

MÚSICA E LITERATURA EM *PAULICEIA DESVAIRADA* DE MÁRIO DE ANDRADE: UMA ANÁLISE DO VERSO HARMÔNICO

Enrique Valarelli Menezes¹
Carlos Pires²

RESUMO: Em *Pauliceia desvairada* (1922), Mário de Andrade procurou ensaiar uma relação particular entre literatura e música nomeada pelo próprio no “Prefácio interessantíssimo” como verso harmônico. Embora isso seja algo relativamente bem conhecido, a investigação efetiva do diálogo entre campos artísticos realizada pela figura central do Modernismo brasileiro praticamente não foi considerada por historiadores da literatura e críticos. Prendemos nesse artigo investigar o verso harmônico e, assim, refletir sobre o primeiro experimento modernista de Mário de Andrade.

PALAVRAS-CHAVE: Música e literatura, Modernismo, Mário de Andrade, Verso harmônico.

MUSIC AND LITERATURE IN *PAULICEIA DESVAIRADA* BY MÁRIO DE ANDRADE: AN ANALYSIS OF HIS HARMONIC VERSE

ABSTRACT: In *Pauliceia Desvairada* (1922), Mário de Andrade established a peculiar relationship between literature and music, which he called harmonic verse in “Prefácio Interessantíssimo”. Even though his verse form is relatively well known, an effective investigation of the dialog between artistic fields executed by this central figure of Brazilian Modernism, in reality, has not been carried out by historians and critics of literature to date. In this article, we intend to investigate harmonic verse, and thus reflect on Mário de Andrade's first modernist experiment.

KEYWORDS: Music and Literature, Modernism, Mário de Andrade. Harmonic Verse

¹ Enrique Valarelli Menezes é pós-doutorando no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Música pela Universidade de São Paulo, com estágio na Princeton University supervisionado por Kofi Agawu, realizou uma pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Campinas. Compositor e flautista, atua principalmente nas áreas de etnomusicologia, análise musical e performance musical.

² Carlos Pires é Professor Adjunto de Literatura Comparada do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ.

Pauliceia desvairada (1922) é um livro com ampla fortuna crítica, bastante citado em periódicos não acadêmicos, e, ainda, em livros didáticos principalmente por ser a primeira obra madura, considerada assim pelo próprio Mário de Andrade, de uma figura central do modernismo brasileiro. E, também, pelo fato de ter sido publicado aproximadamente cinco meses após a Semana de Arte Moderna, marco simbólico do movimento. Embora se apresente como obra de vanguarda, o uso das referências das vanguardas artísticas pelo autor acontece nesse livro de maneira bastante eclética (LOPEZ, 1996, p. 30). Mário de Andrade junta na composição aspectos que, em boa medida, já pertenciam na Europa a campos relativamente separados dentro do modernismo³ no começo da década de 1920.

Um estudo que busca elucidar a trama histórica da construção da *Pauliceia desvairada*, realizado por Marcos Antonio de Moraes (2015), investiga com cuidado as cartas trocadas por Mário de Andrade relacionadas à obra e faz uma análise do processo editorial da primeira edição da obra em diferentes níveis. Moraes flagra algumas inflexões do autor em relação ao livro de 1922 nos anos seguintes a sua publicação por meio das cartas que investiga e das considerações dos interlocutores em jogo nessas trocas epistolares, além de esmiuçar um pouco mais a relação com *Cidades tentaculares*, de Verhaeren. Na análise da composição editorial da primeira edição, Moraes destaca a paisagem “metafísica” de Antonio Moya que separa dois momentos do livro:

O desenho do arquiteto Antonio Moya, uma imponente forma estatuária alçada sobre imensos blocos, na silenciosa paisagem noturna, repousa, nas páginas de *Pauliceia*, entre a teorização da lírica moderna do “Prefácio interessantíssimo” e os barulhentos versos. (MORAES, 2015, p. 175)

A estruturação da *Pauliceia* revela o ecletismo, aludido antes, que justapõe até no plano editorial dois campos em boa medida distintos da arte moderna europeia, que, para citar um conhecido historiador da literatura, “os modernistas da fase heroica [não só eles] baralhavam” (BOSI, 1970, p. 378). Mário de Andrade, anos depois, começa a perceber com mais clareza⁴ essas diferenças. Elabora, também, com o passar do tempo, uma dura crítica

³ Já na década de 1910 o historiador da arte Giulio Carlo Argan nota em relação a dois campos modernistas que: “A ponte lançada por Schwitters entre o dadaísmo e o construtivismo não chegou a ser atravessada por ninguém” (ARGAN, 1999, p. 360). Mário de Andrade e outros brasileiros e latino-americanos não consideravam em muitos casos o dadaísmo e o construtivismo como campos propriamente distintos. E esses campos continuaram em alguma medida misturados no imaginário nacional nas décadas seguintes. Estudos recentes de Beatrice Joyeux Prunel (2016 e 2017) apresentam uma chave transnacional para pensar a dinâmica dos modernismos. A pesquisadora reconstrói por meio de uma ampla base de dados a formação de um campo modernista cosmopolita que se configura na segunda metade do século XIX e que acaba por entrar em tensão com correntes de vanguarda nacionais, em casos como os grupos expressionistas na Alemanha, por exemplo, nas primeiras décadas do século XX. No Brasil, de qualquer maneira, e esse é o ponto principal aqui, aspectos que pouco ou nada se misturaram em diferentes lugares da Europa, conviveram e criaram formas que parecem estranhamente híbridas, ou ecléticas, se a chave de comparação são os modernismos europeus.

