

# Mário de Andrade

## o sequestro do desejo e a música popular em versos

Cristiane Rodrigues de Souza<sup>1 2</sup>

### *Resumo*

Em *Remate de males* (1930), quarto volume de poemas do modernista Mário de Andrade, o texto de abertura do grupo Tempo da Maria – “Moda do corajoso” – apresenta voz lírica que hesita entre a consciência do despropósito de seu amor por uma mulher casada e, ao mesmo tempo, a constatação de estar subjugada por ele. Como leitor de Freud, Mário deixa transparecer em seus versos preocupações com o processo de sublimação e de repressão – o sequestro da Dona Ausente –, percebido por ele na cultura popular brasileira. Além disso, há nos poemas a reinvenção da musicalidade do povo. O estudo detido de “Moda do corajoso”, realizado neste artigo, mostra a atualização, por meio de versos, da sublimação do desejo pela dona proibida, assim como a influência da música popular na escrita mariandradina.<sup>3</sup>

### *Palavras-chave*

Poesia, música, sequestro, *Remate de males*, Mário de Andrade.

Recebido em 07 de Abril de 2013

Aprovado em 06 de Setembro de 2013

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. Mário de Andrade: o sequestro do desejo e a música popular em versos.

*Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 57, p. 111-138, 2013.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p111-138>

- 1 Centro Universitário Barão de Mauá (CBM, Ribeirão Preto, SP, Brasil).
- 2 Agradeço à professora Telê Porto Ancona Lopes a leitura deste texto e as sugestões dadas, quando sua primeira versão foi elaborada.
- 3 Este artigo é resultado de comunicação apresentada em congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), compilada em atas do evento, e de tese de doutorado orientada pelo Prof. Dr. Alcides Villaça (SOUZA, C. R. *Remate de males: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade*. 2009. 163 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

# Mário de Andrade

## The Sequestration of Desire and the Popular Music in Verses

Cristiane Rodrigues de Souza

### *Abstract*

In *Remate de males* (1930), the fourth modernist book of Mário de Andrade, the first poem of the group Tempo da Maria – “Moda do corajoso” – has a lyrical voice that wavers between the consciousness of the absurdity of his love for a married woman and, at the same time, the awareness of been overwhelmed by it. As a reader of Freud, Mário de Andrade is concerned of the process of sublimation and repression – the so called “sequestration of the absent lady” – found by him in Brazilian popular culture and also present in his verses. Moreover, there is in the poem the reinvention of the popular Brazilian musicality. The careful study of the verses of “Moda do corajoso” shows, therefore, the sublimation of desire for a prohibited lady, as well as the influence of music in Mário de Andrade’s thought, constant concern that can be found in his verses.

### *Keywords:*

Poetry, music, “sequestro”, *Remate de males*, Mário de Andrade.



Como nos lembra Diléa Zanotto Manfio, Mário de Andrade pretendia publicar um livro intitulado *Ciclo de Maria*, seguindo a estrutura de *Vita nuova*, de Dante Alighieri, em que, assim como o escritor italiano, louvaria a musa inacessível<sup>4</sup>. Não tendo dado certo o projeto, os poemas foram publicados em *Remate de males*, compondo Tempo da Maria, grupo formado por sete textos numerados, em que o poeta resgata a musicalidade popular, com composições poéticas que invocam a forma musical da moda de viola (“Moda do corajoso”), reescrevem versos populares (“Amar sem ser amado, ora pinhões!” e “Maria”) e retomam lendas indígenas (“Cantiga do ai” e “Lenda das mulheres de peito chato”), trabalhando a sonoridade da fala e da música do povo. Nesse grupo de poemas, Mário de Andrade resgata a musicalidade brasileira para cantar seu amor pela dona sublime, realizando, por meio de seus versos, a sublimação do desejo recalçado.

Rastreando as leituras de Mário de Andrade, Telê Ancona Lopez aponta o ano de 1923 como a data provável do início da ligação do escritor com a psicanálise<sup>5</sup>. O interesse do estudioso pelos textos de Freud transparece nas anotações marginais feitas em alguns livros de sua biblioteca, como *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, em que destaca, por meio de numerais romanos (“IV” e “V”), os capítulos “Refoulement” e “Sublimation”<sup>6</sup>.

Nesse livro, Freud discorre sobre as consequências da repressão (“*refoulement*”) dos instintos sexuais que, não eliminados, obtêm

---

4 ANDRADE, M. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1995. p. 509.

5 LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972. p. 105.

6 Cf. NITES, T. F. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo: Publicação do IEB, 1969. p. 77-78.

“descarga” ao se transformarem em sintomas de pacientes histéricos: “Entre a pressão do instinto e seu antagonismo à sexualidade, a doença lhe oferece um caminho de fuga. Ela não resolve seu conflito, mas busca evadi-lo, transformando os impulsos libidinosos em sintomas”<sup>7</sup>.

Uma alternativa para a somatização dos impulsos sexuais recalcados é o processo de sublimação. Por meio dele, de acordo com o psicanalista, excitações sexuais excessivamente fortes encontram saída e uso no campo artístico<sup>8</sup>.

Como nos ensina Telê, o termo “*refoulement*”, ligado ao sentido de “*sublimation*”, dá origem à expressão “sequestro”, “usada [por Mário de Andrade] para designar o mesmo fenômeno e ainda outros na literatura erudita e popular, na arte e na observação do cotidiano”<sup>9</sup>.

Mário de Andrade, em texto publicado na *Revista Atlântico*, em 1943<sup>10</sup>, chama de “*sequestro da Dona Ausente*” a repressão e a sublimação sexual entre os portugueses navegantes que, ao deixarem seu país, sentindo a dor causada pela ausência da mulher europeia, procuram superar o sofrimento por meio de cantigas e versos, ao “disfarçar o martírio nas imagens e nos símbolos da poesia”. Segundo ele, tendo herdado o complexo marítimo dos portugueses, os brasileiros, sofrendo também nas novas terras a ausência de mulheres brancas, sequestram o desejo por meio de versos.

Procurando conhecer a fundo o sentimento amoroso do povo, um dos traços formadores de nosso caráter, Mário vasculha textos de literatura popular que tratam do tema, no intuito de compreender em que medida o sequestro aparece em nossa literatura, transformado por meio de constantes históricas e sociais, como lembra Telê<sup>11</sup>.

Em sua dissertação de mestrado, Ricardo Souza de Carvalho, orientado por Telê Ancona Lopez, estuda o processo de criação do texto “O sequestro da Dona Ausente”, por meio dos manuscritos de Mário de Andrade e de outras fontes. De acordo com o estudioso, empenhado na pesquisa do complexo da dona distante, Mário anuncia, no verso da folha de rosto de *Música, doce música* (1934), o lançamento futuro de suas reflexões em forma de livro<sup>12</sup>. No entanto, como lembra Ricardo, os resultados

---

7 FREUD, S. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1973. p. 57.

8 Idem, *ibidem*, p. 135.

9 LOPEZ, T. P. A., *op. cit.*, p. 106.

10 ANDRADE, M. A *Dona Ausente*. *Atlântico*: revista luso-brasileira. Rio de Janeiro, n. 3, p. 9, 1943.

11 Cf. LOPEZ, T. P. A. *Mariodeandradeando*. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 118-122.

12 CARVALHO, R. S. *Edição genética d'O sequestro da dona ausente de Mário de Andrade*. 2001. 258 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de

da pesquisa foram publicados apenas em forma de resumo não assinado de uma conferência proferida na Sociedade de Etnografia e Folclore, em 1937; como trecho de conferência realizada em Belo Horizonte, na revista *Mensagem*, em 1939; e em artigo da revista luso-brasileira *Atlântico*, em 1943<sup>15</sup>.

