo o autor, deriva de bolar, elaborar, conceber uma idéia - “bola” quer dizer cabeça. Ou seja, o significado dessa palavra refere-se ao processo criativo usado nessas composições<sup>2</sup>.

O principal elemento de expectativa e tensão da embolada é o tempo: a espera não deve ser sentida. O ouvinte não pode se aborrecer nessa espera, pois o prazer estético está relacionado ao andamento, ao desejo de desfrutar do tempo rápido e contínuo. A presença do ouvinte é, portanto, imprescindível para o compositor-cantador. Na embolada há uma preocupação em não se perder o tempo convencional entre compositor e ouvinte – é necessário alcançar um andamento e uma métrica que satisfaçam a ambos. Por outro lado, é desejável também perder-se dentro desse tempo, arriscando diferentes divisões rítmicas e

(Coco 226 da Paraíba – “Olha o Pulo”, Idem, p.281)

(Coco 187 do Recife, Pernambuco – “Embolada da Aracuã”, Idem, p.244)

<sup>2</sup> “Embolada – Processo rítmico-melódico de construir as estrofes pelos repentistas e cantadores nordestinos, peças dançadas ou não.” (*Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989, p. 199). Para o autor a embolada não é uma forma musical mas um procedimento comum a algumas formas musicais, é uma maneira de se compor a parte solista de uma peça, e, apesar de ter enunciado como um processo rítmico-melódico sua principal característica é métrico-poética: “três redondilhas maiores precedidas de um semiverso de quatro sílabas. Às vezes a embolada poética é duplicada. Então acrescenta mais quatro versos exatamente construídos como essa quadra, ou então com o semiverso também completado nas suas sete sílabas.” (Idem, p. 200)

diferentes durações para cada nota. Esses experimentos sonoros acontecem de modo emblemático nas composições classificadas como *embolada*. Assim, ao reunir um aspecto métrico-rítmico com outras características – harmonia e tessitura, por exemplo – percebe-se que essa forma poético-musical concentra em si importantes exemplos de torneios melódicos.

Pensada assim, a relação entre a forma e o conteúdo, entre a sonoridade e o assunto da poesia cantada, ganha uma abordagem específica na elaboração de Mário de Andrade. Essa função, ao mesmo tempo física e cognitiva da canção, relaciona-se às funções mais corriqueiras da linguagem, como é o caso da conversa cotidiana<sup>3</sup>. Mesmo os diálogos cotidianos têm sua musicalidade - uma razão sonora que busca contentar o interlocutor.

Leo Spitzer foi um teórico que investigou os sentidos poéticos da linguagem. Em 1949 escreve um texto defendendo que nem todas as palavras são conscientes, ou seja, que elas não têm primordialmente um significado figurativo: “A poesia consiste geralmente em palavras de uma dada língua, dotadas de conotações tanto racionais como irracionais, palavras que se transfiguram por obra daquilo que Shapiro chama de ‘prosódia’”<sup>4</sup>. A citação de Spitzer de um texto de Karl Shapiro é a seguinte: (...) “Uma mesma palavra que figure em um trecho de prosa ou em um verso transforma-se em duas palavras diferentes, nem mesmo semelhantes exceto na aparência. Eu preferiria designar a palavra da poesia como ‘não-palavra’ [...] um poema é uma construção literária composta de ‘não-palavras’ que, tomando distância do sentido, alcançam por meio da prosódia um sentido-além-do-sentido”.

Prosódia, para estes autores, não se compõe apenas do ritmo poético – que, por sua vez, deve ser mais do que simplesmente pés e metros – e nem consiste estritamente do aspecto sonoro, mas também de “associações poéticas” e figuras de linguagem. Entre essas associações poéticas estão necessariamente as evocações e as palavras com função de neuma (tal como eram entendidas por Mário de Andrade). Esses elementos constituem uma retórica sonora.

---

<sup>3</sup> A relação entre a métrica da fala cotidiana e a fala elevada está elaborada na *Poética* de Aristóteles: “o jambo é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente: demonstra-o o fato de muitas vezes proferirmos jambos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum.” (Parte IV “Origem da Poesia” In *Poética*. Aristóteles. [Trad. Eudoro de Souza]. São Paulo, Ars Poética, 1992, p. 33)

<sup>4</sup> L. Spitzer, *Três Poemas Sobre o Êxtase*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p.37.

O uso sonoro da palavra poética é uma forte característica da literatura na antiguidade clássica, e a releitura dos clássicos sob uma nova ótica foi fundamental para o embasamento da estética modernista. Por exemplo, a leitura de Virgílio por Valéry evidencia um processo de composição poética que lança mão de palavras distribuídas de forma a dotar o texto de tempo e ritmo, tanto ou mais que de conteúdo. Para tanto, aquele cantor da Roma Antiga fez uso de toda a flexibilidade que o latim proporcionava para reordenar frases de diversas maneiras. Virgílio é um autor primordial da poesia letrada e a sua obra lírica consiste um exemplo fundamental da função não-figurativa do poema, permitindo uma “leitura partitural do texto”<sup>5</sup>. Em *Bucólicas*, obra lírica de Virgílio, o uso da palavra como sinal sonoro relaciona-se não só a exaltações e evocações de heróis, ninfas e deuses, mas, sobretudo, à discrepância idiomática entre Grécia e Roma.

No Brasil de Mário de Andrade a barreira do idioma e da prosódia é dada pelo analfabetismo. Essa exclusão proporcionaria, paradoxalmente, o enriquecimento da tradição letrada – isto, segundo uma concepção estética modernista, seria um caminho para uma poesia menos figurativista, retratista ou paisagística. Assim como as artes plásticas, as artes poéticas apelariam mais para formas e tonalidades do que para a imitação fiel da natureza dos objetos e dos fatos. Na música popular Mário de Andrade valorizou a embolada, que é um procedimento melódico-poético não simplesmente descritivo ou figurativo. Desse modo, o valor de formas populares, como a forma-embolada, está na liberdade melódico-poética que ela proporciona em relação às canções já consagradas pelo repertório. E muitas palavras freqüentam estas poesias cantadas tão somente para ocupar seu lugar de tradição, e não para narrar ou descrever algo. Mário de Andrade chamou esses elementos poético-sonoros de *neumas*.

O neuma é um conceito reinventado e amplamente usado pelo autor, não é o mesmo neuma da história da música e dos dicionários musicais. Inicialmente este termo era usado para indicar palavras sem significado verbal, usadas na canção popular – como “olelê”, “papapá” ou palavras africanas e indígenas que tiveram seu significado perdido. No manuscrito aqui analisado, este termo tem grande importância, pois representa o primado da sonoridade na linguagem cantada.

---

<sup>5</sup> “Bucólicas de Virgílio: uma constelação de traduções”. Raimundo Carvalho In *Bucólicas*. Belo Horizonte, Crisálida, 2005.

“Neumas”, segundo o *Musiklexikon* de Hugo Riemann, são elementos “taquigráficos” ou “mnemônicos” que compõem uma música vocal, mas que não representam sempre um fonema ou um som. Podem significar apenas uma pausa, um silêncio. A origem dos neumas está na antiguidade clássica. O pneuma grego (πνευμα) é o sopro, a expiração, o *spiritus* latino. Riemann também destaca os novos usos de neumas entre os compositores modernos e contemporâneos - escreveu isso em 1889.

Combarieu, um historiador da música bastante citado por Mário de Andrade, discorre longamente sobre os neumas, abordando-os como assunto histórico-musical da Idade Média, período em que o uso deste termo na disciplina musical é mais freqüente<sup>6</sup>. Em música são chamados neumas notações típicas do cantochão que incidem sobre as palavras cantadas, são procedimentos intermediários entre a linguagem verbal e a musical, como, por exemplo, o acento grave e o acento agudo, o ponto (*punctum*) ou a vírgula (*virga*). Mas o novo sentido que Mário de Andrade atribuiu para o termo *neuma* tem um uso diverso.

A importância do *pneuma* é analisada n’*O Ser e o Tempo da Poesia* de Alfredo Bosi, com o seguinte destaque: “A energia expiratória (o pneuma: fôlego, espírito) alcança também o reino da duração. Por isso, a dinâmica do ritmo qualifica-se não só com os adjetivos forte/fraco, mas também com os adjetivos lento/rápido.”<sup>7</sup>. Com obsessão musical-poética regida por Mário de Andrade pode-se acrescentar outras dimensões também dos elementos neumáticos, como a alternância longa/breve que se relacionam à própria métrica e, também, alto/baixo ou ascendente/descendente relacionados à altura. Assim, evidencia-se que o caráter neumático das palavras cantadas possui uma função cadencial, mais do que meramente verbal ou comunicativo.

Mário de Andrade, para abordar a relação entre poesia e sonoridade, identifica na *forma-embolada* um grande exemplo do processo de compor ajustando palavra e música. Por outro lado, identificou no *neuma* um elemento universal desse processo. Ficam evidenciadas, assim, duas importantes manifestações dos torneios melódicos.

---

<sup>6</sup> J. Combarieu. “La notation: musique plane et musique mesurée” In *Histoire de la Musique*. Paris, Colin, 1953. pp. 242-253, vol I.

<sup>7</sup> Bosi, A. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000. p. 81 e 82.

## Melodia-forma

Em seus estudos sobre poesia cantada, Mário de Andrade preocupou-se estruturalmente com a forma. Acreditava que uma melodia era determinada pela versificação do poema a ela vinculado. Desse modo, por analogia ou importação, formas poéticas são freqüentemente adotadas na composição de frases puramente musicais. Nesta nota manuscrita pelo autor, a respeito de uma coletânea de melodias de vários países, é explicitada a universalidade evidente deste processo:

Bantock<sup>8</sup> encontra a forma A, A, B, A na melodia  
quadrada das canções mais simples<sup>9</sup>.

No entanto, do ponto de vista da poética, a forma pode trazer um significado bem mais complexo que um modelo estrófico pautado pela rima. Tal complexidade está na difícil observação do aspecto melódico da poesia. A busca desse aspecto está relacionada aos objetivos da poesia modernista e se entrevê na pesquisa de Mário de Andrade. O advento do verso livre concedeu uma natureza nova ao texto poético. As categorias poesia e prosa aproximam-se por vezes – pela não-obrigatoriedade da rima, por exemplo. Por outro lado, a pesquisa da sonoridade das palavras, derivada de uma aproximação estética com a música, trouxe nova identidade à poesia.

Sonoridade e forma, são aspectos encontrados nas manifestações mais corriqueiras da linguagem. Diálogos cotidianos, por exemplo, quase não tem assunto, são vocalizações para estabelecer algum vínculo social entre as pessoas. Essa vocalização socializante também se encontra nos cantos e faz parte da relação compositor-ouvinte. Exemplos mais contundentes disso são os cantos de saudação ou despedida, presentes em diversas culturas. A conversa cotidiana, as relações faladas de cordialidade são também provas da interação vocal-sonora entre os indivíduos de um grupo: elas constituem um elemento formal. Portanto, do mesmo modo como as locuções da boa educação causam uma aceitação social e o prazer desse convívio, as locuções formais da canção tornam a audição prazerosa.

<sup>8</sup> One Hundred folksongs of all nations; for medium voice. Boston, O. Ditson, 1911, p. XII.

<sup>9</sup> *Melodia, nota de pesquisa*, caixa 65 (documentos não numerados). MMA-MA, IEB/USP. Folhas soltas de bloco-de-bolso.

Aristóteles, na *Poética*, diz que quanto menor o metro do canto mais sua métrica se aproxima da fala cotidiana, e mais facilmente podem encantar<sup>10</sup>. Os versos mais curtos levam a formas mais curtas também, como são as quadras, sextilhas e oitavas, justamente as mais populares. Com esses artifícios sonoros a poesia cantada, como arte social que é, aglutina seus ouvintes. A poesia cantada, porém, não se dá meramente por vocalizações ou imitações de instrumentos – isto praticamente nunca acontece: os elementos sonoros da poesia cantada estão contidos na linguagem verbal. Harmonia e ritmo amoldam-se às palavras.

### **Terminação na sensível**

Entre as análises propriamente melódico-harmônicas, raras nos estudos do autor, um dos elementos mais importantes é o da terminação das melodias no grau sensível da escala. Esse torneio melódico não é simplesmente um dado técnico-musical da composição, pois as linhas que terminam a meio-tom da nota fundamental refletem, por exemplo, na poética: no metro e nas rimas associadas a essas melodias. Portanto, esse aspecto formal da melodia desvenda uma importante característica da estética musical brasileira.

Ao contrário da forma convencional dos Lieder alemães (na qual o final-suspensivo é apenas um adiamento do final-conclusivo), a tensão harmônica provocada pela terminação na sensível deixa, no público ouvinte, a sensação física de uma música que não acaba definitivamente. Perpetua, assim, um desejo de continuação. Seu efeito é imediatamente orgânico: a função sensível, na equação das alturas, é uma atração sintagmática, deslocadora por excelência<sup>11</sup>.

A terminação na sensível é um recurso de tensão harmônica na monodia, ou seja, uma harmonia que se faz notar no plano das sucessividades, no eixo sintagmático. Mesmo unilíneo, esse processo deixa transparecer seu caráter polifônico, constituindo exatamente um princípio, ressaltado por Adorno, que diz: toda música, mesmo solista e composta por um único músico, traz a herança do seu passado de arte coletiva dos cultos baseados no

---

<sup>10</sup> Aristóteles. *Poética*. São Paulo, Ars Poetica, 1992, p. 33.

<sup>11</sup> J. M. Wisnik. *O Som e o Sentido*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 65 e 84.

canto e na dança<sup>12</sup>. Esta origem em manifestações coletivas trouxe não só características rítmicas como, também, as tensões harmônicas das quais a terminação na sensível é o exemplo mais contundente.

Sobre as razões da terminação na sensível manuscreeve Mário de Andrade:

Não virá isso da precisão de continuar a peça infindavelmente como é muito do nosso gosto popular? É mais que provável que sim. A curiosa coincidência entre a encantação produzida pelas dinamogenias sonoras e a psicologia brasileira, é mais que coincidência. O cantador domina pelo efeito dinamogênico inerente ao som mais que pela boniteza da própria música. Vence por paciência e os ouvintes se deixam vencer por paciência. Certos cocos como o Meu Baraio 2 Ouro (Chico Antônio) repetidos 15 minutos em vez de engendrarem na gente o exaspero, a revolta contra a monotonia, é inconcebível o efeito delicioso de quentura amolecida sossego sem previsar, descanso eterno, paz infindável que dão. O cantador exerce uma verdadeira encantação sobre o ouvinte popular e... sobre mim. E constato que a repetição da frase melódica é que convence. Daí a precisão de evitar na linha o efeito cadencial que termina duma vez. Daí a repugnância do brasileiro pela tônica. E daí a verdadeira atração pela sensível terminando o período e obrigando a iniciar outro que nos dê a esperança de acabar. No Brasil fez furor entre a moçada de colégios, quartéis, toda a parte a melodia do “Romario tinha uma flauta” e estou que foi principalmente porque não acabava. Outro elemento conhecido talvez em todo o país é o “Uma casinha na praia” que não acaba mais.<sup>13</sup>

Um exemplo de terminação na sensível na pesquisa empírica de Mário de Andrade está no coco número 25 do Rio Grande do Norte, “Linda Rosa”<sup>14</sup>:



<sup>12</sup> T.W. Adorno. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo, Perspectiva, 1989 [1958] p. 24.

<sup>13</sup> MMA-MA, IEB/USP, Caixa 65: melodia. Título: “Melódica/Terminação na sensível: n°. 39 dos Congos/ n°. 45 dos Congos”. Este esboço traz uma nota – entre parênteses no original: (referir aqui o caso do Odilon do Jacaré mudando a melodia do “Eu fui no mato crioula” pra que não acabasse).

<sup>14</sup> M. de Andrade. *Os Cocos*. São Paulo, Duas Cidades, 1984, p.77. Esta peça concentra vários torneios e será referido pelo autor outras vezes.

No “Coco do Lagamar” do Rio Grande do Norte ocorre a terminação na sensível que dá idéia de melodia infinita<sup>15</sup>:

Chi qui nha bo-ni-ta do a-la ga-má  
be-ca bo-ni-ta do a-la ga-má etc.

Os ca ri nho de- l'è que me faz pe- ná Ca-

Na “Dança dos Congos” uma longa frase termina em fermata na sensível<sup>16</sup>:

Lento Misterioso

Ai, gurum, gu-rum, gurum, gurum, gu-rum, gurum, gu-rum!

A atração e o deslocamento, proporcionados pela sensível no último som da melodia, relacionam-se diretamente com a preocupação em cativar o ouvinte. A repulsa pela tônica, no entender do autor, é uma característica popular, e leva à simpatia por terminar em outros graus da escala, sendo a terminação na sensível o caso mais extremo. A sensação dissonante - provocada pelos intervalos de segunda menor, nona diminuída e principalmente as sétimas – são atraentes pois sugerem tensão e desejo, resolução e prazer. Pode-se classificar o final cadencial terminando na tônica como o apolíneo conclusivo e racional, e a terminação suspensiva, exilada na sensível, como o imponderável do dionisismo.

O manuscrito citado discorreu a respeito de uma dinamogenia que não é do tempo ou do ritmo, mas da relação entre as alturas. Os modos grego-gregorianos, as blue-notes norte-americanas e a sétima abaixada nordestina são escalas que estabelecem diferentes intervalos entre seus graus, esta variação sobre a escala diatônica tem grande valor tensional - uma tensão harmônica que é traduzida para uma tensão corporal e mantém o ouvinte atento ao cantador.

<sup>15</sup> Idem, p.87, (melodia n.39).

<sup>16</sup> M. de Andrade. Danças Dramáticas. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002, p. 433.

O método de análise musical de Mário de Andrade prefere relações melódicas aos processos de simultaneidade. Quando, no manuscrito citado acima, o autor aponta a “precisão de evitar o efeito cadencial que termina de uma vez”, trata essencialmente de uma característica da seqüencialidade melódica, e, a partir desta, entende a percepção tonal dos cantadores - sua busca ou sua repulsa pela tônica no trajeto melódico.

Outra análise harmônica a partir da melodia é desenvolvida em outras anotações que observam o gosto pela sensível. O autor percebe dados interessantes ao ler os *blues* estadunidenses publicados em partitura, identificando as características das escalas adotadas:

Blue Melódica  
2º grau  
Evitação quase sistemática  
Por Handy”<sup>17</sup>

Esse documento está incluído nos estudos sobre o uso da sensível justamente porque as escalas pentatônicas, por terem poucos sons, certamente não possuem sensível. Mário de Andrade adotou, portanto, o gosto ou a repulsa pelo grau sensível – segundas e sétimas – como um importante indício em suas análises melódico-harmônicas:

Evitar sistematicamente a sensível.  
Também nos blues dos negros afro-ianques, mesmo quando, à maneira persa, judia, etc. (ver história da música de Adler<sup>18</sup>) bordam com colares de sonzinhos a melodia que nem em Handy (org.) p. 25, 49, 58<sup>19</sup>.  
Enfim, isso é comum, como é comum a sétima abaixada em todo o livro.<sup>20</sup>

É possível entrever a comparação com a música brasileira nessas notas. O autor pesquisava, com o mesmo interesse, a ocorrência ou ausência de um processo – buscava,

---

<sup>17</sup> *Melodia, nota de pesquisa*, caixa 65 (documentos não numerados). MMA-MA, IEB/USP.

William Christopher Handy (org.) *Blues; an anthology*. New York, Beni, 1926. p. 142.

<sup>18</sup> Guido Adler, 1855-1941, *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924. Outra citação de Adler: “O princípio da variação como fonte para achar novas melodias. Adler Hist. da musica 24.”

<sup>19</sup> *Melodia, nota de pesquisa*, caixa 65 (documentos não numerados). MMA-MA, IEB/USP.

*Blues; an anthology*. W.C. Handy, op. cit.

<sup>20</sup> “Melódica: evitar sistematicamente a sensível”, MMA-MA, IEB/USP, caixa 65 *Melodia*. Folhas soltas de um bloco-de-bolso.

assim, o elemento característico brasileiro, o que somente ocorre na comparação com processos de outras nacionalidades. Os elementos melódicos, por serem universais, não funcionam meramente como regra e exceção: são itens a serem observados nas análises das poesias cantadas.

Uma pequena nota prévia, do mesmo manuscrito sobre a melódica, esclarece um pouco mais a respeito das preocupações metodológicas de Mário de Andrade em relação à harmonia estética nas composições populares:

Ver se tem peças inteiras construídas só com os sons da tríade tonal (maior ou menor). Ou pelo menos abundância de frase assim. Há exemplos afroamericanos disso em n.154 [N.I.White<sup>21</sup>] p. 407 e 409.<sup>22</sup>

Nesse momento o autor passa para uma análise formal da melodia como um todo. Ele analisa, então, a estrutura do desenho melódico – na qual a tríade é um importante alicerce. Mais uma vez, está implícita uma comparação com as canções brasileiras, onde as tríades ascendentes ou descendentes tem um papel fundamental. Provavelmente esse uso das tríades tonais configuraria um torneio melódico.

Em seguida, o autor anota interessantes exemplos em partitura da melódica afro-americana. Entre esses, encontra-se uma melodia descendente com a observação: “É frase comum nos cocos”. Trata-se de uma frase que acaba de uma vez, na tônica. A princípio pode parecer não ter nenhum interesse, mas, essa escala falha que desce até a tônica configura uma constância nos processos da língua cantada, justamente por evitar a sensível<sup>23</sup>:

24



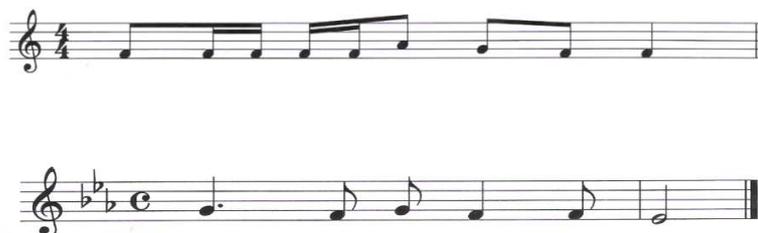
<sup>21</sup> White, Newman Ivey. American negro folk-songs. Cambridge Mass., Harvard Univ. Press, 1928.

<sup>22</sup> “Melódica”, MMA-MA, IEB/USP, caixa 65: Melodia, folha picotada de bloco-de-bolso.

<sup>23</sup> Esse processo melódico é comum a manifestações musicais tão diversas quanto o *Wiegenlied* de Brahms e *Asa Branca* de Luís Gonzaga, expostos no último capítulo.

<sup>24</sup> White, op. cit. p.406.

Outros dois exemplos de *Afroamericano* encontrados entre os manuscritos trazem características semelhantes entre si: melodia decrescente, pequeníssima tessitura e a sensível não é usada:



Este item expôs como Mário de Andrade estudava o comportamento harmônico das melodias cantadas a partir de uma característica bem específica: a terminação na sensível. O exame dos esboços teórico-musicais manuscritos pelo autor leva a crer que ele incorporou aos estudos da *Melódica* suas reflexões sobre a harmonia na canção. Uma evidência documental disso é o fato de o capítulo sobre harmonia ter sido substituído pelo capítulo da *Poética* nos manuscritos em que figuram esboços do *Índice*.

### **Extrema diferença de versões de uma mesma peça**

Mário de Andrade assinala a variação de versões como evidência da antiguidade de uma composição popular. Com isso o autor justifica o valor dessas canções como documento histórico – um patrimônio que, além de imaterial, é também fluido e mutável no tempo e no espaço.

Por outro lado, o fenômeno da “extrema diferença de versões de uma mesma peça” leva à reflexão sobre um dos grandes dínamos da criação artística no entender do autor: a preguiça. Pode-se relacionar à preguiça a origem da palavra escola, do grego “*skholé*” (σχολή) que significa não ter pressa, dedicar-se ao ócio, tomar seu próprio tempo<sup>25</sup>. Este tempo livre, que a civilização concede através da escola, é fundamental para o aprendizado e para a criação artística ou científica, pois a exaustão e o consumo de tempo do trabalho

<sup>25</sup> A. Bailly. *Abrégé du Dictionnaire Grec-Français*, p. 849.

cotidiano impossibilitam a invenção e a descoberta. Esta é uma das razões fundamentais para se entender a preguiça como modo-de-ser do personagem Macunaíma, e Mário de Andrade, quando discorre teoricamente sobre a importância da preguiça está retomando um assunto que já foi exposto de forma alegórica na sua prosa de ficção, particularmente em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* de 1928.

Nos processos de composição a preguiça influi nas resoluções tonais e nas divisões estróficas das poesias cantadas. Reproduzir um tema cantado de forma diferente da original tem sua razão na mesma preguiça.

Mário de Andrade, ao investigar o processo criativo da composição brasileira, relaciona a variedade de versões de uma poesia cantada a dois fatores determinantes: a improvisação e o “princípio da variação como fonte para achar novas melodias”. Esses procedimentos despertam o interesse histórico-etnográfico do autor, pois indicam também a antiguidade das canções populares no Brasil. Conduzem também à elaboração de um conceito estrutural, que é determinante para o entendimento da literatura e dos estudos marioandrados: a idéia da preguiça como motor de todo processo criativo. O autor explica, entre outras coisas, como a preguiça leva a inventar novas e diferentes maneiras de compor, para não obrigar o cantador a reproduzir as cantorias antigas exatamente como eram. Ao pensar a melodia como um trajeto, Mário de Andrade evidencia como a preguiça estabelece o melhor meio a ser percorrido:

Não se trata aí do direito de transformar o que é vivo nele, que já Silvio Romero<sup>26</sup> já reconhecia no povo. Se trata de puro individualismo, dele ser excessivamente improvisatório na sua maneira de criar poesia e principalmente música e que não se preocupa de decorar com exatidão. Porque ele sabe que suprirá com facilidade as falhas da melodia, que a preguiça, a inatensão lhe impediu de fixar na memória.<sup>27</sup>

O cantador, ao suprir as falhas da melodia, faz com que estas deixem de ser falhas para se tornarem característica. Ocorre, assim, um aproveitamento estético do erro e da

---

<sup>26</sup> S. Romero. Estudos sobre a Poesia Popular no Brasil, p. 67.

<sup>27</sup> “Melódica: Extrema diferença de versões de mesma peça.”. MMA-MA, IEB/USP, caixa 65: Melodia, manuscrito em folha de bloco-de-bolso.

imperfeição na arte (moderna ou popular). Para Merleau-Ponty, o verso, quando é recordado após um tempo, é sempre visto como um bloco, semelhante a uma imagem fotográfica de um homem ao longe: não se sabe se ele tem um centímetro ou uma estatura normal. “Assim um grande livro, uma grande peça de teatro, um poema está em minha lembrança como um bloco. Posso perfeitamente, revivendo a leitura ou a representação, lembrar-me de tal momento, de tal palavra, de tal circunstância, de tal mudança da ação. Mas, ao fazê-lo, vulgarizo uma lembrança que é única e que não tem necessidade desses detalhes para permanecer em sua evidência, tão singular e inesgotável quanto uma coisa vista.”<sup>28</sup>. A compreensão e a lembrança de um texto acontece um tempo depois de vivida essa experiência de leitura, por isso não é reproduzida exatamente da mesma maneira, nem seria interessante que fosse assim. É esta lembrança vulgarizada, que não tem necessidade de todos os detalhes, que conduz o compositor na criação de versos e melodias, e, no subproduto de sua memória, naqueles elementos que permanecem, estão os torneios melódicos.

### **Variações no refrão**

A variação no refrão é a repetição retórica de um mesmo trecho de uma poesia cantada. A razão que leva a esse procedimento é, fundamentalmente, a persuasão estética do ouvinte. O item anterior mostrou como diferentes versões de uma mesma peça são criadas sobre uma mesma canção, por motivos dialetais ou contextuais. No presente item essas variações se dão no mesmo tempo e espaço da cantoria.

Num sumário manuscrito, citado abaixo, Mário de Andrade lista os elementos próprios ao coco e à embolada, e classifica-os como processos de variação. Enumerados desta maneira, constituem um pequeno índice a ser levado em conta na análise das melodias cantadas:

Cocos  
Embolada variando refrão

---

<sup>28</sup> Merleau-Ponty, Maurice. “A ciência e a experiência da expressão” *A Prosa do Mundo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

Expor as diversas formas de variação empregadas.

- I. A embolada não passa de repetição completa do refrão
  - II. A embolada multiplica sucessivamente e em número variável um por um dos sons do refrão
  - III. A embolada apenas repete um ou mais motivos tirados do tema completo do refrão, ajuntando a ele motivos novos. No geral o motivo repetido é o último do refrão
  - IV. A embolada contenta-se em repetir os sons principais do refrão, botando entre eles sons repetidos no geral, ou pequenos elementos escalares.
- (Ver se não tem outros processos de variação)<sup>29</sup>

Recorrer às figuras de repetição, tal como o autor aponta acima, é procedimento próprio tanto à retórica literária como à retórica musical. A retórica como categoria explicativa da linguagem tem seu ápice nos tratados de música característicos do período barroco – muito baseados nas retóricas da Antigüidade<sup>30</sup>. Os recursos estilístico-retóricos empregados no cancionero são os mesmos da poesia letrada e da música escrita. As figuras de repetição, como as enunciadas acima, encaixam-se nos termos clássicos para esses procedimentos, como são as anáforas e os quiasmas.

A embolada se consagra, assim, como um importante conjunto de elementos do processo de composição melódica brasileira. O manuscrito acima aponta importantes parâmetros adotados por Mário de Andrade em sua pesquisa, revelando que seu entendimento de pesquisador é técnico-estrutural e não noticioso, biográfico ou conteudista.

### **Simultaneidade sonora**

Mário de Andrade seguia o pressuposto do modernismo musical buscar processos de compor alternativos à polifonia tradicional. O autor observou, então, que a junção das categorias de análise musical e literária configurava uma concepção diversa de simultaneidade sonora. Esta simultaneidade existe apenas na percepção de quem ouve, pois se dá relacionando mentalmente as diferentes alturas da melodia.

<sup>29</sup> “Melódica”, *Melodia, nota de pesquisa*, caixa 65 (documentos não numerados), MMA-MA, IEB/USP.

<sup>30</sup> Compilados e traduzidos por Dietrich Bartel, *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in german baroque music*. University of Nebraska Press, 1997.

Ao estudar a música homófona e uníssona dos cantos individuais populares, Mário de Andrade enxergou neles vários processos de simultaneidade sonora. Assim como, numa razão inversa, o autor elaborava, em suas próprias composições de poesia, o verso harmônico e polifônico. A imaginação estrutural do autor intercambiava as funções do eixo sintagmático e do eixo paradigmático tanto na linguagem verbal ou literária quanto na melodia.

O autor, nesse sentido, elaborou um outro sumário, desta vez, enumera características formais dos processos de simultaneidade sonora no nordeste brasileiro:

- I. A música é basicamente homófona, baseada na melodia única acompanhada de percussão<sup>31</sup>.

O *Ensaio sobre a Música Brasileira* já adotava o preceito homofonia para a música brasileira tradicional. O acompanhamento não harmônico, só rítmico-percussivo, ajuda nessa caracterização, pois concentra a percepção harmônica na melodia da voz cantada. O próprio termo “na pancada do ganzá”, escolhido pelo autor como título de seu maior estudo, prova isso. O primado da melodia e a valorização da instrumentação percussiva também significam um posicionamento frente à polêmica em torno da harmonia classicista que envolvia o ambiente musical do início do século XX.

A orquestração brasileira está, assim, grandemente submetida à melodia, mais especificamente à parte vocal das peças. Esta primazia da melódica é constante no pensamento do autor e permeia tanto o *Ensaio Sobre a Música Brasileira* como o *Compêndio de História da Música* – suas obras de maior exposição teórica.

Pode-se comparar a questão levantada no trecho acima ao pensamento que vigorava sobre o caráter percussivo no acompanhamento da música de origem africana. Mário de Andrade, como pesquisador, acredita que a monodia homófona caracteriza sim um valor estético-musical e não uma incapacidade – como era o discurso corrente no pensamento dominante na época. Desse modo, ele assinalava para uma arte modernista que não fosse necessariamente evolucionista ou segregacionista.

---

<sup>31</sup> “Processos de simultaneidade sonora no nordeste”, Melodia: nota de pesquisa, caixa 65. MMA-MA, IEB/USP.

O autor priorizava, portanto, o aspecto melódico como elemento criador fundamental no processo de composição da poesia cantada brasileira, tal como a sua obra evidencia. Nesse esforço, ele se mostrava atraído por estudos primitivistas, como o *Ramo de Ouro* de Frazer ou *Totem e Tabu* de Freud<sup>32</sup>. Mas, apesar dessas leituras terem influenciado, os argumentos de Mário de Andrade a respeito da música são sobretudo técnicos e sua apreensão é estética. Seu desejo de desenvolver, a partir de uma só linha seqüencial, toda a caracterização polifônica e polirrítmica da composição popular caracteriza um estudo formal e estilístico da linguagem que se soma a uma análise propriamente musical.

O segundo item do sumário sobre os processos de simultaneidade sonora do nordeste aborda a antifonia:

II. A simultaneidade sonora é inconscientemente aplicada nos coros (cocos, repetição coral das estrofes nos reisados) pelo processo de Antifonia. Os sons são duplicados na oitava superior pelas vozes femininas, quando estas aparecem nos cocos, e pelas vozes infantis nas Danças Dramáticas. Parece porém que a antifonia é inconscientemente desejada, pois o uso de crianças nas Danças Dramáticas é sistematizado.<sup>33</sup>

Comparando antifonia e homofonia no pensamento de Mário de Andrade, percebe-se como essas duas categorias são reveladoras. A homofonia leva ao uníssono, que é o coro sem contradições internas. Já a antifonia sugere um coro anti-harmônico, uma diversidade de vozes. O uso vozes infantis nos autos populares estudados pelo autor prova a aceitação de elementos imponderáveis que enriquecem a criação estética das composições. A noção de “antifonia inconscientemente desejada” está relacionada a uma perspectiva infantil da arte, valorizada por vários projetos estéticos modernistas: a exemplo de Paul Klee, dos surrealistas, de Villa-Lobos nas *Cirandas* e Manuel Bandeira de “Na Rua do Sabão” em *Ritmo Dissoluto*.

É grande o interesse artístico pelas crianças na era modernista – a criação dos *Parques Infantis* pelo próprio Mário de Andrade, quando foi secretário de cultura, é

<sup>32</sup> J.G. Frazer. *O Ramo de Ouro*. São Paulo, Círculo do Livro, 1978.  
S. Freud. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro, Imago, 2005.

<sup>33</sup> “Processos de simultaneidade sonora no nordeste”, op. cit.

outro exemplo disso. A criança, do ponto de vista artístico, não era vista mais como prodígio, como um não-adulto imitador do adulto, mas como uma contribuição social para o processo criativo e para a heterogeneidade estética.