⁴ Moraes destaca uma carta de Mário a Paulo Prado em 5 de janeiro de 1928 em que ele escreve: “Você creio que sabe em que deficiência de conhecimentos modernos a *Pauliceia* foi escrita” (MORAES, 2015, p. 189).

aos ecletismos na arquitetura, que, segundo ele ainda, baralhavam em construções na cidade de São Paulo estilos pertencentes a tempos e espaços distintos. Na mesma carta de 5 de janeiro de 1928 a Paulo Prado citada em nota, no entanto, poucas linhas abaixo ele confessa em relação à sua Pauliceia um ecletismo para além, simplificando, das perspectivas modernistas: “junto dessas invenções é enorme também o poder de orelhas parnasianas e simbolistas que estão por debaixo da pele do leão modernista que veste o livro” (MORAES, 2015, p. 175)

Além desse ecletismo de juventude, Mário de Andrade lança mão no momento inicial de sua trajetória de conceitos centrais do campo musical que vinculam sua produção ao contexto moderno, do qual ele procurava ser o porta-voz no Brasil, e, de fato, se torna. Investigando o pensamento estético e crítico do autor, Avancini chama a atenção para isso:

O uso e a expressão poética da simultaneidade ou polifonismo seria o fecho de todo o processo criativo poético/moderno, daí ser encarado como o ponto de chegada na construção do poema. Na poética, essa preocupação é central e produziu efeitos que se refletiram na poesia escrita entre 1922 e 1930. De *Pauliceia desvairada* a *Remate de males*, temos o uso decrescente do recurso da sobreposição de temas, ideias e sensações. (AVANCINI, 1998, p. 64)

A transformação central entre os dois principais textos teóricos do autor nessa sua primeira fase – o “Prefácio interessantíssimo” e *A escrava que não é Isaura* – acontece em boa medida por meio do abandono do tom irônico e do “jogo verbal, desconcertante para o leitor” do texto da primeira parte da *Pauliceia*, e pela adoção de um “tom sério e uma evidente finalidade didática, aliada a um caráter científico” (AVANCINI, 1998, p. 62). Um equivalente dessa modulação teórica na representação do sujeito lírico, nesse mesmo período que Avancini delimita, acontece, segundo Lafetá, na modificação “em apenas quatro anos, entre 1921 e 1925, do ritmo harmônico da *Pauliceia*, ao registro coloquial de *Losango cáqui*, e daí à variedade da pesquisa etnográfica do *Clã do jabuti*” (LAFETÁ, 2004, p. 350). Com efeito, o elemento-chave da composição da *Pauliceia*, ou o que torna esse livro distinto de toda a produção posterior de Mário de Andrade, é, além do ecletismo, a aproximação radical entre música e literatura por meio, principalmente, da tentativa de realizar um verso harmônico, para usar a própria terminologia do autor. Em um trecho muito citado no “Prefácio interessantíssimo”, onde o autor teoriza sobre o verso harmônico, Mário de Andrade conclui: “Aliás, versos não se escrevem para a leitura de olhos mudos” (ANDRADE, 1993, p. 76), já apontando para o componente musical da composição que ele pretende extravasar para além dos limites estritamente literários.

O que pretendemos neste artigo é levar a sério esse aspecto decisivo da composição de *Pauliceia desvairada* colocando a ideia de verso harmônico no centro da análise e, dessa forma, confrontar a intenção artística e teórica do modernista com sua prática. Mário de Andrade, como é sabido, dava aulas de piano como seu principal ofício no momento da escrita do livro, e desde 1911 estudava música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Anos depois da escrita de *Pauliceia*, consagrou-se como musicólogo, e assumiu tanto no plano musical quanto na sua obra literária tons mais profissionais, ou, ao menos, mais adequados a esses campos distintos, mesmo muitas vezes explorando e extrapolando os limites internos deles. Em 1921, no entanto, nesse arroubo da juventude, Mário de Andrade

pôde ensaiar uma rara inter-relação eclética entre música e literatura que, mesmo com a importância de *Pauliceia desvairada*, foi relativamente pouco considerada⁵.

Os poemas de Mário de Andrade são geralmente estudados e pensados dentro do âmbito dos estudos literários e comparados, o que é compreensível. Estudos sobre a *Pauliceia* e os livros de poemas do autor enfatizaram, entre outros aspectos, a relação com o modernismo internacional⁶, os descompassos entre a construção subjetiva e a nação (PASINI, 2011), as representações dos sujeitos periféricos (MARQUES, 2014), a relação entre lírica e cidade (CUNHA, 2014) e, ainda, a exploração das figuras nas obras poéticas: entre esses estudos, os de Knoll (1983), com menos interesse⁷ para o nosso propósito aqui, e outros mais atentos à trajetória de Mário de Andrade e ao processo histórico brasileiro, como os de Lafeté (1986) que, como vimos, identifica em *Pauliceia desvairada* esse centro de força musical que ele chama de “ritmo harmônico”. Além do já citado artigo de Fragelli que coloca de fato como centro a investigação do verso harmônico, que, como dito, será considerado aqui junto com seu estudo mais amplo sobre o autor (FRAGELLI, 2010).

Para nossa investigação da produção poética de Mário em *Pauliceia desvairada*, partimos dos diálogos com a música. Antonio Candido já lembrava que, dentre os elementos principais partilhados entre literatura e música, o *ritmo* tem uma preponderância notável:

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 (CANDIDO, 1996, p. 44).

O plano das durações, parâmetro essencial de qualquer produção artística que se coloque no tempo e essencial para todos os tipos de narrativa, é a alma, a “razão de ser do movimento sonoro”, segundo ainda Candido. Em *Pauliceia Desvairada* o escritor modernista parece dentro da construção da ideia do verso harmônico querer adicionar ou valorizar nesse “esqueleto” poético e rítmico os outros parâmetros sonoros: o timbre, a intensidade e as alturas.