Encontrado em textos críticos de Mário de Andrade, o “sequestro” permeia também os poemas do modernista, especialmente Tempo da Maria, em que o tema amoroso da Dona Ausente, oriundo da tradição popular, é cantado em forma de moda, cantiga, lenda e louvação. Dessa forma, em seus versos, o poeta atualiza o tema que se tradicionalizou através dos séculos por ser “duma beleza perfeitamente pura e equilibrada, [sendo] [...] sem dúvida um dos mais belos, mais elevados, mais líricos e mais permanentes do folclore universal”<sup>14</sup>.

### *Moda do corajoso*

Maria dos meus pecados,  
Maria, viola de amor...

Já sei que não tem propósito  
Gostar de donas casadas,  
Mas quem que pode com o peito!  
Amar não é desrespeito,  
Meu amor terá seu fim.  
Maria há-de ter um fim.

Quem sofre sou eu, que importa  
Pros outros meu sofrimento?  
Já estou curando a ferida.  
Se dando tempo pro tempo  
Toda paixão é esquecida.  
Maria será esquecida.

Que bonita que ela é!... Não  
Me esqueço dela um momento!  
Porém não dou cinco meses,

---

Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2001. p. 25-24.

15 Idem, *ibidem*, p 28-29.

14 ANDRADE, M. Dona Ausente (Manuscrito). In: CARVALHO, R. S., *op. cit.*, p. 51-52.

Acabarão as fraquezas  
E a paixão será arquivada.  
Maria será arquivada.

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

Maria, viola de amor!...<sup>15</sup>

Em “Moda do corajoso”, poema de abertura de Tempo da Maria, usando a forma da moda e recuperando o tom e o ritmo dos cantadores populares, o eu lírico anuncia o sequestro do desejo latente que, transformado em música – canto poético ponteado na viola de amor –, percorre os versos. Como, nesse grupo, o poeta canta o desejo despertado pela mulher e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de realizá-lo, mantém-se em momento de suspensão.

Almejar o amor impossível é uma das contradições que percorrem “Moda do corajoso”, poema que deixa entrever, por meio da coexistência tensa de contrários, a poética arlequina do escritor moderno. Marcada pelo tema da fragmentação, a obra de Mário de Andrade revela, por meio da sobreposição de opostos, a preocupação do poeta em resgatar traços de seu país, formado por mosaico de diferentes culturas. A busca da identidade do Brasil e de si mesmo leva o poeta a incorporar a versos eruditos a forma musical da moda.

Como lembra Mário de Andrade, a moda é acompanhada frequentemente por viola<sup>16</sup>. Muito utilizado em Portugal e trazido ao Brasil pelos

---

15 ANDRADE, M. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p. 315-316.

16 ANDRADE, M. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação de Oneyda Alvarenga, 1982-84, e de Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999. p. 342. *O Dicionário musical brasileiro*, editado postumamente, é formado por textos redigidos por Mário de Andrade, por trechos baseados na bibliografia de apoio ou na

jesuítas na época da colônia, esse instrumento manteve, em terras brasileiras, seu caráter popular, tendo sido amplamente difundido pelo país<sup>17</sup>. No entanto, uma *viola de amor*, de origem europeia erudita, e não um instrumento do povo, acompanha a “Moda do corajoso”. A coexistência da singularidade da forma popular e do elemento erudito europeu, no poema, lembra o “tupi [que tange] o alaúde”, de *Pauliceia desvairada* (1922), verso que sintetiza a contradição sentida pelo poeta no seu país e em si mesmo.

Telê Ancona Lopez aponta a possível origem do verso-chave de *Pauliceia desvairada* em Alfred de Musset.

Do passado, “lição para se meditar”, isto é, no reconhecimento da parcela europeia da cultura do Brasil, processado por novos olhos, saem pois o trovador e o alaúde que, em “La nuit de mai” de “Poésies Nouvelles” [de Alfred de Musset], recebem um destino dentro do romantismo. Ao longo desse poema, a musa romântica indica a tradição medieval como garantia da nacionalidade e exorta o poeta a perseguir sua identidade e sua definição, ao reiterar o apelo “Poète, prends ton luth [...]”.<sup>18</sup>

Estudando Gonçalves Dias, “que eleva a figura do trovador e do alaúde”, Mário de Andrade possivelmente descobriu no poeta brasileiro a filiação em Musset, como afirma Telê – “arriscamo-nos, assim, a ligar Gonçalves Dias ao Musset de ‘La nuit de mai’ e conseqüentemente ao nosso Mário”<sup>19</sup>.

Gonçalves Dias [...] em “Canção”, [...] se reparte em três caminhos, cada qual depositado em um instrumento musical. Então, à harpa confia a poesia religiosa; à lira, os suspiros pela amada, e ao alaúde, [...] recusa as “trovas de amores” que caracterizavam os “antigos trovadores” (v. 1-16). Constitui-se em um novo trovador, fiel à lição da musa de “La nuit de mai”, ao entregar ao alaúde uma

---

bibliografia indicada pelo estudioso, assim como por textos redigidos por Oneyda Alvarenga. Neste trabalho, indico a autoria de Mário de Andrade, no corpo do texto, sempre que cito trecho redigido por ele, não indicando autoria específica quando faço uso de trechos não escritos pelo modernista.

- 17 CORREA, R. *A arte de pontear viola*. Brasília; Curitiba: Editora do Autor, 2000. p. 21 e 24.
- 18 LOPEZ, T. P. A. A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação. ZULAR, R. *Criação em processo*. Ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 68-69.
- 19 Idem, *ibidem*, p. 69.

missão solene, nacional, anunciada apenas nos versos finais reservados pela leitura do poeta modernista:

Votei assim ao meu Deus  
A minha harpa religiosa,  
A ti a lyra mimosa,  
O grave alaúde aos meus!<sup>20</sup>

Se em *Pauliceia desvairada*, inspirando-se em Musset e em Gonçalves Dias, Mário de Andrade, como o poeta maranhense, dedica o alaúde a um projeto estético brasileiro, em “Moda do corajoso”, apesar de aproximar, por meio da coexistência do canto popular e do instrumento erudito, a viola de amor ao alaúde do verso do livro de 1922, mostrando-se consciente de sua mestiçagem e em busca de uma definição do nosso povo, não nega ao instrumento as “trovas de amores”, como faz Gonçalves Dias, pois ele é, como a lira do poeta romântico, dedicado também à amada – Maria. Dessa forma, acompanhando o canto do poeta-trovador que dedilha seu afeto e, ao mesmo tempo, resgata a sua identidade nacional, a viola de amor é o alaúde reinventado.

Assim, dividido entre a necessidade da utilização social da obra de arte e o imperativo do Belo (da arte em si), ou como afirma Álvaro Lins, citado por Lafetá, hesitante entre “o sentimento da terra e o sentimento íntimo de homem”<sup>21</sup>, o poeta que, de acordo com o autor de *Figuração da intimidade*, atinge a realização mais bem acabada por meio de poemas em que o eu se expande, explorando a subjetividade<sup>22</sup>, coloca, nesse grupo de poemas, a intenção social do modernista ao lado do canto íntimo do eu.

De acordo com Mário de Andrade, no texto “A Dona Ausente”, o desejo pela mulher distante foi recalcado na cultura popular, fazendo com que a imagem da dona sofresse diferentes formas de transposição, realizada por meio da tradição de se dar nomes de mulheres às embarcações, pela comparação de mulheres com peixes e por meio da aproximação da imagem da mulher desejada da figura da cana verde, sendo, ainda, sublimado por meio do tema das “Bandas d’Além”, em que a Dona Ausente é colocada em posição inatingível – do outro lado do rio (“Coitadinho de quem tem/ o seu amor no ultramar”), no meio do mar, tentando chegar ao marujo, ou presa em um rochedo, sempre impedida, de alguma forma, de chegar ao rapaz (“a canoa virou”, “o remo caiu” ou “é casada e tem

---

20 Idem, *ibidem*, p. 70-71.

21 LAFETÁ, J. L. *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 4.

22 Idem, *ibidem*, p. 6.



marido”)<sup>25</sup>. Da mesma maneira, o amor do eu lírico de “Moda do corajoso”, proibido, à semelhança das quadras populares, pelo casamento da mulher amada<sup>24</sup>, é sequestrado e, assim como nas cantigas do povo, a dona desejada toma outra forma: viola de amor – “Maria, viola de amor”<sup>25</sup>.

