

Latuf Isaias Mucci

UFF

O Pensamento Musical de Mário de Andrade

Para Massaud Moisés, cuja letra me arrebatou

(...) De todas as artes a música é a mais incapaz de reproduzir o belo da natureza, é a que menos se compreende e mais se sente, porque é da alma e mais ideal.

Mário de Andrade¹

Resumo: Fundador da musicologia brasileira, Mário de Andrade imprimiu, em seus múltiplos textos, de variadíssimo naipe, uma forma musical, que cumpre investigar. Este ensaio considera a forma "rapsódia" que estrutura seu mais famoso romance – *Macunaíma* (1928) –, que resgata, além de outros valores, essa forma musical híbrida, sinalizadora de um tempo, quase mítico, quando música e literatura não se separavam jamais.

Palavras-chave: Mário de Andrade; música e literatura; rapsódia.

Abstract: Brazilian musicology's founder, Mário de Andrade printed, in his multiple texts, of a very varied suit, a musical form, which must be investigated. This essay aims to consider the form "rapsody", which structures his most famous novel – *Macunaíma* (1928) –, which rescues, beyond other values, this musical hybrid form, sing of a time, almost mythic, when music and literature were never separated.

Keywords: Mário de Andrade; music and literature; rapsody.

É de longa data consabida a paixão que Mário Raul de Moraes Andrade, ou, *tout court*, Mário de Andrade (09.10.1893-25.02.1945), sempre devotou à música, por ele considerada a mais pura das expressões da alma e o ideal da expressão, porque já rezava certa tradição: onde termina a palavra, aí começa a música.

TERCEIRA MARGEM

Também se torna impossível falar do romancista de *Macunaíma* (1928) sem tocar na música, como o faz, belamente, seu amicíssimo Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), no poema-*requiem*, que lhe orquestrou – “Mário de Andrade desce aos infernos” –, com este melancólico prelúdio:

Daqui a vinte anos farei teu poema
e te *cantarei* com tal suspiro
que as flores pasmarão, e as abelhas,
confundidas, esvairão seu mel.
Daqui a vinte anos: poderei
tanto esperar o preço da poesia?
É preciso tirar da boca urgente
o *canto* rápido, ziguezagueante, rouco,
feito da impureza do minuto
e de vozes em febre que golpeiam
esta *viola* desatinada
no chão, no chão².

Também em outro poema homenageando o amigo morto, “Mário longínquo”, inserido num livro intitulado *Lição de coisas* (note-se que o livro das cartas trocadas entre Mário e Drummond tem o título de *A lição do amigo*), o poeta mineiro sinaliza, logo no *incipit*, a presença da música: “ No marfim de tua ausência/ persevera o ensino *cantante* (...)”³.

De três maneiras, pelo menos, pode-se investigar a inveterada relação entre Mário de Andrade e a música. Numa primeira instância, recorre-se à instigante biografia do mais célebre poeta modernista brasileiro, que, pianista ele mesmo (formou-se em piano, em 1917, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo) e entusiasta promotor cultural (fundou, em 1935, juntamente com Paulo Duarte, o Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, que chefiou, de 1934 a 1938; criou a Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo; para apenas citar alguns poucos exemplos de sua intensa atividade como administrador cultural), era catedrático de história da música (1922), foi professor de piano naquele Conservatório, promoveu, em 1939, o Primeiro (e único) Congresso de Língua Nacional Cantada, lecionou, de 1938 a 1940, estética e história da arte na Universidade do Distrito Federal, cujo Instituto de Artes dirigiu. Indubitavelmente, o poeta de *Paulicéia desvairada* (1922), livro inaugurador do nosso modernismo, ergue-se como o paladino do movimento musical nacionalista e torna-se absoluta referência para os historiadores da