Em um primeiro momento desse “empréstimo musical”, o Mário de Andrade propõe no “Prefácio interessantíssimo” uma construção poética na qual a dissipação das formas musicais é aproveitada para incrementar o plano “dubitativo” da linguagem, que contribuiria para desfazer o “mármora” das palavras, ou deslocar a percepção do plano intelectual para o sensorial:

⁵ Um estudo recente de Pedro Fragelli (2015) também colocou esse aspecto como central no livro e esboçou um caminho de análise que pretendemos considerar aqui.

⁶ Um bom exemplo desse é o de Rosângela de Paula sobre a relação com o expressionismo (PAULA, 2005).

⁷ O pouco interesse do estudo de Knoll para a nossa investigação se dá pelo fato do crítico não considerar os diferentes tempos, e os diferentes Mários, dos livros e poemas que investiga: “A ordem histórica das composições ou a sua ordem “arranjada” na sequência dos livros que compõem as *Poesias Completas* (que, por sua vez, nem sempre coincide com a ordem histórica das composições), pouco importa” (KNOLL, 1983, p. 41).

Fizemos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando não mais melodias, mas harmonias. (ANDRADE, 1987, p. 65)

Em sua teoria sobre o verso harmônico, Mário de Andrade trabalha com aquilo que imagina ser a origem mítica da palavra e da música⁸, o grito primitivo⁹. O poema tende à música, e também ao grito, “Fora! Fu!”. Por meio de uma “combinação de sons simultâneos” o poeta pretende criar novos sentidos para o verso, que “sem delimitação nenhuma, tem o poder de nos conduzir a essa idealização livre, musical [...], que ultrapassa a defeituosa percepção dos sentidos” (ANDRADE, 1987, p. 65). A dissipação da forma musical agirá na palavra com o propósito de turvar os limites da linguagem conceitual e trazê-la de volta à situação de um grito reflexo, buscando fazer do seu conteúdo imediatamente significado e expressão. As imagens do “Prefácio interessantíssimo” vão elas mesmas desfazendo o “mármore” dos conceitos propostos ao longo do texto ao privilegiar formulações contrastantes e desorganizações caóticas como o “belo horrível”, a “turba enfuriada” ou “uma ordem, inda mais alta, na fúria desencadeada dos elementos”.

O poeta “teoriza a elisão da sintaxe e supõe conseguir, por ela, (...) uma superposição de estados de consciência que resulte, como impressão total, em algo como um acorde” (SCHWARZ, 1981, p. 16), uma superposição de sons em diferentes alturas. A “elisão da sintaxe”, nesse caso, é o modo que o poeta encontra para traduzir nos termos de sua “teoria poética” o resultado da participação da música na forma dos versos. O tom propositalmente confuso de provocação ao leitor do “Prefácio” mistura os próprios limites conceituais propostos, e seus conceitos intelectualizados carregam algo de poesia e de grito reflexo.

Na proposição de Mário de Andrade, as sonoridades do verso harmônico vêm de encontro àquelas do verso melódico, no qual a construção horizontal é, muitas vezes, propícia a pensamentos conscientes, inteligíveis e a conteúdos claros – principalmente na chave parnasiana, cara ao jovem Mário¹⁰. A palavra nítida colocada na frase gramatical, entretanto, é esfumada pelo processo harmônico/musical, que esvazia seu significado cotidiano para valorizar seu plano sonoro: ressonâncias, assonâncias e combinações tímbricas criam um

⁸ Estudando teoria estética, anota em seu curso de *Estética Musical* que a palavra e a música são irmãs gêmeas: “tendo ambas nascidas do mesmo grito inicial [...] [são] intelectualizações do grito reflexo primitivo [...] O que caracteriza essa diferença [entre música e palavra] é a liberdade da música em relação à palavra. Ao passo que esta se transformava em símbolos da necessidade imediata, meio de conhecimento e comunicação imediata, o som seguia direto em busca das necessidades superiores do espírito e procurava satisfazê-las” (ANDRADE, 1995, p. 45-46).

⁹ Essa escolha do autor reedita os dilemas centrais do expressionismo, dilemas que serão em alguma medida os seus como a mudança de tom teórico e artístico dos livros posteriores indicam. Theodor Adorno, em sua *Teoria Estética*, comenta esses dilemas por meio do processo complexo e lento de “afirmação” do movimento na Alemanha: “que o expressionismo alemão se tenha, na sua época, volatilizado tão rapidamente talvez tenha as razões artísticas no conflito entre a ideia de obra que ele no entanto visava e a ideia de grito absoluto [...] Contudo, não é preciso esquecer que os autores do movimento na altura mal-recebidos – só o foi quarenta ou cinquenta anos mais tarde – eram forçados a viver e como se diz na América, *to go commercial!*” (ADORNO, 1988, p. 257-258).

¹⁰ *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema*, seu livro de estreia considerado posteriormente como obra imatura pelo autor, tinha forte influência parnasiana.

ambiente sonoro poético no qual “a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando” (ANDRADE, 1987, p. 69). Assim, ao entrar no espaço do poema, a palavra é submetida pelo autor a uma espécie de *flo*, técnica conhecida nas artes visuais e na estruturação de imagens fotográficas, na qual, por meio da iluminação ou foco consegue-se reduzir a nitidez dos contornos, dando uma atmosfera brumosa à imagem. Esfumando sua forma costumeira, o poeta oferece, assim, a palavra *in odorem suavissimum*, à maneira dos ritos feiticistas nos quais a música é sempre tão presente¹¹. No poema, a atmosfera da palavra está quase embaçada por sua formação acústica, colocada entre “rimas sônicas” construídas dentro de seus elementos mínimos de linguagem articulada, não exatamente como a rima métrica tradicional, mas como na disciplina da harmonia musical, na qual os parciais (ou formantes) harmônicos das diferentes alturas vão ressoando uns nos outros, resultando em uma identidade sonora entre as diferentes notas, em uma sonoridade harmônica e na ideia de “consonância”.