O mito da Sereia é bem um caso de sequestro, de “refoulement”. Pois toda sequestração é bem um compromisso pelo qual o que se quer esquecer (o marinheiro quer esquecer a mulher) é substituído por outra imagem que possa facilmente se transformar [na] imagem sequestrada e nos transportar a esta novamente. Além disso o sequestro tem sempre uma espécie de lado moral, que consiste em *revestir a imagem que substituiu a imagem sequestrada, de alguma forma [que] representa os males, as dificuldades etc que a imagem sequestrada nos causa.*<sup>26</sup>

O som pungente e doce da viola de amor, com expressão nasal, enternecedora e lânguida, revela um dos males provocados pela Dona Ausente: o enternecimento fatal do eu poético entregue à música – à atração – comovente, como o marinheiro entregue ao canto hipnótico da sereia. O som do instrumento de cordas percorre, como lembrança da fatalidade do desejo, os poemas de Tempo da Maria.

Outros atributos da viola de amor também remetem o eu lírico à imagem da mulher. Cantada em outros momentos do grupo – “Ai, Maria do perfil duro” –, a silhueta reta da amada, por exemplo, síntese tanto da postura empertigada de moça aristocrática, como da postura moral rígida de dona casada, é evocada por meio do perfil chapado da viola de amor, com seu fundo feito com madeira plana. No entanto, quando vista de frente, a viola possui as curvas sinuosas de uma mulher sensual que

---

25 ANDRADE, M. A Dona Ausente, op. cit., p. 10-15.

24 “Ô pescador da barquinha/ O que é?/ Ai qui tu vai iludido/ – Pruquê?/ Qu’essa mulé -é-quem vai/ É casada e tem marido.” (ANDRADE, M. Peças para “A dona ausente”. In: \_\_\_\_\_. *As melodias do boi e outras peças*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987. p. 295).

25 A substituição da imagem da mulher ausente pela viola aparece em quadra popular presente em um dos livros da biblioteca particular de Mário de Andrade: “Tenho minha viola nova/ Feita de pau de colher/ Pra mim dançar com ela,/ Já que não tenho mulher”. (ROMERO, S. *Cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1897. p. 197-198).

26 ANDRADE, M. Dona Ausente (Manuscrito). In: CARVALHO, R. S., op. cit., p.150 (grifos nossos).

traduzem a atração exercida pela amada no eu lírico, apesar da postura rígida de mulher proibida.

Outra característica da viola de amor, as duas aberturas simétricas para saída de som em forma de espada de fogo, revela a interdição do desejo, ao evocar a espada flamejante que aparece nas mãos do anjo a defender a árvore da vida, após a expulsão de Adão e Eva do paraíso<sup>27</sup>, constituindo-se, portanto, como símbolo da razão que freia os impulsos instintivos. Assim, a viola de amor – Maria –, ao mesmo tempo que atrai, de forma irresistível, o poeta, por meio de sua sonoridade doce e de suas curvas provocantes, traz ainda o estigma da proibição.

A maneira simétrica pela qual as duas espadas de fogo são dispostas, assim como a simetria da forma da viola, expressa “a unidade pela síntese dos contrários, [...] a redução do múltiplo ao um”<sup>28</sup>, revelando, portanto, a tensão existente entre opostos – a atração e a proibição exercidas pela mulher desejada –, sintetizados por meio da forma da viola de amor. Além disso, o desenho simétrico do instrumento retoma a simetria do losango, marca da veste arlequinal do poeta fragmentado<sup>29</sup>.

A viola, que simultaneamente atrai e repele, é a imagem usada para sequestrar o desejo do eu lírico que, apesar de representar a realização da paixão somente no nível da sublimação, ordena, por meio de seu nome (viola) a violação (a transgressão, a profanação) da mulher. Assim, “violiar” recebe dupla carga semântica: “musicar” o amor pela mulher, sublimando-o por meio do canto, e profanar a mulher, violando-a. Assim, mesmo colocado em outra chave, o desejo de realização sexual continua a ressoar no poema como baixo-contínuo – um som insistente e constante que permeia as sublimações.

O arco, usado para pôr em vibração as cordas do instrumento erudito, fere – viola –, com sua forma fálica, o corpo de Maria – a viola de amor –, no plano da sublimação, em que, como durante os sonhos, de acordo com Politzer, estudando Freud no livro *Critique des fondements de la Psychologie*<sup>30</sup>, “um pensamento, ou mais frequentemente um desejo, é objetivado, posto em cena, vivenciado”, como lembra Telê Ancona Lopez<sup>31</sup>.

---

27 CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 395.

28 Idem, *ibidem*, p. 395.

29 As características da viola de amor, citadas aqui, podem ser encontradas no *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*.

30 Obra lida por Mário de Andrade.

31 LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*, op. cit., p. 106 (tradução livre do francês).

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

Maria, viola de amor!...

“Pra não fazer feiúra”, ou seja, declarar um amor proibido, pecado grave, ou reprimir os impulsos sexuais, correndo o risco de transformá-los em sintomas de histeria, a razão (“o espírito”) do eu lírico sublima o instinto carnal do “fogo devorador”, transformando o desejo e a paixão nas cordas da viola. O apetite sensual do poeta figura como o “bordão” – “a corda mais grave”<sup>52</sup> –, revelando, por meio de seu som, os instintos sexuais mais pesados. Outro significado dessa palavra – pau de arrimo, cajado – reforça, por meio de sua forma fálica, o caráter sexual do desejo do corajoso. A paixão, intensa inclinação afetiva obsessiva e arrebatadora que se sobrepõe à razão, aparece, no poema, transformada na “prima” – corda mais fina da viola – traduzindo, em música, sua intensidade. Assim, o poeta ponteia – verbo que exprime tanto “tocar com os dedos” a viola popular brasileira quanto “tanger com o arco” o instrumento erudito – a malvadeza do amor, fazendo vibrar as cordas principais da viola, a prima e o bordão, dois contrários que, sobrepostos, intensificam a contradição que marca o poema – a atração pelo proibido.

A organização dos fonemas de “Moda do corajoso” lembra o embate de graves e agudos da prima e do bordão, revelando o sentimento contraditório do poeta que ama, mas é proibido de amar. O penúltimo verso da terceira estrofe – “Toda paixão é esquecida” –, por exemplo, após o tom grave da nasal – “ão” –, é terminado por meio do “i” agudo da palavra “esquecida”, sons opostos que se destacam por estarem em posição tônica. O contraste entre o sonoro “ão” e o “i” límpido reforça a tensão existente entre a força do desejo carnal que arrebatou o poeta e a decisão lógica de *esquecer* a amada.

O verso “Meu espírito sublima”, da quinta estrofe, ao mesmo tempo que revela o comportamento racional pretendido pelo poeta ao se propor

---

52 ANDRADE, M. *Dicionário musical brasileiro*, op. cit., p. 69.

sublimar o desejo impossível, é marcado pela sonoridade aguda das duas vogais tônicas, traduzindo o soar da corda mais fina da viola – da prima. Em um contraste sonoro, a linha seguinte – “O fogo devorador” – invoca, por meio da gravidade de suas vogais, o som do bordão, reforçando a ardência grave do desejo. O contraste entre graves e agudos desses versos é retomado, de forma concisa, nas linhas que os seguem – “Faz da paixão uma prima,/ Faz do desejo um bordão”. No primeiro, a nasal grave do vocábulo “paixão” contrasta com o “i” agudo de “prima”, e, no segundo, a sonoridade mediana da palavra “desejo” dá lugar ao grave “bordão”.