TERCEIRA MARGEM

música brasileira, seja ela popular, incluindo-se o folclore, seja ela erudita. Para Oneyda Alvarenga, sua ex-aluna de música e amiga, é ele o verdadeiro fundador da musicologia brasileira. Numa segunda visada sobre Mário, verifica-se, em sua copiosa produção ensaística, uma pletora de livros votados ao estudo da música, como: *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), *Compêndio de história da música* (1929) –, que, na sua 4.^a edição, revista e ampliada, em 1942, passou a chamar-se *Pequena história da música* –, *Modinhas imperiais* (1930), *Música, doce música* (1933-1934), *Namoros com a medicina* (1939) – incluindo um primeiro ensaio, intitulado “Terapêutica musical” –, *Música do Brasil* (1941), *O baile das quatro artes* (1943), *Danças dramáticas do Brasil* (1959), *Música de feitiçaria no Brasil* (1963), *Aspectos da música brasileira* (1965), *O banquete* (1977), *Os cocos* (1984), *As melodias do boi e outras peças* (1987), *Dicionário musical brasileiro* (1989), além de artigos publicados, por exemplo, no jornal *Folha da Manhã*, de São Paulo, de 1943 a 1945, reunidos no volume *Música final* (1998) por Jorge Coli. Uma terceira ótica perspectiva a estrutura musical na produção literária de Mário de Andrade, que ultrapassa a sedutora transferência de termos do código musical para o código da literatura. Se, segundo Roland Barthes (1915-1980), “talvez uma coisa não valha senão pela sua força metafórica; talvez seja este o valor da música: o de ser uma boa metáfora”⁴, terá Mário desejado fazer de sua *opera omnia* uma metáfora da música? “Falar é cantar”, ensinou-me, certa vez, Waldir Ayala (1933-1991), poeta gaúcho, enterrado em Saquarema-RJ, que nomeou *Cantata* (1966), seu livro de poemas por ele preferido.

“Mariodeandradiando”⁵, este texto toma como *corpus* de análise um recorte da obra do polígrafo escritor paulistano: no fundamental poema-manifesto “Prefácio interessantíssimo”, que abre *Paulicéia desvairada*, e no mais importante romance do modernismo brasileiro, *Macunaíma*, vamos traçar notas do pensamento musical de Mário. Assim fazendo, pautamo-nos pela douda ponderação de Massaud Moisés, que ensina:

Publicando *Paulicéia desvairada* em 1922 e *Macunaíma* em 1928, Mário de Andrade balizava, simbolicamente, o primeiro momento modernista, dava-lhe o arranco inicial nos domínios da criação literária e anunciava-lhe o término, revelando ao mesmo tempo que se identificava com o movimento de 22 a ponto de servir-lhe de guia e chegar a ser chamado de “papa do Modernismo”⁶.

Vem de priscas eras o interesse nas relações entre as diversas artes, irmanadas em torno do mesmo criar (“produzir”, dirão os teóricos de índole

TERCEIRA MARGEM

marxista, como, por exemplo, Pierre Macherey⁷) ou *poiesis*, como cunharam os gregos definitivos⁸. Entre si sempre mantiveram as artes – mesmo, e talvez sobretudo, em tempos de vertiginosa e avassaladora tecnologia – um cerrado intertexto, visto que cada uma, embora com sua linguagem peculiar e seus meios próprios, expressa o mesmo ser humano, que a cria e a frui. No fundador *Poética*, Aristóteles (348-322 a.C) já estrutura, comparando, o discurso sobre a poesia “imitação”, como a música, a dança e a pintura⁹. Com essa asserção e a autoridade de quem de proferiu, lançou-se a base para um paralelismo entre as artes, principalmente no que tange à literatura e à pintura, fundado na mimesis, de que ambas, segundo a tradição clássica, se constituem. Deve-se, contudo, a um celeberrimo verso de Horácio (65-8 a.C.) a fundamentação do paralelismo entre a poesia e a pintura: “*Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes,/ te capiat magis, et quaedam, si longius abstes (...)*”¹⁰. Glosado, o sintagma “*ut pictura poesis*” transferiu-se para o terreno musical: “*ut musica poesis*” (como a música é a poesia); Mário de Andrade, musicista e musicólogo, estendeu esse postulado a toda a sua criação literária, tangida na clave da música.