Ao lado da valorização do som da palavra, em seu âmbito acústico, e de seu aspecto de elevação quase religiosa, o verso harmônico dialoga, seguindo também os expressionistas alemães, com uma certa dimensão regressiva da palavra que grita “como um homem primitivo” (ANDRADE, 1987, p. 75). Ao “harmonizar” o verso, o autor quer que as palavras se sobreponham umas às outras e soem simultaneamente: “se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação”, tentando extravasar seu campo de significação, característica que aproxima essa construção dos fetiches, encantamentos e fórmulas mágicas (cf. FRAGELLI, 2010). A técnica preserva a ordem gramatical, o verso e sua característica metafórica, dispondo as palavras uma ao lado da outra. Mas, caso quiséssemos levar a cabo a exigência do autor e realmente combinar os sons simultâneos de, por exemplo, verão e inverno, de fato sobrepostos e polifônicos, teríamos que grafar, como os concretistas procuraram fazer décadas depois, algo como:

Verão

A técnica apela para algo próximo a certo “sentido antitético das palavras primitivas”, tema estudado por Sigmund Freud em 1910 (uma década antes da redação do “Prefácio interessantíssimo” e paralelo ao debate expressionista). Freud havia estudado essa particularidade das palavras primitivas por meio de um panfleto do filólogo Karl Abel, que coletou palavras arcaicas nas quais o significado pode comportar simultaneamente uma coisa e seu oposto. O criador da psicanálise encontra ali evidências para sua teoria dos sonhos e do inconsciente:

o modo pelo qual os sonhos tratam a categoria de contrários e contradições é bastante singular. [...] Eles mostram uma preferência

¹¹ Para uma reflexão ampla sobre o a relação entre o sacrifício e a poética de Mário de Andrade ver Fragelli (2010). Na teoria geral do sacrifício, é comum a diversas mitologias que deuses ligados ao fogo e à ignição propiciem aos homens “o poder de transformar o *status* da vítima, por meio de sua incineração ou cozimento, para que esta fosse aceita na forma de oferenda alimentar ou mesmo de fumaça”. (MAUSS; HUBERT, 2005, p. 47).

particular para combinar os contrários numa unidade ou para representá-los como uma e mesma coisa (FREUD, 2006, p. 141).

Freud aproxima, assim, o sonho da dimensão regressiva do psiquismo, buscando na linguagem um elemento real para a sua teoria. Mário de Andrade, em caminho diverso, afirma que a “compreensão musical há de se efetuar no subconsciente necessariamente pois não chega a ser objeto de compreensão consciente”, buscando alcançar em sua sonoridade poética aquilo que Freud encontrava na palavra primitiva. Independente do caminho posterior complexo dessas teorias, há uma tendência de ambos em identificar na música e na palavra uma dimensão que está além da compreensão cotidiana, uma espécie de extrapolação da linguagem conceitual, ou, ainda, sua multiplicação em cadeias não evidentes de significados.

Esse tipo de extrapolação do conceito através da música não era novo, e, em relação à harmonia musical, Richard Wagner já escrevia que:

[...] nós não devemos abandonar nossa imagem do mar pela natureza da arte musical. Se ritmo e melodia são os terrenos onde a música toca e fertiliza os dois continentes da arte que partilham sua origem então o som é seu elemento líquido, inato; mas a extensão incomensurável desse líquido é o mar da harmonia. O olho reconhece apenas a superfície desse líquido: apenas as profundezas do coração entendem suas profundezas (WAGNER apud DAHLHAUS, 1991, p. 23).

A imagem da harmonia musical como o mar, o som como elemento “líquido, inato”, a “extensão incomensurável desse líquido” e o Eu envolto por esse líquido amoroso remete diretamente a temas do debate psicanalítico: o “sentimento oceânico”, a situação uterina, de completude irrestrita, mencionada por Freud em sua conversa com Romain Rolland (cf. FREUD, 2010). Wagner continua: “O Homem mergulha nesse mar com a intenção de retornar à luz do dia renovado e lindo; seu coração se sente maravilhosamente expandido quando olha dentro dessa profundidade” (WAGNER apud DAHLHAUS, 1991, p. 23).

Mário de Andrade, por sua vez, postula que “somos na realidade os primitivos duma nova era”, abrindo pelo “grito reflexo” e pela mistura entre técnicas poéticas e musicais o caminho para formas nas quais o nível de exigência racional é “diminuído” a fim de acionar uma atmosfera harmônica brumosa. Essas questões e problemas estão colocados já no poema de abertura do livro que iremos investigar a seguir.

INSPIRAÇÃO

“Onde até na força do verão havia tempestades
de ventos e frios de cruelíssimo inverno”

Fr. Luis de Souza

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

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

São Paulo comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América.
(ANDRADE, 1987, p. 60)

Desde o título, o poema marca sua tendência ao religioso: “inspiração” tem sua etimologia no latim *spīro*: soprar, exalar um sopro, um odor, que na tradição religiosa se torna muitas vezes o “sopro divino”, o espírito. Estar inspirado é ser bafejado pelo sopro divino, incontável, é estar *animado* propriamente, é sentir o sopro do espírito, da alma. O tema encontrou grande difusão no romantismo europeu, onde a inspiração ligou-se ainda à embriaguez, ao desvario, à negação da exterioridade e ao mergulho em si mesmo como forma de encontrar uma realidade maior do que a realidade, uma vida maior do que a vida, traduzida por vezes em uma linguagem pretensamente “acima” da linguagem. Se o romantismo procurou muitas vezes recuperar a esfera do religioso na produção estética, é de se notar aí também uma característica do livro ao mesmo tempo com um pé na poesia tradicional e outro na experimentação vanguardista: seu caráter modernista mesmo, na proposta do verso harmônico, aparece como uma espécie de super-romantismo.