A atração exercida pelo amor impossível e a luta do eu lírico para esquecê-lo desenvolvem-se, no poema, em dois tempos opostos: o presente, em que o amor se impõe como fatalidade, apesar da consciência do eu lírico da impraticável realização amorosa, e o futuro – tempo do esquecimento –, em que a paixão poderá ser arquivada. Mesmo consciente, no presente, de ser um despropósito amar a dona inatingível, o eu poético reconhece a força do desejo que o toma – “Mas quem que pode com o peito!” –, deixando, para o outro momento, a solução do amor – “Meu amor terá seu fim”.

As afirmações do eu lírico acerca do esquecimento, no futuro, da Dona Ausente apontam a fugacidade dos desejos amorosos: ela será amada apenas por um período – o Tempo da Maria. Dessa forma, o eu poético parece acreditar na sucessão contínua e linear de eventos como solução para o desejo que não o abandona. No entanto, o título do grupo de poemas nos faz lembrar expressões como “tempo da colheita”, “tempo da salga”, em que um acontecimento, encerrado transitoriamente, retorna por meio de um movimento cíclico constante. Assim, enquanto o eu poético afirma a certeza do esquecimento, no futuro, do amor por Maria, acreditando na linearidade da vida, o título dado a esse grupo de poemas, ao invocar o tempo mítico, que sempre retorna, deixa entrever a incerteza: o amor terá um fim ou ficará apenas guardado (arquivado) nas dobras da lembrança, podendo ser rememorado (revivido) nos moldes da retomada circular das estações, como um dos amores eternos do poeta invocados no conto “Vestida de preto”<sup>33</sup> – “quatro amores eternos [...] fazem de minha vida uma grave condensação interior. Sou falsamente um solitário. Quatro amores me acompanham, cuidam de mim, vêm conversar comigo”<sup>34</sup>? Dessa forma, a fugacidade amorosa, expressa no poema pelo eu lírico, ao lado da insinuação de um amor eterno, apreendida por meio do título do

---

33 Escrito entre 1939 e 1945.

34 ANDRADE, M. *Contos novos*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999. p. 25.

grupo de poemas, são também opostos que se conjugam, constituindo-se como um dos traços dissonantes de “Moda do corajoso”.

Podendo ou não no futuro esquecer a amada, no tempo presente, o eu lírico de “Moda do corajoso” refugia-se em seu próprio cantar como forma de sequestrar o amor irrealizável que deseja. Assim como o poeta de *Vida nova*, deslumbrado ao admirar a sublime Beatriz, que o levava, ao contemplá-la, àquela “parte da vida além da qual não se pode ir com a intenção de retornar”<sup>55</sup>, encontra, em suas palavras de adoração à amada, a beatitude, também o eu lírico de Tempo da Maria procura, por meio da louvação da mulher casada, atingir as delícias do amor sublimado, fugindo do arrebatamento carnal.

O sequestro do desejo, realizado quando o eu lírico toca a viola e não a mulher, é similar ao mito de Pã, incorporado à tradição portuguesa e brasileira, em que uma jovem, para defender-se do assédio do deus, pede ajuda aos moradores do Olimpo e é transformada na cana-verde, uma das formas da dona inatingível, como afirma Mário de Andrade no texto “A Dona Ausente”<sup>56</sup>.

Pan, vendo subitamente contrariados seus desejos e esforços, desarreiga uma cana e faz dela flauta, a fim de sequer ao menos poder levar aos lábios, no colóquio de um longo beijo, a esquiva ninfa, cujo apetecido corpo já não é mais que essa débil haste, oca e *sonora*.<sup>57</sup>

Assim como no mito, o desejo do eu lírico é realizado no plano da sublimação: o poeta fere as cordas da viola, levando-a ao rosto “no colóquio de um longo [abraço amoroso]”, tirando, do instrumento sensível ao toque, delicados matizes de sonoridade.

No grupo de poemas de Mário de Andrade, o nome “Maria”, comum no Brasil e frequente em quadras populares<sup>58</sup>, proíbe o desejo do eu lírico ao invocar as virtudes da mãe de Deus. Além de tingir a imagem da mulher com aspectos da santidade, interdição maior para o desejo carnal, o termo

---

35 ALIGHIERI, D. *Da monarquia; Vida nova*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2003. p. 107.

36 ANDRADE, M. A Dona Ausente, op. cit., p. 11.

37 Idem. *Dicionário musical brasileiro*, op. cit., p. 93-94.

38 O nome Maria, além de ser comum nas peças folclóricas brasileiras, aparece com frequência na série intitulada “Peças para a ‘dona ausente’”, colhida pelo poeta-pesquisador e publicada, depois, em livro por Oneyda Alvarenga – “Na barra grande ôh Maria/ No outro lado di lá”, “Maria, passageira/ Venha me passá”, “A barca virou [...] Por causa de Maria/ Que ela não soube remá” (ANDRADE, M. *As melodias do boi e outras peças*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987. p. 294-298).

nos remete à contradição da figura de Nossa Senhora, que, apesar de virgem, concebe um filho. Assim como Maria de Nazaré, a amada do poeta é, ao mesmo tempo, mulher e santa, pois, apesar de colocada em posição sagrada e inacessível, é desejada pelo eu lírico, tomado pelo amor e pelo medo. Apesar de desejar fortemente a amada, o poeta reconhece nela a figura sublime e inalcançável apontada pelo nome, pois Maria, em sua antiga forma hebraica, Maryám, significa excelsa, sublime<sup>39</sup>.

A adoração à Maria, em “Moda do corajoso”, faz lembrar o poema à Virgem, de José de Anchieta – “*De Beata Virgine Dei Matre Maria*” –, escrito, de acordo com cronistas, nas areias da praia de Iperoig, quando o padre era refém dos índios tamoios. Em meio às negociações de paz e à conversão do gentil, o missionário jesuíta encontrou a tentação das índias nuas que a ele se ofereciam. O erotismo selvagem que se impôs a Anchieta deu origem ao poema à Virgem, sublimação dos desejos carnavais que atormentavam o padre, realizada por meio da adoração da Mãe Pura, como se pode conferir em um dos livros da biblioteca particular de Mário de Andrade<sup>40</sup>.

Na época em que Anchieta andou por terras brasileiras, o sentimento do “sequestro” era presença constante entre os portugueses aqui aportados, como afirma Mário em seus estudos sobre a Dona Ausente. De acordo com anotações do poeta-pesquisador, apesar da grande licenciosidade sexual existente no Brasil quinhentista, levando os europeus a tomarem indígenas e negras como amantes, tanto a “consciência tradicional religiosa como a presença constante do padre” acusavam a todo momento o pecado mortal<sup>41</sup>, fazendo com que os colonos desejassem a dona europeia distante, com a qual poderiam se casar de acordo com as leis da Igreja. Para provar a falta da mulher branca entre os colonos, Mário cita carta de Manuel da Nóbrega, companheiro de Anchieta, em que o jesuíta pede o envio de órfãs com as quais os portugueses pudessem se casar, livrando-se, assim, do pecado<sup>42</sup>.