Se se caracteriza pela enorme e sedutora complexidade a correspondência entre as diversas artes, essa complexidade torna-se ainda mais sedutora em se tratando da literatura e da música, duas artes que, no entender de Etienne Souriau, autor do já clássico *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*¹¹, apresentam uma situação bastante particular, devida a seu caráter quase complementar, até mesmo pelo fato de essas artes apoiarem-se materialmente na sonoridade ou, saussureanamente falando, no caráter acústico do significante. Não se faz mister empreender um esforço para notar que a literatura e a música possuem fortes vínculos e podem ser estudadas conjuntamente e até, em muitos casos, devem sê-lo. Para se ler Proust (1871-1922), por exemplo, enriquece muito o conhecimento da música wagneriana; da mesma maneira, um estudioso de ópera ou de *lieder* não poderá ignorar os textos, tampouco tratá-los apressada e simploriamente. Não reside em sua poesia visceral a força e o esplendor da autêntica música popular brasileira, bastião incólume contra as invasões hegemônicas que, em determinadas épocas, quase conseguem destruir outras expressões artísticas nacionais, como o cinema? A literatura e a música, afinal, já são comparadas de nascença.

Passando a um outro nível que o sinestésico (alquimia dos sentidos, conforme queria Rimbaud em seu embriagado barco), apontam-se aspectos de paralelismos entre literatura e música, a partir, também, das chamadas influências

TERCEIRA MARGEM

ou fontes, como no caso de Bizet (1838-1875), cuja ópera *Carmen* (1875) baseou-se na novela *Carmen* (1845), de Prosper Mérimée (1803-1870). Se a ópera de Bizet prefacia o verismo na Itália, a novela de Mérimée, nascido em pelo romantismo, terá traços realistas, verificados na trama, desenrolada entre operárias de uma fábrica de cigarros, ciganos e contrabandistas. Outra consangüinidade entre as musas da música e da literatura indicia-se na permuta de termos retirados de um e de outro código, que registram significantes do terreno vizinho, tais que, na literatura: harmonia, melodia, polifonia, clave, metro, ritmo e toda uma enumeração caótica. Ezra Pound (1885-1972) postula haver três modalidades de poesia: a fanopéia – lance de imagens sobre a imaginação visual, de que é exemplo o ideograma; a logopéia – dança do intelecto entre as palavras; a melopéia – as palavras impregnam-se de uma propriedade musical (som, ritmo), que orienta o significado¹². Tangidos pela melopéia, os poemas serão cantados e cantarolados. Na literatura de língua lusa, Camões (1525-1580) alça-se, mais uma vez, como paradigma, pela componente musical e melódica de sua obra, que evoca as musas e a própria música como inspiradoras da imaginação poética, pela menção de instrumentos e a sua diferenciação segundo níveis de intensidade sonora, pelo condicionamento vocabular por imperativos de métrica ou de rima, pela referência à lira ou à cítara como símbolos da exaltação poética e, ainda, pela freqüência de palavras, como “voz” e “canto”. Nas permutas entre música e literatura (para não haver delongas em uma rubrica que permite um levantamento *ad infinitum*), ilustre-se, agora como título, o caso de Friedrich Smetana (1824-1884), o boêmio que morreu louco, que denomina “Poema sinfônico” uma de suas composições. Dos sublimes píncaros de sua genialidade, terá carradas de razão Giacomo Puccini (1858-1924) ao enunciar, no último ato de *Tosca* (1900), este epigrama: “*L’arte nel suo misterio le diverse bellezze insieme confonde*”.