Estando ao mesmo tempo próximo do primitivo e do incognoscível. A construção do poema é, de fato, toda envolta em brumas. As palavras são desestabilizadas pela aplicação da “polifonia poética”, que desfaz a sintaxe tradicional em fumaça e tende à elevação. Assim, o verso harmônico e seu processo de *flo* rendem um talvez incontável resultado “feticista” na poesia de Mário de Andrade:

os fetiches são tradicionalmente objetos portadores de significados maiores do que aqueles que normalmente portam, e as fumaças dos feitiços são os “odores suavíssimos” dos que, queimados no altar por holocausto, sobem aos céus como oferecimento ao deus ou comunicação com o absoluto. Soma-se a esse processo e intensifica sua função a presença frequente das reticências no verso harmônico: reticências como signos esfumaçantes de algo que é “inexprimível” (FRAGELLI, 2010, p. 151).

Essa cadeia de significados segue na direção da escolha da epígrafe do poema de autoria de Frei Luís de Souza. Como seria um verão que inclui frios de cruelíssimo inverno? Essa abertura expõe a pulsação antitética de aproximar opostos através da elisão e cria o espaço ambíguo onde na força do verão pode estar misturado um cruelíssimo inverno em uma atmosfera superlativa de caos incontável. Para Frei Luís de Souza, reduzir a diferença fornece a base mesma do religioso como uma restituição de vínculos perdidos – talvez como para Romain Rolland em sua conversa com Freud, na intenção do *religare* humano e divino. Sendo a base mesma da metafísica religiosa, essa tendência a anular diferenças aparece de modo diverso no poema, pois não sendo e nem parecendo uma reza, a poesia se esfumaça

em algo como uma estrutura sagrada oca, um encantamento ritual em um contexto de uma cidade moderna¹².

A inspiração é a de cantar a Pauliceia, e o verso “São Paulo! comoção de minha vida...” tende a amparar a dissipação do poema. Se o corpo de “Inspiração” é todo feito de névoas e fumaças, de “luz e bruma...”, o verso que inicia as duas estrofes do poema é um decassílabo heroico, que opera de certo modo como moldura para a dispersão “evidentemente impressionista” (ANDRADE, 1987, p. 60):

São Paulo! Comoção de minha vida...

ú - ú ú - ú ú - ú ú - ú

Colocada essa moldura para as experiências com o verso harmônico, a presença mesma desse anteparo produz efeitos curiosos, já que os limites convencionais de acentuação de um decassílabo heroico vão contrastar com a proposta modernista de harmonização *frou*. A ambiguidade da forma se acentua, e, nela, até na força viril do decassílabo heroico há reticências que contradizem o tom afirmativo, e tempestades com potência musical e religiosa.

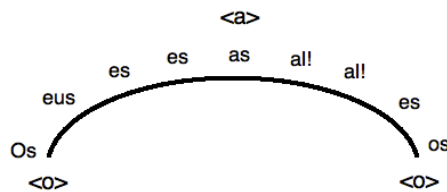
Entre anteparos, a primeira estrofe segue com um par de três versos em polifonia poética, especificando aquela comoção do poeta pela sua cidade. No primeiro terceto o poeta canta as “contradições” de São Paulo, cidade entre luz e bruma:

Os meus amores são flores feitas de original!...
Arlequinal!... Trajes de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
(ANDRADE, 1987, p. 60)

Não há verbos de ação, as palavras pairam no espaço reticente criado pelo poeta para definir sua cidade. Nesse espaço há muitas assonâncias e uma construção tímbrica que contribui para “esvaziar” a ação tradicional, conduzindo a atenção para as ressonâncias harmônicas e melodias de timbres presentes: os-eus-es-es-as-al-al-es-os, nos dois primeiros versos: **Os meus amores** são flores **feitas** de original!... / Arlequinal!... Trajes de losangos... O desenvolvimento sonoro, no sentido musical do termo, de vogal + s que se torna vogal + l e volta para vogal + s percorre uma linha que se inicia e termina entre vogais fechadas “os”, mas que durante o caminho da sua articulação se abrem e se fecham novamente, à maneira de algumas flores:

¹² Em uma biografia recente de Mário de Andrade, Jason Tércio caracteriza o contexto fortemente católico no qual o poeta e outros modernistas cresceram. Relata, entre muitos outros exemplos, uma palestra de Oswald de Andrade na década de 1910 na Faculdade Livre de Philosophia e Letras de São Paulo: “Carlos [irmão de Mário e líder católico] era presidente da entidade e Oswald [de Andrade] proferiu uma das palestras, sobre Émile Zola, cuja obra estava banida pela Igreja Católica. Ele disse que Zola era um moralista de valor literário duvidoso, ‘uma lamentável aberração’. Mário lia esse escritor francês escondido de seu pai. Oswald também era católico praticante e sua crítica a Zola demonstrava uma reverência ao poder temporal” (TÉRCIO, 2019, p. 67).

31 Criação & Crítica



No meio desse encadeamento floral da ideia, o autor submete “original” a uma substantivação, dando ao adjetivo peso, movimento e substância, contrapontando a parábola equilibrada e coesa descrita pelo fechado-aberto-fechado das vogais a um esfumaçamento das categorias gramaticais. Essa linha contrapontística de descontrole ressoa ainda nas reticências espalhadas pelos versos e pela justaposição de “Arlequinal!...”, que se liga a “original!...” e à descrição dos amores do poeta de modo dissonante. Entretanto, a dissonância é suavemente “preparada”, como se diz na linguagem do contraponto musical, por meio da duração ou ressonância da sonoridade /al!.../, já presente em “original!...” que, com efeito, prepara a dissonância “Arlequinal!...”. O poeta busca equilibrar com precisão de compositor esse contraponto entre ordem e contraste, consonância e dissonância.