A tentação que, como missionário de Deus, Anchieta deveria ajudar a extirpar entre os colonos, atingiu o próprio padre, levando-o a buscar refúgio na imagem imaculada da Virgem Maria, invocada em seus versos. O poema do jesuíta, nascido do embate entre devoção e erotismo,

---

39 AZEVEDO, S. L. *Dicionário de nomes de pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. p. 595.

40 ANCHIETA, J. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões do padre Joseph de Anchieta*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1933. p. 13, 201-202, 239. (Exemplar disponível na biblioteca do IEB-USP)

41 ANDRADE, M. Sequestro (Manuscrito). In: CARVALHO, R. S., op. cit., p. 42.

42 Idem, ibidem, p. 85.

é semelhante ao dilema vivido pelo “corajoso” de Mário de Andrade, pois, como o padre, o eu lírico do texto modernista é afligido por desejos carnaís, buscando a “salvação” no canto de louvor à Maria – mulher e santa. No entanto, o cantador do poema de Mário sobrepõe, na imagem de uma só mulher, a devoção e o erotismo, diferente de Anchieta que encontra os dois opostos em mulheres diferentes – nas indígenas e na Santa.

Assim como a viola de amor de “Moda do corajoso” indica tanto a sublimação do desejo, alcançada por meio da música, quanto a confirmação da sensualidade, apreendida por meio do verbo “violar”, o bordão, usado por Anchieta para escrever seu poema nas areias de Iperoig<sup>45</sup>, ao mesmo tempo que possibilita a sublimação da sexualidade, ao ser usado para a escritura do poema, invoca a sensualidade carnal por meio da forma fálica, exprimindo, portanto, dois desejos contraditórios do padre: atingir o amor puro da Virgem Maria e saciar os impulsos sensuais despertados pelas indígenas. No poema de Mário de Andrade, o vocábulo “bordão” também assume dupla conotação: é a sublimação do desejo, ao ser transformado em uma das cordas da viola, assim como, no outro sentido da palavra – cajado –, indica a exaltação da sexualidade por meio de sua forma.

Dessa maneira, o choque, vivenciado pelo jesuíta, entre as culturas europeia e indígena, faz lembrar o cantador brasileiro que tange a viola de amor, imagem que revela a consciência do poeta moderno acerca da sobreposição de culturas diferentes que formam o Brasil. No entanto, enquanto Anchieta é o representante da civilização que procura resguardar a virtude em meio ao erotismo indígena, o poeta é o brasileiro mestiço que carrega, em seu ser, heranças diversas. O cantador de “Moda do corajoso” vive, portanto, com maior drama, o embate entre os desejos sexuais – herança tropical – e a necessidade de pureza – legado católico – que tem lugar dentro de seu próprio ser.

A atitude do eu poético de “Moda do corajoso” diante da mulher amada – consciente da distância intransponível entre eles e, ainda assim, sentindo o desejo constante de alcançá-la – lembra o comportamento do ser humano frente ao sublime, entendido por Kant, em *Crítica da faculdade do juízo*, como aquilo que está acima de toda comparação, causando, devido à grandeza que não pode ser totalmente compreendida, comoção e respeito naquele que o admira, sendo, ainda, atraente e assustador, ao mesmo tempo. Como lembra Kant, para compreender o sublime, nós o tememos sem fugir de sua contemplação, pois “o seu espetáculo só se

---

45 Imagem retratada por Benedito Calixto, em sua famosa tela *O poema na praia*, assim como por estudiosos e poetas, como Gonçalves de Magalhães, Varela e Machado de Assis. (Cf. CARDOSO, Pe A. Introdução. In: ANCHIETA, J. *O Poema da Virgem*. São Paulo: Edições Paulinas, 1958. p. 31-36, 41-42).

torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança”<sup>44</sup>. Dessa forma, o eu lírico de Tempo da Maria é atraído pelo perigo da mulher sublime e inatingível, que beira a santidade, e, sem fugir de sua contemplação, a admira, no entanto, em segurança, por meio dos versos em que seu amor aparece sequestrado.

De acordo com Kant,

[...] *sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno*. [No entanto], aqui se vê facilmente que na natureza nada pode ser dado por grande [...] que, considerado em uma outra relação, não pudesse ser degradado até o infinitamente pequeno. [...] O que é absolutamente grande não é, porém, o objeto dos sentidos, e sim o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos para o fim daquele sentimento.<sup>45</sup>

Dessa forma, Maria só é sublime ao ser tomada como objeto do desejo de transcendência do eu lírico. A música emana da viola de amor – Maria –, mas nasce ao toque do sentimento do tocador. Além da palavra poética que elege a Moda para se expressar e da música que nasce dos versos, está o sentimento trágico do eu poético que vive a grande contradição de se sentir atraído pela mulher que, vista por meio desse sentimento, se faz sublime.

Como vimos até aqui, o texto de abertura de Tempo da Maria, “Moda do corajoso”, é formado por hibridismos que não apenas reforçam o sentimento trágico do eu lírico dividido entre o desejo e a impossibilidade de realização, como também desvelam uma poética de Mário de Andrade implícita nos versos do modernista. As várias sobreposições de opostos do poema são semelhantes à fragmentação do poeta multifacetado sempre em busca de sua identidade que, assim como o país que o cerca, é composta por partes muitas vezes contraditórias.

Podemos verificar, em “Moda do corajoso”, diferentes sobreposições que apontam o caráter plural do brasileiro, sendo possível ordená-las em três grupos. No primeiro, o poeta erudito incorpora a seu canto formas típicas da tradição brasileira, procurando, assim, traduzir a nossa identidade, formada tanto por influência europeia erudita como por influência popular. A sobreposição da cultura de origem europeia à tradição do povo é sintetizada por meio do uso, no poema, de um

---

44 KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 107.

45 Idem, *ibidem*, p. 96.



instrumento europeu (viola de amor) ao se cantar uma moda caipira. No segundo grupo, a coexistência de opostos é revelada por meio da atração e da repulsão exercidas, ao mesmo tempo, pela mulher casada. O desejo e a interdição mostram-se por meio do nome de Maria, termo santo e, ao mesmo tempo, nome comum de mulher, que invoca também a dúbia posição da Mãe de Deus – mulher e santa. Essa faceta está presente ainda por meio na forma contraditória da viola de amor, símbolo que substitui a imagem da Dona Ausente. Outra agregação de contrários é realizada, no poema, pelo jogo dos tempos presente e futuro (o desejo presente e o esquecimento futuro), além da sobreposição do cíclico ao tempo linear, se levarmos em consideração o título do grupo – Tempo da Maria.

Em “Moda do corajoso”, as sobreposições de opostos são colocadas em evidência pela própria forma do poema que, como “serpente mordendo o rabo”<sup>46</sup>, é finalizado com a retomada do verso da primeira estrofe – “Maria, viola de amor” –, assumindo a configuração da uróboro, símbolo do eterno retorno e da união entre contrários. No entanto, não é possível atingir a unidade, apenas explicitar a pluralidade entrevista por Mário de Andrade na alma brasileira, assim como em seu próprio ser fragmentado. Como lembra Bastide, “não é impunemente que a mais querida [mulher dos poemas de Mário] talvez seja esta Maria, porque não pode fundir-se nele, porque é diferente, esta Maria que fala inglês e não caboclo”<sup>47</sup>.

O tema da “dona ausente” é retomado por meio da forma musical da moda que, de acordo com Mário de Andrade, em seu *Dicionário musical brasileiro*, é “poesia cantada com acompanhamento especialmente de viola [...], reconto dum caso qualquer mais ou menos sensacional, ou dum fenômeno importante da vida quotidiana, historiado”<sup>48</sup>. Tangendo a viola de amor, o eu lírico da “Moda do Corajoso” canta uma das ocorrências da vida cotidiana brasileira – o sentimento do sequestro –, utilizando-se da redondilha maior, medida comum da tradição popular do Brasil, resgatando, assim, o ritmo musical que, ao lado do instrumento erudito, define nossa identidade fragmentada.

Como afirma Mário, o caipira legítimo não conhece como moda “uma série de quadras soltas”<sup>49</sup>, mas sim a composição que aproxima-se

---

46 Mário escreve, em 1925, em carta a Manuel Bandeira: “A forma mais universal e popular é incontestavelmente a da circunferência: serpente mordendo o rabo, a gente acaba por onde principiou e fica o moto-contínuo balançando sensação. Não derruba a gente assim na realidade” (ANDRADE, M. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967. p. 104).