Na mais lídima tradição poética, o discurso mariodeandradiano quer-se canto e contracanto de uma teoria e práxis da visceral relação entre literatura e música e se coloca como o primeiro texto de um consagrado literato brasileiro a debruçar-se plenamente sobre a expressão musical, constituindo, aliás, parte de sua fecunda produção literária um outro *pendant* – a produção de crítica musical (note-se que Mário também tem uma composição musical, “Viola quebrada”, que não assina, preferindo considerá-la como parte do cancionero popular). Com seu esforço hercúleo, torna-se Mário de Andrade tanto o mais importante pensador da música no Brasil quanto o principal intelectual de nossa história cultural moderna (quicá de toda a nossa história cultural).

TERCEIRA MARGEM

Qual será o sistema de correspondências entre a literatura, que Mário criou, e a música, que ele, pioneiramente, teorizou? Ou, em outros termos (e os termos são sempre outros), haverá, na obra crítico-musical do rapsodo de *Macunaíma* – obra essa compilada, e, igualmente, esparsa, fragmentária, dispersa em revistas, jornais, periódicos, marginais em partituras musicais, demandando uma urgente sistematização – um pensamento estético-musical? Embora Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas, organizadores de *O banquete*, observem que “teórico que ele não era”¹³, há em Mário uma teoria, uma teorização, um pensamento disseminado no labirinto escritural que ele, o ser de 300, 350 facetas, desenhou e por onde, nietzcheanamente, se equilibrou. Onde se radica o cruzamento entre linguagem musical e literatura no autor de *Aspectos da música brasileira*? Será musical a obra literária mariodeandradiana?

Nossa pesquisa de pós-doutoramento em Letras Clássicas e Vernáculas, empreendida na USP, investigou esse pensamento musical de Mário de Andrade, que, não só em sua protéica produção literária, constituída de poemas, contos, romances, ensaios, crítica literária, crítica de cinema, crítica de artes plásticas, epistolografia, como, também, em sua produção crítico-musical, teve como *leitmotiv* (e, aqui, recorremos ao clichê: o termo musical *leitmotiv* cai como uma luva nas mãos do pianista) a busca da identidade brasileira, a “qüididade” nacional. Se a identidade brasileira constitui, insofismavelmente, a “pedra-de-toque” de todo o Modernismo, eclodido teatralmente na Semana de Arte Moderna de 22, essa questão, revisitada a partir do inaugural Romantismo à brasileira, assume, na obra do escritor de *Paulicéia desvairada* (1922), aspectos problematizadores, na medida em que o proteiforme poeta paulistano confronta as várias linguagens artísticas (*O baile das quatro artes*, 1943) e, máxime, a música e a literatura, aí procurando configurar a metamorfoseante nacionalidade brasileira. Levantando elementos que, na área da literatura e da crítica musical de Mário, se correspondem e se iluminam, nossa pesquisa buscou perspectivar a identidade brasileira enquanto significado que resulta da mesclagem dos significantes literários e dos significantes musicais no nosso autor modernista. Em que parte da inesgotável obra mariodeandradiana estabelecemos o recorte para indiciar a correspondência entre o código literário e o código musical? Como clave, nosso recorte aborda os acordes em dois textos paradigmáticos: de um lado, um poema, com traços ensaísticos – “Prefácio interessantíssimo” –, que inaugura (*ouverture*), em 1921, *Paulicéia desvairada*, livro vindo a lume no ano mesmo da Semana de Arte Moderna; de outro lado, *Macunaíma*, romance-hápax da literatura de língua portuguesa.