O fechamento em /o/ desse movimento não é um fechamento completo, vai ressoar em “Cinza e ouro...” perdendo a consoante e fechando o segundo verso em vogal reverberada com reticências. Essa ressonância se prolonga, à maneira das ligaduras musicais, no terceiro verso, tornando-se mais acentuada e se aproximando da rima tradicional, embora em tom jocoso gerado pelo exagero em “Forno e inverno morno...”. No meio dessa duração, porém, há “Luz e bruma...”, sobreposto polifonicamente à duração do som /o/ reverberado. O material composicional, entretanto, é o mesmo, soando de fato harmonicamente: a assonância cria identidade entre os pares de opostos “Luz e bruma...”, por meio de /u/, e logo depois entre o trio de opostos “forno”, “inverno” “morno”, acumulando as ressonâncias /o/ (que já vinham do verso anterior) /rno/ e /orno/. As oposições “dissonantes” entre luz/bruma e forno/inverno/morno também podem ser lidas como “dissonâncias preparadas”: significados contrastantes no plano conceitual, mas sonoridades afins no plano sonoro. No contraponto entre eles, os /u/ que criam identidade entre os opostos luz e bruma estão dentro da linha mais longa /e/ /o/ /u/ que vem de **trajes de losangos... ouro... / Luz e bruma...** e vão se arredondar novamente em /o/ ao longo do verso, “Forno e inverno morno...”, gerando uma “melodia de timbres” que se contrapõe ao longo da coleção de contrastes entre os sentidos das palavras.

No segundo terceto o poeta continua sua descrição da cidade compondo seu contraponto, sendo que a linha dos contrastes vai para segundo plano e a calma dos perfumes finos ocupa o primeiro no início do trecho:

Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...
(ANDRADE, 1987, p. 60)

Há um tom evidente de *blague*, zomba-se da *gran finesse* da elite paulistana que gostaria de reproduzir pequenos salões parisienses em plena São Paulo do começo do século XX. A linha dos contrastes que no terceto anterior ocupava o primeiro plano agora está ao fundo, grave e

lenta, talvez expondo uma só contradição, mas de maneira severa e terrível: aquela elite fina e cultivada que o poema coloca em cena se apresenta como a “fina” flor de uma modernização incompleta e excludente. A decadência de estratos da aristocracia rural-urbana de São Paulo era visível no momento de produção da *Pauliceia* – estratos que pertencem em boa medida a uma geração anterior a que futuramente irá ser um importante pilar de sustentação do modernismo e seus poetas, propiciando a eles, muitas vezes, cargos políticos e públicos importantes:

O gradual desaparecimento desses líderes, com a passagem dos anos e, depois de 1902, as crises ruinosas do café, foram de molde a deixar a aristocracia rural-urbana reduzida, por volta de 1920, a farrapos de prestígio social. (MORSE, 1970, p. 235)

Ou, em outros termos, a *blague* do poeta incide sobre esses estratos sociais que naquele momento estavam se amalgamando e sendo substituídos ao mesmo tempo por

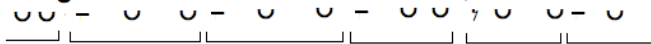
Um novo quadro de líderes, muitas vezes de origem estrangeira, [que] surgiria – sem tradições, oportunista, gerado pela cidade. A industrialização da cidade de São Paulo, iniciada uma década ou duas antes do fim do império, fez da cidade o berço ideal para tal elite e impeliu São Paulo para um papel de importância política e econômica decisiva dentro da nação (MORSE, 1970, p. 235).

Mário de Andrade usa como material para a sua composição essa ambivalência, captando um processo periférico de modernização em que a língua estrangeira¹³, principalmente o francês, tem um papel importante de distinção, ou de afirmação de uma diferença hierárquica, nos ritos sociais e culturais. O poema revela em diferentes níveis da sua composição uma lógica cultural cindida que reverbera em certa medida tensões constitutivas daquela realidade¹⁴. Somado às reticências enevoantes e sopros perfumados dos quais o poema se enche, o poeta imprime um irônico ritmo aristocrático e valseado à frase que introduz a descrição dessa *finesse*:

¹³ Muitos, como Freitas Valle, senador do PRP e central no campo artístico da cidade de São Paulo nas primeiras décadas, usavam o francês – Valle escrevia livros de poemas neste idioma sob o pseudônimo de Jacques d'Avray. Guilherme de Almeida escreveu em 1916 com o futuro modernista, Oswald de Andrade, peças em francês como *Mon coeur balance*, e, também, outra com o título *Leur âme*.

¹⁴ O centro dessa tensão parece ser a forma como se deu o processo de modernização que estabelece essa *Pauliceia*. Recuperando brevemente esse processo: o mercado interno não assumiu um papel decisivo pois o processo de produção estava estruturado prioritariamente para a exportação, e, assim, o grosso das riquezas geradas por esse setor agroexportador era transferido para o mercado externo por meio das estradas de ferro, linhas marítimas e outros mecanismos de escoamento da produção feitos por maquinário industrial (parte extremamente rentável do processo), que pertenciam a empresas estrangeiras, inglesas nesse caso (cf. BERRIEL, 1999), e, principalmente, por meio dos bancos que realizavam os empréstimos para essa produção e os intermediários na venda do café. Richard Morse descreve a montagem dessa configuração econômica e o intermediário urbano, não necessariamente os fazendeiros, como o lugar de acumulação de capital: “Por volta da passagem do século, o café entregue em Santos a ‘meia dúzia de exportadores’ que estabeleciam seu próprio preço, era vendido fora por dez vezes mais do que o fazendeiro recebia” (MORSE, 1970, p. 233).

Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...