47 BASTIDE, R. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp; Duas Cidades, 1997. p. 79.

48 ANDRADE, M. *Dicionário musical brasileiro*, op. cit., p. 542.

49 Idem, *ibidem*, p. 542.

do romance nordestino, constituído por sextilhas e décimas, forma usada pelo poeta em “Moda do Corajoso” – além dos dois versos iniciais que compõem a primeira estrofe (“Maria dos meus pecados,/ Maria, viola de amor...”), e a retomada, na última estrofe de apenas um verso, de “Maria, viola de amor...”, três sextilhas (segunda, terceira e quarta estrofes) e uma décima (quinta estrofe) formam o poema. A repetição de parte da primeira estrofe – refrão da moda –, no último verso do texto poético, é também construção típica da tradição popular, em que o poema “acaba por onde principiou”<sup>50</sup>, evocando, como já afirmado, a figura circular da uróboro, sendo, ainda, como nos lembra Mário de Andrade, citando Carolina Michaëlis, um processo antigo, comum entre os trovadores.

O refrão inicia e acaba a cantiga. Este processo é antiguíssimo com os trovadores. Carolina Michaëlis nas notas ao “Cancioneiro da Ajuda” [...] afirma [...]: “Antigamente iam (as estrofes) acompanhadas de um refrão curto e singelo que rematava cada estrofe [...] *Como tema e elemento distintivo musical era às vezes anteposto à poesia, servindo-lhe de cabeça e pé.* [...]” Ora no Brasil estes costumes continuam e eu podia citar um dilúvio de exemplos.<sup>51</sup>

Assim como os trovadores perambulavam pelos castelos recitando cantigas de amor, acompanhados pelo alaúde, formando o trovadorismo – movimento “fixador de línguas, influenciador de música, primeiro reflexo étnico das nações na música do Cristianismo”, como afirma Mário de Andrade<sup>52</sup> –, o poeta, ponteando sua viola, entoava sua cantiga de amor – a “Moda do corajoso” –, fixando a língua brasileira, ao utilizar expressões marcadas por um forte sabor de oralidade – “não tem propósito”, “quem que pode”, “dando tempo pro tempo”, “encasquetou”, “pra não fazer feiúra” –, ao mesmo tempo que busca conhecer o caráter da música do Brasil.

A forma popular da moda se aproxima das cantigas dos trovadores e dos menestréis por ser “rapsódica por excelência. Ela [...] repete, na mais exata expressão, o fenômeno dos rapsodos gregos, indianos, da Rússia, e

50 Idem. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967, p. 104.

51 Idem. A influência portuguesa na música popular brasileira. In: \_\_\_\_\_. *As melodias do boi e outras peças*, op. cit., p. 379. Publicado postumamente por Oneyda Alvarenga em *As melodias do boi e outras peças*, esse texto deu origem ao ensaio “Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil”, escrito em 1929 e publicado em *Música, doce música*.

52 Idem. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005, p. 62. Livro publicado originalmente com o título *Compêndio de história da música*, em 1929.

dos menestrelis medievais”, como nos ensina Mário de Andrade<sup>55</sup>. Assim como o rapsodo “recita ou canta histórias populares adaptando-as *a seu modo*”<sup>54</sup>, o trovador da “Moda do corajoso” se utiliza de um tema próprio do povo – o sequestro – e de processos de composição inspirados em nossa tradição para construir, também, o canto *a seu modo*, afirmando-se como o rapsodo brasileiro. Enquanto os marujos portugueses evitavam falar abertamente sobre o sofrimento causado pelo distanciamento da amada, sublimando, em um processo *inconsciente*, o desejo, e transformando a dor em canções em que a mulher aparece sublimada<sup>55</sup>, o poeta modernista lida com a ausência de sua dona de forma *racional*: fala abertamente sobre o despropósito de desejar a mulher proibida, decidindo *racionalmente* sublimar o desejo, tornando-o, assim, suportável – “Pois, pra não fazer feiúra,/ Meu espírito sublima/ O fogo devorador”. Dessa forma, o eu lírico é o rapsodo que, a seu modo, atualiza o sequestro da Dona Ausente, tema comum no nosso imaginário, deixando transparecer a voz do poeta moderno que conhece Freud e reflete sobre teorias psicanalíticas que instrumentam reflexões sobre o caráter de um povo.

Além de se utilizar de redondilhas maiores, da divisão de estrofes em sextilhas e décimas, do resgate da cadência da oralidade do povo brasileiro, assim como do refrão que inicia e termina o poema, aproximando-se, ainda, das rapsódias, ao adaptar, ao olhar modernista, um tema popular, o poeta de “Moda do corajoso”, tentando compreender seu país multifacetado, resgata outro aspecto próprio da tradição musical brasileira: o caráter improvisatório, típico da moda, como nos ensina Mário de Andrade.

Notar que a linha melódica das modas é eminentemente improvisatória, no sentido mais musical da palavra. [...] Há por assim dizer uma preguiça de melodizar nelas. Por mais fixas que sejam suas linhas melódicas, repetindo-se exatamente de estrofe a estrofe, a indecisão da linha, da evolução harmônica, a moleza

---

55 Idem. *Dicionário musical brasileiro*, op. cit., p. 343.

54 Idem, *ibidem*, p. 427.

55 “A saudade, principalmente amplificada pelo desejo sexual, é penosa e a ambição da conquista [...] os levava a evitar recordações e pensamentos penosos que os enfraquecessem, afrouxassem. [...] Pela força penosa das verificações a que induzia a confissão textual da falta de mulher, se explica a razão dessa falta ter sido sequestrada com tamanha veemência pelo português, pelo espanhol e pelos brasileiros dos primeiros séculos, a ponto do folclore, que eu saiba, não apresentar nenhum documento de nenhum gênero verificando com franqueza a falta que fazia a dona ausente. E a ‘censura’ explica a transposição da ideia, que devia ser obscante, práς descrições tão graciosas do seqüestro, apresentadas pelo nosso folclore.” (Idem. *Sequestro* (Manuscrito). In: CARVALHO, R. S., op. cit., p. 42-46.)

de movimento tornam eminentissimamente vaga, improvisatória, quase oratória. É no sentido mais legítimo do termo, um recitativo.<sup>56</sup>

No poema, apesar da regularidade aparente dada pela metrificação dos versos em redondilha maior e pela divisão regular de estrofes em sextilhas e décimas, o improvisado pode ser percebido na “moleza de movimento” traduzida por meio de variações na acentuação silábica que o tornam “quase oratório”, aproximando-o do recitativo – “forma de canto declamado com acompanhamento de baixo contínuo [...] [em que], de forma bastante livre, o acompanhamento [segue] o ritmo declamatório do cantor”<sup>57</sup>.

*Moda do corajoso*<sup>58</sup>

Maria dos **meus** pecados, (2-5-7)  
Maria, **viola** de amor... (2-4-7)

Já **sei** que não **tem** propósito (2-5-7)  
Gostar de **donas** casadas, (2-4-7)  
5 Mas **quem** que **pode** com o **peito!** (2-4-7)  
**Amar** não é **desrespeito**, (2-4-7)  
Meu **amor** terá seu **fim**. (3-5-7)  
Maria há-de **ter** um **fim**. (4-5-7)

Quem **sofre** sou **eu**, que **importa** (2-5-7)  
10 Pros **outros** meu **sofrimento?** (2-7)  
Já **estou** **curando** a **ferida**. (2-4-7)  
Se **dando** **tempo** pro **tempo** (2-4-7)  
Toda **paixão** é **esquecida**. (4-7)  
Maria será **esquecida**. (2-5-7)

15 Que **bonita** que ela **é!**... **Não** (3-7) [8]  
Me **esqueço** **dela** um **momento!** (2-4-7)  
Porém não dou **cinco** **meses**, (2-5-7)  
Acabarão as **fraquezas** (4-7)

56 Idem. *Dicionário musical brasileiro*, op. cit., p. 345.

57 Idem, *ibidem*, p. 430.

58 À esquerda estão os números dos versos; à direita, os números das sílabas tônicas.