São vários os exemplos de interesse estético nas manifestações infantis. La Fontaine, ao escrever para crianças as fábulas de Esopo transformadas em versos no final do século XVIII, torna-se o primeiro poeta a romper com certas estruturas, formas e figuras da poesia do *Antigo Regime*. Trouxe, assim, mais liberdade formal ao abolir, por exemplo, o *vers symétrique*, e deu início a um questionamento das razões poéticas que levariam Edgar Allan Poe e, depois, os simbolistas franceses a fazer suas inovações na literatura<sup>34</sup>. Nesse período, entre os séculos XVIII e XIX, aparece também o *Fausto*, obra de toda a vida de Goethe, baseada numa história de infância contada por teatros de bonecos convertida, nesse caso, para um público adulto.

O mesmo sumário sobre os processos de simultaneidade sonora no Nordeste traz também um item a respeito dos cantos em duas vozes:

III. O falso-bordão em terças ou sextas, tal como empregado sistematicamente no sul, é desusado. Se aparece será raríssimo. Não escutei uma só vez o canto em falso-bordão. O organo em 4<sup>as</sup> e 5<sup>as</sup> paralelas não existe embora considerado também como primário e primitivo por Carl Stumpf<sup>35</sup> n. 236.<sup>36</sup>

O falso-bordão (assim como o organo e a antifonia) é analisado no *Compêndio de História da Música* de 1929 como uma influência de origem cristã na música escrita - procedimento anterior ao moderno coralismo protestante. Diz o autor: “A melodia gregoriana é essencialmente monódica e de conceito modal”<sup>37</sup>. O primeiro tipo de contracanto reconhecido por Mário de Andrade no *Compêndio* foi o Organo (*Vox organalis*) – o que o levou a suspeitar de uma possível pré-história da polifonia: “Não seria o organo uma conformação erudita de prática popular anterior?”. Ao final, o

<sup>34</sup> Alfredo Bosi em *O Ser e o Tempo da Poesia* trata da “polirritmia dúctil” de La Fontaine e sua influência no fazer poético. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p.88.

<sup>35</sup> Karl Stumpf. *Die anfänge der Musik*. Leipzig, Barth, 1911.

<sup>36</sup> “Processos de simultaneidade sonora no nordeste”, op. cit.

<sup>37</sup> *Compêndio de História da Música*. São Paulo, Miranda, 1936, p. 27

*Compêndio* conclui que “tanto o Organo quanto o Falso-bordão não alteram o conceito monódico do Gregoriano. O paralelismo absoluto das duas ou três vozes formava melodias distintas, passíveis de serem cantadas simultaneamente com a melodia tenor, porque mantinham com ela relações eurrítmicas de similitude intervalar, melódica e rítmica.” Mário de Andrade usa como figura alegórica a mãe que se faz acompanhar de seus filhos, aproveitando o princípio gregoriano de *Melodia Mater*<sup>38</sup>.

Não por acaso, Roland Barthes, sobre a mesma alegoria da mãe que caminha com o filho, lida com o conceito de idiorritmia e baseia-se, para isso, na origem etimológica grega do *rythmós* (*ρυθμός* - que conota um movimento regular e mensurável<sup>39</sup>). Barthes descobre que o uso desse termo no cotidiano – presente nas expressões: “impor um ritmo” ou “manter um ritmo” – carrega o seu sentido original próprio e não um sentido metafórico. O conceito musical de ritmo é o tropo, abarca o sentido figurado do termo *ritmo*<sup>40</sup>. Para o presente caso essa discussão é interessante pois amplia o conceito de ritmo de mera disciplina rítmica da música para um conjunto de ações necessárias para a convivência em duas ou mais vozes, incluindo aqui um acordo melódico-harmônico entre os cantores.

Na melódica brasileira existem várias manifestações de falsos-bordões. Quase todas as *toadas* do *Ensaio Sobre a Música Brasileira* trazem o falso-bordão em intervalos de terça entre as duas vozes, a exemplo do “Para te amar” de Piracicaba (S. Paulo)<sup>41</sup>:

Na diferenciação cultural entre o norte e o sul do país realizada por Mário de Andrade, há uma preocupação com a extrema ocidentalização musical da porção sul,

<sup>38</sup> Idem [*Compêndio*] p.28

<sup>39</sup> Bailly. *Diccionario Grec-Français*. Paris, Hachette, [1950], p. 1724.

<sup>40</sup> R. Barthes, *Como Viver Junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo, Martins fontes, 2003

<sup>41</sup> M. de Andrade. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. op.cit., p.132.

que contrasta com o arcaísmo do nordeste rural. O falso-bordão é um indicativo dessa disparidade cultural. No nordeste as preocupações com os processos de simultaneidade sonora são outras:

IV. Curioso de observar é o processo comunissimamente nos Cocos, da embolada ser apenas uma variante do refrão coral. Ora isso, se pode dizer que provém ou conduz, às heterofonias no sentido em que Stumpf emprega essa palavra, (n. 236<sup>42</sup> p. 59 e 95 e ss) tão em uso em certas civilizações asiáticas China, Japão, Indochina. De fato se juntarmos refrão e embolada, construídos nesse processo de variação, temos uma heterofonia legítima. (Ajuntar dois ou 3 exemplos pra mostrar). Nem sempre será agradável pra nossos ouvidos harmonizadores, mas é processo legitimamente o mesmo da gente asiática. Será possível supor alguma coisa? Como ligação entre Ásia e Brasil é evidente que não. Apenas aproximo os fenômenos por uma curiosidade pensativa. Se a nossa gente popular fosse deixada na sua evolução natural, independente das influências externas, é possível supor que ela atingisse heterofonias idênticas às asiáticas, muito mais que polifonias idênticas às européias. O que impede essa evolução presumível é o conceito, o princípio harmônico em que por hereditariedade as nossas melodias populares são construídas, e cuja a resultante é a polifonia-harmônica européia, ou a Melodia Acompanhada européia, e não a heterofonia monódica (sem harmonização possível) dos asiáticos. E que a heterofonia se encontra em nosso povo provam os Choros Cariocas, onde na execução de maxixes e sambas especialmente a flauta que executa o contraponto rápido muitas vezes não faz senão executar uma variação muito enfeitada com notas de passagem, da melodia que simultaneamente está sendo executada por outro instrumento ou melhormente pela voz.<sup>43</sup>

A harmonia é do domínio europeu, assim como a melodia acompanhada. Só a heterofonia representa uma alternativa de simultaneidade sonora extra-européia, de organização social da música a partir de uma cultura ágrafa, não ocidental nesse sentido. No *Compêndio de História da Música*, melodia acompanhada e polifonia aparecem em capítulos distintos, evidenciando que um diz respeito à tradição católica - adotada no Brasil - e outro é caracteristicamente protestante. Existe, portanto, nos estudos de Mário de Andrade, uma associação entre a melodia acompanhada e os cantos

<sup>42</sup> Karl Stumpf. Die anfänge der Musik. op. cit.

<sup>43</sup> “Processos de simultaneidade sonora no nordeste”, op. cit.

populares brasileiros. O autor vê esse processo de acompanhamento como resultado da escassez e “leviandade” de recursos materiais: são usos de instrumentos – como o violão e o acordeão - que induzem a uma harmonização específica, de tensão extremamente tonal.

Polifonia é um conceito musical que se aproxima mais de uma tradição técnica da harmonia racionalizada, tal como expôs Max Weber nos *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*<sup>44</sup>. Mário de Andrade nunca se devotou ao termo harmonia, este apresentava uma conotação civilizatória muito grande - por exemplo, quando o autor fala “ouvidos harmonizadores” quer dizer ouvidos preconceituosos. Por isso ele usa aqui o termo “processos de simultaneidade sonora”.

O exame de polifonias e heterofonias a partir duma única linha melódica é fundamental no trabalho do autor. Conforma-se, assim, um dos grandes triunfos dos estudos de Mário de Andrade: encontrar numa única linha discursiva, melódica e monódica elementos pra teorizar sobre a heterofonia do cantador e, desse modo, entender os processos de simultaneidade sonora onde as linhas sonoras são consecutivas e não simultâneas. Esta é uma idéia extraída da experiência literária do escritor. As liberdades conquistadas na literatura, a partir dos poemas e obras críticas dos simbolistas franceses, permitiram delinear uma relação mais estreita entre poesia e música. Esta relação pode ser identificada com uma busca por sensações corpóreas causadas por elementos que na realidade efetiva não existem, e, segundo o manuscrito citado, Mário de Andrade observou esse fenômeno em suas pesquisas de campo.

Quando Merleau-Ponty conclui que “expressar não é nada mais do que substituir uma percepção ou uma idéia por um sinal convencional que a anuncia, evoca ou abrevia”<sup>45</sup>, sugere como compreender o sentido criador do cantor-compositor: todo esse universo de sensações e idéias pode ser simplesmente inventado, não há necessidade de existir efetivamente. Assim é que Mário de Andrade compreende a polifonia: um processo que pode ser construído pelo ouvinte. Por isso, seu trabalho musicológico foi o de desvendar os elementos que causam a sensação de simultaneidade sonora na melodia, um elemento essencialmente sintagmático.

---

<sup>44</sup> M. Weber. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo, Edusp, 1995.

<sup>45</sup> Merleau-Ponty. “O fantasma da linguagem pura” In *A Prosa do Mundo*. op. cit. p.23

O restante desse manuscrito sobre os “processos de simultaneidade sonora no Nordeste” mostra duas ocorrências específicas de polifonia não necessariamente harmônicas – a sobreposição polirítmica de solo e coro e a nota longa do solista que invade o espaço do coro:

#### V - Processos individualistas de Simultaneidade.

- a) o de Chico Antônio redobrar, tresdobrar a embolada solista, evitando o hiato do refrão (4, 5 sons iniciais, “Meu Barai”, no refrão do Meu Baralho) produzindo assim uma pequena e deliciosa polifonia. Si o processo será inicialmente um puro acaso, me parece que já não o é, pois nem o coro deixa por isso de continuar querendo entrar a cada fim de embolada, provocando pois sempre a mesma polifonia; nem se manifesta nos ouvintes a mínima sensação de comicidade ou repulsa por esses enganos continuados do coro. (o mesmo processo sucedeu com Adilão)
- b) Os processos esses caracteristicamente individualistas de Adilão do Jacaré. Pequenos points-d’orgue (pedais harmônicos). Pequenas polifonias, à entrada do refrão coral.

Estes pedais harmônicos muitas vezes definem a orientação modal da melodia - a variação do modo dentro de um mesmo tom configura um torneio melódico importante na pesquisa de Mário de Andrade. Exemplo de pedal harmônico que altera o modo da canção é o *Guriatã de Coqueiro*, gravação de 1930, em que o canto se desloca do modo maior para o modo menor conforme o pedal harmônico que oscila entre a fundamental e sua relativa menor<sup>46</sup>. Algumas melodias recolhidas no volume *Os Cocos* também apresentam essa variação, porém, o mais importante é que uma grande parte dessas músicas são passíveis de se transportar para o modo maior ou menor segundo o pedal harmônico empregado - e esse poder é amplamente exercido pelo cantador<sup>47</sup>.

O último item sobre os processos de simultaneidade explicita a crítica do autor aos instrumentos que impõe artificialmente a harmonia diatônica a uma manifestação:

#### VI – Melodia Acompanhada ou Música Harmônica

Este processo é o mais raro dos socializados, o que mostra no povo a repulsa da tradição européia. Na

<sup>46</sup> No último capítulo há uma análise da composição “Guriatã de Coqueiro”.

<sup>47</sup> Ver o número 10 da Paraíba “O sol e a Lua” In M. de Andrade. *Os Cocos*. op. cit. p. 67.

burguesice semi-culta urbana o uso do violão, o emprego sistemático de rebeca e viola no Bumba meu Boi, em pequenas harmonizações cadenciais, diretamente provindas da tonalidade e harmonia européias.<sup>48</sup>

### **Individualismo popular**

Um dos grandes objetivos da pesquisa de Mário de Andrade era descobrir até que ponto iria a criação individual e até que ponto se conservariam os elementos tradicionais de uma canção:

Em todo caso, apesar de todo esse individualismo, sempre o grande número de peças que colhi e sou obrigado a indicar como já referidas em livros e discos, prova uma tradição continuada, funda, real.

Principalmente quanto a textos. O individualismo o elemento criador pessoal se apresenta muito mais na música que na inteligência.<sup>49</sup>

A música é um sistema mais livre, mais aberto à improvisação do que a linguagem. Isso se dá porque o discurso musical não tem mensagem: independe do conteúdo mas não prescinde de modo algum da forma.

A preferência pela estrutura do tema com variações é patente na obra do autor, o próprio *Macunaíma* foi escrito dessa forma. Sua curiosidade específica a respeito da variação na melodia conduziu, por exemplo, seus registros de pesquisa no volume *Os Cocos* – estes estão classificados em “Cocos da Terra”, “Cocos dos Vegetais”, “Cocos do Engenho”, “Cocos da Mulher” entre outros, e, dentro de cada uma dessas classificações, diversas variações da mesma peça se sucedem.

---

<sup>48</sup> “Processos de simultaneidade sonora no nordeste”, op. cit. Segue a esse um manuscrito intitulado “Melodia Primária”; “Ambito Pentacordal”: “são comuns as melodias se utilizando de apenas um pentacorde (...)”

<sup>49</sup> “Individualismo Popular, minhas peças” *Melodia: nota de pesquisa*, caixa 65, MMA-IEB.

## Elementos melódicos

Os elementos melódicos funcionam como os elementos de retórica, na medida em que constituem células de uma linguagem artística. Porém, na pesquisa desenvolvida por Mário de Andrade, eles são os traços que distinguem a origem de uma canção e apontam sua tradição poético-musical.. Essas unidades da melodia identificam e configuram os torneios nacionais:

n. 25 da Paraíba, notar que a linha se identifica com a da estrofe (não do refrão) do Guriatã de Coqueiro. Ora como os elementos do refrão deste também identifiquei noutras peças, o Guriatã é assim como um mosaico artificial, jóia de criação, bem brasileira. Esse o processo a adotar na composição erudita.<sup>50</sup>

Abaixo, o coco n.25, intitulado “Linda Rosa”<sup>51</sup> confrontado com a letra do “Guriatã de Coqueiro” que tem a mesma melodia:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style. Below the staff, the lyrics are written in two lines. The first line corresponds to the first part of the melody, and the second line corresponds to the second part. The lyrics are: "Éh linda rosa Vó-m'embo-ra que só de O- linda" and "[guriatã de coqueiro] ba teu a sa e vo ou".

A imaginação estrutural de Mário de Andrade acha traços em comum entre peças de diferentes origens isolando o elemento definidor do caráter melódico. O autor não se prende à identificação folclórica, uma vez que a pesquisa empírica é rigorosa mas visa identificar precisamente o elemento melódico em estudo e observar sua reincidência e suas variações:

<sup>50</sup> “Toada de Desafio” *Melodia: nota de pesquisa*, caixa 65, MMA-IEB (autógrafo a lápis preto, 1 folha branca picotada de bloco-de-bolso – 6,8X10,5cm).

<sup>51</sup> *Os Cocos*. op.cit. p.77.

5 = Tangoro-mango

Comparar a melodia brasileira Tangoro Mangoro que nem Julião-Gomes – p.16 com a portuguesa em Fernando Tomás “Velhas Canções” p. 161 e perguntar quem si é a de Julião Gomes que conhecem Antônio Arroyo e de que fala mesmo livro, p. XLVIII. Procurar se não acharei outras versões em brasileiros ou portuguesas. Perguntar pras minhas alunas e amigos. O César das Neves creio que reproduz Tanglo Manglo.<sup>52</sup>

O método de pesquisa que o autor esboça aqui é semelhante ao já publicado por ele no estudo intitulado “O Romance do Veludo” e imprime um resultado bem característico nas fontes. A pesquisa empírica é auxiliada pela consulta às pessoas que escutam manifestações de poesia cantada e podem registrá-las em partitura. No exemplo acima: as alunas de piano e os amigos. Como o autor buscava estruturas extremamente marcantes da melodia era interessante confrontar fontes da mais diversas origens, justamente para constatar se essas figuras estruturais se sobressaíam nos diferentes registros de canções.

Ao mesmo tempo, Mário de Andrade observava com atenção os folcloristas portugueses, buscando traços em comum entre as poéticas cantadas do Brasil e de Portugal. Porém, essas leituras não visavam somente enxergar origens em comum entre as duas culturas, os elementos melódicos são dados universais da música, e podem se repetir em manifestações das mais diversas origens – como o blues, a música do extremo oriente ou a música das salas de concerto do século XIX.

Outra evidência da imaginação estrutural de Mário de Andrade está no documento que segue, onde um mesmo procedimento – a apoiadura - é identificado na voz e no instrumento:

As apoiaduras de violino de Vilemão e do gaiteiro dos Caboclinhos.

Notar que as apoiaduras simples, dadas aliás às vezes com uma graça admirável, estão freqüentando cantorias dos sambas cariocas de agora (1930-1931). Veja discos Victor de Otilia Amorim ou de Silvio

---

<sup>52</sup> “Elementos Melódicos”, *Melodia*, caixa 65, MMA-IEB.

Caldas (33424) e ver ainda Carmem Miranda no disco Victor 33371.<sup>53</sup>

Essas correspondências desgeograficadas entre o samba carioca e a música tradicional do nordeste contribuem muito para as hipóteses de pesquisa de Mário de Andrade. Um de seus objetivos iniciais era o de encontrar o traço distintivo da música brasileira: o que ela tem de diferente em relação às outras nacionalidades.

Nesse exemplo, a apoiadura (*appoggiatura*), presente nos discos, talvez significasse influência urbana. Porém, não é o que mostra a análise de Mário de Andrade: a apoiadura é de influência nordestina, ou seja, é um torneio caracterizante da música nacional. Em Carmen Miranda é notório o uso recorrente de apoiaduras. Basta lembrar também sua gravação de “Alô... Alô...” em fevereiro de 1934, também composta por André Filho<sup>54</sup>. A ocorrência de apoiaduras nos exemplos das colheitas é, por sua vez, rara, se comparada ao total da pesquisa do autor já publicada até agora. Existe, ainda assim, uma ocorrência importante num canto de Catimbó de Tamandaré, Cacimba Nova<sup>55</sup>.

A literatura musical discute os usos e as leituras que podem ser feitos da *appoggiatura*. Mas o que existe de significativo nela é que são unidades rítmicas não contabilizadas na divisão do compasso: a apoiadura freqüenta o interior de um compasso, mas não ocupa um lugar nele. Vive uma simbiose com a nota vizinha e estão presas sempre por uma ligadura. Daí vem seu interesse para o autor: a apoiadura constitui uma forma de transgressão do compasso com implicações melódicas.

## Colheita de melodias

Até onde vai a justificativa de que certas peças são populares? No geral aceito as minhas na acepção de que são do povo, e não tradicionais no povo. É incontestável que uma linha

<sup>53</sup> “Pancada”, caixa 65 – Melodia, autógrafo lápis preto, 1 folha branca picotada de bloco-de-bolso - 6,8 X 10,5 cm – estatuto genético: nota prévia.

<sup>54</sup> Disco Victor 33.746b. As apoiaduras se dão nas notas mais longas. Por exemplo, logo no início quando canta “alô? alô? responde” o “res-“ incorre numa apoiadura (p.).

<sup>55</sup> *Música de Feitiçaria no Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1983, p. 96.

sonora não se tradicionaliza com a mesma força de durabilidade que um texto. Quais as razões? Este é inteligível. Este afeta diretamente as necessidades determinadas do ser. Se um texto se refere ao amor outro ao trabalho, outro à religião etc. e por isso são necessários em si mesmos, uma melodia pode ser substituída por outra, tanto mais que as formas fisiopsíquicas que ela organiza são vagas e gerais. Uma valsa pode ser substituída por outra, uma marcha por outra, um acalanto por outro. No geral as linhas sonoras se tradicionalizam por causa dos textos a que estão a pensar. Ora os textos entre nós se apresentam de duas maneiras pelo menos, muito pouco propícias pra tradicionalização de melodias, são textos que variam muito, e em grandíssima parte improvisados no momento e mortos imediatamente. E com eles morre a melodia que pra eles foi inventada. Em todo caso, há numerosos exemplos de melodias mais ou menos fixas, verdadeiros esquemas melódicos que servem pra qualquer improvisação de texto, como é o caso das embotadas (e das danças dos fandangos paulistas). Mas ainda há casos de textos tipicamente de vida curta, como por exemplo os das modas do Centro e dos Romances Sertanejos. Textos muitas vezes criados sobre fait-divers colhidos dos jornais, crimes ou casos sucedidos num vilarejo, logo elas perdem a força de comoção ou interesse que também morrem. E com eles morrem as melodias que serviam de processo de comunicação. Além dessa maneira dos textos se apresentarem entre nós favorecendo a precariedade vital das melodias, outro há de igualmente pernicioso: é o processo dos textos soltos, quadras, sextilhas, oitavas, décimas, que, principalmente das quadras herdamos da península ibérica. Esses textos, essas quadras, passam duma melodia pra outra indiferentemente desde que as melodias respeitem os esquemas rítmicos dos textos. De forma que eles indiferentemente aplicáveis a uma infinidade de melodias não favorecem a permanência de nenhuma delas. Não estão apensos a elas e por isso tradicionalizados eles, elas não se tradicionalizam, morrem ao correr das necessidades fisiológicas ou de outras manias mais caprichosas duma época, às vezes dum ano, duma temporada. Daí não só uma dificuldade enorme de colher melodias tradicionais (mesmo sem contar o elemento individualista que entre nós deforma tão formidavelmente as linhas a ponto de muitas vezes torná-las quase irreconhecíveis) como o pequeno número delas. Há poucos textos tradicionais completos (não quadras soltas) como a Nau Catarineta por exemplo. E como eles há poucas melodias verdadeiramente tradicionais. E pra culminar essa precariedade a multifária contribuição das raças, a falta de uniformidade nos tipos étnicos (se é que os há verdadeiramente), a excessiva internacionalidade da nossa vida, a facilidade com que o gramofone e outros processos de música mecânica leva a música, o jazz, a ópera italiana ao mais recôndito Goiás, favorecem ao máximo a instabilidade das tradições musicais. Entre nós não há propriamente o tradicional em música, e peças que foram orais e

realmente populares (ruralmente populares) em nossa infância, já são completamente ignoradas de nossos filhos. Quem colheira mais da boca do povo rural e tradicionalizado o Sapo Cururu, por exemplo? No entanto o que de mais tradicionalmente brasileiro há em 30 anos atrás? Assim o que se há de fazer entre nós é menos preocupar-se com o tradicional do que com o que é do povo, nascido do povo, mesmo que seja dum homem do povo, e dirigido pro povo. Se o documento é meramente individual (como sucede comumente com os cantadores nordestinos de emboladas e desafios, ou entre nós com os cantadores de modas), se há que cuidar do estado de civilização do músico. Quanto mais analfabeto, quanto mais rural o indivíduo é, tanto mais valioso o documento, e menos suspeito de contaminações esporádicas. No caso das danças há que valorizar como pureza a generalidade regional delas, como é o caso da infinita maioria dos cocos que colhi, quase todos comuns a R. G. do Norte e Paraíba, pelo que pude ajuizar. No caso das danças dramáticas, reisados, congos, caboclinhos, a não ser em certas formas de revista Bumba Meu Boi pernambucano (e assim mesmo!) no geral a maioria das peças se conserva com uma relativa tradicionalidade, pelo menos local. Foi por estes critérios que regi minha colheita.<sup>56</sup>

No Brasil rural, observado por Mário de Andrade, as formas poético-melódicas e muitas das quadras-feitas são herdadas da península ibérica. Tanto em Camões como na literatura portuguesa do século XVI é notável a presença das quadras e das frases-feitas de apelo popular. Essas quadras se perpetuaram nas canções e eram ainda evocadas nos improvisos escutados pelo autor.

Outra pergunta que Mário de Andrade faz no excerto acima é se herdar a língua é herdar também a forma, apontando como seria difícil criar cantos totalmente diferentes dos portugueses usando a mesma rítmica na linguagem, por exemplo. O autor mostra, mais uma vez mas com novas razões, que a forma poética prevalece sobre qualquer dança ou harmonia.

Mário também deixa aqui uma questão etnológica-sociológica: além das modas internacionais, das “manias de temporada”, a melodia tradicional enfrenta o individualismo dos cantadores-compositores. Por isso, a melhor categoria de análise é a estrutural, com uma metodologia que busque as tendências e constâncias e não os conteúdos particulares de

---

<sup>56</sup> “Colheita de Melodias”. MMA-MA, IEB/USP, caixa 65: Melodia nota de pesquisa, folhas de bloco-debolso presas por alfinete.

uma poesia cantada, esse método superaria até mesmo a preocupação com a precariedade dos objetos tradicionais frente à indústria cultural – um receio que marcava a crítica cultural dos anos 20 e 30.

Uma última questão é a do analfabetismo como critério de originalidade popular. Para Mário de Andrade, um cantador não é popular se sua obra aparenta derivar da leitura de livros ou de partituras. A cultura popular é eminentemente oral, e nesse meio está a música mais adequada à colheita de melodias.

## Expressão

Não se interpreta o sentido as palavras ou o valor musical das peças por meio de execução. A não ser no fenômeno individualista de Adilão do Jacaré tirando efeitos cômicos na lagartixa, e fazendo decrescendos em fermatas ao passo que o coro entra no refrão coral, a expressão dinâmica é totalmente ignorada no povo. Mesmo a diferença entre o bom e o mau cantar parece não ser bem discernida pelo povo. A expressão no povo é eminentemente criadora e jamais interpretadora. No geral essa expressão criadora se confirma nos textos. O povo tem por bom cantador não o que tem “as vozes” melhores, jamais o que interpreta melhor, nem tão pouco o que inventa melodias novas: mas o que traz textos novos, e improvisa melhor. Nisso os nossos folcloristas de espírito literato se assemelham muito ao povo, porque só tem se mostrado procuradores e registradores de textos. Com uma diferença a favor do povo: é que este se aproxima muito mais da verdade humana e ama também os textos mais... vulgares, ao passo que os pseudo-amantes da invenção popular o que preferem é o que demonstra “traços espirituosos”, emboladas cômicas como se a inteligência fosse composta de “traços de espírito”. A inteligência é mais complexa que isso. E mais largamente comovente. Afora a invenção de textos, só vi Chico Antônio dominado pelo desejo de expressão nos seus momentos de furor lírico, tirar cantos novos. Mas o fenômeno é individualista.<sup>57</sup>

Ao diferenciar criação e interpretação, Mário de Andrade diferencia também o cantador-compositor do cantor-intérprete. Essa distinção remete à diferença entre os poetas-

---

<sup>57</sup> Melodia..., caixa 65 MMA-MA, IEB/USP. Manuscrito em folhas de Bloco-de-notas.

cantadores gregos que legaram essas duas categorias para os dias de hoje. O primeiro é o compositor – poietés (ποιητής), um poeta-criador – e o segundo é o cantor, o aedo – aoidós (αοιδός), o vocalista. O compositor dá vida a um processo criativo, pois assimilou as formas poético-musicais com todas as tendências e constâncias necessárias para a composição. O segundo se caracteriza pelo cantar belo e correto, fazendo a reprodução prática e imitativa de uma dada composição, a estrutura da poesia cantada não é objeto de sua arte.

### Música popular

A música é concebida pelo povo na sua mais alta significação estética, no seu conceito mais elevado e sublime, como a verdadeira Arte Pura. Pouco importa se essa concepção inicial, permanente e intrínseca é depois aplicada a fins sociais e se torna interessada, arte prática, como a culinária ou a vestimenta, nos cantos de religião ou de magia, nos descantes históricos, lendários ou dramáticos, nas toadas sexuais e de sentimento, nas danças esportivas, sexuais, rituais, nos cantos-de-trabalho ginásticos, ritmadores ou marciais. O que há de mais... inteligente, de mais admiravelmente fatal na música popular é isso mesmo: que ela passa imediatamente de Arte Pura a Arte Aplicada, sem passar por esses graus intermediários em que a música se deturpa e se impurifica, sugestionando em nós ou pretendendo descrever imagens, sentimentos, idéias que não sejam exclusivamente musicais. A música popular não é de forma alguma associativa. Se a gente encontra nela algum documento que de qualquer forma seja associativo (como o caso do violinista popular, do engenho da Batateira, descrevendo no seu instrumento o Estouro da Boiada), isso é índice seguro de que a música não é propriamente popular e sem manifestação individualista dum criador, pouco importa se popular. A própria essência da música popular é ser exclusivamente fisiologicamente reactiva e jamais associativa. É mesmo até curioso da gente observar que ela jamais desperta em ninguém do povo uma atitude crítica. Em nossos desafios, por exemplo, é constante o ataque ao verso do adversário, às rimas falsas, etc., etc. (dar exemplos). Em “Gavita” (n. 196 p. 132)<sup>58</sup>, Martins de Oliveira ecoando a maneira de ser popular, escreve: “Não era a toa que Astrogildo cantava o amor num romance rítmico, que os rimadores (populares) diziam não ser

---

<sup>58</sup> Cândido Martins de Oliveira Júnior. *Gavita (vida rural brasileira)*. Rio de Janeiro, Typ. São Benedito, 1930.

verso, mas apenas massa de poesia. E concluíam: falta tempero que é a rima”. A própria execução boa ou má é muito indiferente pro povo. Ele se afasta ou se prende, conforme ela (e isso mesmo é muito relativo) mas não a compara e principalmente não julga a forma nem a concepção sonora. Mas toma freqüentes atitudes críticas diante do texto, o repele, o saúda, se ri, se apaixona. A reação sensorial é mesmo o fator predominante na música popular, como observa Ortman (“The Effects of Music”, Musical Quarterly, janeiro, 1931, p. 104); o que permite à música popular conservar toda a sua perfeição estética e pureza conceptiva. Mas como essa elevação, mesmo quando justificada pela ginástica ou sexualidade da coreografia, é demasiado gratuita, o povo a humaniza por meio da palavra interessada. Mas pra ele – e especialmente pro nosso povo nordestino, suas danças – essa palavra às vezes de pura realidade sonora, e o texto se torna também musical, desinteligente, sobrerrealista, onomatopaico, associativo (de imagens). É a maneira mais primária de ser em música cantada coincide com os textos cantados dos primitivos em geral, com os nossos brasis, com os nossos negros, só que a mentalidade popular, estando em verdadeiro estado de transição entre a mentalidade primitiva e a não sei se chamo “civilizada” que já caracteriza os povos europeus no seu folclore, os asiáticos e os americanos das cidades desenvolve em quirelas de sons e de imagens, aparentemente idiotas, e surpreendentes de sugestão e necessidade interessada vital, o que nos brasis dos cantos de religião ou de caça e nos negros dos sambas e maracatus, é curto, frases curtas, aparentemente sintéticas, noções na realidade analíticas e mui precárias. Esse desenvolvimento de textos sem associação de idéias, sem inteligência, assume seu grau mais magnífico no sublime Chico Antonio, quando improvisa. Assim: a verdadeira música popular, pelos seus textos, convertidos o mais possível às precisões formais da música (rima, estrofes-rítmicas, versos-feitos, assonâncias, associações de imagens, neumas, refrãos, etc.) sem perder a sua perfeição de conceito, sem deixar de ser virtualmente Arte Pura, se torna duma vez Arte Interessada, referida sempre a interesses e práticas sociais, legítima Arte Aplicada, sem se perder pelos inextrincáveis descaminhos que o individualismo semiculto ou culto duma vez leva a música como arte, tornando-a por todas as formas imagináveis associativa e impura.<sup>59</sup>

Esse texto é antológico dos esboços contidos nesse manuscrito e analítico-conclusivo da teoria do autor sobre a música popular. As palavras “desinteligentes” da canção – que são palavras-irracionais em Spitzer – são, para Mário de Andrade, a

---

<sup>59</sup> “Música Popular”. *Melodia, nota de pesquisa*, caixa 65, MMA-MA, IEB/USP.

explicação poética para um processo criativo musical. A música está claramente não-dissociada da palavra, e a palavra, por sua vez, não nega sua musicalidade inerente. Dessa maneira, o surrealismo das construções, que nascem da “desinteligência” (a criatividade poética puramente sonora) do compositor, é louvado como um traço de fluência na língua cantada no Brasil.

O ensaio acima não apela para um argumento étnico ou para qualquer outro que seja derivado de alguma disciplina positiva. O argumento da pesquisa musical de Mário de Andrade reside sobretudo na poética. Como, por exemplo, na diferenciação que o autor faz entre poesia e romance rítmico. O primor virtuosístico da rima é um detalhe sonoro que importa pouco às categorias formais e estruturais da língua cantada – tal fato justifica, de maneira estrutural e precisa, o interesse da estética modernista pelas manifestações populares.

### **Melódica anti-harmônica**

O livro intitulado *Na Pancada do Ganzá* é a grande obra dos estudos poético-melódicos de Mário de Andrade, este nunca se realizou e o próprio autor já enumerou diversas razões pra isso – desde prioridades pessoais a questões técnico-metodológicas. O musicólogo Luiz Heitor Correia de Azevedo, no número da *Revista Brasileira de Música* dedicado ao Mário-musicólogo, relata a “Aula Inaugural” dada pelo escritor aos seus alunos da Escola Nacional de Música. Nesta, o autor disse que “jamais publicaria a coletânea de textos musicais que deveria constituir a sua anunciada *Na Pancada do Ganzá*, porque a gravação mecânica havia demonstrado quanto eram frágeis, para documentação, os textos colhidos em pauta, de lápis em punho.”<sup>60</sup>. De fato, por um lado, as atividades da *Discoteca Municipal de São Paulo* também apontam para isso. Porém, os escritos do autor evidenciam que o lápis-em-punho não foi vencido pelo fonógrafo. A comparação entre o registro mecânico e o escrito era constante no trabalho de Mário de Andrade:

“Pancada”

---

<sup>60</sup> Revista Brasileira de Música. vol. IX. 1943: 11-12.

“Notação das melodias.”

“Não usei fonógrafo mas na verdade não carecia porque a entoação do nosso povo é perfeitamente a européia como fixação da altura dos sons.”<sup>61</sup>

Apesar da questão dos microtons e dos quartos-de-tom estar na pauta do dia, com as revistas de cultura musical exibindo experimentos de escritas para essas novas escalas e pianos modernistas com vários teclados que contemplavam cada vez mais notas no intervalo de oitava. Mário de Andrade, no próprio *Ensaio*, defende que a harmonia brasileira é a harmonia da civilização européia, e encontra justificativas para a permanência desse sistema tonal:

“Na infinita maioria dos documentos musicais do nosso populário persiste o tonalismo harmônico europeu herdado de Portugal. Nossa harmonização tem que se sujeitar conseqüentemente às leis acústicas gerais e às normas de harmonização da escala temperada. Os processos de enriquecimento dessa concepção harmônica, pluritonalidade, atonalidade, quartos-de-tom, já estão se desenvolvendo e sistematizando na Europa. E mesmo que um processo novo apareça por aqui: é invenção individual, passível de se generalizar universalmente. Não poderá assumir caráter nacional.”