Talvez não seja exagero identificar na estrutura rítmica do verso o agrupamento ternário da valsa [_ ◡] que conduz o leitor numa dança de salão até “Perfumes de Paris... Arys!”, onde as aliterações [P(...)] ressoam abafadas em **Perfumes** e **Paris**, até o eco “Arys!”, que reforça ao mesmo tempo o plano sonoro em uma certa falta de sentido e um caminho direto para uma vitrine de perfumes em Paris¹⁵. Aqui o embaralhamento geral do verso abre múltiplas possibilidades: se por um lado apenas o leitor que lia revistas francesas ou frequentava o país europeu poderia identificar o magazine “Arys”, sua colocação gera também um enigma para todos os outros leitores que não conheciam a loja. Nesse caso, o verso toma outro rumo: “a frase que ninguém não entende é empregadíssima na música de feitiçaria” (ANDRADE, 1963, p. 25), e o “feiticista” moderno de São Paulo a emprega em um contexto “industrializado e internacional”¹⁶ mostrando que a diferença entre os ritos não é tão grande assim.

No último verso do terceto, vem ao primeiro plano novamente a voz dissonante, agora violenta, que distribui “bofetadas líricas no Trianon”, clube da elite paulistana que funcionou onde hoje fica o parque Trianon e o Museu de Arte de São Paulo (MASP). O nome do clube reforça o clima aristocrático, regressivo, pré-revolucionário e pretensamente francesa: o *Grand Trianon* e o *Petit Trianon* originais, na França, são locais próximos ao Palácio de Versailles, construídos como retiros a mando de Luís XIV (*grand*) e Luís XV (*petit*), este último um palacete destinado à sua amante, Madame de Pompadour, que tiveram um papel central naquela sociedade de corte. Construções anteriores, portanto, à Revolução Francesa, ou anteriores ao acontecimento que estabeleceu um outro parâmetro civilizatório. Essa transformação de uma figuração social em outra é, na verdade, um processo de longa duração em que, simplificando, um *ethos* ligado às camadas aristocráticas é substituído por um outro social, econômico, ligado aos estratos burgueses¹⁷. Esse Antigo Regime colocado em cena pelo autor no começo do século XX é mais um elemento paradoxal da modernidade particular que o poema transfigura.

¹⁵ A pesquisadora Maria Augusta Fonseca conta que descobriu por acaso a explicação para o termo “Arys”, uma loja parisiense que vendia também perfumes: “A chave está na revista *L’Illustration* (19-26 de julho de 1919)”. Na contracapa da revista há uma propaganda de perfume, “com a indicação de que poderia ser encontrado em ‘todos os grandes magazines’. Mas o único citado é Arys, que, segundo a informação, se localiza num requintado endereço da capital francesa: 3, Rue de la Paix” (FONSECA, 2013, p. 117).

¹⁶ Morse faz uma análise da “eficiência fabril” de São Paulo por meio de relatórios e dados estatísticos do começo do século XX e demonstra como essa industrialização feita em boa medida com maquinário antigo e obsoleto, provavelmente refugio da indústria inglesa, preservou em seu interior muito do trabalho manual e artesanal, não especializado (MORSE, 1970, p. 306-308).

¹⁷ Esse é o conhecido argumento central de *A sociedade de corte*, de Norbert Elias (2001). Nesse livro, o sociólogo parte de uma análise da arquitetura de alguns edifícios, palácios e jardins para demonstrar como esses espaços eram reveladores de uma outra figuração social, ou de um *ethos* muito distinto do econômico que se tornou hegemônico com a desagregação da sociedade de corte no final do século XVIII. Elias estrutura seu argumento por meio de uma análise de caso em que o centro é a corte francesa na época de Luís XIV.

O movimento desses dois tercetos culmina em “Algodoal!...”, uma grande dissonância introduzida sem preparação sonora mais evidente e que contrasta com a valsa dos clubes. Essa dissonância “afofa” a bofetada, que já é de qualquer forma apenas lírica, ou já é em boa medida suavizada. Entretanto ela rompe com a suave atmosfera por meio dessa imagem tátil de amortecimento e condensa, em uma espécie de instantâneo, aquele rito social formado por uma oligarquia agroexportadora dependente, rentistas e por intermediários. A imagem do algodoad cria ao que parece um terceiro polo, estranho tanto aos perfumes, brumas e finezas dos clubes aristocráticos, quanto à “violência” das bofetadas líricas.

O algodoad parece figurar com dificuldade esse meio-termo entre conforto e luta, conformação e tensão, ou parece apontar para uma acomodação bastante particular de contradições. O apelo para uma dimensão tátil não parece meramente uma ironia a mais, se pensarmos em como “algodoal” soa não propriamente como a resolução de uma “dissonância” preparada. No limite da “estridência” formal do poema, a dissonância repentina em meio a essa modernidade contraditória figurada cria uma zona de amortecimento, nessa estratégia de harmonização¹⁸, que permite a convivência amaciada de realidades que pertencem a tempos e espaços distintos e que, muitas vezes, se opõem. O próprio Mário em carta sobre questões políticas a Paulo Duarte lança mão do uso de algodoad para pensar as contribuições dadas por São Paulo para a construção nacional: “veja o que faz para algodoad quaisquer choques. São Paulo sempre foi produtor máximo de todos os algodões da nacionalidade” (DUARTE, 1977). Isso em alguma medida reverbera a própria condição e viabilidade de *Pauliceia desvairada* naquela realidade, um livro construído em uma chave eclética pouco viável, ao que parece, em lugares da Europa em que os campos do modernismo possuíam, como argumentamos, diferenças marcantes.

No âmbito acústico, a única palavra que a grande dissonância “Algodoal!...” reverbera, à distância, é “Arlequinal!...”, que por sua vez reverberou “original!...”. Nessa chave de significados podemos lembrar, aqui, a figura do Arlequim, personagem importado da *commedia dell'arte*, sem posses, preguiçoso e esperto, que não por acaso encontra grande ressonância no carnaval brasileiro, correlacionando-se em alguma medida à figura do malandro. Talvez possamos pensar essa construção contrapontística entre “ordem e desordem”, ou essa justaposição arlequinal, como certa “dialética da malandragem” que Mário encena no poema – o próprio Antonio Candido indicava, em seu estudo da década de 1970, uma estranha “originalidade” no modo de viver da malandragem gerada por essa forma específica de dependência internacional (CANDIDO, 1993, p. 19-54).