- E a paixão será arquivada. (3-5-7)
- 20 Maria será arquivada. (2-5-7)
- Por enquanto isso é impossível. (3-5-7)
- O meu corpo encasquetou (3-7)
- De não gostar senão de uma... (4-7)
- Pois, pra não fazer feiura, (3-5-7)
- 25 Meu espírito sublima (3-7)
- O fogo devorador. (2-7)
- Faz da paixão uma prima, (4-7)
- Faz do desejo um bordão, (4-7)
- E encabulado ponteia (4-7)
- 30 A malvadeza do amor. (4-7)
- Maria, viola de amor!... (2-4-7)

A maior parte dos versos do poema tem a segunda, a quarta e a sétima ou a segunda, a quinta e a sétima sílabas métricas acentuadas. O deslocamento da tônica, em alguns momentos, da quarta para a quinta sílaba, cria uma oscilação que dá forma ao improviso, sentido também por meio da mudança da primeira sílaba tônica para a terceira sílaba métrica, nos versos 7, 19 e 21.

A variação da acentuação, que cria o movimento malemolente do improviso, é sentida, ainda, por meio dos versos 10, 13, 18, 22, 23 e 25 a 30, em que apenas duas sílabas são acentuadas. O menor número de tônicas em linhas que seguem a mesma metrificação (redondilha maior) dá agilidade aos versos, lidos de maneira mais acelerada em comparação àqueles que possuem três sílabas fortes. A maior quantidade de sílabas fracas, na partitura poética, cria momentos em que um movimento rápido – sequência de “notas” tocadas rapidamente, com valor de tempo menor que as demais notas (sílabas métricas) do poema – é executado, contrastando com as linhas que possuem maior número de tônicas. Assim, desvela-se, por meio da variação rítmica – versos mais lentos e mais ágeis –, o improviso.

Nas linhas em que apenas a quarta e a sétima sílabas são acentuadas, as três primeiras sílabas métricas são lidas rapidamente, construindo o ritmo do poema.

- 13 *Toda paixão é esquecida.* (4-7)
- 18 *Acabarão as fraquezas* (4-7)

- 23 *De não gostar* senão de uma... (4-7)  
 27 *Faz da paixão* uma **prima**, (4-7)  
 28 *Faz do desejo* um **bordão**, (4-7)  
 29 *E encabulado* **ponteia** (4-7)  
 30 *A malvadeza* do amor. (4-7)

Nos versos 10, 22, 25 e 26, com o primeiro acento tônico na segunda ou na terceira sílabas métricas, as sílabas intermediárias ganham maior rapidez.

- 10 Pros **outros** *meu sofrimento?* (2-7)  
 22 O meu **corpo encasquetou** (3-7)  
 25 Meu **espírito** *sublima* (3-7)  
 26 O **fogo devorador**. (2-7)

A agilidade dos versos marcados pela menor quantidade de sílabas tônicas constrói “movimentos melódicos *aparentemente sincopados*, porém desprovidos de acento, respeitosos da prosódia, ou musicalmente fantasistas, [...] movimentos enfim inteiramente pra fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai”, próprios da música do povo brasileiro, como afirma Mário de Andrade em texto de 1928<sup>59</sup>.

“Verdadeiro deslocamento do acento forte que passa do lugar teórico para um lugar onde ele não devia cair, verdadeira antecipação rítmica da *thesis* [tempo forte do compasso]”<sup>60</sup>, a síncope, insinuada nos versos com menor número de acentos tônicos, aparece, de forma clara, nas linhas 15 e 16 do poema.

- 15 Que bonita que ela é!... **Não** (3-7) [8]  
 16 Me **esqueço** dela um momento! (2-4-7)

Nesses versos, Mário de Andrade faz uso do mesmo recurso apontado por ele no poema “Fuga” de Carlos Drummond de Andrade, tempos depois, no ano de 1930<sup>61</sup>. De forma similar ao verso do poeta mineiro – “E todo mundo anda – como eu – de luto” –, a linha 15 de “Moda do corajoso”, apesar de formada por oito sílabas métricas, possui um “parêntese rítmico” – “Não” – que preserva a metrificação do poema – redondilha

59 ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1967. p. 37.

60 Idem. *Dicionário musical brasileiro*, op. cit., p. 475-476.

61 Idem. A poesia em 1930. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 42-43.

maior. Além disso, esse vocábulo, ao ser deslocado, é a antecipação do acento forte que pertenceria ao próximo verso – “(Não) me esqueço dela um momento” –, processo criador da síncope musical que dá ao poema o descompasso e o requebro típicos do ritmo da música e da dança brasileiras.

Como acreditava Mário de Andrade, nascida do contato entre a rítmica oratória de ameríndios e negros e marcada, ainda, pelo mensuralismo europeu, a síncope é fruto de influências díspares, tendo-se tornado uma das formas características da música brasileira.

Se deu pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias, também constante nos africanos aqui. [...] A essas influências díspares e a esse conflito inda aparente o brasileiro se acomodou, *fazendo disso um elemento de expressão musical*. [...] O brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e se ajeitando dentro das próprias tendências adquiriu um jeito fantasista de ritmar. Fez do ritmo uma coisa mais variada e livre e sobretudo um elemento de expressão racial.<sup>62</sup>

Resgatando a síncope, o poeta atualiza o ritmo saracoteado, que se desenvolve no intervalo criado por “acentuações deslocadas [que] levam a dança a balançar como se estivesse entre [...] dois pulsos simultâneos e defasados, criando-se entre eles frações de vazio”, resultado da soma de sistemas rítmicos opostos<sup>63</sup>, como afirma José Miguel Wisnik, reforçando a tensão do poema, exposta por meio de diferentes contradições.

A antecipação do vocábulo “não”, além de construir o movimento entrecortado da síncope, possibilita duas leituras diferentes dos versos. Na primeira, o “não” aparece como negação assustada do eu lírico que interrompe o seu devaneio amoroso numa tentativa de conter o desejo que volta a aflorar, ao lembrar-se da beleza de Maria – “Que bonita que ela é!... Não”. Ao mesmo tempo, outra leitura se constrói: a palavra “não”, completada pela frase seguinte, realça a impossibilidade de esquecer a amada – “Não/ me esqueço dela um momento”, oscilação entre o desejo e a repressão que percorre o poema.

62 Idem. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1967. p. 31-32.

63 WISNIK, J. M. Machado maxixe: o caso Pestana. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, 34, n. 4/5, 2003. p. 36.

Nos momentos de valorização do ímpeto amoroso, os versos são marcados por reticências e pontos de exclamação, expressando o enlevo que toma o eu lírico.

Maria dos meus pecados,  
Maria, viola de amor...

Mas quem que pode com o peito!  
Amar não é desrespeito,

Que bonita que ela é!... Não  
Me esqueço dela um momento!

O meu corpo encasquetou  
De não gostar senão de uma...

Em contraste, os pontos-finais incisivos dos dois últimos versos das sextilhas indicam, por meio da interrupção abrupta que corta, muitas vezes, a cadência da frase – “Se dando tempo pro tempo/ Toda paixão é esquecida./ Maria será esquecida.” –, a decisão racional de, no futuro, pôr fim ao desejo amoroso. Além disso, as interrupções singulares lembram a batida da viola arrematando a fala do cantador de modas, ajudando a construir, assim, a sonoridade do poema. Ao lado das pausas introduzidas no poema por meio de pontos-finais, a repetição insistente de palavras que invocam o futuro esquecimento da amada – “fim”, “esquecida” e “arquivada” – mostra o empenho decidido do eu lírico que quer se convencer da necessidade de esquecer o amor sentido por Maria.