Bela Bártok e outros musicólogos modernos usavam o fonógrafo com o objetivo justamente de encontrar um processo novo, uma música que fosse impossível de se grafar. Na pesquisa de Mário de Andrade o fonógrafo-gravador e os discos comerciais foram usados como prova empírica das estruturas tradicionais da poética cantada. Seu intento principal era encontrar os grandes traços determinantes da melodia e da poesia populares e, para isso, a simplicidade da linha única em partitura acompanhada do texto – em que se pode registrar cada fonema com sua duração e altura – eram ideais.

---

<sup>61</sup> Melodia, caixa 65, MMA-IEB. Autógrafo a lápis em bloco-de-bolso.

## Música e texto

A adoção de uma análise melódica global, unindo ritmo, melodia e texto poético é uma constante na literatura musical de Mário de Andrade. Isto pode ser facilmente comprovado em qualquer uma de suas obras: os exemplos são sempre uma única linha melódica com letra. Portanto, nos seus escritos não serão encontradas coletâneas de letras sem música, partituras copiadas como mera ilustração e nem mesmo coletâneas de linhas melódicas ou células rítmicas sem letra.

A preservação dessa unidade da canção aparece, assim, de forma bastante crítica e consciente nos esboços do manuscrito sobre a *Melódica*. No excerto abaixo, o autor avança bastante a discussão sobre a hierarquia entre letra e música, um princípio importante da canção popular:

“Estudar as relações entre música, texto, dança e ritmo.  
 Demonstrar a fusão popular disso.  
 Entre nós onde a música e o texto prevalecem um sobre o outro.  
 Em geral o que está registrado de texto, engana formidavelmente porque não é popular no sentido de socialmente popular, nascido do povo, mas dum homem do povo, o cantador profissional.  
 Neste o texto importa mais que a música porque ele é um rapsodo. Geralmente semiletrado embora não saiba ler. Processos de decorar textos alheios de literatura de cordel. Processos de decorar dicionários e histórias alheias. Daí os romances e os desafios escritos. Nestes a música embora documentalmente valha muito (aqui aparecem às vezes as escalas inusitadas etc.) e seja mesmo às vezes de grande beleza, no geral é monótona por desinteressar.  
 Onde a música prevalece sobre o texto: nos cocos, toadas, etc. Nos cocos ela vive no refrão especialmente, apresenta maior variedade de linhas melódicas, ritmos mais curiosos e raros, etc. Aí em geral o que prevalece é a dança. Também lembrar os Caboclinhos.  
 Na moda, na toada, na modinha, se há mais fusão de música e texto, ambos interessando igualmente, já é função mais urbana e mesmo caseira. Aqui aparece mais a banalidade agradável e mais facilmente compreensível de texto e música.

Outra fusão que valoriza igualmente texto, música e dança é a realizada pelas danças dramáticas.<sup>62</sup>

Do ponto de vista documental, essas anotações, manuscritas em pequenos papéis arrancados de blocos-de-bolso, são de épocas diversas e não necessariamente se completam. Muitas vezes até se contradizem, esperando uma conclusão. Por outro lado, nelas é possível identificar e confirmar alguns posicionamentos fundamentais e já conhecidos do pensamento de Mário de Andrade.

Em outro esboço, a questão da influência urbana, ou a influência da civilização européia, aparece destacada:

Outro lado por onde se pode verificar que as tendências do nosso povo contrariam a influência de sangue e civilização européia, é o caráter exclusivamente melódico do nosso canto popular. Nas artes do país onde a influência européia abateu e venceu as tendências naturais, a melodia popular acompanhada por instrumentos harmônicos (viola, violão, piano, harmônica) é harmonicamente paupérrima. Rarissimamente sai um instante da fatalidade cadencial, tônica-dominante-subdominante. É o que se dá com frequência vasta em todo sul e meio do país. Já no nordeste isso não se dá. As tendências naturais estão em luta franca contra a influência européia e se dessa luta provêm muitos estragos na melódica nordestina, se é provável que com o progresso e a Civilização (!) o tonalismo harmônico europeu acabará vencendo e será uma pena amaldiçoada, o nordestino mostra nos seus processos populares e de fazer música o quanto é avesso à harmonia. Os seus coros são em uníssono sempre. Raramente fazem um falsobordão em terças ou sextas, coisa que só escutei em Pernambuco, na representação do Boi de \*. Por outro lado muitas vezes no coro os cantadores executam variantes melódicas simultaneamente, variantes que às vezes chocam harmonicamente pois dão segundas e outros intervalos harmônicos chamados de dissonantes. As linhas se juntam assim chocantes numa polifonia perfeitamente horizontal, ninguém dando mostras de desagrado por causa dessas dissonâncias. E quais são os instrumentos que acompanham essas melodias? Na infinita maioria das vezes instrumentos de percussão, dando ruídos, puítas, ganzás, bombos, maracás, recos, executando ritmos e isentos de harmonia, livres de harmonização. Assim a

---

<sup>62</sup> *Melodia*, caixa 65, Manuscritos Mário de Andrade, IEB/USP. Folha picotada, bloco-de-nota, à tinta preta com última frase a lápis. Escrito no cabeçalho “Pancada do Ganzá”.

\* Espaço em branco.

música permanece exclusivamente rítmico-melódica. Quando aparecem instrumentos musicalmente sonoros no geral são melódicos como a rabeça e a flauta, e se limitam a duplicar a melodia cantada. Só mesmo a viola é que acompanha harmonicamente, numa harmonização abstrusa apesar de simples, e cuja função real é por assim dizer exclusivamente rítmica. Que nem com africanos, gregos da Antiguidade Clássica, e asiáticos, nossa música popular é essencialmente melódica e no nordeste se pode mesmo dizer que é exclusivamente melódica e anti-harmônica. Toda música orientada assim (basta examinar um bocado o gregoriano e a música grega ou chinesa) pelo fato mesmo de botar o interesse da obra na melodia, desenvolve o emprego dos ritmos e de escalas modais. Estas principalmente é que interessam no problema que estou praticando. O nordestino a todo momento fixa linhas modais que enriquecem sobremaneira a melodia dele; termina a peça em som harmonicamente obrigando à continuação (sensível, supertônica, subdominante) (citar exemplos): tudo valores que demonstram cabalmente que ele bota todo o interesse da obra no seu valor melódico. E de fato podendo, como todo o resto do país, desenvolver o emprego da viola, do violão, da sanfona, pouco se utiliza desses instrumentos tendenciosamente harmonizadores, prefere o puíta, o gonguê e fez do ganzá o seu instrumento familiar. E na pancada do ganzá vai construindo suas linhas raras, variadas, modais, isentas de prisão acordal e tonal.<sup>63</sup>

Cada um dos tópicos do texto acima tem seus desdobramentos na obra de Mário de Andrade, nas suas leituras, nas suas pesquisas. Ele é o esboço de um tratado sobre a canção. Os temas ressaltam traços importantes do pensamento crítico do autor, tais como: a fatalidade cadencial dos instrumentos harmônicos, a crítica à análise vertical-harmônica e a visão do acompanhamento exclusivamente percussivo como potencializador da liberdade melódica. Este texto relaciona-se ao artigo “Luciano Gallet: canções brasileiras”, contido em *Música Doce Musica*, onde o autor publicou a defesa de um de seus grandes pressupostos: o uso e análise de uma harmonia horizontal, uma análise que siga a trajetória melódica do canto – esta deveria ser sintagmática como a poesia que a acompanha:

“A base harmônica do canto popular, não está no possível acompanhamento que a gente possa ajunta a ele, está na própria evolução da melodia que se sujeita às relações

---

<sup>63</sup> “Melódica Anti-harmônica”, *Melodia: nota de pesquisa*, caixa 65. MMA-MA, IEB/USP.

hierárquicas que os sons adquirem dentro dos sistemas sonoros, quer sejam modais quer tonais.’<sup>64</sup>

A canção popular de grande público, tal como ela é identificada hoje, ainda estava no seu começo na época da confecção inacabada de *Na Pancada do Ganzá*. Existia nos meios letrados apenas uma pesquisa etnográfica das danças-cantadas e uma preocupação musicológica com a canção de câmara. São desses debates que nascem as elaborações de Mário de Andrade a respeito da melodia cantada. Mesmo em música de câmara o autor defendia a primazia da relação música-texto contra os perigos da pianolatria e do bel-canto que ainda rondavam os meios artísticos:

O que me agrada especialmente nas líricas de Frutuoso Vianna é o extraordinário acerto dos acompanhamentos pianísticos. Nesse sentido, as canções dele são modelos do gênero canção. Por mais artística que seja a parte do piano, por mais rara na sua harmonização, mesmo que desenhe aqui e além algum arabesco em polifonia com a voz, esse piano acompanhante jamais não interfere na canção propriamente dita. Quero dizer: conserva o seu caráter de acompanhador, a sua subalternidade de segundo plano - coisa que os compositores contemporâneos esquecem, deturpando muito o conceito legítimo da canção. Em Villa-Lobos, em Camargo Guarnieri. por exemplo, o acompanhamento pianístico é muitas vezes duma invenção tão primordial, por assim dizer, tão livre, que o instrumento passa de acompanhador, a verdadeira voz concertante. Os alemães e austríacos, mestres sublimes da canção, jamais deturpam o conceito dela desse jeito. Essa deformação que em última análise se pode tomar como derradeira consequência de certas soluções schubertianas (lembrar por.ex. o Erlkönig...) se desenvolveu sobretudo na escola francesa, do Impressionismo pra cá. Dos brasileiros, os que mais a seguem são Villa-Lobos, Luciano Gallet e Camargo Guarnieri. E se é certo que deu ao primeiro algumas peças de deveras genialíssimas, e também aos outros algumas obras admiráveis: no geral tem complicado a invenção e dificultando apenas normalização pública das canções deles. E a meu ver será sempre uma deformação, um defeito estético. O piano tratado como concertante, em vez de acompanhante, vai de encontro aos princípios primeiros da Canção, prejudica as excelências mais sublimes do gênero que são a preeminência do timbre vocal e da palavra cantada. As líricas de Frutuoso Vianna são modelos de canção. Sempre raras na sua harmonização, conservam esta porém numa subalternidade sempre verdadeira pra

---

<sup>64</sup> M. de Andrade. “Luciano Gallet: ‘Canções Brasileiras’” In *Música, Doce Música*. São Paulo, Martins, 1963, p.173.

que a poesia fale e a voz livre o seu canto de melhor instrumento do mundo.<sup>65</sup>

O objetivo primordial dos estudos de Mário de Andrade era dar a orientação para a composição modernista brasileira. A crônica acima é um exemplo disso, foi publicada num periódico voltado exclusivamente para músicos, nela está evidenciada a preocupação do autor com a canção de câmara na sua forma mais consagrada, que é o canto-e-piano. Um formato doméstico que poderia perder sua razão justamente no século da automatização da música pelo fonógrafo, porém, aqui está sendo valorizado. Justamente por seu caráter urbano e caseiro, as canções com piano são as que mais se assemelham à canção popular massificada. Dessa maneira, a preocupação formalista-estrutural com a palavra cantada torna-se bem significativa – a unidade música-letra, o caráter vocal, coloquial e recitativo dizem respeito a uma estrutura permanente da música vocal, independentemente do meio pelo qual ela se propaga.

A primeira metade dos anos 30 marca as preocupações do escritor em relação à música brasileira em todas as suas manifestações. Uma parte significativa desse manuscrito deve corresponder a esse período, que foi de grande atividade intelectual de Mário de Andrade, antecedendo suas atividades na Secretaria de Cultura de São Paulo. Importante frisar que o manuscrito aqui apresentado não trouxe coleções de melodias, mas apenas observações sobre essas composições e a relação de suas características com a literatura a respeito.

No importante ensaio “A poesia em 1930”, o autor revela como a busca de tendências e constâncias da composição brasileira pode ser efetiva também no ambiente escrito da literatura poética:

Sob o ponto-de-vista técnico, Augusto Frederico Schmidt soube com habilidade rara e desde o primeiro livro, escolher na lição histórica da poesia brasileira o quanto havia de constâncias capazes de lhe darem fisionomia própria e tradicional. [...] Outros também foram buscar através do Brasil constâncias que os

---

<sup>65</sup> “São Paulo”. Mário de Andrade. *Revista da Associação Brasileira de Música*. Ano 1, nº. 1, 2º trimestre de 1932, p. 20)

tradicionalizassem. Mas o que os outros iam buscar na lição do povo popular, Augusto Frederico Schmidt ia buscar na poesia burguesa, [...].<sup>66</sup>

Na música ou na poesia existe a mesma busca de padrões para a composição, e isto é válido tanto para as manifestações populares como para a tradição letrada. Esses padrões são um conjunto de regras que dão condições à verdadeira criatividade. Mário de Andrade identificou os vários elementos da composição poético-melódica de modo estrutural, pois, seu objetivo era não só analisar canções populares, mas criar meios que propiciassem novas criações artísticas.

---

<sup>66</sup> M. de Andrade, *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, 1974, p.37.

CAPÍTULO 2

**Rítmica**  
o ritmo poético-melódico

Apesar da divisão do manuscrito em ritmo, melodia e poesia, essas categorias freqüentemente se misturam na pesquisa de Mário de Andrade. Certamente o autor buscava na união dessas estruturas as respostas necessárias à apreensão da linguagem cantada:

Notar que o verso quebrado de 4 sílabas que inicia a maior parte das emboladas provêm diretamente da música. Preenche a ársis de três semicolcheias e batida do primeiro tempo como que em geral a embolada principia musicalmente. O refrão curto (Coc'sinhá; Olé sabiá; Olé boi dá) acompanhando cada verso de refrão solista, ou mesmo às vezes cada verso da embolada caindo em tésis do 1º tempo, obriga, pelo contrário, a embolada a principiar com uma redondilha maior. Quando o pensamento rítmico não dá pra encher as 7 sílabas do 1º verso da embolada, o cantador acaba de enchê-lo com um neuma ou interjeição como Olelé, Eta lá, Diz, etc.<sup>1</sup>

A discussão sobre a música brasileira se enriquece quando é incorporada a categoria poética e esta passa a evidenciar os procedimentos musicais propriamente ditos. O conceito de *ársis* e *tésis*, usado de forma mais corriqueira na música escrita, ganha um significado especial na poética popular. Esses recursos são usados por quem canta para prender a atenção do ouvinte. Este, por sua vez, faz uma audição corporal da composição – uma composição é ora mais musical ora mais poética, mas a escuta é sempre rítmica. Esses efeitos fisiológicos da música são analisados também em outras obras já publicadas de Mário de Andrade, em especial a “Terapêutica Musical”<sup>2</sup>.

*Ársis* significa alçar, suspender, levantar, deixar o público ouvinte em estado de suspensão, esperando uma conclusão, ou seja, esperando a *tésis*. As acentuações do texto têm seu correspondente imediato no corpo, o que acontece de forma mais evidente nas danças. O *Musiklexikon* de Hugo Riemann, na tradução francesa (que tem uma edição muito usada por Mário de Andrade), traz no verbete “*Arsis*”, com o primeiro significado, a “elevação do pé durante a dança”<sup>3</sup>. O outro momento da frase rítmica, o momento oposto e

<sup>1</sup> “Poética-Melódica”, *Ritmo*, caixa 105, Manuscritos MA-IEB, doc. 144.

<sup>2</sup> M. de Andrade, *Namoros com a Medicina* São Paulo, Martins, 1972.

<sup>3</sup> H. Riemann, *Dictionnaire de la Musique*. Paris, Perrin, 1899, p. 34 e 35.

esperado, é a *tésis*. *Tésis* significa a marcação do tempo forte ao bater o pé no chão. Esse princípio indica uma correspondência entre a acentuação no verso, na melodia e na dança, e invoca o caráter dinamogênico, que é um dos conceitos fundamentais nas análises feitas por Mário de Andrade. Essas correlações têm vários desdobramentos na obra literária do autor. Suspensão, acentuação, conclusão e expectativa rítmica são ingredientes indispensáveis ao processo encantatório de um público-ouvinte:

“Mas o importante é notar que estas deformações tão mínimas e tão pouco livres da concepção rítmica da peça, tornam a execução dessa bem mais difícil. A irregularidade, pelo menos em casos assim, é mais penosa que a regularidade. O que me parece é que essas pequenas irregularidades, pequenas dificuldades possivelmente aumentam ou auxiliem o estado irracional de encantação em que o povo e o cantador ficam muito constantemente no Nordeste. Numa irregularidade permanente no canto, dando a este um movimento quase oratório, conserva o cantador de posse de seu espírito pois que as palavras é que vão permanentemente determinando o movimento do canto. Mas a pequena irregularidade que já perturbou o estado de consciência, em vez de desanuviar este, o aumenta com uma pequena turvação nova, da mesma forma que um balde d’água em vez de apagar um incêndio o aumenta.”<sup>4</sup>

Esta análise relaciona-se ao *Vida do Cantador*, um escrito menos técnico-analítico, mas muito poético, que discorre sobre o cantador-improvisador Chico Antônio - Mário de Andrade o escutou nos anos 1920 no interior do nordeste brasileiro. Chico Antônio extrapola as variações estritamente rítmicas e improvisa também no plano das alturas, “oscilando em apoiaduras”, em “pequenas fórmulas melódicas livres de ritmo certo”, “glissandos descendentes”, “graves falados”<sup>5</sup>. Todos esses aspectos da arte do cantador fogem à análise restritivamente musical por seu caráter verbal. Esta arte que se localiza entre a linguagem e a música é a que Mário de Andrade quer entender ao enfatizar o aspecto oratório dos cantos populares: cantos se comportam como um recitativo, como uma fala-cantada. O *Sprechgesang*, apresentado no *Pierrô Lunar* de Schönberg na segunda

<sup>4</sup> *Ritmo*, caixa 105, doc. 07, Manuscritos MA-IEB, autógrafo à tinta preta em folha de bloco-de-bolso.

<sup>5</sup> M. de A. *Vida do Cantador*. Belo Horizonte, Villa Rica, 1993, p. 63.

década do século XX, indica o quanto a relação canto-fala estava em constante discussão na arte moderna.

Em outro fragmento da *Ritmica* o caráter coreográfico sobrepõe-se ao recitativo. A dinamogenia é analisada nas danças de rua de predomínio rítmico-percussivo - a alternância entre *ársis* e *tésis* se dá propriamente na dança, e o dínamo para a movimentação dos corpos está na não submissão do ritmo à regularidade do compasso:

“Peças bem marcadas, próprias pra marcha, porém sutis, cheias de combinações rítmicas e rubatos levando sempre os sons da linha pra fora do tempo batido e excitando por isso o corpo a remelexos e dengues da mais surpreendente qualidade.”<sup>6</sup>

A pesquisa musical de Mário de Andrade buscava sempre novas e diferentes combinações rítmicas, porém duas constâncias são fundamentais para entender suas preocupações nesse campo: a contaminação do binário pelo ternário e a incidência da célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia.

A contaminação do dois pelo três relaciona-se às primeiras hipóteses dos *torneios melódicos brasileiros*. Em suas análises, o autor identificou várias peças oscilavam entre as duas principais pulsações do tempo – um dos indícios desse fenômeno era a grande incidência de tercinas. A solução formal para isso estaria na adoção do compasso unário como fundamento para toda divisão rítmica, este seria o único capaz de dividir as poesias cantadas que apresentavam ora dois ora três pulsos.

Outra alternativa, também adotada pelo autor, seria uma análise rítmica independente da divisão. A célula rítmica de maior ocorrência e de maior interesse para sua pesquisa era a célebre semicolcheia-colcheia-semicolcheia – elemento que caracterizou as danças coletivas da virada do século XIX. Mário de Andrade, a partir dessa célula, descobre outras pequenas estruturas semelhantes: formas que tomam o mesmo intervalo de tempo, estabelecendo, porém, outras proporções. Assim, ele evidenciou que duas significativas células rítmicas da poesia cantada no Brasil – tercina e síncopa-de-colcheia – eram consangüíneas:

---

<sup>6</sup> Ritmo, caixa 105, doc. 25, MMA-IEB.

“Notar que pra disfarçar a binaridade, além da síncopa que já por si ilude as batidas e as torna sumamente evasivas, há formidável contingente de tercinas que freqüenta enormemente não só o canto nordestino, mas a produção urbana carioca.”<sup>7</sup>

Além desse comentário existem, no manuscrito sobre a Rítmica, vários outros sobre a diluição da síncopa. Mas este acima, especificamente, denota uma maior abrangência, uma vez que compara os cantares rurais nordestinos com a música urbana carioca. Certamente o autor se refere aos exemplos encontrados nos discos de gravação comercial, tais como os que estão em sua coleção particular de discos. Numa outra nota, Mário de Andrade acusa o aparecimento de “tercina de semínima dentro do compasso 2/4 em Victor 33524-A, ‘Tava na Roda de Samba’”<sup>8</sup>. Este disco era da Coleção particular de Mário de Andrade, e traz essa mesma análise manuscrita na capa:

“As duas faces trazem o ritmo ternário tomando todo um compasso dois-por-quatro. Isso recentemente apareceu na rítmica do samba carioca. Virá de influência cubana, onde é sistemático...”<sup>9</sup>

A origem da tercina popular no Brasil é discutida no *Dicionário Musical Brasileiro*. No verbete “Síncopa” foi esquematizada uma “etimologia da nossa síncopa”: um esquema gráfico que parte das quatro colcheias – típicas de polca ou marcha – depois, as duas primeiras colcheias são transformadas em tercina e, finalmente, desdobra-se na célula definitiva semicolcheia-colcheia-semicolcheia no primeiro tempo do compasso – o segundo tempo mantém sempre as duas colcheias<sup>10</sup>.

A diluição do tempo forte na síncopa dilui também a marcação marcial implacável e, no primeiro tempo do compasso, constrói a atmosfera suspensiva da *ársis*, necessária às frases tanto poéticas como musicais e coreográficas.

<sup>7</sup> “Ritmo Binaridade”, Ritmo, caixa 105, doc. 100. Manuscritos MA-IEB. Outra anotação a esse respeito: O 94 da Paraíba (a roda Dorme Dorme) é caso típico da tendência pra amolecer a síncopa em tercina. (“Síncopa”, doc. 92, cx. 105, IEB-USP)

<sup>8</sup> Ritmo, caixa 105, doc.01, MMA-IEB.

<sup>9</sup> Flávia C. Toni (org.), *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo, Senac, 2004, p. 180.

<sup>10</sup> M. de Andrade. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989, p.476.

O tempo binário e o tempo ternário são as duas pulsações mais freqüentes da rítmica, por isso existem diversas formas de manifestações da contaminação do dois pelo três. Mário de Andrade se dava conta dessa abrangência e, no manuscrito sobre a *Rítmica*, ora analisado, existem diversas referências à diluição da síncopa em tercina e suas variações desde a música de concerto do século XIX aos discos de sucesso dos anos 30.

A tercina divide uma célula do tempo binário em três partes iguais. É uma divisão relativamente simples mas de grande significado. Certamente a tercina é consequência da disputa entre duas pulsações - duas forças sociais ou duas memórias rítmicas - muito presentes. No século XIX, as danças em dois ou três tempos alternavam-se nos salões e mesmo nas ruas. Valsa e marcha, duas danças aparentemente incompatíveis, são simultâneos na rítmica popular, refletindo-se na poesia cantada.

Mesmo na escrita da prosa de ficção o autor revela sua preocupação com as frases rítmicas e suas pulsações variadas. Uma frase, repetida pelo personagem Macunaíma, carrega esse evidente caráter rítmico:

Que isto dói, dói, dói!<sup>11</sup>

Ela evidencia, na forma verbal, justamente a tensão entre binário e ternário. E a própria insistência em repetir o “dói” três vezes seguidas aumenta essa razão. Folcloristas portugueses do século XIX referiram-se às “danças em três pancadas”<sup>12</sup> que, tanto podem estar num ternário de valsa ou mazurca bem marcado, como um binário acentuando três tempos seguidos de uma pausa maior, por exemplo, numa proporção dois-dois-quatro, como nos bate-pés portugueses.

Outra característica da frase citada acima, que comprova as afirmações do autor, é ela apresentar um primeiro hemistíquio de sons mais breves – propiciando uma síncopa ou tercina – e a parte final da frase sugerindo notas longas. “is-to dói-dói-dói” ficaria assim representado por duas breves e três longas - ou duas colcheias e três semínimas:

---

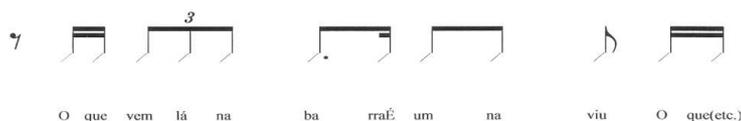
<sup>11</sup> “... isto dói, dói, dói!” é repetido quatro vezes no capítulo “Macumba” de *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Paris, Archives/Brasília, CNPq, 1988, p.62-63.

<sup>12</sup> “Danças em três pancadas” é um tema catalogado nas fichas de leitura feitas por Mário de Andrade. *Fichário Analítico*, MMA-IEB.



O manuscrito d’*O Turista Aprendiz* – relato de viagem que ensaia e refaz a fantasia rapsódica de *Macunaíma* - traz uma única partitura, num papel quadriculado amarelo inteiramente anotado. Não chega a ser propriamente uma melodia, por não ser um pentagrama, é uma única linha de três compassos, só com ritmo e texto de um canto de carregadores de piano. O canto de trabalho é um dístico curto e responsorial: “O que vêm lá na barra/É um navio”. Sendo as sílabas “vem” “lá” “na” correspondentes às três tercinas de semicolcheia da frase. A descrição da colheita dessa música é bem reveladora - pode-se deduzir, pelo itinerário dessa viagem, que foi recolhido em 8 de dezembro de 1928:

“8 – Nada. Dormi no tédio o dia todo. Pelas 20 e 30 passa um navio iluminado do lado de terra. É extraordinário! Um senhor que mora em Belém, italiano, assoviando as coisas (pelas 24 chegaremos em Maceió) me conta: Em Maceió os pretos têm um costume engraçado, quando transportam um piano, costumam cantar, são 8 homens, um puxa, os outros secundam, lento, forte, de longe se escuta. É um canto falado, num som só, diz-que pra não desafinar o piano. Eis o canto que ele me deu:



Texto: Solo: - O que vem lá da barra?

Coro: - É um navio.

Etc. (sempre o mesmo texto)

E eu que tenho pelejado pra pegar uma dessas parlandas de carregadores de piano, por um simples acaso de passar um navio, perto de Maceió, consegui, afinal, integralmente uma delas.”<sup>13</sup>

<sup>13</sup> *O Turista Aprendiz*, caixa 80, MMA-IEB. Em bloco-de-notas perfurado.

Esse canto de trabalho deixa clara a volta à razão original e etimológica de o verso e a melodia se dividirem em *ársis* (levantar o pé) e *tésis* (bater o pé). Nesse caso, o motivo exige precisão, mais ainda que no canto ou na dança. É indispensavelmente necessária a compreensão do ritmo para a perfeita execução dos passos e do andamento, de outro modo o serviço de carregar piano não poderia ser executado. Mesmo assim, os carregadores de piano arriscam uma contaminação pelo três que poderia ocultar o compasso e criar um contratempo perigoso. Porém, a confiança na tradição da síncopa coreográfico-dinamogênica é inabalável e esse procedimento musical, ao invés de afastar o coro do tempo forte e certo, o incita ainda mais a marcá-lo de forma inequívoca. Por ser uma fala cantada, o documento revela a importância da rítmica para a linguagem popular, mostrando que o ritmo apreciado esteticamente está relacionado às situações práticas cotidianas do trabalho e da conversação.

Num dos textos mais importantes de Mário de Andrade sobre a composição popular, intitulado “A Literatura dos Cocos”, o autor vincula diretamente as variações sobre a rítmica com os elementos inusitados da poética, sobretudo no nordeste:

“Estas mutações de metros silábicos produzem naturalmente uma variedade de ritmos musicais, muito interessante de observar, e dum valor grande de exemplo pros nossos compositores.”<sup>14</sup>

O ritmo imprevisto e o metro variável no poema eram dois procedimentos que interessavam diretamente aos estudos de Mário de Andrade, pois se igualavam aos processos criativos modernistas. Suas pesquisas de campo têm frequentemente referências aos momentos em que “se torna quase impossível descobrir e grafar com exatidão” não só pequenas figurações, mas o ritmo geral da peça. Isso se dá justamente porque essas composições são ágrafas, e mesmo não-grafáveis, não foram compostas pensando na sua adequação à dinâmica da partitura, essa liberdade é o que interessava muito à pesquisa e ao projeto estético desse autor.

Um estudo de Antonio Candido trata das razões corpóreas da criação poética e assinala o imensurável dos ritmos humanos:

---

<sup>14</sup> *Os Cocos*. São Paulo, Duas Cidades, 1984, p. 364.

“Os elementos que compõem o verso são indissolúveis, e não podemos imaginar um sem o outro. Mas se tentássemos, por um esforço de abstração, imaginar quais os que funcionam com maior importância na caracterização de um verso, chegaríamos provavelmente à conclusão de que é o ritmo. Ele é a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado. Considerando isto, muitos chegaram à conclusão de que o ritmo seria uma espécie de manifestação, na arte, de realidades elementares da vida. A tradução de ritmos orgânicos, por exemplo; uma vez que também a vida se manifesta basicamente por meio de ritmos: a pulsação cardíaca, o movimento respiratório, a marcha, o gesto. Sendo assim, o ritmo teria um fundamento biológico e estaria ancorado na própria natureza. O verso corresponde, de fato, a uma certa realidade respiratória, que se define antes de mais nada pela possibilidade de emitir a sucessão de sons em certas unidades de emissão respiratória.”<sup>15</sup>

O tempo corpóreo é semelhante ao tempo do trabalho, do ritmo dos instrumentos que são manipulados como as ferramentas, mesmo quando a ferramenta-instrumento é o próprio corpo, mesmo que esse corpo nunca tenha precisado trabalhar de modo braçal-ritmado:

“Para outros, O ritmo possuiria uma realidade marcada pela atividade social do homem. Teria, por exemplo, nascido do trabalho - pois como todos sabem, o gesto produtivo é mais rápido, mais duradouro e mais eficiente se for regular. Há uma acentuada economia de esforço e um aumento de produtividade no gesto regular: o da enxada caindo em cadência, o do martelo batendo em cadência. Do ângulo coletivo, é sabido que a regularidade do gesto não só permite mais eficácia, mas é freqüentemente condição para que o ato se realize. Assim, um grupo de homens levantando um peso só o pode fazer se houver coordenação dos movimentos. O ritmo dá unidade ao grupo, tomando eficiente o seu esforço e reforçando o sentimento de participação, de interdependência como requisito para as realizações. Inclusive o cansaço físico é diminuído, aumentando-se a capacidade de resistência.”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> A.Candido. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo, Humanitas, 2004, p. 69 e 70.

<sup>16</sup> Candido, Idem, p. 70

Interessado nas relações entre corpo, linguagem e arte, Mário de Andrade manteve um interesse obstinado pelo canto dos carregadores de piano, justamente por esse ser um ofício mais-que-alegórico de todo estudo sobre manifestações populares. Esse canto é a concretização musical da infalibilidade dinamogênica do ritmo falado.

### **Transgressões de compasso (viver pra fora da quadratura)**

Na pesquisa de Mário de Andrade sobre a rítmica na poesia cantada, o estudo das transgressões de compasso forma uma frente de trabalho específica. O autor acreditava que a composição popular cantada se fazia independente da orientação do compasso, ou seja, não somente por divisão, mas também por adição de fragmentos rítmicos. Um dos principais motivos que o levou a essa razão foi o aspecto poético-verbal das canções, já que a linguagem não se divide em compassos. Mais uma vez o autor encontra suas categorias explicativas no sintagma e inter-relaciona os saberes de música e de literatura, enxergando a liberdade rítmica em ambas.

O estudo das transgressões de compasso trata diretamente das liberdades rítmicas, um valor muito presente na estética modernista tanto musical quanto literária. Mário de Andrade defende, entre outras coisas, que o brasileiro – ou, mais especificamente, nordestino - conhece a quadratura do compasso, mas não consegue limitar-se a ela, algo o leva a romper essa divisão.

O autor começa a observar a ocorrência de manifestações da transgressão de compasso em cultos religiosos de transe e encantamento, que libertavam o cantador da divisão rítmica. Após identificar esta manifestação mais contundente, sua pesquisa isola traços de transgressão cada vez mais sutis e amplos em músicas e poemas das mais diversas origens. Sugetivamente, Mário de Andrade passou a chamar a quadratura rítmica, quando obedecida, de “falsa dinâmica do compasso”:

Há de fato no Nordeste uma digo nonchalance rítmica  
que lhe permite mesmo viver por assim dizer pra fora da

quadratura. Se observa por ex. a linha do Mestre Eron (n.11 de Catimbó). A peça originariamente está se vendo que foi concebida dentro da observância das leis da quadratura e da repetição de células rítmicas. Tudo isso permanece fundamentalmente. Mas na prática (e não se pode afirmar que prática apenas atual porque se a concepção primitiva da peça estava fatalmente, por lei de tradição, construída dentro da norma, nada impede que na objetivação cantada da peça ela fosse desde início realizada com as liberdades de agora), na prática pois se introduziram liberdades que prejudicaram a quadratura completa. Daí provei o aparecimento dum compasso ternário seguido de um binário formando cinco batidas impossíveis de reduzir ao quaternário geral básico da peça. E ainda pela supressão da pausa e aparecimento duma tercina a criação no penúltimo compasso num movimento que só podia ser designado pelo número  $3/4+1/8$ . Ora nada disso é funcional conceptivamente. No primeiro caso a mínima do ternário era uma semínima pontuada seguida de pausa de colcheia pra repetição da frase. E depois dessa repetição a pausa desapareceria substituída pela execução do lá do binário seguinte, em colcheia. Este lá é conceptivamente uma colcheia, formando o grupo rítmico , que de fato se verá repetido

em seguida, de dois em dois compassos, como elemento iniciador dos hemistíquios. Da mesma forma no segundo caso a tercina não passa desse mesmo elemento rítmico desorientado. O movimento pausado do canto fez com que repugnasse ao cantor bater a acentuação do tempo na sílaba “nho” de “Venho”, o que o obrigava a cantar “Venhú”. Pra acentuar bem prosodicamente “Venhú”, criou a tercina. E suprimiu a pausa pelo fenômeno tão comum de precipitação, tanto mais que o próprio aparecimento da tercina causava uma movimentação mais rápida de nessa parte da melodia.<sup>17</sup>

O documento, registrado no *Música de Feitiçaria*, evidencia bastante a divisão da frase em dois tempos – um de notas curtas, outro de longas – esta cesura importa mais que a própria armadura de compasso:

---

<sup>17</sup> “Rítmica”, Ritmo, caixa 105, doc.07, MMA-MA IEB/USP. Autógrafo à tinta preta em folha de bloco-debolso picotada.

Reis, ôh reis E-ron! ôh meu mes-tri Eron! mes-tri Eron!  
 Des - cei au mun - d'ôh meu mes-tri E - ron!  
 Eu venh' can - tan - du, Eu venh' re - zan - du,  
 Du ou - tru mun - du Ve-nhu cu - ran - du!