Na segunda estrofe está o decassílabo heroico, que chamamos de anteparo, agora levemente modificado. Sem a exclamação para “São Paulo!” do primeiro verso e a

¹⁸ Pedro Fragelli notou em um estudo raro já citado sobre o verso harmônico como essa estratégia de composição flagra o ritmo da modernização conservadora do país: “Les harmonies de São Paulo hallucinée, dans la mesure où elles atténuent le choc des éléments antagoniques dont est composée la grande ville de la périphérie du capitalisme, donnent forme littéraire à cette expérience et à cette idéologie. Autant qu’un désir individuel de connaissance et de représentation d’une métropole à la fois futuriste et arriérée, le vers harmonique de Mário de Andrade renferme aussi, de façon objective, au-delà ou en-deçà des intentions du poète, une position sociale. Le passage de la parole à la musique, forme subtile d’appréhension d’une formation sociale qui semble échapper à l’emprise du concept – du langage –, se révèle être en même temps un moyen de subtiliser les contradictions de l’histoire” (FRAGELLI, 2015, p. 85).

consequente grafia de “comoção” com minúscula, o eu lírico parece ter perdido algo de seu entusiasmo ao longo de sua inspiração. Baixada a euforia, e parecendo mesmo estar fora dos anteparos do quadro de ares impressionistas pintado pelo modernista, a voz nos dá – em um tom mais prosaico e racional, contrastando com a atmosfera brumosa e inefável – a “chave de ouro” do poema: “Galicismo a berrar nos desertos da América.” Único ponto final no poema, o que vai em uma direção oposta às brumas reticentes e às exclamações harmônicas. E, como ironia suplementar, faz esse fecho por meio de um alexandrino francês com, novamente, acentuação ternária (da valsa?) que incomodamente termina em uma proparoxítone, América:

Galicismo a berrar nos desertos da América.

— — — — —

A experiência paulistana é, assim, posta como um *galicismo*, um modo afrancesado de configurar na chave de uma dependência internacional a realidade até no plano da língua “nacional”, e que se apresenta no poema, como vimos, em diferentes níveis da composição. Mais propriamente, é uma construção ou locução da língua e da métrica francesa tomadas de empréstimo em um outro contexto cultural, justamente o contexto que a proparoxítone “América” estabelece – ou dessa espécie de terra de ninguém, os “desertos da América” – o que amplia, com alguma ironia, a perspectiva do poema para além da cidade e, até, do país. A cidade, então, é figurada como uma espécie de galicismo descompensado, que não fala, ou não articula uma “linguagem racional”, mas berra, e, apesar disso, ninguém, ou quase ninguém, ouve. *Fora! Fu!* berra em um deserto. Está configurado, assim, o enigma de abertura de *Pauliceia desvairada* em combinações ecléticas e improváveis, reveladoras, ao que tudo indica, de uma modernização precária e dependente em curso.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1988.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1998.

BERRIEL, Carlos E. O. “A Uiara enganosa”. P. 133–77 in *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1999.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. 3a ed., rev. ampliada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

- CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 1970.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas - FFLCH/USP, 1996.
- CUNHA, Bruna Araujo. "Ruas do meu São Paulo: notações sensoriais e visões críticas na poética de Mário de Andrade". Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2014.
- DAHLHAUS, C. *Estética musical*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1977.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FRAGELLI, Pedro. "De la Parole vers la Musique: Mário de Andrade à la Recherche d'une Langue Brésilienne". *Savoirs en Prisme* 04:77–97, 2015.
- FRAGELLI, Pedro Coelho. "A Paixão segundo Mário de Andrade". Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- FREUD, Sigmund. "A significação antitética das palavras primitivas". in *Obras Completas*. Vol. XI. Rio De Janeiro: Imago, 2006.
- FREUD, Sigmund. "O mal-estar na civilização". in *Obras Completas*. Vol. XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- JARDIM, Eduardo. *Eu sou trezentos: Mário de Andrade: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- JOYEUX-PRUNEL, B. *Les Avant-gardes artistiques. Une histoire transnationale (Vol. 1) 1848-1918*. Paris: Gallimard, Folio Histoire, 2016.
- JOYEUX-PRUNEL, B. *Les Avant-gardes artistiques. Une histoire transnationale (Vol.2), 1918-1945*. Paris: Gallimard, Folio Histoire, 2017.
- KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora HUCITEC em convênio com a Secretaria de Estado da Cultura, 1983.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de mario de andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LAFETÁ, João Luiz. "A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada". P. 348–71 in *A dimensão da noite e outros ensaios, Espírito crítico*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2004.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona, Mário de Andrade, e José Aderaldo Castello. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.

MARQUES, Raniere de Araújo. “Modernização estética e sujeitos periféricos em Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade”. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

MAUSS, M.; HUBERT, H. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MORAES, Marcos Antonio de. “Pauliceia desvairada nas malhas da memória”. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira* 24(2):173, 2015.

MORSE, Richard M. *Formação histórica de São Paulo: da comunidade à metrópole*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

PASINI, Leandro. “A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade”. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PAULA, Rosângela Asche de. “A presença do expressionismo em Paulicéia Desvairada”. *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TÉRCIO, Jason. *Em busca da alma brasileira – biografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Primeira Pessoa, 2019.

Recebido em: 26/08/2021

Aceito em: 17/12/2021

Referência eletrônica: MENEZES, Enrique Valarelli; PIRES, Carlos. Música e literatura em Pauliceia Desvairada de Mário de Andrade: uma análise do verso harmônico. *Criação & Crítica*, n. 31, p., dez. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.