Consciente da impossibilidade de “arquivar” o desejo pela mulher amada no momento vivido, o eu poético decide entregar-se, na penúltima estrofe, ao prazer sublimado. Enquanto os pontos-finais insistentes das segunda, terceira e quarta estrofes cortam a fluidez do discurso, mostrando a intenção do eu lírico de esquecer Maria, na quinta estrofe, em que o eu poético decide se entregar ao desejo realizado por meio da sublimação, os pontos-finais, espalhados pelos versos, não atrapalham a fluidez rítmica.

- 21 Por enquanto isso é impossível. (3-5-7)  
22 O meu corpo encasquetou (3-7)  
23 De não gostar senão de uma... (4-7)  
24 Pois, pra não fazer feiura, (3-5-7)  
25 Meu espírito sublima (3-7)



- 26 O fogo devorador. (2-7)  
 27 Faz da paixão uma prima, (4-7)  
 28 Faz do desejo um bordão, (4-7)  
 29 E encabulado ponteia (4-7)  
 30 A malvadeza do amor. (4-7)  
 31 Maria, viola de amor!... (2-4-7)

Não sendo interrompida de forma marcante por pontos-finais insistentes, a penúltima estrofe desenvolve uma musicalidade peculiar que, em comparação com os versos anteriores, demonstra maior fluidez, conseguida por meio do agrupamento de linhas com apenas duas sílabas acentuadas, cadência sincopada que dá ritmo singular ao período. O movimento mais solto e dançante da penúltima estrofe reinventa, no poema, o “recortado”, maneira popular de se finalizar a moda de viola<sup>64</sup>, exemplificada, pelo poeta, por meio da moda “Escoieno Noiva”, de Cornélio Pires, áudio disponível no Arquivo Mário de Andrade do IEB-USP<sup>65</sup>.

Além disso, percebemos a musicalidade do poema em suas rimas, como podemos conferir na terceira estrofe.

- 9 Quem sofre sou eu, que importa  
 10 Pros outros meu sofrimento?  
 11 Já estou curando a ferida.  
 12 Se dando tempo pro tempo  
 13 Toda paixão é esquecida.  
 14 Maria será esquecida.

A intercalação das repetições sonoras dos versos é similar à disposição das rimas da modinha “Praieira”, uma das “Peças para ‘A Dona Ausente’” colhida, em 1929, por Mário de Andrade, em sua viagem ao nordeste do país. Popular no Rio Grande do Norte, na época da viagem do poeta-pesquisador ao nordeste, a canção é lembrada por Mário em trecho do *Turista aprendiz* – “Aqui em casa também. Todos cantamos, cocos, embolados, sambas, dobrados, modinhas... A famanada ‘Praieira’...”<sup>66</sup>.

#### Praieira dos meus amores

64 ANDRADE, M. *Dicionário musical brasileiro*, op. cit., p. 452.

65 *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. Texto pesquisado e comentado por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Editora Senac, 2004. p. 110.

66 ANDRADE, M. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 204.

Encanto do meu olhar  
Quero contar-te os rigores  
Sofridos, a pensar,  
Em ti, sobre o alto mar!  
Ai! não sabes que saudade  
Padece o nauta ao partir  
Sentindo na imensidade  
O seu batel a fugir  
Incerto do porvir. [...] <sup>67</sup>

Separando as décimas da “Praieira” em grupos de cinco versos, percebemos o mesmo esquema de rimas presente nas últimas cinco linhas da terceira estrofe de “Moda do Corajoso” (ababb). Além disso, o primeiro verso da “Praieira” lembra o início do poema de Mário de Andrade, já que “Praieira dos meus amores” é parecido com “Maria dos meus pecados”, semelhança que indica o resgate da musicalidade popular empreendido por Mário de Andrade em sua poesia<sup>68</sup>.

O esquema de rimas dos últimos versos de outra estrofe de “Moda do corajoso” é também semelhante ao encontrado na modinha “Praieira”. A quinta estrofe do poema de Mário de Andrade, entretanto, é cortada por duas linhas que não participam do esquema ababb – “Faz do desejo em bordão,” e “E encabulado ponteia”.

25 Meu espírito sublima  
26 O fogo devorador.  
27 Faz da paixão uma prima,  
28 Faz do desejo um bordão,  
29 E encabulado ponteia  
30 A malvadeza do amor.  
31 Maria, viola de amor!...

Os versos 28 e 29 formam um adendo na melodia que, estendendo-a e adiando sua conclusão, cria novos movimentos melódicos,

---

67 Idem. *As melodias do boi e outras peças*, op. cit., p. 302.

68 Em anotação feita a lápis por Mário de Andrade, em seu exemplar de *Poesias de Gonçalves Dias*, ao lado do poema “Sonho de virgem”, podemos identificar uma possível matriz do verso-refrão de “Moda do corajoso”. O poeta anota, ao lado de “Virgem, virgem de amor, quais são teus sonhos?”, verso de Gonçalves Dias sublinhado pelo modernista, a expressão “Rosa, rosa de amor”, o que nos leva a pensar em “Maria, viola de amor” (Cf. exemplar de Mário de Andrade: DIAS, G. *Poesias de Gonçalves Dias*. Nova edição organizada e revista por J. Norberto de Souza Silva. Rio de Janeiro; Paris: Livraria Garnier, (1919?). p. 194).

enriquecendo a estrofe e ajudando a construir, a ondulação viva do recortado que finaliza a moda.

A musicalidade própria do povo brasileiro, resgatada por Mário de Andrade, revela-se, ainda, por meio do emprego, no primeiro poema de Tempo da Maria, do “alto da moda”. Esse processo, recorrente na composição musical popular, é caracterizado pelo poeta, em anotações feitas em capas de discos de sua coleção, como introdução vocal cantada da moda de viola<sup>69</sup>, utilizado, também, na finalização das canções caipiras, como podemos conferir no *Dicionário musical*<sup>70</sup>. No poema de abertura de Tempo da Maria, os dois versos iniciais e a sua retomada, no fim, constituem o “alto da moda”. A exemplo da canção *Jorginho do sertão*, de Cornélio Pires, em que o alto da moda, formado por uma sextilha, é retomado, após uma série de quadras, apenas com quatro versos<sup>71</sup>, o alto da “Moda do corajoso” – “Maria dos meus pecados/ Maria, viola de amor...” – aparece, no fim do poema, com apenas um verso – “Maria, viola de amor!...”. Dessa forma, a volta à estrofe inicial, na última linha do poema, além de evidenciar a tensão entre opostos que o percorre, ao invocar a figura circular da serpente que morde o próprio rabo, e de aproximá-lo, ainda, da forma de composição dos trovadores, como supracitado, atualiza um recurso típico da música brasileira.

Em “Moda do corajoso”, utilizando-se de processos musicais populares, o poeta aproxima-se da cultura do povo. O trovador mestiço, acompanhado pelo instrumento erudito, reconstrói o tom do cantador brasileiro, expressão de um povo plural, anunciando-se, no primeiro poema de Tempo da Maria, como o rapsodo – o tupi tangendo o alaúde – que irá tecer a música do grupo de poemas inspirado pela amada inatingível – a Dona Ausente.

## Sobre a autora

### Cristiane Rodrigues de Souza

Mestre em Estudos Literários pela FCL-Ar Unesp, doutora em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP e professora de Literatura Brasileira e de Teoria da Literatura do Centro Universitário Barão de Mauá. Integrante do Grupo de estudos em literatura contemporânea (GELIC).

---

69 *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*, op. cit., p. 124, 145.

70 ANDRADE, M. *Dicionário musical brasileiro*, op. cit., p. 18.

71 Cf. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*, op. cit., p. 85.