18

*Música de Feitiçaria no Brasil* é um estudo de Mário de Andrade sobre as cantigas rituais, sobretudo de origem africana, que faria parte do *Na Pancada do Ganzá*. O capítulo “Macumba” do *Macunaíma* e o capítulo “Ritmo” do *Ensaio Sobre a Música Brasileira* e o *Música de Feitiçaria* são inter-relacionáveis. E esse esboço acima, de certo modo, evidencia os indícios da ligação entre as três obras já publicadas. Mário de Andrade mostra nessas obras, de diferentes maneiras, como seria arbitrário tentar determinar um compasso único e exato para as rezas cantadas.

Notar que a preocupação com os hemistíquios relacionam-se tanto com a origem popular-coloquial da forma poética como com a própria razão corporal respiratória da fala métrico-ritmada. Justamente porque a divisão de cada verso em duas metades, que se dá pela cesura, que acontece de modo geral em versos longos como o alexandrino. Aqui Mário de Andrade conseguiu identificar cesuras em versos de 5 sons, entre longos e breves. Isso se dá porque o autor pensa em células rítmicas, essas células se adicionam independentemente da barra de compasso – nesse caso, por razões de métrica e rítmica do texto cantado.

No manuscrito sobre a *Rítmica* as relações entre métrica poética e divisões de compasso são fundamentais e revelam uma pesquisa tanto bibliográfica como de campo à procura de novas constâncias rítmicas:

<sup>18</sup> M. de Andrade. *Música de Feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1983, p.80.

O compasso de 7 tempos aparece constante no romanceiro russo da bylines (cantos heróicos) que tem versos mais ou menos em metro decassilábico. Ver nos nossos decassílabos populares se é o compasso de 7 tempos ou de 11 tempos que soluciona o ritmo.<sup>19</sup>

A busca de Mário de Andrade por compassos complexos (como são os de 7 e 11 tempos) está relacionada a uma oposição à binaridade obrigatória na rítmica brasileira – a idéia de que todo ritmo popular tem que ser dançante. Mário de Andrade acreditava que o binário brasileiro era muito transgredido pelo povo nas suas execuções musicais e que essa binaridade certamente não era observada como obrigatória. A resposta para esse impasse, no pensamento marioandradino, está na linguagem poética, pois os versos não são regidos por compassos. Como quando ele anota divisões raríssimas e inusitadas:

“O ritmo de 11 tempos comum nos desafios aparece no Romance da Lagoa Encantada, n. 93 do R.G.N.”<sup>20</sup>

A peça a qual o autor se refere é um Coco intitulado “Lição de Namoro”.<sup>21</sup>:

Mini - ná vô... câ num sa - bi Co - mu é qui si na -  
Châpêu in ri... ba du

mors,  
ô - iu Lençu di pon... tá di fora.

Nesse exemplo, a acentuação das palavras – mininá, por menina – induz uma acentuação diferente também no ritmo. A cesura das células rítmicas coincide com a barra de compasso:

<sup>19</sup> “Ritmo” doc.75, caixa 105: Ritmo, MMA-IEB.

<sup>20</sup> “Ritmo”, doc. 88, cx. 105.

<sup>21</sup> M. de Andrade, *Os Cocos*. São Paulo, Duas Cidade, 1984, pp.148-149.

mi ni ná vo-  
 U U - -  
 ♪ ♪ ♪ ♪

“Ritmo é toda combinação de valores de tempo e mais os acentos” . Mário de Andrade cita este trecho da *Retórica* de Aristóteles num de seus primeiros escritos teóricos sobre o assunto<sup>22</sup>. O autor exclui de propósito a obrigatoriedade do metro, pois, este impediria o verso-livre e, por outro lado, as manifestações musicais livres do compasso. Isto acontece porque ele pesquisava a música como canção, como unidade indissolúvel de ritmo, altura, fonema e semântica, e, sua pesquisa visava contribuir tanto para a música como para a poesia modernistas.

Entre a rítmica literária e a rítmica musical há muitas diferenças. A música escrita apresenta uma variedade muito maior, mesmo que ainda limitada, de figuras rítmicas – a rítmica poética limita-se a combinar dois tipos de sílabas: tônicas e átonas, ou, longas e breves na versificação clássica. Mário de Andrade acreditava que a língua cantada fazia uso de uma mistura dessas duas rítmicas (musical e literária). Dizia que a métrica era, nos cantares, substituída por uma espécie de *ostinato* rítmico. A rítmica retorna e repete as mesmas células a cada pequeno período, como numa espécie de anáfora do som, mas não necessariamente o conteúdo poético se repetia também. Lausberg trata das figuras de repetição como características tanto do corpo da palavra quanto do conteúdo, assim como estas figuras (como são a anáfora e a anadiplose ou mesmo os quiasmas e a aposiopese) podem ser de natureza sintática ou métrica<sup>23</sup>. Relaciona-se a isso o interesse de Mário de Andrade pela retórica antiga, pois é justamente nessa disciplina que se encontram elementos que podem suplantar a fórmula do compasso.

No documento abaixo, acontece o processo inverso dos apresentados até agora - a quadratura estrófica é o que determina a métrica rítmico-melódica do cantador:

Muito comum um compasso incompleto (por ex.: de um tempo só numa peça de 2 tempos) entre a união duma estrofe e outra. Quando por exemplo na peça O Jaraguá (Boi, de Fontes) o último som se alonga exageradamente por necessidade da

<sup>22</sup> M. de Andrade, “A escrava que não é Isaura” In *Obra Imatura*. São Paulo, Martins, 1972, p.227.

<sup>23</sup> Heinrich Lausberg. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 166 e ss.

quadratura estrófica, e isso contrasta fortemente com o movimento rítmico da peça que vai num perpetuum mobile de semicolcheias, o cantor não sabe esperar engole um tempo pra iniciar logo a estrofe seguinte. Porém nem isso é sistematizado e uma precisão de respiro maior, uma fadiga momentânea, uma falha de memória não trazendo pronto o texto seguinte, fez o cantor respeitar a quadratura, que não é artificial mas instintiva.<sup>24</sup>

O Jaraguá é um canto curto e simples, mas concentra interessantes torneios melódicos<sup>25</sup>:



Essa quadratura, totalmente obediente ao compasso, parece ser pouco confortável aos ouvidos do cantor popular. O ritmo, nesses casos, é extremamente modelável às circunstâncias do canto e da dança, e assim é entendida pelos cantadores e pelos ouvintes. Um auto popular coletivo e dançante como o bumba-meu-boi exige uma marcação de compasso mais severa, como são as marchas e como são os hinos cívicos. O livre-cantador sabe dessa rigidez e procura a transgressão de compasso como persuasão estética.

Outro aspecto desse esboço é que ele está relacionado ao torneio das notas rebatidas – analisado pelo autor no manuscrito sobre a *Melódica* – pois fala do contínuo de colcheias e o exemplo mostra que são colcheias de sons repetidos. No caso acima, a simetria do contínuo é quebrada pelo intervalo estrófico, evidenciando que essa divisão métrica e rítmica atende ao conteúdo e ao desenvolvimento do texto. Contribui ainda para a estrutura do “Boi de Jaraguá” o fato de a divisão da célula rítmica ser feita em hemistíquios de notas

<sup>24</sup> “Ritmo”, doc. n.º. 147, caixa 105: Ritmo, MMA-MA, IEB/USP.

<sup>25</sup> M. de Andrade, *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002, p. 616.

longas e de notas breves – esse processo é recorrente nas músicas pesquisadas por Mário de Andrade.

Em outro esboço o autor associa mais uma vez a transgressão de compasso com a ocasião em que a peça é apresentada:

Às vezes nas peças mais batidas, cujo ritmo geral é mais primário, marchas, toadas de rua, maxixes, o rubato, o afretamento súbito de certos sons sem compensação de ralentando nos sons vizinhos desnorteia quem queira dar uma reprodução gráfica desses movimentos pra que eles possam ser conhecidos, compreendidos e reproduzidos por qualquer homem deste mundo. Haja vista a marcha batida e a toada de rua em ré menor, ambos do Maracatu do Sol Nascente. Peças bem marcadas, próprias pra marcha, porém sutis, cheias de combinações rítmicas e rubatos levando sempre os sons da linha pra fora do tempo batido e excitando por isso o corpo a remeio e dengues da mais surpreendente qualidade.<sup>26</sup>

O esboço acima relaciona a síncopa às transgressões do compasso. Mário de Andrade ressalta sempre a artificialidade das categorias tradicionais da disciplina rítmica derivadas da música escrita, e o exemplo acima mostra que essas liberdades do compasso têm uma função dinamogênica. O capítulo “Ritmo” do *Ensaio Sobre a Música Brasileira* já chegava a uma conclusão semelhante: a síncopa brasileira é uma constância e não uma exceção – o que já configura uma inadequação do termo “síncopa” na acepção tradicional. Isto consiste numa grande prova da inadequação do compasso como única fórmula para se apreender a rítmica da poesia cantada.

A transcrição dos dois exemplos citados acima confirma o parecer de Mário de Andrade – aparecem tercinas desiguais e sinais de apressando que denunciam a subversão da rítmica<sup>27</sup>:

<sup>26</sup> Ritmo, caixa 105, doc. 25, MMA-IEB.

<sup>27</sup> M. de Andrade. *Danças Dramáticas*, op.cit. p.496 e 499.

## “marcha batida”

♩ = 112 Com Frevolencia

Mi - nhas ba - ia - na, Pêr - ci - sa  
gei - tu, Mi - nhas ba - ia - na, pêr - ci - sá côi - da - d(u) Es - ti  
a - nueu vñ man - dá re - vê Quá, quá, quá, quá, P'a num bo - tá o - lhá!

## “toada de rua em ré menor”

♩ = 96

Só Nas - cen - ti quan - du sai Pe - la ru - a pas - si - á Pa -  
re - cia ba - li - ê - ra Quan - du veim nu mei' du má! Pa -  
veim nu mei' du má! Ôh, pá - ra to - da Na -  
ção! Queim veim Pá! Pá - ra to - da Na - ção! Queim veim lá!  
He - ji só mi pas - sa A ban - dê - ra na - ci - o - ná! ná!

Além das tercinas e as ligaduras ultrapassando as barras de compasso, o exemplos acima também trazem várias ocorrências do *accelerando* – não de forma gradativa, como é comum na música escrita – uma aceleração momentânea do tempo de cada nota. Essa ocorrência era importante para as hipóteses rítmicas do autor:

O pequeno apressando que grafo  bom

exemplo vem no “Cadê minha pomba rola” cantando por Elsie Houston, disco Columbia, nº 7014-B<sup>28</sup>

A produção artística e o interesse teórico de Elsie Houston pela música brasileira revelam uma grande afinidade com os projetos musicais de Mário de Andrade. Na coluna *Mundo Musical*, que Mário escrevia na *Folha da Manhã* em 1943 encontra-se um artigo sobre a cantora, e mostra justamente uma crítica às limitações do compasso na grafia dos cantos populares:

- Elsie, eu dizia, mas como que você conseguiu realizar essa transposição, ao mesmo tempo cheia de caráter e tão estética, dos jeitos de ritmar dos cantadores?
- Fazendo o contrário do que o Villa-Lobos me ensinava. Às vezes eu imagino que trabalhei menos em transpor a gente do povo que escutei, do que me aplicando em contradizer as idéias do Villa.
- Você é contra o Villa?
- Eu adoro a música do Villa, o Villa é que se esquece da música dele, quando principia falando.
- Mas qual é a teoria do Villa?
- Ele lá tem teoria! mas garante que o cantador se move estritamente dentro do compasso.
- Eu sei. Já ouvi ele dizer isso, jurando que é possível grafar tudo e qualquer ritmo. Veja os “Choros” n.5.<sup>29</sup>

Todo o questionamento e elaboração conceitual em torno do ritmo remete à sua origem na cultura grega e, necessariamente, a uma imposição de poder<sup>30</sup>. Na etimologia, “ritmo” tem um sentido de cerceamento ou limitação, submissão. Jaeger também chama a atenção pra essa diferença e lembra que “A aplicação da palavra ao movimento da dança e à música, da qual deriva a nossa palavra, é secundária e esconde o seu significado fundamental (...) Pensemos no *Prometeu* de Ésquilo, imóvel e amarrado ao seu rochedo com grilhões de ferro, e que diz: aqui estou encadeado, neste ‘ritmo’ (...) E a descoberta

<sup>28</sup> *Ritmo*, caixa 105, doc. 97, MMA-IEB.

<sup>29</sup> Jorge Coli, *Música Final*. Campinas, Ed.Unicamp, 1998. p.44.

<sup>30</sup> Roland Barthes, como já foi assinalado no capítulo anterior, diferenciava a palavra *Ritmo* – latinizada - da sua ancestral jônica *rythmós* (*ρυθμός*). R. Barthes, *Como Viver Junto*, op. cit.; Bailly, *Dictionnaire grec-français*, op. cit.

originária que se encontra no âmago da descoberta grega do ritmo da dança e da música não se refere à fluência destas, mas sim, pelo contrário, às suas pausas e à constante limitação do movimento”<sup>31</sup>

Essas acepções originais da palavra ritmo coincidem com as críticas modernistas às formalidades rítmicas baseadas na divisão de compasso. O capítulo “Ritmo” do *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, um dos primeiros escritos de Mário de Andrade sobre o assunto, já trazia essa preocupação com a formalidade excessiva da rítmica erudita – clássica-classicista. Assim como esta preocupação permanece nas crônicas do *Mundo Musical*, um dos últimos escritos do autor.

## Síncopa

O capítulo “Ritmo” do *Ensaio Sobre a Música Brasileira* anuncia assim seu objetivo: “Neste capítulo, o principal problema pra nós é o da síncopa.”<sup>32</sup>. O autor suspeitava da imprescindibilidade da síncopa brasileira, justamente por defender uma outra análise rítmica que enxergasse a síncopa como uma constante e não como exceção. No manuscrito sobre a Rítmica encontram-se várias anotações a esse respeito, numa delas aparece uma comparação com a música popular norte-americana da época:

 afinal aparece freqüentíssimamente

no populário ianque mudado pra  pela

interpretação do ritmo em quaternário nº 28<sup>33</sup> p. 50, 51, 53 nº 2 e nº4 etc.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Jaeger, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 110.

<sup>32</sup> M. de Andrade. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. op. cit., p.29.

<sup>33</sup> Handy, William C.(org.) *Blues; an anthology*. New York, Beni, 1926.

<sup>34</sup> “Síncopa”, *Ritmo*, caixa 105, doc.145, MMA-IEB.

O uso da fórmula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia já estava desgastado e tornava-se urgente uma busca de sincopas alternativas a essa célula. Assim como era necessária uma pesquisa sobre a validade e as origens deste ritmo como caracterizante da música brasileira:

Procurar os motivos rítmicos que também poderão ser considerados constâncias.

Tais como a síncopa  (principalmente no 1º tempo)<sup>35</sup>

Mário de Andrade tinha indícios de que a célula semicolcheia-colcheia-semicolcheia estaria relacionada a outras manifestações rítmicas. Sua pesquisa, então, inicia a busca das razões que levam o cantador a se expressar através de sincopas de colcheia, buscando também as alternativas a esse procedimento. Como é o caso encontrado numa representação do Boi em Pernambuco<sup>36</sup>:



Allegretto

Seu Ma-nué das Ba-ta-ta A-qui vem vê Uã bó-ia-da de boi pra ven-dê, Pra ven-dê! Pra ven-dê! Seu Ma-nué das Ba-ta-ta A-qui vem vê Uã bó-ia-da de boi pra ven-dê!

A análise dessa peça rendeu ao autor um esboço com conclusões importantes a respeito da rítmica cantada:

Exemplo curioso é a música da Calú (nº.12 do Bumba de Pernambuco) que pleiteia contra e a favor da síncopa.

<sup>35</sup> “Pancada/Música”, *Ritmo*, caixa 105, doc.132, IEB-USP.

<sup>36</sup> M.de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*, op.cit. p. 658.

Evidentemente as tercinas que em cada frase continuam a sincopação não são senão desleixos ou antes impossibilidades, fisiológicas de continuar na sincopação. Não se trata de uma sutileza rítmica da cantora, a frase devia seguir monotonamente na mesma organização rítmica sincopada porém a molenguiça natural, a despreocupação ou antes inconsciência de teorias e formas fixas, levou a cantora a amolecer contumaz a sincopa em tercina, quando aquela se repetia. Isso leva a concluir que numa numerosa coleção de casos as tercinas e outras ondulações rítmicas não passam de deformações de síncopas iniciais, não passam de facilitações inconscientes. E de fato em numerosíssimos casos de toda esta documentação, se poderá reconhecer isso que agora firmo neste exemplo mais típico. O que implica reconhecer na música brasileira uma superabundância pelo menos virtual de síncopas, muito maior ainda do que a já abundante que a realidade apresenta. Mas por outro lado a deformação apresentada, tão tipicamente neste documento, não é individualista, é geral. Será influência do clima, da alimentação pesada, do que quiserem, mas é uma realidade étnica. Isso implica reconhecer que a síncopa se torna gradativamente pelo menos, cada vez menos uma constância rítmica nacional.<sup>37</sup>

Com o termo “facilitações inconscientes” Mário de Andrade reforça a tese de que a “preguiça” – como dínamo criativo – é um dos maiores fatores determinantes da composição popular brasileira. Isto é, o compositor busca sempre o meio menos cansativo para completar sua obra. Pois prefere, como o Macunaíma, colecionar palavras-feias a colecionar pedras que, afinal, pesam muito. O procedimento que não é enfadonho ao compositor não o será para o público também.

Desse modo, o “amolecimento da síncopa” representa a busca de um caminho mais fácil para obter o efeito desejado, que é conquistar a atenção ou mesmo o desejo de dança do ouvinte. Essa dinamogenia acontece sem ter que esperar o tempo da síncopa, através de uma antecipação da frase rítmico-melódica. O cantor delibera com independência sobre o tempo de sua fala-cantada, com acelerações, retardos e diferentes pulsações, como é procedimento comum na língua falada coloquialmente.

O autor conclui que a tercina e a síncopa de colcheia são processos de mesma natureza. A “Etimologia da Nossa Síncopa” desenhada por Mário de Andrade no

---

<sup>37</sup> “Síncopa”, *Ritmo*, caixa 105, doc.107, MMA-IEB.

*Dicionário Musical Brasileiro* já mostrava justamente a tercina como antecessora histórica da semicolcheia-colcheia-semicolcheia<sup>38</sup>.

Finalmente o autor assinala que, independente de elaborações étnicas, a síncopa não explica a rítmica brasileira, pois caracteriza uma convenção ligada à dinâmica falsa do compasso. Devia-se, então, buscar uma nova métrica, uma não-divisão unária, para entender essa rítmica.

Poderão reparar que ficava mais simples escrever o binário composto. Ficava mais simplista porém inexato. O sentimento rítmico da peça, como saía do canto que eu escutava era bem um binário simples, que coreograficamente representando, (com mutação de andamento pra mais rápido), corresponderia ao one-step. E de fato, inda corrobora nessa verificação o membro final da linha coexistir nos binários simples de peças usadas pra carregar piano, tais como o “Vamos Amigos” (nº. p. ) deste livro. Na verdade, a mutação de peça pra bem vagarento, ocasionada porventura pela tristura do texto, é que levou também a abrandamentos rítmicos. As tercinas aparecendo aqui são provavelmente meros amolecimentos sentimentais do  do

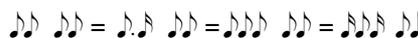
binário simples. A várias outras peças do nosso populário nordestino cabe esta mesma observação.

Agora se repare na “5ª despedida” (n. p. ). Esse documento não passa duma deformação rítmica da cantiga-de-roda infantil espalhadíssima no país todo “Dona Sancha”. Aqui porém o próprio sentimento do texto levou à sistematização do ondulado das barcarolas e por isso o emprego obrigatório do binário composto.<sup>39</sup>

A “Quinta Despedida” não possui o registro de sua melodia, porém, a “Segunda Despedida” (da Chegança de Marujos) sim confere com o documento acima – apresenta uma quantidade superior de tercinas, a ponto de quase igualar-se a um compasso ternário. Sua melodia, transcrita por Mário de Andrade, é acompanhada de uma nota significativa:

<sup>38</sup> “Donde se poderia formar uma etimologia da nossa síncopa assim:

3

 (M.de Andrade. *Dicionário Musical Brasileiro*, op.cit. p.476)

<sup>39</sup> “Ritmo/Compassos: ” [nota à 2ª despedida p.77 (1ª paginação do fandango)], caixa 105, MMA-IEB. Pedaco de folha pentagramada à tinta preta com anotações laterais a lápis e tinta azul

“Compare com Congo “Adeus meu lindo pai” e com “Vamos amigos” de carregar piano (botar as 3 na mesma tonalidade)”<sup>40</sup>

Esse desejo manifesto pelo autor de transportar as três peças para um mesmo tom revela que ele provavelmente pensava em criar uma nova melodia da união dessas três – procedimento adotado na sua única composição *Viola Quebrada*<sup>41</sup>.

A primeira das duas peças referidas acima apresenta uma divisão unária no penúltimo compasso:

A peça dos carregadores de piano, citada pelo autor, apresenta transgressões de compasso somente nas ligaduras entre a semínima de um compasso e a primeira colcheia do outro. A síncopa, porém, é bem marcada:

<sup>40</sup> M. de Andrade, *Danças dramáticas*, p.265.

<sup>41</sup> O método usado na composição de *Viola Quebrada*, e sua relação com as obras teóricas do autor, é abordado no último capítulo.



Nas transcrições de música popular realizadas por Mário de Andrade, determinar a fórmula de compasso é pôr em questão o dois-por-quatro brasileiro. Mas o argumento do autor não cai na defesa patriótica do binário contra as divisões estrangeiras, pelo contrário, mostrou no quatro-por-quatro norte-americano a mesma estrutura sincopada dos cantadores do nordeste. Desse modo, o que o autor põe em discussão é a própria grafia da música popular. Pondera entre um binário simples com “abrandamentos rítmicos” ou um binário composto “inexato”.

No mesmo texto, Mário de Andrade compara o fandango nordestino ao one-step estadunidense, demonstrando nessa comparação uma clara semelhança entre os elementos rítmicos, o que evidencia a existência de uma estrutura comum às composições rítmico-melódicas das Américas, Europa e África. As danças coletivas que protagonizaram a indústria cultural no século XX são a maior prova da eficiência dinamogênica dessas rítmicas sincopadas.

A citação acima também faz nova referência às peças dos carregadores de piano - representações exemplares da urgência rítmica – desta vez, os carregadores comprovam a eficiência corpórea da síncopa. Nesses cantos, o ritmo é uma questão de sobrevivência – depende da divisão e marcação rítmica o sucesso ou fracasso de uma empreitada. Se um procedimento é usado num canto de carregar piano quer dizer que seu efeito dinamogênico é socialmente considerado infalível. A *tésis*, a pisada dos carregadores no tempo certo, também teve sua precisão comprovada.

Ao analisar uma segunda peça (Despedida n.º 5) o autor nota que é uma deformação da “Dona Sancha”. Esta roda infantil tem um significado específico por ter sido usada na *Cirandas* n.º.3 de Villa-Lobos<sup>42</sup>. Foi um estudo e transcrição da “Dona Sancha” presente no

<sup>42</sup> H. Villa-Lobos, “Senhora Dona Sancha...” – *Cirandas* n.º. 3, Rio de Janeiro, Casa Arthur Napoleão, 1926.

*Folk-lore Brésilien* de Santa-Anna Nery que deu origem a essa composição. Villa-Lobos na peça pra piano-solo das *Cirandas* usou a mesma rítmica e divisão de compasso e mesma tonalidade que o exemplo de Sant’Anna Nery<sup>43</sup>:



Mário de Andrade fala ainda da relação entre o binário composto e o ondulado nas barcarolas populares. Essa relação é recorrente no repertório da música erudita – como é o caso da *Barcarolle* em fá# maior op. 60 de Chopin. Todas fazem uso do binário composto, geralmente um compasso 6/8.

Ainda no texto acima, quando o autor fala “deste livro” provavelmente refere-se ao *Na Pancada do Ganzá* – o que configura outra prova que o manuscrito sobre a *Rítmica* também faria parte dessa obra maior. Isso é importante por ser uma evidência rara ao livro em andamento.

Outro documento, o nº. 12 da *Rítmica*, traz um tipo de recenseamento musical<sup>44</sup>. O documento em questão está intitulado “Tem síncopa” e constitui uma listagem de peças: “Pastoril de Palmares – Abertura – Vamos brincar – Dobrado das pastorinhas” etc. estão também anotados umas dezenas de números de referência a peças pesquisadas pelo próprio autor e um comentário, escrito como rodapé:

(Notar que muitos destes não tem a síncopa

♪♪♪ que é justo a que eu discuto)<sup>45</sup>

<sup>43</sup> “Table des morceaux de musique” In F.J. de Santa-Anna Nery, *Folk-lore Brésilien*. Paris, Perrin, 1889, p.24.

<sup>44</sup> O manuscrito sobre a *Melódica* também tem seu recenseamento, é uma grande folha quadriculada, parecendo um mapa, com a lista de elementos melódicos e sua incidência nas peças transcritas da pesquisa de campo. (caixa 65, MMA-IEB)

<sup>45</sup> “Tem síncopa”, cx. 105, *Ritmo*, doc. 12, MMA-IEB.

Esse é um comentário que evidencia a busca do autor por uma alternativa à síncopa de colcheia. O capítulo “Rítmico” do *Ensaio Sobre a Música Brasileira* chama a atenção justamente para o cuidado ao tratar a síncopa como característica da rítmica no Brasil:

A música brasileira tem na síncopa uma das constâncias dela porém não uma obrigatoriedade. E mesmo a chamada “síncopa” do nosso populário é um caso sutil de discutível. Muitas vezes a gente chama de síncopa o que não o é.<sup>46</sup>

Outra nota prévia interessante sobre a síncopa traz uma observação da rítmica de um dos estudos para piano de Frédéric Chopin:

♪♪♪ por ♪♪♪ estudo op. 10 n.º.12 de Chopin.

Ora é curioso que justo Chopin, um eslavo, encontre esse ritmo, que é realmente um dos processos dos brasileiros executarem o que se convencionou grafar ♪♪♪<sup>47</sup>

Mário de Andrade, como professor de piano do *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo* e pensador a respeito das conseqüências estéticas da literatura para esse instrumento, tinha muitos bons questionamentos em torno da obra de Chopin. O fato de o autor ter encontrado nesse compositor do século XIX uma forma de amolecimento da síncopa semelhante à ocorrida no nordeste rural do Brasil demonstra o alcance de sua imaginação estrutural a respeito das formas rítmicas. Em *Música, Doce Música*, há um artigo sobre a inauguração de um busto de Chopin na capital do país:

“E agora plantam no Rio de Janeiro, na cabeça do Brasil, na testa, bem na testa, a estátua de Chopin. Eu não pude contribuir e sinto pena, porque sempre soube amar o grande gênio musical. Mas a minha carteira de identidade me garante que eu não sou polonês. E nem sou escultor e devo estar imaginando errado, mas se fosse eu havia de imobilizar

---

<sup>46</sup> M. de Andrade, *Ensaio...*, op.cit. p. 30.

<sup>47</sup> “Pancada/Ritmo/Síncopa”, *Ritmo*, cx. 105, doc. 69, MMA-IEB.

Chopin do mesmo gesto do Moisés de Miguelanjo – aquele gesto irritado, revoltado, quebrando as pedras da lei.”<sup>48</sup>

Como o Prometeu de Ésquilo, o Chopin de Mário de Andrade também revolta-se contra a rigidez do formalismo, sobretudo rítmico – a solução para quebrar essas correntes estava numa transgressão criativa das estruturas da música escrita.

### **Ritmo poético-melódico**

Mário de Andrade defende que a rítmica da melodia está associada ao ritmo e ao metro do poema. Para afirmar isso o autor apóia-se em suas pesquisas de campo sobre a poesia cantada no Brasil. Respaldou-se também nos estudos sobre a rítmica grega antiga. Notou, a partir daí, a existência de um “compasso unário”, observando que a rítmica grega baseava-se igualmente na divisão unária, e não binária ou ternária, como é característico da rítmica ocidental.

Existe nas poéticas clássicas uma relação próxima entre linguagem e música, uma vez que a separação entre essas duas expressões ainda não estava configurada. Aristóteles, na *Poética* aborda a métrica e a rítmica tanto na dança como fala com igualdade de valor<sup>49</sup>. N’A *escrava que não é Isaura (discurso sobre algumas tendências da poesia modernista)*, Mário de Andrade baseia-se nos preceitos da *Poética* aristotélica para elaborar a teoria do compasso unário e apresentar este como a divisão mais apropriada à poesia cantada no Brasil – e, também, à poesia modernista:

E se vos lembrades de Aristóteles recordareis como ele toma o cuidado de separar o conceito de poesia dos processos métricos de realizar a comoção. “É verdade – escreve na *Poética* –

<sup>48</sup> M.de Andrade. *Música, Doce Música*. São Paulo, Martins, 1963 [1944], p.381.

<sup>49</sup> Um código sobre a *Poética* explicita a relação entre rítmica, linguagem e melódica-harmônica: “O ditirambo é, pois, tumultuoso, e, acompanhado de dança, exterioriza em alto grau o entusiasmo; composto, que é, para [expressar] as paixões mais próprias ao deus [Dionísio]; seus ritmos são os de um movimento agitado e usa das palavras mais simples. O nómo, pelo contrário, por via do deus que lhe preside, eleva-se com ordem e grandeza; é calmo nos seus ritmos e usa palavras compostas. Aliás, emprega, cada um, os modos adequados: aquele, o frígio e o hipofrígio, ao passo que o nómo [usa] o modo lídio dos citaredos.” (Aristóteles. *Poética*. [trad. e notas Eudoro de Souza] Globo, p.152)

que o s homens, unindo as palavras ‘compositor’ ou ‘poeta’ com a palavra ‘metro’ dizem ‘poetas épicos’, ‘elegíacos’, como se o apelativo poeta proviesse, não já da imitação mas... do metro... Na verdade nada há de comum entre Homero e Empédocles a não ser o verso; todavia àquele será justo chamar-lhe poeta, a este fisiólogo.”

E, pois que falei de metro, não me furto a citar esta conclusão, inconscientemente irônica, de Westphal – talvez o maior estudioso da rítmica grega. Sabeis que a música helênica estava inteira e unicamente sujeita como ritmo à métrica do poema. Pois Westphal diz: “Na música dos antigos (fala dos gregos) o ritmo é um isto é: baseado na quantidade 1.”

Foram raciocínios análogos que levaram Mallarmé a dizer: “Dès qu’il y a un effort de style, il y a métrification”<sup>50</sup>

Em outra poética, Longino concorda com Aristóteles e esclarece a questão encontrada por Mário de Andrade. Longino dá especial importância ao “arranjo das palavras”, ou seja, ao som e ao ritmo delas, argumentando que o som musical em si já suscita paixões – um “encanto maravilhoso”. Assim, ele diz que a composição pela “mistura e multiplicidade de formas de seus próprios sons, transmite à alma dos que estão próximos, a paixão que está presente naquele que fala; fazendo sempre o auditório compartilhá-la”. O argumento de Longino está fundamentado na idéia de que a forma – o metro, a rítmica, o caráter dos vocábulos – tem tanta influência estética e cognitiva quanto o conteúdo, e conclui: “Mas o pensamento é enunciado tanto pela harmonia quanto pela própria concepção. Pois tudo isso é pronunciado em ritmos datílicos; e são os mais nobres, os que engendram o sublime”.<sup>51</sup>

Nietzsche faz um caminho semelhante ao de Mário de Andrade ao identificar a atitude estética da poesia na antiguidade clássica com as músicas populares recolhidas nos cancionários do século XIX. Ele vê uma oposição entre contemplação e vontade no prazer estético da música, indicando que a música é uma arte de interação social e criação coletiva, pois quem ouve fantasia coletivamente sobre a melodia: “A canção popular, porém, se nos apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia. A melodia é portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso

<sup>50</sup>Mário de Andrade, *Obra Imatura*. São Paulo, Martins, 1972, pp.204-205.

<sup>51</sup> Longino. *Do Sublime*. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 100.

suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso e nada mais que a *forma estrófica* da canção popular nos quer dizer: fenômeno que sempre considerei com assombro, até que finalmente achei esta explicação.”<sup>52</sup>

Mário de Andrade, ao analisar sua pesquisa de campo, escreve uma pequena nota prévia vinculando, justamente, a forma poética ao caráter rítmico-melódico:

Notar que certas peças como a Bandeira, correspondem exatamente como forma e caráter aos sambas de negros do Centro (S. Paulo). A forma em dístico, é muito comum no samba rural de negros (também nº. 1)<sup>53</sup>

As formas estróficas pequenas, como é o dístico, eram de interesse central para o autor. Esses pequenos poemas eram fragmentos para uma arqueologia melódica que pretendia desvendar os padrões da língua cantada. Ademais, pequenos grupos de versos explicitam mais o caráter rítmico, recitativo e evocatório da canção, por não serem narrativos ou historiados.

O dístico repetido por Macunaíma é emblemático desse caráter persuasivo e sonoro que as pequenas formas trazem:

POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA,  
OS MALES DO BRASIL SÃO.<sup>54</sup>

As figuras retóricas de repetição, como é o caso aqui do polissíndeto, trazem necessariamente esse caráter rítmico. O aspecto musical se dá pelo jogo entre vogais abertas e fechadas (como no vocábulo “muita”) que é combinado à alternância de longas e

<sup>52</sup> Friedrich Nietzsche. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 48.

<sup>53</sup> “Maracatu: Rítmica-Melódica”, doc. 68, caixa 105: Ritmo, autógrafo a lápis em bloco-de-bolso. O número 1 da Paraíba é o coco “Brasil” que enumera estados e cidades em dísticos, num contínuo de semicolcheias. (M. de Andrade. Os Cocos, op.cit., pp.55-57.

<sup>54</sup> O dístico é repetido três vezes no *Macunaíma*: no capítulo VII – “Vei, a Sol”; no capítulo IX – “Carta pras Icamiabas” e no X – Pauí-Pódole. M.de Andrade. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Paris, Archives, 1988, pp.69, 82, 92.

breves – evidenciada pela grande incidência de ditongos. A aliteração em “s” e os hiatos “u” configuram uma anáfora na repetição rítmica nas palavras “saúva” e “saúde”. Mas, a principal característica é a rítmica totalmente diversa no primeiro e no segundo verso – este processo também pode vir a configurar um torneio melódico.

Mário de Andrade verificou na “Toada da Bandeira” do *Maracatu do Sol Nascente* um dístico exemplar da poética-rítmica popular no Brasil:

Embaixador, levante a bandeira!  
Sol Nascente é nação verdadeira!

The image shows a musical score for the lyrics. It consists of two staves of music in 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 104. The first staff contains the lyrics: "Mbai-xa - dô, le - van - ti a ban - dê - ra! 'Mbai-xa -". The second staff contains the lyrics: "dê - ra! Sol Nas - cen - tí é Na - ção ver - da - dê - ra! Sol Nas - dê - ra!". The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and dynamic markings.

As repetições rítmico-retóricas são marcantes nesses versos. As aliterações e anáforas se sobressaem – como em embaixador/bandeira e sol-nascente/nação. Assim, os dísticos e suas características rítmicas e sintáticas são micro-evidências das estruturas que o autor lida em sua obra tanto técnica quanto poética.

A rítmica da poesia determina, muitas vezes, a rítmica da melodia. É o que constatou o autor na seguinte nota:

Pra mostrar a liberdade rítmica musical se sujeitando aos acentos e métricas ocasionais da poesia, veja-se a curiosa (ritmicamente falando) embolada do Caçador (...) disco Columbia, 22136-B<sup>55</sup>

Entender a relação entre “rítmica musical” e “acentos e métricas da poesia” é fundamental na pesquisa e na criação poética de Mário de Andrade. Baseado em sua pesquisa de campo, o autor defende que a embolada é uma forma sem forma, sem métrica definida, mas com rítmica. A métrica é variável não só em cada peça, mas em cada verso

<sup>55</sup> “Pancada/Ritmo (das emboladas)”, doc. 80, *Ritmo*, cx. 105, IEB-USP.

do mesmo poema-cantado – o mais importante a salientar aqui é como esse aspecto era de grande interesse para a poesia em versos-livres praticada pelo autor.

Pés e metros variam conforme a razão do solista, ou a recepção do público e mesmo conforme o assunto da peça. Sobre isso há uma outra anotação manuscrita que diz:

repetição hipnótica do motivo rítmico-melódico<sup>56</sup>

A forma-embolada é ritmicamente caracterizada por Mário de Andrade como um contínuo de colcheias. A regra para o cantador seria, portanto, emitir sons sempre iguais no seu tamanho. Porém, devido aos percalços da rítmica do verso, acontece a variação – é essa variação que dá o caráter de canto novo que tanto interessa ao público ouvinte. E é essa mesma variação que está na origem das liberdades do cantador em relação à fórmula do compasso.

## **Binaridade**

Sobre a binaridade obrigatória na música brasileira, Mário de Andrade apresenta muitos questionamentos. Essa crítica leva o autor a construir uma análise estrutural do fenômeno musical popular:

Uma influência firme do negro está na obsessão da binaridade em nossa música. (Notar que o negro não sai do par, ou 2/4 ou 2/2 ou 4/4). Ver sobre isso quanto tenho de música negra. As danças norte-americanas. O tango. A Habanera.<sup>57</sup>

Se a mesma binaridade caracteriza a música norte-americana e caribenha então ela não é específica da música brasileira – pode-se acrescentar que a síncopa de colcheia, característica desse binário dançante, também não é exclusiva do Brasil pelo mesmo

---

<sup>56</sup> “Cocos”, doc. 141, cx. 105, IEB-USP.

<sup>57</sup> “Ritmo”, doc. 60, *Ritmo* caixa 105, MMA-IEB.

motivo. O autor, lançando mão de um argumento etnológico, encontra a explicação para a propagação do tempo dividido em dois na influência negro-africana. No entanto, essa binaridade não ocorre sem conflitos, teve de se conformar a uma quadratura mais racionalizada, a uma linguagem escrita, e deixou um palimpsesto rítmico:

“A perfeição de guardar o tempo subsiste entre nós,  
porém com uma sutileza às vezes extraordinária de rubatos”<sup>58</sup>

O *rubato* indicado por Mário de Andrade é o próprio tempo-roubado: métrica que foge da contabilidade de uma fórmula-de-compasso, mas que tem grande valor dinâmogênico e mesmo narrativo.

Todos os estudos de Mário de Andrade a respeito da divisão rítmica – e também os estudos que propõem a não-divisão, a adição rítmica – constituem uma extensa crítica à binaridade obrigatória. Daí a preocupação do autor em identificar compassos unários, binários compostos, ternários, músicas que seguem o ritmo prosódico, além do estudo sistemático e estrutural de fragmentos e células rítmicas.

### **Compasso unário**

Uma primeira nota de Mário de Andrade a respeito do compasso unário avalia uma peça de sua pesquisa no nordeste brasileiro – um coco da Paraíba. Esta apresenta na sua notação uma variedade grande de divisões de compasso: começa num ternário que é preenchido por uma frase curta e já na segunda barra está grafado um compasso unário  $\frac{1}{4}$ . Esse único compasso unário da frase demonstra uma maior liberdade rítmica no momento de se retomar a frase inicial ou de começar o outro movimento da canção que é o contínuo de colcheias no  $\frac{2}{4}$ <sup>59</sup>:

---

<sup>58</sup> “Ritmo”, doc. 61, caixa 105. Essa nota prévia é precedida de uma transcrição de texto – n.º 16 da bibliografia [Berg, David Eric. *Introduction to Music*. New York, Caxton, 1926.], p. 65: “The most stupid negroes keep time better than our soldiers, and for better than our musicians”.

<sup>59</sup> M. de Andrade, *Os Cocos*, op.cit., p.73.

Coc' dendê Tra-pi-á Fai' um jeitinh'd'imbo-lá

Coc' dendê Trapi-á Fai' um jeitinh'd'imbo-lá im-bo-

lá Imbola pai Imbo-la mãi Imbo-la filha Eu tam-bém só da fa-

mãia Eu também quero imbo-lá imbo-lá

A versão paraibana do coco Coco Dendê Trapiá, que tem o ternário, prova bem a liberdade rítmica dos cocos e danças [...] Todas elas têm apenas o conceito legítimo da batida um, a qual pode ser agrupada indiferentemente, em duas batidas (binário) três (ternário) e até mesmo cinco batidas como no coco Boa-Noite que dei no Ensaio. Se o binário freqüenta enormíssimamente mais, é porque esse agrupamento de batidas, além de mais instintivo no homem, é mesmo a constância da dança brasileira.<sup>60</sup>

O compasso unário foi uma solução encontrada por Mário de Andrade para dar conta das vicissitudes rítmicas das composições brasileiras, e das composições ágrafas, improvisadas ou recitativas de outros lugares. Essa é uma questão etnográfica que traz uma preocupação estética, pois os compassos mais complexos e as marcações de tempo flutuantes interessavam aos compositores modernistas do século XX.

Na música escrita, o compasso ou é binário, ou ternário ou mais dividido, isto é, a unidade indivisível é o dois - ou o três nos compassos compostos. Em “A Literatura dos Cocos” – o autor expressa (antecipadamente em 1928) a dificuldade de adequação desses

<sup>60</sup> “Compasso Unário”, doc. 96, caixa 105: Ritmo, MMA-IEB. O coco Boa Noite aparece inteiro grafado em compasso de cinco tempos no *Ensaio...* op. cit. p. 117:

Aibo a noi te bo a noite bo a noi te lhedê deus Ca dé a do na da ca sa pore la pa de ço eu

cantares à quadratura do compasso: “Momentos há em que se torna quase impossível descobrir e grafar com exatidão não só pequenas figurações pequenas ‘fitas’ virtuosísticas episódicas como até o ritmo geral da peça.” Ou mais adiante quando diz: “Ora nos cocos se dá não a inexistência do compasso, mas uma libertação muito maior. Não há conflito entre o ritmo e o compasso. Mas o ritmo às vezes é realmente livre, não combate o compasso porque prescinde deste.”<sup>61</sup>

A partir dessas experiências em campo, o autor começa a examinar a adequação do compasso unário às manifestações da poesia cantada:

Realmente há momentos em que a honestidade científica obriga a gente a se servir do compasso unário. Por exemplo o n.º. 12 do Fandango “Viva! viva!”, que seria fácilimo juntar os tempos num binário comum, ou num quaternário fraseador. Mas na realidade, a acentuação idêntica de todos os tempos, apenas com a acentuação pouquíssimo maior da sílaba culminante da frase, obriga o colhedor mais respeitoso do fenômeno a temer sua própria participação erudita e pré-concebida de compasso. O fato é apenas a função de uma unidade de tempo à outra unidade de tempo, com variação interna de movimento nessas unidades de tempo (uso de tercinas ou de colcheias rebatidas), e não função delas em grupos maiores. Que é o “fato” popular.<sup>62</sup>

O compasso unário tenta ser mais fiel à acentuação prosódica. A frase verbal que determina o período também determina o compasso, porém a fala cotidiana não reconhece e não se encaixa nas regras da música escrita. Por isso, a partitura do cantador torna-se irregular.

Ao abolir o paradigma métrico, Mário de Andrade adota o sintagma das unidades de tempo que se somam – essa unidade de tempo pode ser traduzida pela célula rítmica. Desse modo, o autor propõe esquecer a concepção tradicional de compasso e adotar unidades mais variadas de tempo, que acompanhariam acentuações também mais suaves e menos simétricas em sua periodicidade.

Outro esboço do manuscrito faz uma defesa da “unidade métrica” na música, como solução para a falsa dinâmica do compasso. O autor ressalta a precisão dentro da

<sup>61</sup> M. de Andrade, *Os Cocos*, p. 365 e 367.

<sup>62</sup> “Compasso unário”, doc. 39, caixa 105: Ritmo, MMA-IEB. Autógrafo a lápis em bloco-de-bolso.

complexidade rítmica do “Coco Dendê Trapiá” e o quanto ela é representativa da língua cantada:

A consciência da unidade métrica, única realmente existente no coqueiro, e da qual a combinação de 2 unidades pra formar o binário é apenas uma fatalidade fisiológica e da coreografia, a consciência da unidade métrica é que leva às vezes a agrupamentos métricos ricos como numa das versões (paraibana) do Coco Dendê Trapiá, no refrão, em que a 2 compassos ternários [...] se segue um unário pra voltar ao movimento e aos acentos.<sup>63</sup>

A importância do compasso unário é fundamental, não só para o pensamento de Mário de Andrade como para a análise da poesia cantada. Sua apreensão, no entanto, é difícil. As “facilitações inconscientes” do cantador representam dificuldades extremas para quem se arrisca a grafar esses processos. Tudo indica que o autor chegou a um impasse em sua pesquisa, em vários aspectos, e o compasso unário é um desses entraves metodológicos ainda sem solução.

### **Tercinas – ternaridade**

A mesma incerteza da divisão de compasso entre binário e ternário, que suscita a criação de um compasso unário, é causadora do uso freqüente das tercinas na notação musical:

Também Rodney Gallop<sup>64</sup> (380, abril de 1933, p.210) estudando o Fado, nota com freqüência que os fadistas portugas alongaram a síncopa 

freqüentemente em tercina  ou nalguma coisa intermediária entre ambas.<sup>65</sup>

<sup>63</sup> “Compasso unário”, doc. 33, caixa 105: Ritmo, autógrafo a lápis em folha de bloco-de-bolso picotada. MMA-IEB.

<sup>64</sup> Gallop, R. The Fado: the portuguese song of fate. The Musical Quarterly, New York.

O uso da tercina não é exclusivo do Brasil ou da música popular. Sua ocorrência era grande, na música escrita do século XIX. Compositores – como Rossini – são célebres em suas enormes seqüências de ternas. Mesmo assim, todo uso desses grupos ternários tem sua origem na diversidade rítmica da música coletiva e buscam um efeito tanto dinamogênico como retórico nessa tensão rítmica. A tercina evidencia sempre que existem duas pulsações convivendo: uma marca seus passos – alterna ársis e tésis – contando de dois em dois e outra, no mesmo espaço de tempo, conta três passos.

Mário de Andrade reunia evidências empíricas da convivência do três com o dois na rítmica brasileira. Encontrou isto justamente numa manifestação popular do século XIX, pela impressão de um memorialista:

Mello Moraes que no entanto parecia entender o seu bocado de música diz dos cucumbis negos do Rio que esse desenvolviam “com danças iguais, de movimento binário e ternário” (nº 34 p. 161)<sup>65</sup>. Que quererá dizer com essa frase noturna? Que tanto o ternário como o binário freqüentavam em igualdade de condições essas danças negras? Que a coreografia é que era sempre a mesma? Em todo caso a conjunção será, ou já nos parece agora, sempre exagerada. Se o ternário aparece de quando em quando, essa igualação será sempre despropositada.<sup>67</sup>

O ternário convivendo dentro do binário aparece na pesquisa de Mário de Andrade como uma constância, não só da música do Nordeste, mas de toda a música cantada brasileira:

Um ternário tomando o compasso binário em “Ronca o Besouro” coco de zambê de goianinha. Isso justifica os ternários idênticos que agora freqüentam a rítmica de sambas cariocas.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> “Pancada; Ritmo, caixa 105, doc. 134. ”, MMA-IEB.

<sup>66</sup> M. Moraes Filho, *Festas e Tradições Populares no Brasil*, Rio de Janeiro, Garnier, 1901.

<sup>67</sup> “Ritmo; Ternaridade”, doc. 66, caixa 105, MMA-IEB.

<sup>68</sup> “Ritmo”, doc. 35, caixa 105: Ritmo, MMA-IEB).

A transcrição do autor para esta peça apresenta mais do que tercinas, há compassos inteiros do dois-por-quatro tornando-se ternários<sup>69</sup>:

Allegretto  $\text{♩} = 96$

— Na fu lô roncá u bi - zô - ru, na fu - lô roncá u bi

zô - ru, na fu - lô roncá u bi - zô - ru, na fu -

lô dê - xá ron - cá! Na fu - cá! - Mininá

pur teu res - peitu Eu passei a noi - ti im pé....., Nus bra -

çus dum ca - nô - a Na ra - iz dum ca - no - ê, - Na fu -

D.C.  $\text{♩} = 96$

O que poderia parecer uma defesa da brasilidade dos sambas cariocas deve estar relacionado justamente ao inverso – a contaminação pelo ternário apresenta, justamente, um indício de influência da civilização européia:

Observar que a ternaridade subsistente em nossa música é de fundo europeu. O 6/8 portuga. A varsa. etc.<sup>70</sup>

Um disco da coleção particular do autor traz manuscrito na capa uma outra hipótese para a grande incidência dos ternários:

As duas faces trazem o ritmo ternário tomando todo um compasso dois-por-quatro. Isso recentemente apareceu na

<sup>69</sup> *Os Cocos*, op. cit., p.250.

<sup>70</sup> “Ritmo”, doc. 59, caixa 105, IEB-USP.

rítmica do samba carioca. Virá de influência cubana, onde é sistemático...<sup>71</sup>

Outra audição na coleção de discos confirma a associação da ternaridade dançante à música cubana:

3 3 3  
Um  $\frac{3}{4}$  | ♩ ♩ ♩ | surgindo incidentalmente no 2/4,

como no Son, de Cuba, disco Deixa a Nega Pená, nº. 234, ambas as faces.<sup>72</sup>

Mário de Andrade levantou várias hipóteses a respeito da adequação da divisão por compassos à análise rítmica a qual se propunha. Este questionamento da métrica é próprio à estética modernista tanto musical como literária. Os compassos unário, binário e ternário não são antagônicos, é o que demonstra os exemplos acima: eles podem conviver até numa mesma melodia cantada, sendo separados apenas pela convenção de quem se propõe a analisar.

## Recitativo

Uma nota reveladora do manuscrito sobre a *Rítmica* explica toda a facilitação estruturalizante que Mário de Andrade adotou ao transcrever para a partitura poesias cantadas que não se encaixavam perfeitamente nesse registro:

Também em recitativo. Liberdade rítmica improvisatória por demais. Havia mudancinhas quase cada vez que o cantador entoava a melodia. A forma em que a dou era a mais repetida e regular.<sup>73</sup>

<sup>71</sup> *A Música Popular na Vitrola de Mário de Andrade*, op. cit., p. 180. Uma nota do manuscrito sobre a *Rítmica* repete a observação: “Tercina de semínimas dentro do compasso de 2/4 em Victor 33524-A Tava na Roda de Samba” (“Ritmo”, doc. 81, cx. 105, IEB-USP)

<sup>72</sup> “Ritmo/Pancada”, doc. 79, cx.105, IEB-USP.

<sup>73</sup> “Nota”, doc. 42, caixa 105: Ritmo, autógrafo à tinta num pedaço de folha pentagramada.

O recitativo é uma das categorias musicais que mais estão relacionadas com o tempo da palavra. Uma de suas principais características é a liberdade rítmico-melódica. No ensaio “A literatura dos cocos” o autor já identificava esta questão:

Pela maneira com que escutei cantar pessoas acostumadas ao jeito dos coqueiros, o que me parece é que pra estes a música tem um caráter improvisante sempre. Gente que ignora a teoria musical, compasso, ritmo (...). Não cogitam disso e quando cantam o que sai é um verdadeiro recitativo musical, “ad libitum”, a que normaliza ritmicamente apenas a fatalidade fisiológica do ser. E isso é de fato a maneira mais humana e mais verdadeira de conceber o ritmo.<sup>74</sup>

### **Dinamogenia/coreografia**

Um último esboço do autor sobre a Rítmica trata do andamento das peças como um elemento determinante de seu caráter rítmico-melódico:

Quanto ao movimento geral das peças notar que se dá uma coisa curiosa: a peça é cantada no geral em um movimento quando se está dançando ela, seja coco, peça de Boi, de Congo etc., principalmente quando essa peça implica passos rápidos de baiano. Porém o mesmo cantador que tirou a peça nesse movimento pros outros dançarem, se a tira pra se escutar apenas, sem coreografia efetiva, sem querer já muda o andamento pra um bocado mais lento. Isso às vezes ocasiona verdadeira mutação de caráter mesmo pois os dois andamentos, o coreográfico e o exclusivamente musical da mesma peça, diferem às vezes enormemente. Deí o movimento mais lento por ser aquele exclusivamente musical, o que o povo prefere pra quando está cantando e escutando música. É o movimento da música quando pura, por assim dizer. Inda tem que observar que notei na Paraíba uma tendência especial pra dar à música um movimento mais sossegado que no R. G. do N. e mesmo em Pernambuco. Pus reparo nisso especialmente no coco, e é facilmente explicável. Na Paraíba a coreografia do coco é menos individualista e menos virtuosística que no R. G. do Norte quer dançado por homens e cunhãs, quer por homem apenas, a dialogação coreográfica entre dois dançarinos é mínima. Não passa

---

<sup>74</sup> M. de Andrade. *Os Cocos*, op. cit., p. 367.

dum esbarro, deformação da imbigada tradicional, de que o dançarino se utiliza pra entregar o solo pra outro dançarino. Já na Paraíba a dialogação coreográfica é mais importante embora o par não dance enlaçado. Isso faz naturalmente que a coreografia mais desinteressada, mais especialmente espetacular do nordestino, adquira na Paraíba uma função mais social e mais especificamente sexual. O estetismo puro do Potiguar deu naturalmente pra desenvolver mais nele a virtuosidade. Saracoteia, bamboleia, bate-pé, com mais freqüente virtuosidade que o paraibano. Mais freqüente apenas. Porque em qualquer dos três estados que visitei tive ocasião de ver dançarinos virtuosos de muita invenção e habilidade prodigiosa. Mas essa freqüência mais do solo virtuosístico de dança imprimiu naturalmente às danças e conseqüentemente à música coreográfica e ainda conseqüentemente do conceito geral de música no potiguar um movimento mais afobado.<sup>75</sup>

Mário de Andrade defendia que a música popular executada no Brasil não tem andamentos tão rápidos quanto o *allegro* da música européia. Não registrou o uso do andamento muito rápido em seus cantos, nem nas danças – um *allegro* não é dançante nem coletivamente cantável, por isso não interessa às práticas populares. E, segundo a citação acima, ainda é dançante o andamento mais rápido encontrado pelo autor em sua pesquisa.

No discernimento entre andamento coreográfico e andamento “puramente musical”, o autor descobre que a peça puramente musical é para a plena apreciação estética do ouvinte, já a dança-cantada tem uma função social e prática imediata. Uma passagem do *Ensaio Sobre a Música Brasileira* – especialmente esclarecedora do pensamento de Mário de Andrade sobre a rítmica – relaciona dança, dinamogenia e recitativo como partes de um mesmo conjunto de regras que guiam a arte do cantador, independente da sistematização racional-simétrica da escrita ocidental:

O cantador aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama de Tempo mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada compasso. E pela adição de tempos, talequal fizeram os gregos na maravilhosa criação rítmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus ocidentais com o compasso, o cantador vai

---

<sup>75</sup> “Ritmo”, docs. 17, 18, 19 e 20, cx. 105, MMA-IEB, caderneta-de-bolso amarela quadriculada e perfurada 15 X 10 cm.

segundo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos (alguns antiprosódicos até) sem nenhum dos elementos dinâmogênicos da síncopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral no fim da estrofe ou refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que pra ele não provêm duma teorização mas é de essência puramente fisiológica. Coreográfica até. São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres desenvolvidos da fadiga. São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada têm com o conceito tradicional de síncopa e com o efeito contratempado dela. Criam um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> M. de Andrade. *Ensaio...* op.cit. p.36

CAPÍTULO 3

**POÉTICA**  
a poesia da língua cantada

O manuscrito de Mário de Andrade sobre a *Poética popular* traz um índice com três itens – eram três processos centrais a serem analisados na criação de poesia cantada: enumeração, estratificação e neumas. Provavelmente este era um rascunho inicial do projeto do capítulo, uma vez que o manuscrito possui diversos outros itens. Mas o fato de o autor ter planejado assim seu texto confirma sua intenção de analisar os elementos da poética em sua estrutura.

Mário de Andrade buscava as categorias fundamentais no ofício do cantador de poesia, queria catalogar os elementos que freqüentam a maior parte das composições e, principalmente, que propiciem a união da melodia com o texto poético que a acompanha. Assim, um compositor, para cumprir as exigências formais da música e do verso, usaria necessariamente um desses processos.

Os manuscritos apresentados anteriormente, sobre a *Melódica* e sobre a *Rítmica*, preocupavam-se com as adaptações dessas duas categorias ao texto. O manuscrito da *Poética popular* trata justamente do contrário: é um exercício verbal do compositor – cantador, improvisador – para unificar letra e música. Ou seja, trata-se de um esforço literário de adaptação a um espaço rítmico-melódico.

Os movimentos exercidos por ritmo, melodia e poesia, em favor de uma composição única não são determinantes ou excludentes, são estabelecidos conforme cada situação: ora o verso é feito ao molde da rítmica, ora a melodia acompanha a sonoridade do texto e assim por diante. Por isso as análises de Mário de Andrade a esse respeito também variam, acompanham a diversidade dos fenômenos analisados.

Sobre o processo da enumeração, que já estava no projeto inicial dos estudos sobre *Poética*, o autor diz:

Que o processo enumerativo é da índole e  
tradição do nosso povo provam as primeiras  
obras literárias dos poetas brasileiros e ainda  
aquela espantosa “Descrição...” do mineiro  
Joaquim José Lisboa (séc. XVIII)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>, “Romanceiro: enumerações”, *Poética Popular*, caixa 96, doc. 413, Manuscritos MA-IEB/USP. A nota-prévia acima é baseada no estudo de Silvio Julio de Albuquerque Lima, *Fundamentos da Poesia Brasileira* (Rio de Janeiro, Coelho Branco, 1930). Outro exemplo de enumeração na literatura culta Mário de Andrade encontrou em Bento Teixeira “nosso primeiro poeta 498 [Teixeira, B. *Prosopopéia*. Rio de Janeiro, Álvaro Pinto, 1923, p.], 35” (“Poética: Enumeração”. *Poética Popular*. cx. 96, doc. 440, MMA-IEB).

O autor, isolando a enumeração como um elemento de poética, reconhece uma equivalência entre os processos da literatura escrita e do cancionero popular. Desse modo, ele adota o mesmo princípio de seus estudos sobre música – nos quais identificava um elemento melódico ou uma célula rítmica em trechos de músicas dos mais diferentes períodos históricos ou origens sociais.

Em outra nota sobre a criação poética, o autor afirma que nas cantigas de trabalho a melodia e a rítmica podem prevalecer sobre a poesia – a ponto de esta deixar de ser racional:

É dum lirismo mais intrínseco, mais livre, mais subconsciente, seguindo processos associativos, associações de imagens, às vezes perfeitamente analisáveis e explicáveis. Às vezes (Chico Antônio especialmente) as associações, as revelações líricas do subconsciente são tão livres que se tornam inanalísáveis. Surgem verdadeiros poemas surrealistas não raro saborosos. Mais humanos, mais vivos, pelo menos que a chatice geral dos versos intelectuais dos cantadores.<sup>2</sup>

Do mesmo modo que as transgressões ao formalismo da melodia e da rítmica interessam ao compositor moderno, as liberdades sintático-semânticas são perseguidas pelo escritor de poesia e prosa modernistas. Por isso, a pesquisa sobre a *Poética*, contida nesse manuscrito, privilegia bastante a forma literária como objeto de estudo: a arte buscava fugir das grandes formas já interiorizadas por todos – o soneto e a sonata são exemplos disso. Portanto, outras soluções formais, menos definidas e menos estigmatizadas que aquelas cultuadas no século XIX, eram bem-vindas.

O paralelo entre arte modernista e criação popular torna-se mais complexo em outros momentos do manuscrito, quando Mário de Andrade se dedica ao processo de composição da cantoria:

Se algumas estrofes ou mesmo frases, nos parecem incompreensíveis e seu valor intelectual nenhum isso provem duma pedantesca supervalorização que fazemos da nossa intelectualidade. Na verdade o popular analfabeto é um ser que

---

<sup>2</sup> “Poética – improviso”, *Poética Popular*, caixa 96, doc. 54, Manuscritos MA-IEB.

está a meio caminho entre o homem primário (ameríndios, crianças) e o ser civilizado. Todas as funções de dados, todas as séries de palavras, funcionam como associações de idéias ou de imagens, mecanismo subconsciente na sua mais legítima nudez. Sempre é possível duvidar da pureza dum auto-psiquismo sobrerrealista ou duma associação de Cendrars, embora pelo menos aqueles afirmem a nenhuma correção posterior ao ato de criação sempre é possível duvidar, digo – o que não quer dizer que eu duvide e aconselhe a que duvidem. Mas desses mesmos fenômenos aparecidos em arte popular a própria fatalidade inconsciente da manifestação, implica necessariamente a realidade absoluta e irremovível dela. A precisão duma rima inventando uma palavra; a ausência súbita de causa e efeito inventando uma função ilógica no assunto; à fuga deste ante as dificuldades de metro e rima provocando por exemplo as assombrosas enumerações de passarinhos que salvavam tanto Chico Antônio dos apertos (...)<sup>3</sup>

O próprio processo criativo do escritor Mário de Andrade faz uso do recurso da enumeração observado por ele na pesquisa – isto é evidenciado em *Macunaíma*, por exemplo, onde faz enumerações semelhantes à descrita acima. Os elementos enumerativos unem referências às cantigas populares e aos brinquedos de crianças, associando o que é popular com o que é primitivo e com o infantil. Mas vincula também esses processos à vanguarda europeia do início do século XX, que também os adotava. Na espontaneidade dos não-civilizados, das crianças, dos estados alterados de consciência, ficavam evidentes os elementos fundadores da canção. Isto embasaria uma renovação do ambiente artístico, não como uma atividade cerebral individualista do gênio, mas como fruto de uma pesquisa nas manifestações coletivas.

No documento anterior o autor analisou palavras que simplesmente preenchem os sons musicais, porém, mesmo uma situação inversa – uma melodia que se amolda a um texto pré-estabelecido – pode constituir uma composição onde a música importa, e não a linguagem:

“Mesmo em práticas profanas de cantar e dançar. Essas palavras agem no espírito dele como propulsores dum estado dionisíaco de exaltação, esse mesmo estado em que, explicando as vocalizações cristãs, Santo Agostinho dizia

---

<sup>3</sup> Poética Popular, caixa 96, docs. 330-332, Manuscritos MA-IEB.

cair o cristão, que de tão alegre com a proximidade de Deus se botava cantilenando vogais porque a inteligência não tinha mais o que falar pra Divindade.”<sup>4</sup>

A partir dessas avaliações sobre o valor semântico da palavra cantada, Mário de Andrade elabora a sua concepção própria de neuma, transformando este termo num dos principais elementos da poética:

A neuma é um processo irracional de encher com sílabas as notas de uma linha cantada. A vocalização neumática é comum, não apenas aos homens tanto eruditos como incultos, mas a todos os seres vivos dotados de gesticulação vocal. (...)

Da mesma forma, na música cantada, do refrão neumático subimos pro refrão solto “Olhe o coco, Sinhá”, “Jurupaná”, “Mandu Sarará” (precisão primária e inculta de intelectualizar tudo)<sup>5</sup>

No contexto em que o autor escreveu essas notas havia uma forte discussão com uma outra qualidade de pesquisa que se preocupava em listar as letras das canções populares, avaliando seu conteúdo e o que ele tinha de, por exemplo, edificante, espirituoso, político ou mesmo literário. Estes estudos eram ainda muito marcados pelos preceitos estéticos e morais do século XIX – os modernistas (ou, pelo menos, os não-passadistas) traziam a premissa de que a palavra também é música:

Fusão de palavra e som na música popular. Ao falar e defender a expressividade das palavras, que outros acham bestas nos cocos, citar Yeats (...)<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> *Poética Popular*, caixa 96, doc.368, MMA-IEB. Autógrafo à tinta em folha de bloco-de-notas grande (30x10,5, à tinta)

<sup>5</sup> *Poética Popular*, caixa 96, doc. 207, MMA-IEB.

<sup>6</sup> “Pancada/Poética”, *Poética Popular*, caixa 96, doc. 125. O artigo citado, de W. B. Yeats, está na *Revue Européenne* n. XII de 1930, p. 995.

## Embolada

A forma-embolada é uma das grandes categorias entre os processos de compor no Brasil. Essa forma contém vários dos elementos que caracterizam uma poesia cantada. Os manuscritos do autor sobre a embolada são documentos significativos, que chamam a atenção para a importância e abrangência desse formato:

O que há de mais interessante da embolada verdadeiramente popular (não me refiro pois a cantores mais ou menos urbanizados de discos e palco) é que a sua própria rigidez de arquitetura que como forma estratificada quer como ritmo quer ainda como arabesco melódico, que a sua própria rigidez de forma, se impondo esquematicamente ao cantador, sendo logicamente inflexível, permite uma liberdade individual extraordinariamente rica e subtil. O cantador solista com a máxima inconsciência imprime a ela uma quantidade de variantes sonoras e rítmicas que variam do infinito e conservam à embolada, apesar da sua rigidez exterior, um caráter improvisatório enorme, que evita e mesmo destrói por completo a fadiga e a monotonia. Não só quanto ao texto, mas musical. Um bom cantador popular de embolada é sem querer um artista riquíssimo.<sup>7</sup>

O autor desconfiava das imitações propositas e pitorescas do estilo original da embolada rural-nordestina. Mas enxergava desdobramentos legítimos desse modo de compor nas peças mais corriqueiras – provando a abrangência dessa forma poética:

“É curioso que a forma estrófica da embolada aparece pelo menos num samba carioca de 1934, “Na Batucada da Vida” (disco Victor, 33769). Diz, por exemplo:

Cresci  
Olhando a vida sem malícia  
Quando um cabo de polícia

---

<sup>7</sup> Poética Popular, caixa 96, doc. 118, MMA-IEB.

Despertou meu coração  
 Mas como  
 Eu fui pra ele muito boa  
 Me jogou na vida à toa  
 Desprezada como um cão

Também o samba Caco Velho, esboça apenas essa forma e logo se dispersa (disco Odeon 11143-b) (Ambos são de Ary Barroso e notar que em geral a música é feita antes da letra nesses sambas cariocas desse tempo

Reside  
 No subúrbio do Encantado  
 Num barracão abandonado  
 João de Tal cabra falado  
 E dizem  
 Que viveu fora da lei  
 Foi um rei  
 Que zombava da morte  
 Tinha um santo forte”<sup>8</sup>

As estruturas representadas pelas palavras “Cresci” na primeira canção e “Reside” na segunda, são justamente as anacruses, a ársis do poema cantado. São elementos de suspensão, compasso de antecipação do cancionista, para a marcação do primeiro tempo forte. Pode-se concluir que esses dois vocábulos exemplificados - “cresci” e “reside” - têm função de uma respiração preparatória. Essa função da anacruse é um dos elementos que caracterizam a embolada – as estrofes de versos transcritas pelo autor representam bem este formato, pois tem no primeiro verso um dissílabo e segue o poema em redondilhas – versos que, na forma originalmente catalogada pelo autor, correspondem ao contínuo de colcheias.

Do mesmo modo que investigava as músicas de sucesso, a imaginação estrutural de Mário de Andrade buscava também no campo da poesia escrita as estruturas semelhantes à forma-embolada:

Às vezes lembram certas estrofes de  
 Adam de Saint-Victor. Ou são estas que  
 lembram as emboladas.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> “Poética”, caixa 96, doc. 215, MMA-IEB, bloco-de-bolso 10x6,5cm a lápis.

<sup>9</sup> “Embolada”, cx. 96, doc. 157, MMA-IEB. O autor refere-se a Remy de Gourmont. *Latim mystique : les poetes de l'antiphonaire et la symbolique au moyen age*. Paris, Gres, 1822.

A obra de Adam de Saint-Victor traz em sua estrutura formal alguns pontos em comum com a poesia tradicional do nordeste: versos de rimas no formato ABAB, variando o metro periodicamente, suscitavam em Mário de Andrade uma proximidade com a estrófica da embolada<sup>10</sup>. Outros versos, menores e mais sintéticos, sugerem um compasso binário simples, e mesmo um andamento rápido. Saint-Victor chamava seus poemas de seqüências:

Adam vetus  
tandem laetus:  
Novum promat canticum  
Fugitivus  
et captivus:  
Prodeat in publicum.<sup>11</sup>

A métrica dos versos curtos era bem vista pelo autor. A tradução que o próprio Mário fez para um *Lied* de Heine – na “Nota” de *Amar, Verbo Intransitivo* – adota o quadrissílabo, sendo que o original está em seis sílabas. Essa é uma rara, talvez única, tradução métrica que o autor tenha feito:

Peixeira linda,  
Do barco vem;  
Senta a meu lado,  
Chega-te bem.

Ouves meu peito?  
Porque assustar!  
Pois não te fias  
Ao diário mar?

Como ele, eu tenho  
Maré e tufão,  
Mas fundas pérolas  
No coração.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Splendor Patris et figura/Se conformans homini,/Potestate non natura,/Partum dedit virgini.

<sup>11</sup> “Quarta seqüência do nascimento do Senhor” In Adam von Sankt Victor [1112-1192], *Samtliche Sequenzen*, ed. e tr. Franz Wellner, Munich, 1955.

<sup>12</sup> H. Heine [trad. Mário de Andrade] In *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984, p. 148.

Confirmando a constância dos versos curtos, Augusto de Campos analisa os versos “em parcela” de Cego Aderaldo – desafio publicado em cordel:

Balanço e navio,  
Navio e balanço,  
Água e remanso  
Na margem do rio  
Procura o desvio  
O desvio procura  
Carreira segura  
Segura carreira  
Molhando a barreira  
Das águas escuras.<sup>13</sup>

Mário de Andrade no *Dicionário Musical Brasileiro* define num verbete “Parcela” como “O mesmo que carretilha.”, ou seja: “Verso de cinco sílabas empregado no desafio sertanejo”, e dá um exemplo tirado do *Vaqueiros e Cantadores* de Câmara Cascudo:

Aquela cativa  
que me tem cativo,  
porque nela vivo,  
Já nem quer que viva.

Esses quatro versos são praticamente idênticos às “Endechas” – poema publicado nas *Redondilhas* de Camões<sup>14</sup>. Este segue um esquema simples de rimas consoantes, em versos de cinco sílabas divididos em quadras. É uma forma característica do século XVI que se perpetuou no cancionero do Brasil.

No seu método analítico, Mário de Andrade prefere dividir as grandes formas em fragmentos métrico-rítmicos menores, tanto na música como na poesia. Sua pesquisa mostra que este procedimento era mais adequado ao estudo da canção popular:

As oitavas e décimas das emboladas: “Na poesia popular brasileira as quadras ou versos gerais tendem a agrupar-se em duas” n.º. 11 da Bibliografia<sup>15</sup> I, p. 404<sup>16</sup>

<sup>13</sup> “Um dia, um dado, um dedo”. *Verso reverso controverso*. São Paulo, Perspectiva, 1988, p. 258.

<sup>14</sup> “Endechas. A uma cativa com quem andava de amores na Índia, chamada Bárbara.”. “Redondilhas” In Camões, Luís de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 2005, p. 446.

<sup>15</sup> Teófilo Braga, *História da Poesia Popular Portuguesa*. Lisboa, Manuel Gomes, 1902/5, 2v.

Agrupar os versos em pequenos dísticos revela uma preocupação maior do autor: a busca das células da composição poética, assim como fez em relação à melódica e à rítmica. Isto explicaria também sua preferência por metros curtos no poema.

Forma e conteúdo estão sempre integrados no processo de composição do poeta ou cantor. Na análise de Mário de Andrade, o assunto procurado pelo compositor é, em grande parte, uma exigência da forma. Assim se justifica mais uma vez sua defesa pelas pequenas formas. Versos longos são os heróicos, épicos ou narrativos – os versos curtos são, em geral, líricos. Essa razão contribui para que o autor demonstre sua preferência pela lírica e seu distanciamento do folclorismo:

A respeito de textos, principalmente nos desafios, desconfiar da abundância de espírito dos cantadores registrados pelos folcloristas. O cantor briga e emprega na caçada do antagonista muitos caçadores tradicionais “catinga de arubu” etc. E o povo ri. Já na quadra lírica os textos são mais interessantes sob o ponto-de-vista de poesia inteligente. Os 2 desafidores profissionais pernambucanos ouvidos em Bom jardim, cantando pernosticidades decoradas.<sup>17</sup>

### **Fusão de palavra e som**

Nas suas pesquisas sobre a *Poética*, Mário de Andrade revela uma inquietação sua, já analisada em parte na *Melódica* – são as terminações da melodia fora da nota fundamental: terminações na sensível, na dominante e na subdominante, entre outras. Essa descoberta é revelada ao analisar uma série de folhetos de cordel transcritos por Villa-Lobos:

O pé-quebrado, só usado no nordeste, é  
bom pra encompridar a poesia que, como o coco

---

<sup>16</sup> “Poética”, Poética popular, caixa 96, doc.269, MMA-IEB.

<sup>17</sup> “Folclore”/“Poética”, *Poética popular* ex. 96, doc. 206, MMA-IEB, autógrafo a lápis em folha picotada de bloco-de-bolso 10X15cm.

não terminando na tônica, não termina também de forma que satisfaça a rima.<sup>18</sup>

O vínculo entre rima e tonalidade afirma o tratamento específico que deve ser dispensado à análise do processo criativo na poesia cantada. A observação da concordância entre terminações na melodia e na versificação dá novos instrumentos, tanto para a análise poético-melódica quanto para a composição de novas canções. Verso de pé-quebrado, estrofes terminando sem rima e fora da tonalidade são assuntos que dizem respeito à pesquisa estética modernista.

O manuscrito da *Poética* propõe uma busca por novas correspondências entre forma poético-literária e a rítmica musical:

Versos de 5 sílabas e outros assim de redondilha menor: É curiosa essa volta do verso de redondilha menor, especialmente no “galope” ou “martelo agalopado”, que já raramente (ver se encontro algum) se encontra no populário português. Esse verso de 5 sílabas foi o natural de todo povo ibérico, mas antes do séc. XV. No fim deste, as mazelas semiliterárias impuseram definitivamente as 7 sílabas da redondilha maior. (n. 11 da Bibliog.<sup>19</sup> II, 199 e s.)<sup>20</sup>

Este esboço a respeito da forma-galope está relacionado a outro, sobre o mesmo termo, que também evidencia a fusão de palavra e som, verso e compasso, fonemas e figuras rítmicas:

Galope parece ser o verso de 10 sílabas (veja n. 59 XII-72)<sup>21</sup>.

Parece que a expressão galope, evidentemente imagem tirada do correr do animal, não queria dizer rapidez pois a embolada é muito mais rápida, antes indica regularidade de ritmos batidos. Com efeito nas

<sup>18</sup> (“Pé-quebrado”, doc. 238, cx. 96, MMA-IEB)

<sup>19</sup> Teófilo Braga. *História da poesia popular portuguesa*. op.cit.1902/5.

<sup>20</sup> “Poética”, cx. 96, doc. 244, MMA-IEB.

<sup>21</sup> Fundos Villa-Lobos: série de folhetos de cordel transcritos por Villa-Lobos no Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

sextilhas comuns de desafio, cantadas em toada, a rítmica melódica varia bem, ao passo que no galope a linha se desenvolve num tá-tá-tá regularíssimo de colcheias. E no martelo agalopado, que me deu Adilão, sempre é a mesma regularidade rítmica, com pausas intercaladas nesse caso.<sup>22</sup>

O autor estabelece uma equivalência entre a figura rítmica e o fonema. A poesia cantada é constituída de sílabas longas e breves que se alternam, como na Antigüidade Latina. No contínuo de colcheias da embolada, investigado acima por Mário de Andrade, todos os sons têm o mesmo valor rítmico – são todos breves. O coro desses versos – que, em geral, apresentam uma rítmica diferente do solo – evidencia essa proporção entre longas e breves na poesia cantada.

Todo estudo de Mário de Andrade contém o princípio metodológico de investigar o fenômeno literário e musical em conjunto. Mesmo as análises sobre o assunto dos cantos usam essa razão poético-melódica:

#### Cocos

Estudar bem todos, pra distinguir os caracteres realmente específicos e distintivos do coco, quer como forma poético-musical, quer como assunto de texto, quer como melódica, quer como geografia, isto é, local legítimo do coco. O coco é litorâneo e os assuntos litorâneos são os mais específicos. Agrupar os que falam de água, canoeiro, vapor; agrupar os que falam de engenho; notar que outros cocos tem mais caráter de toada, como os dois me dados como “cocos sertanejos” na Paraíba. Notar que esses já não são cocos legítimos (lhes falta à maioria refrão, e sempre embolada). Se aproximam mais do samba geral, de negros, do interior brasileiro. Se aproximam dos sambas de negros paulistas, são de melodia mais simples, escapam muito mais da síncopa que os cocos legítimos, têm assunto que em geral escapa do que seja especificamente litorâneo. O “samba do matuto” (examinar as peças que dei no Ensaio como “samba do matuto”, tal como lhes chama Ascenso Ferreira, são isso. Distinguir ainda as peças não dançadas, que os cantadores chamam de coco Adilão, Chico Antônio, nelas entra o Desafio, a parcela, o martelo, até assuntos de Romance. Distinguir, por ex., nas peças de Lampeão as que são

<sup>22</sup> “Poética”, cx. 96, doc. 104, MMA-IEB.

romances, das que são cocos em que entra esporadicamente o assunto Lampeão. – Notar que os cocos de palmas, cocos de zambê, cocos de roda, dados muitas vezes por “mais antigos” pelos meus informadores e colaboradores, se aproximam enormemente pela forma (quase sempre), pelo sentimento da linha, por serem mais primários, dos sambas de negros. O coco é uma forma saída (não se pode dizer propriamente “evolucionada”) do samba.<sup>23</sup>

O coco e o samba são formas, estruturalmente equivalentes às formas musicais e poéticas da cultura letrada. Assim, a relação forma-conteúdo - própria às poéticas clássicas - também caracteriza essa análise e, conseqüentemente, todo o pensamento de Mário de Andrade, determinando o sentido de seus estudos e de seu projeto estético.

Sobre os cocos o autor afirma que há os que servem para a dança e outros são mais recitativos. Mário de Andrade recolheu um exemplo de coco em que o caráter prosódico sobrepunha-se ao coreográfico a ponto de diluir completamente a síncopa de colcheia no primeiro tempo do compasso, que é um dos grandes fatos dos torneios melódicos brasileiros:

Também neste coco [“Coco da Usina”] o ritmo sincopado embora seja perceptível vai muito diluído na comodidade e fantasia da prosódia<sup>24</sup>

Ai, eu comprei uma terra, oh u si na!  
Pra minha usina assen - tá -, oh u si na! Si vo - cê é bom co  
queiro, oh u si na! Quero vê me desmanchá! Tombo do martelo tomba -  
dor! Tombo do martelo geme - dor

<sup>23</sup> “Cocos”, *Poética popular* cx. 96, doc.324, MMA-IEB. - Autógrafo em bloco-de-notas 10,5X14cm a lápis até “-geografia” e à tinta até o fim.

<sup>24</sup> M. de Andrade. *Os Cocos*. Op.cit. p. 105. Essa transcrição é acompanhada de uma nota sobre a precisão da escrita rítmica - “Na verdade o ritmo sincopado seria:”



Assim, o ritmo do canto é determinado ora pela dança, ora pela linguagem verbal, essas duas razões convivem dialeticamente na musicalidade das composições brasileiras. Um esboço maior do manuscrito desenvolve mais esse aspecto:

Sobre a natureza dos cocos, notar que muitos são concebidos como peças de canto puro, que o povo tem de escutar apenas como um espetáculo de arte. É uma deformação em que o canto coreográfico inicial, de que hoje o coco de zambê é o protótipo, se refinou esteticamente, perdeu o interesse imediato de atividade física, pra tender pra arte-pura em manifestações de exclusiva contemplatividade. A Adilão do Jacaré perguntei se também cantava pra dançarem, secundou com desprezo que não.

O coco assim concebido como obra de arte exclusivamente vocal tem a expressão máxima nos cantadores profissionais gênero Chico Antônio e Adilão do Jacaré. No geral o cantador não se aceita só, não vive em procura de respondedores ocasionais. Prefere trazer na cola algum discípulo, que nem Chico Antônio. Discípulo que facilite a perfeição virtuosística da criação. Ou então formam grupos de cantadores formados e independentes que nem o terno a que pertencia Adilão do Jacaré. Neste grupo nenhum era considerado superior e manda-chuva, nem no grupo nem pro povo e menos provavelmente pelos parceiros dele, porém era mera superioridade de satisfação meramente ideal, não exercendo função social no grupo e sobre o povo.

Nos cocos pra se cantar, desses cantadores está sua manifestação mais artisticamente elevada do coco. É mais individualista. É possível notar bem a diferença enorme dum coco pra se cantar que nem o “Sabiá” de Adilão, o “Boi Tungão” de Chico Antônio, e um coco de zambê, por mais bonito que este seja.

Devo ainda notar que certos cocos que tomei apenas cantados (como o “Vapor do Laneirão” “Bezerro de Iaiá” de Chico Antônio) como forma primária, com mididez esteticamente incisiva e coreográfica pela volta rápida dos mesmos motivos, são muito provavelmente cocos de zambê, ainda não desenvolvidos individualistamente no cantador. Digo assim porque, está claro, mesmo os cocos pra se cantar mais individualistas, parecem ter a origem nalguma fórmula popular anterior.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> “Cocos”, *Poética popular*, cx. 96, doc. 327, MMA-IEB, autógrafo a lápis em folha de bloco quadriculado azul 9X15,5cm.

O autor investiga a origem dos cantos elaborados e individualistas dos cantadores e descobre que têm a mesma raiz que as frases soltas e repetitivas da dança. Ou seja, os recitativos – elaborados e autorais – revelam, afinal, que nasceram de simples cantos coreográficos coletivos. Esta origem se manifesta claramente na poética – ársis e tésis, os pés que levantam e batem no chão acompanhando a música, manifestam-se na estrofe cantada:

Sem dar muita importância pra observação notar que a combinação de dois versos, um 1º de 4 e outro 2º de 7 sílabas, é comum na nossa poesia cantada, pra corresponder a um esquema rítmico musical muito usado entre nós de três sons preparatórios em arsis, conduzindo pra primeira acentuação, do 1º compasso completo.

Assim na toada do Lauro Louro (R.G. do Sul) a estrofe principia:

Velho Paulino  
Tem um filho quase home  
Quando tem raiva não come  
Pega a faca e vai brigar.<sup>26</sup>

## Improvisação

Improvisar um texto poético, instantaneamente no momento do canto, é uma das constâncias da poesia cantada no Brasil. Mário de Andrade percebeu que as estruturas tradicionais da poesia popular – suas formas estróficas, métricas e rítmicas – favoreciam esse improviso que se manifesta na poética:

Na Europa se pode afirmar que em geral o processo de improvisação não é comum e mesmo não freqüente no mundo (n.133 p.49)<sup>27</sup>  
Em Portugal a quadra tradicional predomina.

<sup>26</sup> Poética popular, cx. 96, doc. 341, MMA-IEB, autógrafo a lápis em folha picotada de bloco-de-notas 10,5X14cm. Este manuscrito traz mais duas observações:

(Ver a estrofe no Inderê também)

Na roda dos Pombinhos

(Os nossos Brinquedos, dona Alexina Magalhães Pinto. “A Editora”, Lisboa 1908, pg 36) o tetrassílabo obriga ao mesmo ritmo musical.

<sup>27</sup> Paul Sébillot. *Le folk-lore; littérature orale et ethnographie traditionnelle*. Paris, Octave Doin et Fils, 1913

Nossa improvisação contumaz, imprescindível no nordeste, é peculiaridade americana e se poderá dizer que especializadamente brasileira.<sup>28</sup>

O avesso do verso improvisado é a quadra tradicional. Só a ausência ou esquecimento desses versos-feitos permitem ao cantador exercer sua capacidade improvisatória livremente. Quando a memória exata do verso é apagada, ficam evidentes a permanência das estruturas poético-melódicas – estas, sim, interessavam ao autor, e não a composição em si.

A observação desses improvisos levava, novamente, a uma pergunta sobre qual seria a prioridade dessas composições – se o assunto ou a sonoridade:

O que se nota é bem aquela fina observação feita por 220 p. 185<sup>29</sup> a respeito dos cantos improvisados dos negros daqui:

“Jeder Eindruck, den sie (os improvisadores) empfangen, nimmt eine poetische Form an; der Gedanke gebiert den Reim oder der Reim den Gedanken”.<sup>30</sup>

A forma poética (no caso, a rima) pode influir no conteúdo tanto quanto o conteúdo na forma. Essa razão permeia o pensamento de Mário de Andrade a respeito da criação artística, e encontrou respaldo nos dados de sua pesquisa. Uma das especificidades, que observou na canção brasileira, era a obrigação do cantador preencher os sons todos da

<sup>28</sup> “Improvisação”, *Poética Popular*, cx. 96, doc.196, MMA-IEB. Outras duas notas de leitura também discorrem sobre a origem da improvisação cantada: “Os negros nos sambas fazem textos momentâneos porém paupérrimos, que repetem incansavelmente. Os portugueses usam mais freqüentemente o texto tradicional. O improvisado, à larga dos nordestinos, terá vindo dos índios que também se diz serem excessivamente improvisadores? (n. 194 [Obras póstumas de A. Gonçalves Dias. *O Brasil e a Oceania*. Rio de Janeiro, Garnier, 1909] p.188.)”. (“Improvisação”, *Poética popular*, cx. 96, doc.86, MMA-IEB.)

“Os versos-feitos, os dísticos-feitos, as idéias com variações, entram freqüentíssimamente em todos os povos que usam o processo de quadras livres nas canções sem assunto temático. Ocorre até nos Spirituals afro-índios. ‘Am I a soldier of the cross?’ por ex. é um verso-feito quase tão freqüente nos spirituals como ‘Atirei um limão verde’ na poética profana luso-brasileira (n. 154 [White, N. I. *American negro folk-songs*. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1928.] p.47). Entra também nas quadras profanas, o que é mais natural, como no ‘Old massa had a yaller Gal’ op. cit. p. 155 (“Poética”, doc. 155, cx. 96, MMA-IEB)

<sup>29</sup> Carl Schlichthorst. Rio de Janeiro wie es ist. Hannover, Hahn’schen, 1829.

<sup>30</sup> “Canto Improvisado”, cx. 96, doc. 134, MMA-IEB.

melodia com seu canto, não deixando espaço para uma parte instrumental. Isto trazia conseqüências poéticas:

A causa de estrofes descoerentes, de frases aparentemente e intelectualmente desligadas ou tolas, vem da rapidez de improvisação. O dois por quatro num perpetuum mobile de semicolcheias, em allegretto quasi allegro é o elemento típico, geral, constante da improvisação nordestina. Ora isso é difícilimo pela rapidez em que vai requerendo uma verborragia, uma presença de espírito enormes. Na improvisação dos blues, por exemplo (coisa que sucede também em muitas universais de improvisação cantada) entre um e outro verso do terceto em 12 compassos, sempre há uma pausa longa no canto, enchido por fantasias instrumentais, no piano ou no banjo: o “break”, como chamam. (n. 28 p. 16)<sup>31</sup> Isso permite ao improvisador pensar.<sup>32</sup>

As análises do autor a respeito da fadiga da imaginação, dos versos-feitos e das enumerações evidenciam que essa obrigação de preencher completamente a música com a voz tinha suas conseqüências poéticas. Muitos trechos cantados correspondem, estruturalmente, ao tempo de espera da composição. Mesmo durante o refrão – que seria o momento, por tradição, de intervalo no processo criativo – o cantador permanece improvisando.

O autor ressalta a importância desse canto-solista entrecortando o refrão. É uma grande evidência do trabalho ininterrupto do cantador, pois no lugar das “fantasias instrumentais” ocorre uma fantasia poético-melódica.

“... a elaboração popular procede por duas maneiras gerais: ou modificando as antigas, adaptando-as a seu sabor, aos meios, etc. (variantes) ou compondo outros. Estas, porém, em grandíssima parte, ou recebem elementos disjuntos de anteriores (irradiações) ou se amoldam mais ou menos rigorosamente a moldes estruturais abstratos (schematismo).” (Amadeu Amaral, “A Poesia Popular em S. Paulo, 26-IV-29). Esta verdade

<sup>31</sup> W. C. Handy, org. Blues; an antology. New York, Albert & Carles Beni, 1926.

<sup>32</sup> “Improvisação”, *Poética popular*, cx. 96, doc.236, MMA-IEB. Autógrafo à tinta preta em folha de bloco-de-bolso 10X6,5cm.

universal prova bem o quanto andavam direito os povos ou agrupamentos de consciência socializada, na organização do seu cantos. Nos gregos, por exemplo, era proibida a criação de melodias e poemas novos, só sendo isso permitido aos grandes músicos, que os recebiam diz-que por inspiração divina. Também nos Mestres Cantores a disciplina penosíssima, só depois de estágios longos do pretendente, permitia a composição de poemas novos e ainda só mais tarde, invenção de melodias novas. Tudo isso, essas regras, e proibições, consciente ou não, são profundamente sociais, profundamente anti-individuais.<sup>33</sup>

O autor discute, com sua pesquisa sobre a arte popular, temas caros ao projeto estético modernista – tais como a liberdade criadora e individualismo artístico. A independência absoluta no processo criativo é posta em dúvida pela percepção de que há estruturas que regem o ato da composição: o *schema*. No caso da poesia, sua origem musical é patente e se manifesta de forma reiterada, isto é, da mesma forma que não há música puramente instrumental em sua origem, também não há poesia que seja apenas discursiva e verbal. Este princípio é usado na avaliação das músicas populares do nordeste, pois, o espírito simplificador, estrutural e schematista do autor equipara as mais diversas manifestações. Seus estudos sobre a história da música não divergem de suas análises sobre os cantadores nordestinos – o *Compêndio de História da Música* de 1929 carrega um sentido crítico de valorização da pesquisa estética para a composição:

Mas apesar dos povos antigos terem sistematizado a Música como Arte, ainda não a puderam conceber livremente. Entre eles a Música viveu normalmente ligada à palavra e socializada. O homem na Antiguidade é um ser mais propriamente coletivo que individual. Todas as manifestações dele são por isso muito mais sociais que individualistas. Intelectualizada pela palavra, a Música tomava parte direta nas manifestações coletivas do povo. O canto coral teve importância vasta, ao passo que a música instrumental isolada, a bem dizer, não existiu.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> “Poética”, cx.96, doc. 281, MMA-IEB.

<sup>34</sup> *Compêndio de História da Música*. São Paulo, Miranda, 3ª ed. 1936 [1929], p. 14

Mário de Andrade ao tratar da Antiguidade Clássica no *Compêndio* expõe as origens religiosas do *schema* que rege o processo criador – principal objeto de sua investigação:

Pelo caráter conservador próprio dos rituais religiosos, muito cedo principiaram se fixando certas melodias-tipo, inalteráveis, a que se atribuía influência mágica, moral, ou simplesmente eficiência ritual.<sup>35</sup>

### **Fadiga da imaginação**

O processo mais evidente da poética improvisatória é proveniente da fadiga de criar. A bem dizer tudo converge para o descanso da imaginação e a preguiça contrasta tanto com a obrigação de criar improvisando que na verdade isso ultrapassa os domínios da simples observação crítica em nós e nos dá uma enérgica visão filosófica da vida humana, embora conhecida. Nós não vivemos para ou por viver, como os irracionais, nem apenas a nossa vida é um morrer continuado, senão que é apenas uma conquista constante da nossa morte. Nós não vivemos senão para morrer, o homem que trabalha conquista com o que descansar e a ambição da riqueza é apenas a aspiração da imobilidade e da morte. O cantador é a imagem mais violenta dessa aspiração ao descanso, e todos os processos primitivos de poesia nada mais são que morte, que imobilidade, que descanso em contraste com o fundo natural da poesia, a improvisação, que é a vida. O ritmo, a repartição em versaletes, em versos medidos, as segmentações estróficas são outras tantas medidas que facilitam o descanso da imaginação criadora. Por seu lado, o lirismo puro, eminentemente vital, eminentemente improvisatório, busca todos os meios de morrer. Assim ele é raro dentro da poética popular, que se serve de todos os subterfúgios pra escapar dele: Por exemplo: os versos estratificados, as enumerações, as quadras tradicionais, o refrão, são outros tantos processos em que o princípio da preguiça que rege a tendência humana obriga o homem a descansar. Outro processo, ainda derivado da preguiça é a utilização, mesmo no improvisado, de histórias, casos historiados, gradações históricas. E isso é tão mais curioso pra caracterizar a específica preguiça do nosso povo, pelo menos nordestino que nos próprios Cocos, de estrofe e refrão (o refrão já era suficiente porque permite descansar o improvisado – e assim é usado em geral) mesmo nos cocos eminentemente líricos e improvisatórios, onde o lirismo

---

<sup>35</sup> Idem. *Compêndio...*, p. 19.

puro, permanentemente improvisatório seria a maneira mais lógica de construir as estrofes, e é o que dá os exemplares mais perfeitos do gênero, no próprio coco se introduz constantemente casos historiados (veja o caso do Pinto, o caso da Lagartixa de Adilão; a descida ao Inferno, de Chico Antônio; a introdução do Tangoro-Mango no coco, o coco dos Bichos). Ora a história, o caso a contar, é morte. É evidente a contradição do lirismo interior, permanentemente inventador por todas as espécies de sensações do exterior e associações de imagens e de idéias subscientes. A história é um caso sabido de antemão e a imaginação dorme enquanto a gente conta, o trabalho dela sendo reduzido ao mínimo, quase mecânico no povo, de seriar os fatos, metrificar e rimar. E ainda a própria seriação que contradizendo os acasos de rima e de métrica obriga o improvisador a uma prisão, é muito relativa no cantador popular que, à maneira de Shakespeare no Hamleto, de Goethe no Fausto etc. etc. pouco se amola de contar tudo, deixando o ouvinte completar as lacunas pelo seu discernimento natural. Chico Antônio então, praticava mesmo na sua ida ao inferno toda sorte de anacronismos e até saídas completas do assunto e dos fatos que relata, se deixando levar apenas pela associação das rimas e fatalidade da métrica. Assim a introdução de romances no coco é bem um processo derivado da preguiça. Outros que ainda a tendência à imobilidade criou são o Desafio e os temas de obrigação. Temas de obrigação, chamo a esses como o Marco ou fortaleza do cantador ou como o coco dos Bichos. nestes, embora a imaginação seja às vezes levada a inventar mais, e a mais trabalho pois, que nos casos historiados, sempre a tendência à imobilidade se manifesta pela fixação pré-estabelecida e portanto eminentemente antilírica, do assunto a tratar. assim principiando o coco dos Bichos quer pelo “Avestruz chama-se Ana” quer por outra invenção qualquer, mas em que sempre o Avestruz do jogo-do-bicho está, por dois lados a imaginação descansa. Descansa porque os bichos já estão fixados, são os 25 do jogo e nisso o cantador não poderá inventar nada. E descansa ainda porque fixada a primeira frase, todas as outras se sujeitarão ao mesmo processo de intelecção. Se o primeiro verso é “Avestruz chama-se Ana”, o segundo fatalmente dirá que “Águia chama-se Henriqueta”, ou Francisca, Tereza ou qualquer outro nome. Porém jamais, e isto é que seria o trabalho vital e lógico de imaginação e de lirismo, o cantador, ao 1º verso citado fará seguir por exemplo: “Águia não tem no Brasil” e “Burro nunca me deu coice”. E o mesmo se dirá do “Vamos descrever a nossa terra Brasileira”. E tanto mais se prova a tendenciosidade à preguiça do cantador, em casos desses, que chegando no fim ele procura, descansado, sair fora do ramerrão e criar. Daí tiradas finais interessantíssimas, como o “Clevelândia predileta do Bernardes”, ou apenas mais viva como a (dar o fim do coco dos Bichos). Essa é a manifestação de atividade, essa é a vida. Todo o resto do coco fôra um viver imóvel ou quase dentro da morte – que também não se pode dizer que seja a imobilidade

absoluta. Mas o próprio desafio não passa dum subterfúgio da tendência à preguiça. Nos casos enumerativos de perguntas científicas, ou historiados de saber quem fez isso, quem fez aquilo, nem preciso especificar. A fixação do tema, a ordem natural, livresca ou historiada, que ele segue, tudo é pretexto à imobilidade da imaginação. mas no próprio Desafio de descomposturas mútuas ou de perguntas enigmáticas, onde parece que tudo é vida, o subterfúgio se desvenda. Ora a atividade descansa porque o perguntador de adivinhas já as têm engatilhadas em si e pois só haverá atividade no respondedor, ora a atividade está no que insulta primeiro, o segundo (que aliás no geral repete integralmente o último verso do antagonista – processo de preguiça) se limitando a responder aos insultos por simples associação. Raríssimo o Desafio atinge aquele clímax de exaltação em que tudo é lirismo, tudo é atividade e vida. Sem contar em que a maioria dos Desafios são em versos estratificados, insultos lugares-comuns, e mesmo estrofes decoradas da literatura de cordel.

Na realidade a tradição é ainda por muitas partes uma manifestação da preguiça. O saber, a necessidade de saber, muito mais que derivação de curiosidade, da atividade espiritual, é regido pelo princípio da morte. Da mesma forma que a gente trabalha anos inteiros para conquistar a riqueza que permita ao corpo descansar: também o espírito quer saber pra imobilizar-se no conhecido, acabar com os problemas e alcançar sua inatividade. Conquistar a morte é tanto a finalidade da vida que Platão dava como sábio o que não podia mais nem se alegrar nem se entristecer; e é da filosofia espontânea do homem tão fixa a impossibilidade da gente se tornar feliz neste mundo, que nós nos deixamos reger pelo princípio da preguiça e aspiramos a conquista da imobilidade neste mundo, descanso de corpo e espírito, uma existência de limbo.

A tradicionalização de explicações da natureza, de deuses fantasmas, heróis míticos ou históricos etc. etc. é sempre isso: uma fixação eminentemente humana das curiosidades da vida. Assim também a tradição entra com um contingente vasto de processos na criação poética do nordestino. Pertencem a esse descanso no tradicional os refrãos, as quadras decoradas, os versos estratificados. A tudo isso podemos ajuntar o processo enumerativo, que é prodigiosamente abundante e tradicional no nordeste.

(E agora estudar particularizadamente cada um desses processos)<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> “Descanso da Imaginação”, *Poética popular* cx. 96, doc 61, MMA-IEB) Pelo lembrete final, pode-se deduzir que esse é um texto que projeta o restante do capítulo – pois os itens, no índice manuscrito por Mário de Andrade, estão intitulados da mesma forma. Este então pode ser o texto inicial, que trouxe a necessidade de escrever todo o resto da “*Poética*”.

Quando o autor identifica o “viver na imobilidade”, que determina o processo poético de composição, faz uma análise estrutural dessas peças, identifica nelas um sistema, uma tendência, uma constância. É sua alternativa às análises puramente conteudistas, análises meramente do assunto, que também são necessárias, mas não são análises de poética.

Mais uma vez, o termo “preguiça” na composição artística quer dizer algo como economia – aproveitamento dos recursos escassos. As figuras de retórica são todas, igualmente, índices de preguiça – tanto as figuras de repetição como as perífrases, elipses e anacolutos, que tem como objetivo facilitar e mesmo encurtar as frases<sup>37</sup>.

Essas manipulações da estrutura do verso com finalidades retóricas também tem sua origem na música: é uma herança dos processos necessários ao canto coletivo. Por exemplo: há um processo, comum nos desafios, em que um desafiante repete integralmente a última frase do outro. Esse processo – a anadiplose – é muito comum na literatura escrita, na música cantada e na música puramente instrumental. Quando essa figura consiste, como é o caso, na repetição de uma frase inteira da estrofe anterior por outra voz, iguala-se ao princípio da fuga homofônica tal como é usada pela retórica musical<sup>38</sup>, configurando, assim, um procedimento de polifonia. Mário de Andrade, numa pequena nota, demonstra seu interesse por esse procedimento:

No processo do Desafio do cantor repetir o último verso ou pelo menos a última palavra ou pelo menos rimar seu 1º verso com o último do adversário, ver senão tradição européia remanescente, pelo menos paridade de processo. V. nº 11 da Bibliografia p. 166 e 167 e seguintes. Também 191<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Sobre as figuras de sintaxe e retórica, Mário de Andrade discordou de Elsie Houston, no texto desta sobre cantos populares brasileiros: “chanson roulées en boules” diz Elsie Houston n. 219 [Péret, Elsie Houston. *Chants populaires du Brésil*. Paris, Geuthner, 1930.] p. 21 “composto sobretudo de onomatopéias” (diz “onomatopéia” por trocadilho, trocado, jogo de palavras, antes jogo silábico). Aliás isso é só poucas vezes, e em principal nas emboladas urbanas do Recife ou Rio. (“Embolada”, cx. 96, doc.96, MMA-IEB)

<sup>38</sup> “Fuga” In Dietrich, Bartel. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in german barroque music*. University of Nebraska Press, 1997, 279 a 290.

<sup>39</sup> “Pancada”; *Poética popular* cx. 96, doc. 242, MMA-IEB, autógrafo à tinta em folha de bloco-de-bolso picotada 10X6,5cm, grifo em lápis vermelho. Obras citadas: 11 – Teófilo Braga, *História da Poesia Popular Portuguesa* (op.cit.); 191 - Obras de Manoel Antonio Alvares de Azevedo. Rio de Janeiro, Garnier, 1900, 3v.

A tradição europeia aparece de forma não-pejorativa, ou seja, não como contaminação, mas como evidência da origem europeia da civilização brasileira, pois, o autor estava certamente buscando processos de polifonia na poesia cantada dos desafios. O *Compêndio de História da Música* já mostrava o lugar do contraponto e da fuga na tradição musical brasileira: os cantos responsoriais representavam, para o autor, uma alternativa ao coralismo, que se apresentava no debate musicológico como única evolução possível da música vocal.

O modo como o autor via as construções sintáticas dos cantadores improvisadores era bem particularizada – mostra seu interesse por esses procedimentos:

Notar que um dos processos de construção de emboladas (derivadas da preguiça) consiste em repisar uma idéia só dentro da estrofe, dando maneiras diversas de dicção dela (“Meu ganzá, meu ganzarino, meu ganzarino, ganzá”) ou isso com pequenas variantes. Em Chico Antônio é fácil de achar estrofes inteiras de embolada, repisando uma idéia, uma simples frase.<sup>40</sup>

### **Neumas e palavras com função de neuma.**

Segundo o próprio Mário de Andrade no manuscrito sobre a *Poética* a “neuma é um processo irracional de encher com sílabas as notas de uma linha cantada”. Assim, a abordagem da função neumática das palavras está relacionada à primazia da forma – métrica, rítmica e estrófica – em relação ao conteúdo. Esse elemento representa uma grande evidência de que um texto poético é feito de palavras e não de idéias:

---

<sup>40</sup> “Poética: Desafio/Improviso de coco”, doc. 174, cx. 96, MMA-IEB. Nota relacionada a esse esboço pelo próprio autor: “Veja a definição de Rodrigues de Carvalho em Rev. da Academia Junho de 1930 p223.” (doc. 175, cx.96)

The negro possessed (...) an invincible racial indifference to the meaning of words and verbal structure in songs as compared with the meaning of the rhythms and melody” (nº. 154 p. 4)<sup>41</sup>.

Se isso é bem o caso por exemplo das palavras africanas empregadas (naturalmente deformadas) nos Congos, Maracatus etc. e é ainda o caso dos nordestinos aceitando as palavras tradicionais dos reisados, palavras essas que não lhes interessam mais; não é o caso dos refrãos de cocos e outras “bobagens” que cantam os nordestinos em principal e os brasileiros mais ou menos por toda parte. A indiferença não é pelas palavras, mas pelos juízos. As palavras valem sempre pelo significado essencial em relação à vida física, psíquica, mística do cantador e dos que o cercam; jamais ele empregará uma palavra (nos documentos realmente populares) que não tenha pra com ele uma relação afetiva imediata qualquer. Mas pouco se incomodará que essa palavra esteja acondicionada à exposição dum juízo, duma idéia intelectual de interesse imediato. As palavras valem por si, o juízo em que elas estão é uma simples necessidade rítmico-melódica muitas vezes. Funcionam pois como verdadeiros e legítimos neumas. Porém neumas que além do valor rítmico-melódico, do valor fonético-fisiológico, se enriquece com um valor interessado, intelectual, que o torna compreensível no mínimo necessário, as palavras, os universais. E como é mais difícil criar uma série de palavras isoladas, que é uma afetação de alta e pré-concebida intelectualidade, que nem as “palavras em liberdade” de Marinetti, o povo liga as suas palavras (em liberdade) por meio de frases, pouco se lhe dando que essas frases possuam um juízo intelectual valioso, efetivo, afetivo ou apenas interessante e bonito.<sup>42</sup>

O autor apreende dos neumas populares esta atitude de liberdade – a mesma liberdade da palavra desejada pela literatura moderna desde, pelo menos, a segunda metade do século XIX com os simbolistas franceses. A mesma “relação afetiva” que Mário de Andrade vê entre o cantador popular e a palavra foi buscada pela poesia moderna para se combater o preciosismo, o passadismo e outros vícios poéticos.

O texto acima traz ainda crítica à excessiva atribuição de significados às palavras poéticas. Essa é uma crítica metodológica que deixa claro a consciência que Mário de Andrade tinha da unidade poético-melódica. O autor queria encerrar um longo período da

---

<sup>41</sup> White, N. I. American negro folk-songs. op.cit.

<sup>42</sup> “Poética”, cx. 96, doc. 282, MMA-IEB.

literatura musical em que toda análise sobre as canções populares abordava somente o conteúdo dos assuntos cantados.

## Refrão

O refrão é a própria expressão da música compartilhada socialmente. O ouvinte de poesia cantada, ao responder o coro coletivamente, mantém sua estrutura formal tradicional de ritmo, melodia e verso. Refrãos permanecem mais na memória coletiva que as partes solistas, assim, através deles ocorrem muitas permanências formais e de conteúdo:

Negar interesse e achar bobagem o refrão dos cocos é que me parece a mais espantosa insuficiência crítica. Eles sempre enunciam uma idéia, às vezes na sua síntese máxima oral: uma palavra: “Jurupaná”. As canções de poucas palavras são comuns a todas as civilizações quer primitivas quer extraeuropéias. E mesmo na Europa gregoriana, se chamará de tola, de sem significação, de bobagem uma doxologia? ou os cantos aleluiáticos de que Sto. Agostinho analisou tão finamente a significação psicológica? ... A Sra. Densmore (n. 146 p. 07)<sup>43</sup> analisando um canto indígena composto só dum nome de homem e da palavra “guerreiro” comenta: The people knew his valiant deeds and it was not considered necessary to mention even one of them”. Os refrãos, embora algumas vezes não lhe atinjamos a significação completa, são elementos poderosos de expressão da alma popular. Interessantíssimos sempre por isso. E se não os compreendemos a culpa é do nosso individualismo inútil, incapaz de se incorporar à sensibilidade dum clan.<sup>44</sup>

Umberto Eco encontrou nas teorizações musicais a origem da estética da proporção como regra artística: “Por volta de 850, com a invenção do tropo como verificação de júbilo aleluiático (e adequação de cada sílaba do texto a cada movimento da melodia), impõe-se uma consideração em termos proporcionais do processo compositivo.”<sup>45</sup> Defendia, assim como Mário de Andrade, a importância das variações sobre a repetição de uma mesma

<sup>43</sup> Frances Densmore. *The american indians and their music*. New York, The Womans Press, 1926.

<sup>44</sup> “Refrão”, *Poética popular*. cx. 96, doc. 171, MMA-IEB.

<sup>45</sup> U. Eco. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro, Globo, 1989.

palavra como meio de criação musical pura. O refrão, ainda mais que a parte solista, tem seu compromisso estético com a forma poética e musical, importando pouco a mensagem por ele evocada.

A presença de um refrão é sempre evidência de que um texto configura uma canção, tendo um dinamismo essencialmente musical e geneticamente coreográfico:

O refrão curto intercalado na estrofe, “ce  
qui, en tout pays, est l’indice de la danse” n°  
334, 2ª parte, p.2988, Tiersot<sup>46</sup>.  
Música influenciando poética<sup>47</sup>

O estudo dos refrãos, e a percepção do seu caráter essencialmente sonoro desses, faz o autor retomar a crítica ao juízo figurativo da poesia popular. Essa crítica já havia sido desenvolvida por ele, com outros argumentos, nos manuscritos da *Melódica* e da *Rítmica*:

E se se quer compreender, se comover e  
amar esses versos é preciso recebê-los não com  
inteligência, mas com a vida. E então a  
inteligência também os compreenderá.<sup>48</sup>

Finalmente, um esboço maior faz uma introdução analítica ao estudo dos refrãos. Esse texto é de extrema importância para o entendimento dos objetivos do manuscrito, pois revela, ao final, que a esse trabalho teórico iria ser agregado uma coletânea de análises de exemplos tirados da pesquisa de campo:

A respeito da beleza dos refrãos dos cocos – Aliás além de  
todo o largo interesse psicológico que esses refrãos tem, eles  
têm sua beleza artística também e às vezes, muitas vezes, grande  
beleza nos refrãos. Os refrãos dos cocos são “clássicos”, no  
sentido mais estético da palavra. Uma condensação severa e  
sintética, lidando problemas essenciais da vida humana social e

---

<sup>46</sup> Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Paris, Delagrave, 1913.

<sup>47</sup> “Poética”, cx. 96, doc. 137, MMA-IEB.

<sup>48</sup> “Crítica aos refrãos”, cx. 96, doc.198, MMA-IEB.

individual, comoção intensa mas contida, equilibrada, sem derramamentos românticos. O que é preciso é a gente chegar até essa beleza, sem se incomodar agora em comparações com uma beleza que nos impuseram e geralmente de padrão europeu. Porque se disse que é bonito tal refrão com bem referência ao texto estrófico, em tal modinha, ou em tal canção européia, não temos que achar, além de incompreensível (!), feio um refrão solto. Tanto mais que, porque solto, ele vibra numa eficácia muito mais pura e quase feroz. Quero primeiro citar as palavras verdadeiras de R. G. Collingwood no “Speculum Mentis”, grifando por mim o que interessa mais conservar: (citar p. 72 e 73 grifando o que grifei).

Compreender pois toda a beleza dum “Olê roseira murchaste a rosa!” dum “Redondo, Sinhá”, dum “Eu vi dois tatus jogando bola!” é descobrir mundos de vida emotiva fortíssima> desses que na expressão tão universal a gente nem sabe mais se está acordado ou sonhando; tanto a imaginação e o conhecimento se confundem tanto as precisões vitais se convertem em sonho (Freud), tanto se está numa concepção realmente mística (Tylor) das coisas e da vida. (Ver se o sentido místico de Tylor se aplica bem aqui). Mas pra se perceber vem tudo isso é preciso ir bocado mais além da cultura (e cultura européia...). Mesmo porque o de deveras difícil na cultura não é adquiri-la, mas poder esquecê-la em seguida. (Aqui então analisar os refrãos e explicar os mais belos e expressivos).<sup>49</sup>

## O assunto dos cantos

Mário de Andrade parece ter dado muitas vezes uma importância menor ao conteúdo que à forma da poesia cantada no Brasil. Isso se deve tanto à sua formação musical como ao seu desejo de buscar as permanências culturais. Isto é, o autor acreditava que, enquanto os assuntos variavam, a intenção e o estilo permanecem. O esboço que segue é de suma importância pois apresenta possibilidades de aplicar seus pressupostos teóricos aos resultados de sua pesquisa de campo:

Eu quero agora designar um dos aspectos do homem popular nordestino, em que ele se distingue bem do brasileiro do meio e do sul, pelo menos. O espírito do povo é no geral religioso, nisso que consiste numa religiosidade festiva e supersticiosa ao mesmo tempo

<sup>49</sup> “Poética”, doc. 197, cx. 96, MMA-IEB.

(que pro povo é o verdadeiro dever religioso) e doutra parte numa crença sincera mas fatigada, sem renovação, vinda da infância e que é fácil esquecer ou passar sobre, quando preciso pra viver. É por isso que essa crença que chamei de “sincera”, que o é, que é real, e que em Religião determinaria o dever legítimo, pro povo não é senão um dever vago, ineficaz, tradicional, existente apenas enquanto coincide com o caminho regular da vida de cada um. A festa e a superstição é que são os deveres legítimos pro povo – (veja citação atrás da 3ª lauda destas). É mais difícil pra este não celebrar o Natal, não usar seu signo de Salomão do que mentir por necessidade ou falar palavras-feias. E é por isso que a religião no povo caminha muito bem com o cangaço, com o estupro, o assassinio, a mentira, o suborno etc. Falo em geral e não do povo brasileiro.

Mas, voltando ao nordestino, o espírito deste povo se caracteriza, não propriamente pela religiosidade que é geral no Brasil, mas por um certo misticismo – quero dizer: uma tendência muito franca pra uma simbologia mítica bastante vaga e a facilidade pro êxtase. Não é à toa que vamos encontrar no Catimbó de criação ou pelo menos de fixação nordestina a única forma já aborígine de religiosidade. É a única religião (?) em que muito embora a gente distinga traços ameríndios (muito provavelmente de introdução semiliterária de indivíduos alfabetizados), traços africanos e católicos – o corpo das práticas e especialmente o politeísmo, bem como a sua mitologia são dum nacionalismo fundamental. E tanto fundamental que absolutamente inconsciente.

Esse espírito místico tem ainda a sua prova na falta de energia intelectual com que o nordestino conserva os seus versos tradicionais. Já nem lembro apenas a passividade com que nos textos bilíngües ou políglotas, ele repete (naturalmente deturpadas) uma quantidade enorme de palavras africanas, e também algumas ameríndias que não compreendem mais. Isso é muito comum nas religiões, em todos os povos do mundo. Porém é comum nas religiões e excepcional nas práticas profanas. Os textos de caipiras, de gaúchos, de matogrossenses ou goianos que possuímos são na infinita maioria, mesmo dos refrãos tradicionais, não apenas monolíngües, como perfeitamente intelectuais, compreensíveis na sua logorréia. Os refrãos bi e trilíngües coloniais que nos ficaram pela registo dos escritores, já provém na sua grande maioria da Bahia e do Nordeste. Porém a conservação e deturpação cada vez maior de textos tradicionais, refrãos e neumas africanos se concretiza quase no Nordeste. E não em documentos de caráter religioso apenas, pelo contrário é no contexto (?) dos romances dos autos profanos, dos refrãos de cocos que isso aparece constantemente. E provém, me parece, desse espírito primordialmente místico do nordestino, a passividade com que ele pronuncia frases intelectivamente bobas, non senses, palavras já ou sempre inexistentes. Mesmo em práticas profanas de cantar e danças. Essas palavras agem no espírito dele como propulsores dum estado dionisíaco de exaltação, esse mesmo estado em que, explicando as vocalizações cristãs, santo Agostinho (?) dizia cair o

cristão, que de tão alegre com a proximidade de Deus se botava cantilenando vogais porque a inteligência não tinha mais o que falar pra Divindade. (Citar em nota no Baixo da página o texto de S. Agostinho).

Aliás, nos melhores cantadores que escutei, a preparação pra confusão de espírito era notória. Adilão do Jacaré vocalizava constantemente e pra não poder pensar enquanto o coro dava o refrão, sustentava ou em notas de harmonização, ou em firmadas um somido (?) nasal, boca fechada. Quem faça isso logo perceberá como isso faz a cabeça girar. E Adilão praticava assim justamente quando a coisa ia melhor, nos grandes momentos de exaltação e... inspiração. Era admirável. Chico Antônio, esse então, quem o visse girando na ronda estreita e inda girogirando sobre si mesmo, havia de compreender como ele preparava a tonteira pra cantar melhor. E quando desembestava por exaltações de prodigioso entusiasmo, parando o ganzá, gesticulante, olhos de luz nova, era feito uma sibila, um pai-de-santo, um caraíba, um possesso, o que quiserem, dizendo coisas duma vagueza esplendidamente lírica em que os exegetas facilmente descobririam os objetos, inventos e sucessos que só aparecerão daqui a cem anos. E era admirável.

Esse espírito místico do nordestino inda firmou nele a forma de canto responsorial dos cocos. Se entre nós essa forma tem tantos exemplos no parco romanceiro ameríndio, (há algum no romanceiro português e no africano)

- Vamos dar a despedida
- mandu-sarará
- Como deu...
- mandu-sarará etc.

(Estudar aqui essa forma.)

Ora é impossível não aproximar essa forma da forma universal das litâneas religiosas. Se nestas o refrão curto do coro no geral implora (ver se nos cocos há implorativos assim) nos cocos o refrão é que é o invocativo, ao passo que o solista mais liberto por si, está na plena profanidade de “proviso”.

(Salientar o caráter totêmico dos refrãos) notar que o refrão curto invoca no geral bichos (sabiá, boi), mulheres (Redondo Sinhá) (e ver o que mais)

(ainda outra prova é a fixação e utilização sistemática da embolada, cujas assonâncias, aliterações, enumerações, são perfeitas ritualizações místicas de devocionário. Comparar aqui as seqüências, prosas do latim medieval, prosas de Saint-Victor etc. As fórmulas universais da encantação, religiosa, de feitiçaria, de matia. (E o efeito de encantação do ritmo, do palavreado, das repetições, etc.) (Se é que em espírito evoluciona dum estado de puro misticismo extático pra um estado de religiosidade e deste pra fixação consciente das religiões, carece reconhecer que os homens nordestinos ainda estão num estado primário de organização psicológica.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> “Cocos”, *Poética popular* cx. 96, doc. 368, MMA-IEB. Autógrafo à tinta em bloco-de-nota grande 30X10,5cm. Este manuscrito acaba com esta nota: Passo bom pra provar a falta de religiosidade constante no

## Jogos florais: a raridade dos cantos de amor

“O amor nunca vem só  
Vem sempre em má companhia”<sup>51</sup>

As modinhas, o fado e toda influência portuguesa eram já demasiado lírico-amorosas para Mário de Andrade, o que demandou uma investigação mais detida sobre a permanência da temática amorosa na poesia popular brasileira. Havia uma preocupação em vigiar as influências excessivas do romantismo oitocentista:

Mas se nas quadras nós quase nada inventamos além do que os portugueses nos legaram, é certo porém que reagimos com firmeza contra certos “assuntos” poéticos portugueses que não quadravam com a nossa psicologia. Assim a ojeriza contra os alfaiates que deu centenas de quadras ao cancioneiro português e aqui não aparecem. Também certas quadras generalisadíssimas em Portugal, que figuram lá em qualquer coletânea regional de lá, e que certamente já ressoaram nos ares do Brasil. Mas caíram no chão, esquecidas, sem que ninguém as retomasse nunca. O verso-feito “Dei um ai, dei um suspiro” com dezenas de variantes em que as palavras ai e suspiro entram sempre, que viveu no Brasil prova bem a modinha que publiquei com título esse verso. Mas desapareceram do nosso cancioneiro e vive vivo e numeroso em Portugal (Cfr. cancioneiros regionais da Rev. Lusitana)<sup>52</sup>

---

homem nordestino é citar o passo grifado em n. 37 p.390 [Gustavo Barroso. Ao som da viola (folk-lore). Rio de Janeiro, Liv. Leite Ribeiro, 1921.]

“Não achas mais poesia  
na velha religião?  
Jejuar pela quaresma  
Soltar fogos em S. João  
Ir a missa no Natal  
Ouvir a santa missão?” (n.37 p 508)

Citar também Jorge de Lima, nos Dois Ensaios, quando diz que pra brasileiro a religião é “gostosa”, “gostar de Deus”

<sup>51</sup> Uma das notas do manuscrito sobre a Poética trazia apenas esse dístico e a referência: “duma quadra matuta, cit. por Paes Barreto, ‘João Carreiro’” p.29 (doc.293, cx. 96)

<sup>52</sup> “Poética”, cx. 96, doc. 192, MMA-IEB.

Mário de Andrade, em sua primeira referência aos torneios, defendia que a música de um povo difere de outras músicas pela “psicologia” e pelos torneios melódicos. Nessa frente de trabalho sobre os cantos de amor, Mário de Andrade retoma a preocupação com o que chamou de psicologia, para fazer uma retórica das paixões a partir da poesia cantada no Brasil<sup>53</sup>. O esboço acima serve para evidenciar que “a raridade dos cantos de amor” é um fator de diferenciação entre a composição poética brasileira e a europeia. O elemento amoroso na poética fica configurado como um fator de exclusão: não interessava ao projeto estético modernista e nem era apreciado pelo povo.

Uma nota prévia indica um item a ser desenvolvido pelo escritor:

“O fundo da poesia popular portuguesa é amoroso”<sup>54</sup>.

No mesmo grupo de documentos, outra anotação explicita a razão dessa futura abordagem na pesquisa sobre a *Poética popular* no Brasil:

“A riqueza de assuntos, distinguindo-nos da poética amorosa de Portugal.”<sup>55</sup>.

Assim, Mário de Andrade buscava o caráter que diferenciaria a tematização amorosa nas poéticas populares brasileira e portuguesa<sup>56</sup>. Sua pesquisa buscava, então, qual traço da canção nacional representa uma abordagem alternativa às fórmulas já consagradas de se cantar o amor:

Notar a raridade dos cantos de amor. Isso é mais ou menos próprio da mentalidade primitiva. Os nossos índios não possuíam canções de amor e a linda canção a Rudá recolhida por Couto de Magalhães (?) é mais que discutível, aliás como o

<sup>53</sup> Uma anotação no mesmo manuscrito sobre a *Poética* vincula as quadras prontas portuguesas à temática amorosa na poesia cantada no Brasil: “n. 89 [Nuno Catarino Cardoso. *Cancioneiro popular português e brasileiro*; antologia contendo quinhentas e vinte e uma quadras e dois capítulos sobre a psicologia do amor. Lisboa, Portugal-Brasil; Rio de Janeiro, Americana, 1921, p.23 e 89] coteja a poesia amorosa de Brasil e Portugal.” (“Quadras de Amor”, doc. 164, cx. 96, MMA-IEB).

<sup>54</sup> “Poética”, doc. 241, cx. 96, MMA-IEB.

<sup>55</sup> “Poética”, doc. 249, cx. 96, MMA-IEB.

<sup>56</sup> Mário de Andrade indica esta fonte: P. de Carvalho. *História do Fado*. Lisboa, Emp. História de Portugal, 1903, p.16: uma quadra de F. Costa n. 49.

próprio Rudá. Mas é que na realidade, nós denominamos canções de amor aquelas cujo texto exprime diretamente e às claras o sentimento provocado pela sexualidade – o que é julgar pela nossa mentalidade uma mentalidade diversa. Assim como entre os seres chamamos de irracionais a canção de amor consiste em cantar melhor, apresentar plumagem mais viva e vitória na competição de força quando chaga o tempo do cio – também na mentalidade primitiva ou já em transição pra nossa, cantos de explanação de riqueza, cantos de gabolice, os desafios de competição, tem que considerar-se não como simples esporte lírico gratuito, mas como legítimas sublimações líricas da sexualidade. São legítimas canções de amor. Um índio sioux disse à sra. Densmore que as cantigas deles que mais se aproximavam das de amor pedidas por ela eram umas poucas que enumeravam as possibilidades dum homem pra sustentar companheira (n. 46 p. 85)<sup>57</sup>. Os jogos florais que em inumeráveis manifestações diversas se encontram em muitos países, entre sertanejos nordestinos, como entre troubadours e esquimós, são sublimações sexuais, cantos de amor interessado mesmo quando o texto não cuide de amor, tanto quase como um canto de sabiá, uma roda de pavão ou a competição de 2 marruás. E de fato é enorme a encantação sexual provocada nas mulheres pelos cantadores. As aventuras continuadas dum Chico Antônio – que aliás se reputava não culpado das que lhe doiravam de gozo a vida – provam que excelente cantor de amor era esse Dirceu de outra mentalidade, dizendo parolagens ou enumerando passarinhos e riquezas de senhor de engenho.<sup>58</sup>

## Formas estróficas

Mário de Andrade acreditava que a análise estrófica do poema também podia realizar-se por adição, ou seja, adotou o mesmo procedimento que desenvolveu para a análise da rítmica musical. Essas duas análises – a estrófica e a rítmica – fazem parte do mesmo questionamento estético da obrigatoriedade da simetria:

Estudar a formação das formas poéticas partindo da mais simples e por multiplicação. Por exemplo: A embolada de 8

<sup>57</sup> Frances Densmore. The american indians and their music. New York, The womans Press, 1926.

<sup>58</sup> “Poética”, doc. 201, cx. 96, autógrafo a lápis em bloco-de-bolso 10X6,5cm, MMA-IEB.

versos (pés) (não é a isto que chamam Décima, como indica João Goiaz?) já é uma duplicação da embolada de 4 versos, tanto assim que só raramente a linha melódica dos 4 últimos versos não é repetição dos 4 primeiros. Agora já a quadra parece multiplicação do dístico com 1 verso quebrado de 4 sílabas (ex “Eh Olelele”, “Chico Paulino” etc.). Esta forma (coco de parcela?) já é composta. Dístico simples é a forma primária, a que se ajuntou o verso quebrado inicial, não por criação poética, mas por função musical. A embolada se desenvolvendo num movimento de semicolcheias em moto-contínuo, o cantor levado pelo movimento-contínuo a criar, nem bem o refrão coral acaba, não espera o tempo de pausa pra iniciar o dístico, mas enche a pausa métrica da música com semicolcheias de ligação entre o movimento rítmico do refrão e o movimento-contínuo em semicolcheias da embolada a seguir, pra pegar firme o movimento desta e principalmente pela dificuldade popular de esperar pausas de silêncio em música ou sustentar sons longos. Uma prova que esse verso quebrado inicial é de função puramente musical (ou foi no início) é que muitas vezes ele como palavras é preenchido por simples neumas (“olele”) ou frases sem significação momentânea (“êta lá”, “caba danado”) de pura função neumática ainda. Aliás o próprio dístico da parcela não será desenvolvido de monístico ainda mais primário? De fato há cocos em que o solo intercoral é um puro monístico.<sup>59</sup>

No esboço acima, o autor vincula o ritmo adotado pelo cantor com a temática de seu canto. Este tipo de análise conjunta parece inédita, e pode esclarecer questões estruturais do processo de composição da poesia cantada. Por exemplo, pode explicar porque os refrãos têm características rítmicas diferentes da parte solista. Explica também que a origem de certos elementos do verso está nas notas de ligação, nas pausas e nos tempos de espera, pois existem palavras na poesia cantada que correspondem não a emissão rítmica de sons musicais, mas a momentos de pausa ou a sustentação de uma mesma nota longa.

Mário de Andrade conclui que os poemas não são construídos a partir de dísticos e sim a partir do monístico. Isso se dá pelo mesmo motivo que o ritmo musical deve também ser questionado e partir de um compasso unário – e não binário ou ternário. Com isso

---

<sup>59</sup> “Pancada do Ganzá: Poética”, doc. 189, cx. 96, MMA-IEB, a lápis em bloco-de-bolso 10X6,5cm.

esclarece que a poesia é originalmente construída sempre a partir de unidades de um só verso, e as estruturas estróficas, por esse motivo, devem ser livres de simetria.

O autor relaciona, ainda, a estrutura estrófica da poesia cantada com o uso de palavras irracionais ou de palavras que não são correntes, ou de outras línguas. Em campo, o autor observou que certas palavras e locuções são usadas por razões estróficas somente, assim como o neuma é aplicado por razões rítmicas:

Às vezes surgem palavras espantosas que induziriam a crer que os textos foram refeitos literariamente ou são meras citações literárias. É um engano. Temos que levar sempre em linha de conta o pernosticismo natural do nosso povo, proveniente da vivacidade intelectual, (não inteligência propriamente dita) mais ou menos comum nas mesclas étnicas. Nossa gente gosta de se embebedar intelectualmente com palavras que ignora ou não são comuns. É o processo instintivo do enfeitiçamento, de magia. A feitiçaria universal usa palavras... cabalísticas. Isso em nosso povo se estende a todo populário de participação musical. A prova é a quantidade de textos com palavras africanas, deformadas ou não, e que ninguém entende mais. Assim quando no Aboio da Besta (R n.65) o tangerino chama ao burro de “muar” isso não passa de pernosticismo, porém tão natural, tão inocente, tão desprezencioso como dizer bom-dia. Euclides e os pomposos tem uma razão-de-ser profundamente étnica entre nós...<sup>60</sup>

### **Forma responsorial**

O autor vê na forma-responsorial não só uma herança étnica, mas uma condição necessária pra criação melódico-literária. A música tem uma razão social, mas não necessariamente no assunto do texto cantado, e sim na sua forma. A forma sim é a prova de ter existido, em toda poesia cantada, uma criação coletiva original:

O coro no coco é indispensável pro cantador se retomar. Falo do cantador legítimo que improvisa o seu texto no momento. Ele vai se exaltando e pouco a pouco chega mesmo a prescindir do coro. As estrofes de embolada seguem umas

---

<sup>60</sup> (“Poética”, doc. 240, cx. 96, MMA-IEB)

depois das outras sem a presilha do refrão coral. A idéia transborda da estrofe, ajunta duas, três delas, ou cria estrofes de forma nova quanto ao número de versos. A música se repete e se desdobra em variações novas, mas raramente em linhas inesperadas, os efeitos aparecem, principalmente os de ritmo, devido aos apertos em que uma ou outra insuficiência de métrica deixa o improvisador. Mas a própria fúria implacável dos ritmos e das ressonâncias vai levantando o solista a dizer coisas sem nexos. Então pára e o coro entra de novo dando tempo pro cantor se reintellectualizar. O que faz lembrar uma palavra de São Basílio (H. Unger, *Musikgeschichte in Selbstzeugnissen*, p. 54) afirmando que pelo canto dialogado das antífonas e responsórios os cristãos achavam tempo pra refletir sobre o cantado e conservar atenção íntima.<sup>61</sup>

### **Sobre o manuscrito da *Poética popular***

O manuscrito sobre a *Poética* não é uma monografia, é uma obra de referência voltada tanto para músicos compositores como para pesquisadores da poesia popular. Sua estrutura é fragmentária como são os manuais de retórica e estilística nos estudos literários, ou como são os manuais de harmonia e composição na disciplina musical.

Mário de Andrade reuniu suas considerações sobre a *Poética popular* isolando cada fenômeno observado e cada elemento usado na composição da poesia cantada. Todos esses documentos, porém, apontam para um mesmo fundamento: o texto poético deve muito de seus elementos à sua origem musical. Assim, o escritor tentou elaborar um elenco de fatores pontuais que confirmam essa inter-relação de música e linguagem do ponto de vista da poética. Afirmou claramente sua oposição aos que viam o cancionário popular apenas como um meio para a divulgação de um assunto, mas, também, aos que viam a música popular como mera melodia preenchida posteriormente por um texto.

---

<sup>61</sup> “Coco responsorial”, doc. 366, cx. 96, MMA-IEB.

CAPÍTULO 4

**Viola Quebrada**  
estudo de uma canção

A carta de 1926, de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, definia os torneios melódicos brasileiros como “*algumas tendências mais freqüentes ou mais peculiares da nossa melódica*”. A expressão “torneios melódicos” foi abandonada. Mas, essa primeira hipótese foi levada adiante, em outros termos, e se faz notar em todas as publicações do autor sobre música. Prova disso é a citação de um texto de Mário de Andrade que Renato Almeida escolhe para sintetizar o pensamento do autor, numa versão didática de *História da Música Brasileira*, publicada em 1948:

Tanto no campo como na cidade florescem com enorme abundância canções e danças que apresentam todos os caracteres que a ciência exige para determinar a validade folclórica dessa manifestação. Essas melodias nascem e morrem com rapidez, é verdade, o povo não as conserva na memória. Mas, se o documento musical em si não é conservado, ele se cria dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, reveste sempre formas determinadas, se manifesta sempre dentro de certas combinações instrumentais, contém certo número de constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, jeitos de cadenciar, que todos são já tradicionais, já perfeitamente anônimos e autóctones, às vezes peculiares, e sempre característicos do brasileiro. Não é tal canção determinada que é permanente, mas tudo aquilo de que ela é construída. A melodia, em seis ou dez anos, poderá obliterar-se na memória popular, mas os seus elementos constitutivos permanecem usuais no povo e com todos os requisitos, aparências e fraquezas do tradicional.<sup>1</sup>

Ao citar justamente essa passagem para exemplificar o pensamento de Mário de Andrade, Renato Almeida revela a importância de uma abordagem menos superficial e, portanto, mais estrutural dos processos populares de composição.

Em seguida, Almeida enumera os “elementos constitutivos” que caracterizavam a melódica brasileira, resumindo, assim, os processos defendidos por Mário de Andrade pontualmente no *Ensaio Sobre a Música Brasileira* e em *Modinhas Imperiais*:

---

<sup>1</sup> Renato Almeida não revelou que este parágrafo fazia parte do artigo “A música e a Canção Populares no Brasil”. Na época existia uma versão mimeografada pelo Ministério das Relações Exteriores, onde Almeida trabalhava, atualmente esse texto está publicado em anexo ao *Ensaio* nas Obras Completas de Mário de Andrade.

Dentre elas [“as constâncias e peculiaridades da *folcmúsica* no Brasil”], a do binário, certas feições de ritmar e o encontro comum da síncopa e sua diluição na tercina; as diversidades entre a prosódia e o canto, o processo discursivo, que torna alguns cantos meros recitativos, o emprego usual do modo maior, a despeito da modulação caprichosa de muitas cantigas urbanas, as notas rebatidas, o abaixamento da sétima, a terminação dos cantos fora da tônica, na medianta ou na dominante, o caráter descendente da melodia, a utilização das escalas modais e defectivas – pentafônica e hexacordal pela ausência da sensível, em suma processos típicos e diferenciais de ritmar, modular, cantar e tocar.<sup>2</sup>

A questão do mapeamento da nacionalidade musical era latente nas mais variadas abordagens da música, e não faltava a Mário de Andrade apoio na literatura estrangeira especializada. Entre as dezenas de histórias da música de sua biblioteca, uma das mais conhecidas – e mais citadas pelo autor – são os três tomos de Jules Combarieu. No seu exemplar dessa obra, logo em sua primeira contracapa, Mário de Andrade faz um índice manuscrito de seus interesses particulares na obra, e assinala como primeiro item: “*Sobre a influência duma música nacional sobre outra, para fecundá-la, pg. 64*”.

Combarieu, nessa página indicada por Mário, defende que quanto mais uma música se mistura com as músicas estrangeiras mais ela se desenvolve. Dando como exemplos disso as influências orientais na Grécia, influências gregas em Roma e assim por diante. E chega a afirmar que:

Os cantos populares não são propriamente uma exceção a essa regra. Não são mais que cruzamentos, intercâmbios, transmissões e interpenetrações de idéias em andamento. Em suma, esse sistema de enxertos, desde que referentes às espécies de uma mesma família, é muito favorável ao progresso.<sup>3</sup>

No parágrafo seguinte, Combarieu disserta sobre como os compositores na Antigüidade não estavam interessados em fazer algo inédito e sim em “trabalhar sobre os tipos consagrados”. Para caracterizar as composições dos antigos, seja na poesia, teatro,

<sup>2</sup> Almeida, R. *Compêndio de História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro, Briguiet, 1948, p.15.

<sup>3</sup> J. Combarieu. *Histoire de la Musique*. Paris, Colin, 1953, v. I, p. 64.

arquitetura ou música, a melhor palavra seria “o arranjo”, segundo esse historiador da música. Desse modo, a antifonia romana, os músicos da Índia, o *nomos* grego, e os *neumas* dos eclesiásticos ocidentais, partem de um esquema melódico fechado e conhecido que, por isso mesmo, incita à criação.

### Uma hipótese sem palavras

Em Mário de Andrade não só as leituras em sua biblioteca conspiravam para a elaboração de um pensamento sobre o processo criativo poético-melódico. Muitas cartas são trocadas com informações interessantes para a genealogia da recém-formulada hipótese dos torneios melódicos. Descobre-se, por exemplo, que Manuel Bandeira freqüentava assiduamente a casa de Heitor Villa-Lobos e relatou a Mário de Andrade como eram as *Serestas* e as *Cirandas*. Estes eram dois importantes projetos de Villa-Lobos, que também trabalhava na harmonização de *Viola Quebrada*, a única composição conhecida de Mário, no mesmo ano de 1926.

Discussões musicais entre os dois escritores misturavam-se às poesias que iam e vinham em diferentes versões. Numa conversa, Bandeira faz crítica ao poema “Lenda do Céu” publicado no livro *Clã do Jaboti* de 1927, comentando que Mário pastichava o beletrista Catulo da Paixão Cearense<sup>4</sup>. Na resposta, o autor conta que o pasticho foi proposital. E que um outro exemplo de pasticho era a canção *Viola Quebrada* (então denominada *Maroca*):

Sobre a *Maroca*.... Você quer escutar uma confidência só mesmo pra você? Pois é o pasticho mais indecentemente plagiado que tem. No que aliás não tenho a culpa porque toda a gente sabe que não sou compositor. A *Maroca* foi friamente feita assim: peguei no ritmo melódico de *Cabocla do Caxangá* e mudei as notas por brincadeira me vestindo. Tenho muito costume de sobre um modelo rítmico qualquer inventar sons diferentes pra me dar uma ocupação sonora

<sup>4</sup> Mário de Andrade *Poesias Completas*. São Paulo, Martins, 1972 [1927], pp. 141 a 144. A “Lenda do céu” começa com o refrão: “Andorinha andorinha/Andorinha avoou,/ Andorinha caiu,/ Curumim a pegou”. Catullo da Paixão Cearense tem versos assim: “Lá no azul do céu/ tanta luz brotou/ minha estrela d’alva/ já se apagou” C. P. Cearense. “A Promessa” In *Meu Sertão*. O assunto dos dois poemas “Lenda do céu” e “Promessa” também é o mesmo: um pássaro que vira espírito.

quando me visto. 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 ainda matutado nisso. Aliás o refrão não tem nada de propriamente brasileiro com aquele tremido sentimental...<sup>5</sup>

Mário de Andrade enxergou na rítmica melódica de Catulo Cearense torneios que evidenciavam sua hipótese sobre o caráter da música brasileira. O mesmo caderno de canções brasileiras harmonizadas - publicadas na França por Villa-Lobos – trazia *Viola Quebrada* e *Cabocla do Caxangá*, esta tem indicado no cabeçalho da partitura o gênero “embolada do norte”<sup>6</sup>, a primeira é classificada como “Modinha de M. de A.”<sup>7</sup> Essas classificações podem ser confrontadas com os documentos que seguem.

Numa crônica de 1930, Mário de Andrade faz um exercício de comparação entre a modinha e a embolada – os dois gêneros que, misturados, definiram o aspecto sonoro de sua composição *Viola Quebrada*. Nesse momento, o autor define assim a embolada:

“Musicalmente o processo da embolada consiste numa linha de andamento rápido, onde abundam as notas rebatidas, e construída num ‘perpetuum mobile’, ‘movimento perpétuo’ de semicolcheias. O compasso no 2/4 usual”<sup>8</sup>.

Nessa análise melódica, Mário de Andrade encontra processos semelhantes entre a modinha e a embolada. *Cabocla do Caxangá*, deste ponto de vista, está bem caracterizada como embolada, pois segue todos os itens da citação. No entanto, para ser reconhecida pelo ouvinte como semelhante a uma modinha, eram necessárias certas adaptações. Para transformá-la em *Viola Quebrada* o autor diminuiu bastante o andamento, efetuando a conversão da exaltação rapsódica em idílio amoroso. A segunda alteração que se pode notar

<sup>5</sup> op. cit., Andrade/Bandeira, 2000 [1926], p. 309.

<sup>6</sup> H. Villa-Lobos, “Cabôca de Caxangá” In *Chansons Brésiliennes*. 1926.

<sup>7</sup> H. Villa-Lobos, “Viola Quebrada” In *Chansons Brésiliennes*. 1926.

<sup>8</sup> “A Modinha”, Diário Nacional de São Paulo, 14 de maio de 1930. Parte desta crônica foi publicada no verbete “Embolada” do *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade (coordenação Oneyda Alvarenga/Flávia Camargo Toni). Belo Horizonte, Itatiaia/Edusp, São Paulo, 1989, p. 200.

é justamente a transposição do modo maior para o menor. Pois, a embolada nordestina traz sempre a terça maior em sua melodia:



Elementos de música e de literatura sempre estiveram misturados no pensamento de Mário de Andrade. Telê P. A. Lopez chama a atenção para a bagagem poética dos textos programáticos do escritor – no exemplo d’*O Turista Aprendiz*: “As enumerações, estabelecendo uma particular geografia, em ritmo de embolada, mesclam-se ao exercício da bricolagem e da paródia, cosendo com humor e ironia frases feitas, refrãos e lugares-comuns da linguagem.”<sup>9</sup> De fato, as enumerações anunciadas n’*O Turista* e amplamente utilizadas em *Macunaíma* seguem o mesmo princípio, não só sugestivamente rítmico, mas também temático, e mantêm o aspecto enumerativo da embolada. Basta comparar a lista de sertanejos de *Cabocla do Caxangá* à evocação de modernistas-macumbeiros em *Macunaíma*<sup>10</sup>:

Laurindo Punga,  
Chico Dunga, Zé Vicente  
Essa gente tão valente  
Do sertão de Jatobá

E os macumbeiros,  
Macunaíma, Jaime Ovalle,  
Dodô, Manu Bandeira,  
Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira,  
Raul Bopp, Antônio Bento,  
todos esses macumbeiros saíram na madrugada.

Outro procedimento melódico presente na partitura de *Cabocla do Caxangá* é a “gradação descendente com sons rebatidos”, em colcheias ou semicolcheias no dois-por-quatro. A nota rebatida é aquela que se repete, uma ou mais vezes consecutivas, com mesma altura e duração. Para Mário de Andrade essa redundância musical das notas rebatidas provoca uma rápida monotonia, livrando o ouvinte da pulsação infalível do binário. As rebatidas são um descanso melódico, assim como as pausas e as notas longas. O

<sup>9</sup> Telê Ancona Lopez. *Mariodeandradiando*. São Paulo, Hucitec, 1995, p. 98.

<sup>10</sup> *Macunaíma*. Paris, Archives/Brasília, CNPq, 1988, p. 64.



A crítica que o autor faz a Catulo Cearense é bem clara: rejeita seus “livros de modinhas e lundus acariocados” mas valoriza o poeta regionalista de *Meu Sertão*, sem nunca considera-lo como “poesia propriamente popular”. Provavelmente foi percebendo as “falhas” nas caracterizações melódicas daquele compositor que Mário de Andrade lidou com as variações sobre *Cabocla do Caxangá* (embolada) num andamento lento (como o *Luar do Sertão*) mas na etnológica “preferência pelo Menor” das modinhas centenárias:

Dm C# (ou A7)

quando da bri sa no a çoi tea- flor da noi te se cur vou fui seen con -  
 trar com a Ma ro ca meu a mor eu ti ve nal maum cho que du ro quan doa  
 mu ro já noes cu ro meu o lhar an dou bus can doa ca ra de lae não a chou

Cada sílaba de numa canção que corresponde a um som melódico configura a menor unidade melódico-lingüística: o *tonema*<sup>13</sup>. Nesse *solo* pode-se notar que os tonemas “bri-sa no” formam as três primeiras notas rebatidas. Estes três sons, no plano das alturas, estão localizados na nota fundamental, definindo a tonalidade da canção. Nesse mesmo momento, o acorde do acompanhamento - determinado assim na harmonização feita por Villa-Lobos - também está na nota tônica, o que configura o uníssono em ré. Justamente, ré menor é o tom de *Viola Quebrada* na pequena partitura manuscrita por Mário de Andrade<sup>14</sup>. Só mais adiante, nos tonemas “noi-te”, o acorde vai para a dominante até o final da frase<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> O conceito de “tonema” assim como as tabelas que representam o desenho melódico da letra da canção são baseados no estudo de Luiz Tatit, *O Cancionista*. São Paulo, Edusp, 1998.

<sup>14</sup> O Arquivo Mário de Andrade do IEB possui uma caixa para o manuscrito de *Viola Quebrada* contendo o escrito original e cópias passadas a limpo. Existe uma foto desse manuscrito reproduzida em M.A.de Moraes (org.) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, Edusp, 2000. p.309.

<sup>15</sup> Na harmonização de Villa-Lobos, o repouso provisório na dominante é substituído pela sensível (dó sustenido, no exemplo), esses eventos representam uma passagem melódica e um acorde de grande tensão harmônica. Porém o acorde baseado na sensível tem uma razão simples: ressaltar que numa melodia em modo menor a dominante tem, por oposição, a terça maior e forma um acorde maior. Dó sustenido é a terça maior do acorde dominante de *Viola Quebrada*.

*Viola Quebrada* (primeiro segmento)

Quan do
da coi tea
a flor noi te se
bri sa no da
cur
vou

Um primeiro aspecto, que se torna claro no gráfico acima, é a ocorrência de várias notas rebatidas, simbolizadas pela mesma linha horizontal - exemplos: “quan-do”, “bri-sa no”, “-çoi-te a”, “noi-te se”. As semicolcheias são facilmente evidenciáveis pelas sílabas detalhadamente separadas na rítmica da canção. Dessa maneira, o ritmo do primeiro segmento é sempre igual:

								
quan	do	da	bri	sa	no	a	çoi	te

Do ponto de vista melódico-harmônico, existe nesse trecho uma nota de tensão, ela é dissonante em relação à tônica (um dó sustenido: o terceiro grau do acorde de dominante). Esse elemento dissonante influenciou a harmonização publicada por Villa-Lobos. No gráfico da canção, ele está representado pelo tonema “cur-” (de “curvou”). Este tonema funciona como um apoio que leva à nota mais grave da tessitura (que coincide com a partícula “-vou” - justamente a tônica da dominante).





segunda o *final conclusivo do solo*<sup>16</sup>. No entanto, o desenho melódico escolhido por Mário de Andrade nessa composição, tem algumas particularidades inusitadas, se compararmos a uma canção comercial comum – por exemplo, as quatro notas iguais na tônica que dão finalização ao segmento (“-la e”, “não”, “a-”, “-chou”).

Quanto à apreciação geral do gráfico de *Viola Quebrada*, um aspecto importante é a pequena tessitura da canção. Isto tem duas explicações: uma etnológica e outra propriamente poético-melódica. O gênero *modinha* geralmente apresenta tessitura curta, variando de um intervalo de sexta a uma décima-terceira. Isso provavelmente está relacionado à popularidade desse gênero: quanto menor a tessitura, mais fácil de ser cantada em ocasiões públicas e coletivas. Outra razão da pequena tessitura nas modinhas está relacionada ao uso de pequenas formas no texto. No caso de *Viola Quebrada* o texto é composto por estrofes de quatro versos.

Mário de Andrade encontra relações entre a forma musical e o assunto do texto das modinhas oitocentistas ao aproximá-las da moda-de-viola paulista – como mostra o verbete “Moda” do *Dicionário Musical Brasileiro*:

“Entre a moda e a modinha há duas distinções fundamentais: a moda é do domínio extra-urbano, a modinha é do domínio urbano. Por outro lado a modinha no geral é de fundo lírico, não conta casos, conta queixas; a moda no geral é de fundo dramático, conta casos.”<sup>17</sup>

O autor desconfiava da origem popular de poesias cantadas que trouxessem assunto amoroso, pois suspeitava que todas tivessem origem semi-erudita. Na citação acima essa suspeita permanece já que a modinha, por ser urbana, era certamente cosmopolita e letrada. Por isso, a *moda*, mais que a *modinha*, chamou a atenção do autor quanto à relação entre

---

<sup>16</sup> Edilson Lima (*As Modinhas do Brasil*, São Paulo, Edusp, 2001), ao analisar as primeiras modinhas manuscritas no século XVIII, identificou alguns desfechos de frase próprios deste gênero, distinguindo-o do *lied*. Estas finalizações dizem respeito principalmente ao ritmo – por exemplo, existiam no século XVIII ocorrências do *final feminino* (aquele que acaba no tempo fraco do compasso). Tais variações, porém, não foram acusadas por Mário de Andrade no seu “ramilhete”, nem em estudos posteriores, evidenciando a necessidade de uma pesquisa mais detalhada, comparando as modinhas manuscritas da colônia das impressas no Segundo Reinado.

<sup>17</sup> M. de Andrade, *Dicionário...* 1989, p. 342.

texto poético e música. Nas anotações manuscritas nas capas de sua coleção de discos<sup>18</sup> Mário de Andrade chama a atenção para o vínculo da melódica com o assunto poético numa *moda*:

“A forma de *O Cravo* é notável. Tem alto da moda com assunto simbólico ao reconto. Depois segue a moda com o assunto real do reconto, noutra movimento. O reconto é em versos pentassilábicos ao passo que o alto-da-moda em redondilhas maiores. No fim, como penúltima estrofe, se repete o alto-da-moda no assunto simbólico, tudo acabando com uma derradeira estrofe de reconto, no assunto real”<sup>19</sup>.

O mesmo interesse pelas relações poético-melódicas apresentado nas anotações em folhas soltas dos manuscritos sobre a *Melódica*, a *Rítmica* e a *Poética*, está também evidenciado nas anotações das capas dos discos da coleção particular do autor. Na apreciação da gravação de *A Madrugada* e *O jogo do truço* também foi estabelecida uma relação imediata entre a métrica da versificação e a divisão de compasso:

“Parece que quando a moda é em redondilhas o ritmo é binário simples, quando em pentassilábicos surge o binário composto”<sup>20</sup>.

*Viola Quebrada* já se apresentava coerentemente em redondilhas e no binário simples, evidenciando a grande constância desse torneio melódico. Chama a atenção, nestes discos anotados, a preocupação do ouvinte Mário de Andrade em buscar o sentido musical do texto e o sentido poético-literário da música, que era um assunto sobre o qual ele se questionou bastante e permeou grande parte da sua produção literária.

Ao buscar as ramificações populares da modinha (inclusive no nordeste e na música popular rural), fica evidenciado no pensamento de Mário de Andrade a importância da unidade musical do Brasil: o que ele buscava não era a forma-modinha mas os padrões da

---

<sup>18</sup> Mário de Andrade queria que a gravação fonográfica viesse a auxiliar a pesquisa da música nacional. Esta é a importância de sua coleção particular de discos (com fartas anotações de trabalho conservadas nas capas) e dos trabalhos da *Discoteca Pública de São Paulo* nos anos 30. (Série *Discos*, *Arquivo Mário de Andrade*, Instituto de Estudos Brasileiros - IEB). As anotações foram publicadas e estudadas em Flávia C. Toni (org.) *A Música Popular na Vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo, Senac, 2004.

<sup>19</sup> Série *Discos*, MA-IEB.

<sup>20</sup> Série *Discos*, MA-IEB.

melódica brasileira. As correspondências entre os torneios melódicos – e seu vínculo com o texto das canções – na moda-de-viola, na modinha do século XIX e na embolada nordestina são grandes sinais de busca de uma razão estrutural estética e formal no processo criativo da poesia cantada no Brasil.

O estudo sobre *Viola Quebrada* mostra o pensamento musical de Mário de Andrade de uma forma nova e única, pois suas idéias foram expressas em sons poético-musicais e não ditas em linguagem verbal. É como se, em 1926, antes de ter escrito qualquer obra sobre música, o autor só conseguisse enumerar através de uma canção os elementos poético-melódicos brasileiros que já eram evidentes para ele.

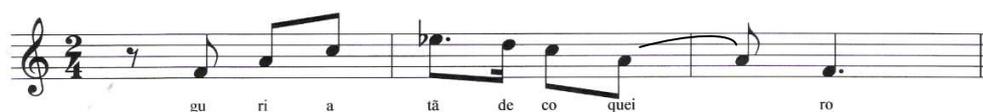
Assim, o *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928) aparece como um documento diretamente relacionado às inquietações que envolveram a composição de *Viola Quebrada*. Entre a composição dessa canção e a publicação do *Ensaio* aconteceu a primeira viagem de pesquisas do escritor ao norte e nordeste do país, em 1927, originando os manuscritos d'*O Turista Aprendiz. Modinhas Imperiais* de 1929 leva a diante essa inquietação, investigando a ocorrência de elementos poético-melódicos neste gênero específico. O *Compêndio de História da Música*, do mesmo ano de 1929, foi um aprofundamento junto à historiografia musical de uma busca por tendências melódicas, por permanências, por procedimentos que nunca se perdem e que acabaram por freqüentar a música brasileira e a música moderna. Finalmente, os volumes que integrariam o *Na Pancada do Ganzá* – sua grande obra musicológica inédita e inacabada – explicitam o amadurecimento da hipótese dos torneios melódicos e seu enriquecimento pelo contato do autor com a pesquisa de campo e uma vasta literatura teórica e poética.

### ***Guriatã de Coqueiro*: estudo de caso.**

A audição do fonograma *Guriatã de Coqueiro* por Mário de Andrade marcou muito sua crítica, justamente porque essa composição reúne vários dos elementos melódicos pesquisados por ele. Além disso, apesar de trazer tendências e constâncias tradicionalíssimas da poesia cantada no Brasil, a canção foi gravada num estúdio de uma gravadora comercial e era vendido como tantos outros sucessos do ano. O autor não

compôs mais nenhuma música-hipótese que representasse suas descobertas musicológicas, mas, encontrou em “Guriatã de Coqueiro” uma síntese que complementa, de certa forma, os torneios melódicos de *Viola Quebrada*.

Abaixo está uma das possíveis transcrições da principal frase melódico-poética da gravação:



Não foi encontrada, até o momento, nenhuma publicação dessa música em partitura<sup>21</sup>. Porém, é possível imaginar como Mário de Andrade escreveria essa frase, ele tinha um método próprio de transcrição que revela suas preocupações de pesquisador e músico. Assim, é possível fazer um mapeamento de suas preferências nas soluções para a escrita musical observando os resultados das colheitas de melodias. Outra evidência das preferências do autor em suas transcrições para partitura está nas anotações que fazia a lápis nos livros sobre música brasileira de sua biblioteca. Estes livros contêm as correções das transcrições de música popular “mal-grafadas”. Nestas, ele corrigia a posição da barra de compasso, alterando toda a divisão e acentuação rítmica da peça<sup>22</sup>.

Considerando a “imaginação estrutural” do autor, percebe-se uma primeira característica que chama a atenção quanto à forma da frase musical do “Guriatã de Coqueiro”: o desenho melódico nos dois primeiros compassos apresenta uma forma de espelho que tem na barra de compasso o seu prisma. Nesta mesma fronteira ótica encontra-se a nota mais alta da melodia, o que também é muito significativo.

<sup>21</sup> Essa frase melódica é quase idêntica à “Eu vou mostrar pra vocês”, primeiros compassos do famoso “Baião” de Luís Gonzaga, composição que tem a intenção evidente de ser uma tipificação perfeita dessa dança-cantada nordestina.

<sup>22</sup> Para isso é interessante ver o exemplar anotado da edição de 1942 da *História da Música Brasileira* de Renato Almeida.

Em retórica essa estrutura é chamada *quiasma*<sup>23</sup>, figura que concede – através sempre de seu aspecto sonoro – bastante força e legitimidade ao discurso. Apresentada numa tabela, essa situação evidencia-se ainda mais:

tã	
	de
a	co
ri	quei
Gu	ro

A estrutura especular está evidenciada, portanto, através da figura de um triângulo isósceles. Nota-se também, consultando juntamente a anotação em pauta, que se trata de uma entrada que faz o harpejo da tríade maior. A sensível é evitada por um acidente de bemol: caracterizando a sétima abaixada que Mário de Andrade identificou como característica da canção nordestina. Na tabela, esta nota mais alta está simbolizada pela partícula “tã” (da palavra “guriatã”) na primeira linha; e a evitação da sensível é evidenciada pelas linhas contíguas, únicas na frase. Em seguida, o harpejo retorna pela mesma tríade até a nota mais grave na última linha.<sup>24</sup>

Outra característica, que coloca o processo de composição do *Guriatã de Coqueiro* como emblemático dos torneios melódicos brasileiros, é a sua variação modal dentro do mesmo tom - esse mesmo processo ocorria com as modinhas do século XIX. O *Guriatã* começa e acaba na tônica, se o paradigma for fá-maior, mas se for a relativa menor – ré – a

<sup>23</sup> H. Lausberg em *Elementos de Retórica Literária* (Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2004, p.233) mostra que o quiasmo parte da forma a' b' - a''b'', forma que evidencia a estrutura em espelho.

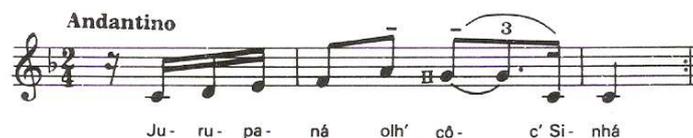
<sup>24</sup> Esse recurso, da entrada que usa a tríade maior e se estende até o fim da oitava é muito comum no classicismo. Mozart por exemplo, na célebre primeira frase do “Noturno” (Eine Kleine Nachtmusik, KV 525 em sol-maior), usa um recurso semelhante. Pensado de uma maneira mais estrutural, o recurso de começar a melodia com a tríade fundamental ascendente e descer depois pela mesma tríade aparece constantemente em Rossini. O famoso *Concerto pra Contrabaixo e Orquestra* de Dittersdorf em ré-maior tem sua frase melódica ainda mais parecida ao *Guriatã* : por ser sempre ascendente até a nota mais alta e voltar na mesma tríade espelhada. O *Noturno*, no entanto, é o que tem a rítmica ainda mais equivalente ao “Guriatã”.

peça começaria e terminaria justamente no terceiro grau menor. Ou seja, do ponto de vista da interpretação, ela pode ser executada tanto no modo maior como na sua relativa menor. Na gravação, comentada por Mário de Andrade, o modo é maior, porém, na última parte um pedal harmônico em ré insiste e evidencia uma modulação para o menor:

Ba	
sa	
teu	embora
a	foi

A nota mais grave é ré (o sexto grau, onde reside a relativa menor), incide nos fonemas “a” e “foi” na última linha da tabela. Mas a nota conclusiva, que coincide com a palavra “embora”, situa-se justamente na nota fá, a tônica.

O coco 105, Jurupaná da Paraíba (uma das grandes referências empíricas do autor) apresenta uma estrutura melódica semelhante ao Guriatã<sup>25</sup>:



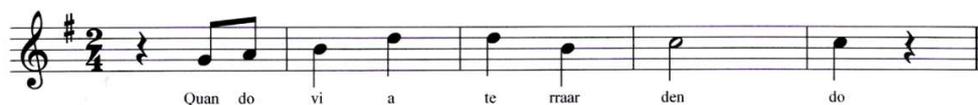
Numa canção brasileira das mais conhecidas, “As Pastorinhas” de Noel Rosa e João de Barro, ocorre também uma modulação do menor pro maior, como nas modinhas do século XIX. No caso dessa canção, o modo maior surge na palavra “amor” da frase “lindos versos de amor” o que concede uma razão semântica para a transposição modal-tonal.

Outra comparação pertinente seria confrontar a trajetória melódica do “Guriatã” com a composição “Asa Branca”, composta em 1947 por Luís Gonzaga e Humberto Teixeira<sup>26</sup>. A primeira frase dessa canção traz um quiasmo melódico central em “vi a/ te

<sup>25</sup> M.de Andrade, Os Cocos, op.cit. p 162.

<sup>26</sup> “Quando vi a terra ardendo” tem a mesma métrica e rítmica do goetheano Gonçalves Dias em “Minha terra tem palmeiras”, coincidem na palavra “terra”, porém o sentido de “terra” é diferente.

rra”, embora sua melodia percorra a escala diatônica e não salte numa tríade como o “Guriatã”:



A canção “Se Você Jurar”, um samba carioca, composta em 1931 por Ismael Silva tem vários torneios semelhantes aos do Guriatã: varia de modo dentro do mesmo tom, começa na nota dominante e acaba na nota mais alta da tessitura: a relativa menor – o que dá grande destaque para a modulação.

Uma embolada – “Andorinha Preta” de Breno Ferreira<sup>27</sup> - gravada num disco Columbia 22136b, é exemplo vivo de como Mário ouvia peças que confirmariam suas hipóteses. A Andorinha Preta tem dois momentos (que no arranjo de vozes da gravação se sobrepõem): “ô andorinha preta” – linha melódica quase idêntica ao “guriatã de coqueiro” a nota mais alta é, igualmente a sétima abaixada evitando a sensível e a melodia também desce até a fundamental pela tríade maior.

ô	do
	ri
an	nha
	pre
	ta

Os tonemas “-nha” “pre” “ta” formam a tríade, a segunda parte dessa música é um contínuo de colcheias com enumeração de personagens, exatamente como o Cabocla do Caxangá.

<sup>27</sup> In Flávia Camargo Toni [org.], *Música Popular na Vitrola de Mário de Andrade*, op. cit. p. 186. O livro traz uma foto da anotação de Mário na capa desse disco e o áudio original do Andorinha Preta.

O coco 182, *Andorinha Branca* é quase idêntico melodicamente ao *Andorinha Preta* - ao final, nos últimos 5 compassos, apresenta uma embolada:

**Allegretto**

Èh andu- ri- nha bran- ca Èh andu- ri- nha  
do mã Èh andu- ri- nha branca pediu  
a- sa p'a- vu- á E- ta lá tará mundeu e foi- ga  
fo- iga Zé Lu- ís E vê si pego a língua de- le p'a ri- mã ôh lá- lá Èh

### Estrutura e fragmento na análise da canção

O estudo das teorias de Mário de Andrade sobre a poesia cantada revela a importância dos pequenos indícios fragmentares que a canção revela. Por vezes, desvendar a primeira frase de uma melodia consiste num importante princípio para o estudo do processo de composição. As frases iniciais já mostram seus torneios: a tessitura, a rítmica, a tonalidade. Toda a expectativa a ser cumprida pelo cantor e esperada pelo ouvinte é anunciada nos primeiros sons do canto.

Nas terminações das melodias se confirma o caráter indicado na frase de abertura. Muitos finais apresentam notas sempre iguais, ou melodias decrescentes, que sugerem o ralentando e induzem ao repouso. A conclusão de uma frase musical-cantada na terminação da peça tem as mesmas notas longas que amplificam a monotonia das despedidas. Assim, a mesma preguiça, motor do processo criativo, é a preguiça do ouvinte que, quando é induzido e encontra o desejado repouso, tem o prazer estético na audição.

A partir desses dois dados – a frase inicial e a terminação de uma peça cantada – é possível desvendar a estrutura de uma canção. Foi o que muitas vezes fez Mário de Andrade em seus estudos, ao buscar o que uma poesia cantada tinha de essencial concentrava sua análise na primeira frase, ou de uma terminação. Deste fragmento o autor extraía uma partícula, uma célula, que fosse explicativa da canção, e que pudesse ser confrontada com outras células de outras canções, para ter suas tendências e constâncias comprovadas.

Mário de Andrade mostra, assim, um estudo que observa a especificidade dos fragmentos para alcançar as grandes estruturas da poesia cantada, e atingir – não o conhecimento específico – mas o que o processo criativo da canção tem de mais universal.

## Conclusão

A unidade poético-melódica exige, para a sua compreensão, a junção de uma musicologia técnica com uma análise literária não-conteudista. Nesse sentido, torna-se interessante observar como o pensamento de Mário de Andrade foi grandemente influenciado por sua formação musical, e assim consegue construir análises sempre estruturais para avaliar cada canção com a qual se deparava. Por esse motivo, o autor conseguiu deixar estudos que permanecem e conservam sua utilidade e interesse até hoje, pois não se prenderam aos comentários conjunturais ou pitorescos tão comuns nos escritos a respeito das manifestações populares.

Se, por um lado, os estudos sobre as canções populares eram constituídos em grande parte de observações ligeiras, por outro, a confluência da música com a literatura no campo artístico foi um fenômeno profundamente debatido nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX. Roland Barthes, ao analisar as inovações literárias propostas por Mallarmé e Valéry, afirma que a poesia moderna busca a música assim como a escritura modernista busca a fala, o não-estilo<sup>1</sup>. A música moderna, por sua vez, foi buscar na poesia e na linguagem verbal novas possibilidades de composição. Emblematicamente, Arnold Schönberg deu início à música do século XX ao criar uma peça musical em que o solo é uma fala-cantada executada por um narrador. E foi desse contexto maior que nasceu a literatura musical de Mário de Andrade.

Nesse mesmo ambiente, Ezra Pound estudava e traduzia as canções dos trovadores provençais e via naquelas obras “uma arte entre a literatura e a música”, uma técnica de alta precisão no ajuste da palavra ao som<sup>2</sup>. Não é por acaso que os provençais da Idade Média e seus cantares despertaram a atenção dos filólogos nos anos 30 e 40: a poética cantada medieval remete a uma origem comum das línguas européias, mas, sobretudo, indica que a fala verbal e a sonoridade melódica possuem uma mesma gênese.

A poesia moderna – a exemplo da obra poética do próprio Mário de Andrade – também vai buscar na música e nos cantares arcaicos outro tipo de modelo estrófico, métrico e poético, outros dínamos para a composição - alternativos aos modelos

---

<sup>1</sup> R. Barthes. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 42 e p.76

<sup>2</sup> Augusto de Campos. *Verso reverso controverso*. São Paulo, Perspectiva, p.40.

oitocentistas. Desta forma, o poema quer voltar a sua realidade mais fundamental, ao seu *Urgrund*, o patamar inicial, degrau-zero da língua.

Mário de Andrade sempre afirmou que seus resultados de pesquisa eram textos que visavam contribuir no processo criativo dos compositores de música erudita. De fato, pelo texto manuscrito analisado aqui, o autor apontou para uma nova metodologia da composição baseada na linguagem da poesia cantada. Por isso, seu interesse era, sobretudo, pela melódica, uma vez que aprender a lidar com a melodia é um ofício exclusivo do compositor. Diferentemente da harmonia ou da rítmica que fazem parte da formação de qualquer músico.

Porém, os estudos musicais de Mário de Andrade não interessam apenas aos músicos, interessam também aos estudos de literatura poética e, sobretudo, aos estudos da canção. Os fundamentos da composição cantada esboçados nos manuscritos sobre a *Poética*, *Rítmica* e *Melódica* mostram uma clareza analítica pontual a respeito dos elementos do processo criador poético-melódico ainda não vista. Não é uma contribuição óbvia, pois não alinha todos os elementos da poesia cantada num só sentido - seus elementos são díspares e apontam para uma diversidade e liberdade necessárias ao processo criador.

Essas três caixas contendo centenas de pequenas folhas de bloco-de-bolso, são uma grande prova do desenvolvimento que Mário de Andrade deu às suas hipóteses originais a respeito da linguagem cantada. Estes documentos indicam também que ainda falta muito o que ser pesquisado e analisado nas diferentes manifestações da poesia cantada e nos estudos marioandrados.

## FONTES

Manuscritos Mário de Andrade. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.  
(MMA-MA, IEB/USP):

- Caixa 65: Melodia.
- Caixa 105: Ritmo.
- Caixa 80: O Turista Aprendiz.
- Caixa 96: Poética Popular.
- Caixa 74: Na Pancada do Ganzá
- Fichário Analítico.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, M. de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Martins, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Namoros com a Medicina*. São Paulo, Martins, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Os Cocos*. São Paulo, Duas Cidades, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. São Paulo, Martins, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Compêndio de História da Música*. São Paulo, Miranda, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Música de Feitiçaria no Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Vida do Cantador*. Belo Horizonte, Villa Rica, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Compêndio de História da Música*. São Paulo, Miranda, 1936
- \_\_\_\_\_. “São Paulo” In *Revista da Associação Brasileira de Música*. Ano 1, nº. 1, 2º trimestre de 1932
- \_\_\_\_\_. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Paris, Archives/Brasília, CNPq, 1988

- \_\_\_\_\_. O Turista Aprendiz. São Paulo, Duas Cidades, 1976.
- ADLER, Guido. 1855-1941, Handbuch der musikgeschichte. Frankfurt am Main, Frankfurter verlags-anstalt, 1924.
- ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo, Perspectiva.
- ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro, Briguiet, 1948.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Ars Poetica, 1992
- BAILY. *Diccionaire Grec-Français*. Paris, Hachette, 1950.
- BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola (folk-lore)*. Rio de Janeiro, Liv. Leite Ribeiro, 1921.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in german baroque music*. University of Nebraska Press, 1997.
- BARTHES, Roland. *Como Viver Junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo, Martins fontes, 2003.
- BARTHES, R. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo, Martins Fontes, 2004
- BERG, David Eric. *Introdution to Music*. New York, Caxton, 1926
- BRAGA, Joaquim Fernandes Teófilo. *História da poesia popular portuguesa*. Lisboa,
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *Verso reverso controverso*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- CAMPOS, Haroldo de. *Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- CANDIDO, A. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo, Humanitas, 2004.
- CARDOSO, Nuno Catarino. *Cancioneiro popular português e brasileiro*. Lisboa, Portugal-Brasil; Rio de Janeiro, Americana, 1921.
- CARVALHO, Pinto de. *História do Fado*. Lisboa, Emp. História de Portugal, 1903
- CARVALHO, Raimundo. “Bucólicas de Virgílio: uma constelação de traduções” In *Bucólicas*. Belo Horizonte, Crisálida, 2005.
- CHOMSKY, Noam. *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- CHOMSKY, N. “Aspectos da teoria da sintaxe” In *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- COLI, Jorge. *Música Final*. Campinas, Ed.Unicamp, 1998.
- COMBARIEU, Jules. *Histoire de la Musique*. Paris, Colin, 1953, 3v.

- DENSMORE, Frances. *The american indians and their music*. New York, The Womans Press, 1926.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos . *Poesia Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 2003.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro, Globo, 1989.
- Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Paris, Delagrave, 1913.
- FRAZER, J.G. *O Ramo de Ouro*. São Paulo, Círculo do Livro, 1978.
- FREUD, S. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro, Imago, 2005.
- GALLOP, R. The Fado: the portuguese song of fate. *The Musical Quarterly*, New York], abril de 1933
- GOETHE, J. W. *Fausto, uma tragédia*. (trad. Jenny Klabin Segall). São Paulo, Ed. 34, 2004 (primeira parte), 2007 (segunda parte).
- GOURMONT, Remy de. *Latim mystique : les poetes de l'antiphonaire et la symbolique au moyen age*. Paris, Gres, 1822.
- HANDY, William C. (org.) *Blues; an antology*. New York, Albert & Charles Beni, 1926]
- HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Campinas, Ed. Unicamp.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*. São Paulo, Edusp, 2002
- IVEY, White Newman. *American negro folk-songs*. Cambridge Mass, Harvard Univ. Press, 1928.
- JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- LAFONTAINE, J. de. *Oeuvre Complètes*. Paris, Gallimard, 1991.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literária*. Madrid, Gredos, 1966.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Ver Escutar Ler*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- LIMA, Edilson. *As Modinhas do Brasil*, São Paulo, Edusp, 2001.
- LIMA, Silvio Julio de Albuquerque. *Fundamentos da Poesia Brasileira* (Rio de Janeiro, Coelho Branco, 1930
- LONGINO. *Do Sublime*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

- LOPEZ, Telê P. A. *Matrizes/ Marginalia/ Manuscritos*. Revista da Biblioteca Mário de Andrade, nº 50. São Paulo, 1992.
- LOPEZ, Telê P. A. *Mariodeandradiando*. São Paulo, Hucitec, 1995
- MERLEAU-PONTY, M. *A Prosa do Mundo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- Moraes, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, Edusp, 2000.
- MORAIS FILHO, M. *Festas e Tradições Populares no Brasil*, Rio de Janeiro, Garnier, 1901.
- NERY, F.J. de Sant'Anna. *Folk-lore Brésilien*. Paris, Perrin, 1889.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Cândido Martins de. *Gavita (vida rural brasileira)*. Rio de Janeiro, Typ. São Benedito, 1930
- PÉRET, Elsie houston. *Chants populaires du Brésil*. Paris, Paulo Geuthner, 1930  
Manuel Gomes, 1902/5
- PESSOA, Fernando. *A Língua Portuguesa*. São Paulo Companhia das Letras, 1999.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- PINTO, Alexina Magalhães. *Os nossos Brinquedos*. A Editora, Lisboa 1908.
- Poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longino; trad. Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 2005
- Revista Brasileira de Música. vol. IX. 1943
- RIEMANN, H. *Dictionnaire de la Musique*. Paris, Perrin, 1899.
- ROMERO, Silvio. *Estudos sobre a Poesia Popular no Brasil*. Rio de Janeiro, Laemmert, 1888.
- SANKT VICTOR, Adam von, *Samtliche Sequenzen*, ed. e tr. Franz Wellner, Munich, 1955.
- SCHLICHTHORST, C. *Rio de janeiro como é 1824-1826. (Huma vez e nunca mais)*. *Contribuições dum diário para a história atual, os costumes...* / Carl Schlichthorst ; [Trad] Gustavo Barroso, Emmy Dodt.
- SÉBILLOT, Paul. *Le folk-lore; littérature orale et ethnographie traditionnelle*. Paris, Octave Doin et Fils, 1913
- SOUZA, Gilda de Mello. *Introdução à Estética Musical*. São Paulo, Hucitec, 1995.
- SPITZER, Leo. *Três Poemas Sobre o Êxtase*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003

- STUMPF, Karl. *Die anfänge der Musik*. Leipzig, Barth, 1911.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética*. Madrid, Akal, 1991.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo, Edusp, 1998.
- TEIXEIRA, B. *Prosopopéia*. Rio de Janeiro, Álvaro Pinto, 1923.
- TONI, Flavia Camargo (org). *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo, Senac, 2004
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Chansons Brésiliennes*. Paris, 1926.
- WEBER, Max. *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo, Edusp, 1995.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- WHITE, Newman Ivey. *American negro folk-songs*. Cambridge Mass., Harvard Univ. Press, 1928.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)