TERCEIRA MARGEM

No “Prefácio interessantíssimo”, primeira poética mariodeandradiana, traça-se uma estética normativa, na medida em que o discurso soa um manifesto, torna-se pública uma maneira poética, estabelece-se um *modus faciendi*, no qual a expressão literária pauta-se pela linguagem musical. Postado estrategicamente no “momento heróico” do Modernismo, esse “Prefácio”, hiperbolicamente qualificado pelo enunciador, lança fundamentos estéticos, constituindo-se, até, num manifesto de fundação do “Desvairismo”¹⁴ (que, satirizando os “ismos” vigentes, também se exaure, num gesto dadá, no próprio manifesto idiossincrático: “E está acabada a escola poética ‘Desvairismo’”¹⁵), em que a linha comparativista aponta a música como modelo para uma nova literatura. Funda-se, portanto, uma estética comparada, em que as correspondências interartísticas desempenharão um papel definitivo.

Na primeira alusão à música, o Poeta já indica a música como paradigma: “(...) A Arte tem (...) um poder de nos conduzir a essa idealização livre, musical”¹⁶; metaforiza sua própria poesia, quando enuncia: “no cabaré rítmico dos meus versos”¹⁷. Depois de negar-se futurista (Oswald de Andrade – 1890–1954 – classificara-o “futurista”), rende homenagem a Marinetti (1876–1944), precisamente porque o poeta italiano “foi grande quando redescobriu o/ poder sugestivo, associativo, simbólico,/ universal, musical da palavra em liberdade”¹⁸. Do manifesto técnico futurista, de 1909¹⁹, terá francamente Mário herdado “*le parole in libertà*”, “*l’immaginazione senza fili*”. Feitas essas breves alusões, começa o Poeta a “construir teorias engenhosas”²⁰, teorias essas radicadas no postulado, segundo o qual, “A poética está muito mais atrasada do que a música”²¹. Firma-se uma argumentação baseada na oposição entre melodia e harmonia, sendo essa última superior à primeira, na medida em que enriquece com “infinitos recursos”²². Também os versos deverão, deixando de ser melódicos (ou horizontais), tornar-se harmônicos, conceito que o professor de estética musical quer explicar “milhor”. “Harmonia: combinação de sons simultâneos./ Exemplo: /Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas.../ Povoar!... Estas palavras não se ligam. Não formam/ enumeração. Cada uma é uma frase, período elíptico,/ reduzido ao mínimo telegráfico”²³. Continuando sua explanação sobre o modelo musical, o poeta-professor introduz outro conceito – polifonia –, assim delineado: “Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso/frases soltas: mesma sensação de superposição,/ não já de palavras (notas) mas de frases/ (melodias). Portanto: polifonia poética”²⁴. Em carta a Manuel Bandeira (Mário, como se sabe, é o maior epistológrafo da literatura brasileira e Manuel Bandeira aparece, segundo Flávia Toni me orientou, como o seu interlocutor privilegiado na área da música,

TERCEIRA MARGEM

observação ratificada por Drummond: “Manuel Bandeira, seu mais categorizado amigo no plano literário e talvez no plano pessoal”²⁵), datada de 29.09.24, Mário oferecerá seu exemplo de polifonia: “Também abandonei a pontuação em certos lugares onde as frases se amontoam polifônicas”²⁶. Com a harmonia e a polifonia, transpõem-se, por seu turno, para a teoria musical, os princípios da colagem e da montagem, preconizados pelas vanguardas, sobretudo pelo cubismo, e que serão traduzidos, no código literário, pela elisão, pela parataxe e pelas rupturas sintáticas.

Antes de decretar a morte do Desvairismo, um natimorto, seu pai despede-se musicalmente, e, ainda, num tom entre irônico e melancólico: “Canto da minha maneira. Que me importa si me/ não entendem? Não tenho forças bastantes/ Para me universalizar/ Paciência. Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva/ selvagem da cidade. Como o homem primitivo? Cantarei a princípio só. Mas o canto é agente/ simpático(...)”²⁷. E, antecipando a musicalização de seus versos por ninguém menos que Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, decreta, no crepúsculo do Desvairismo, mais um deus de vanguarda abortada: “Aliás, versos não se escrevem para leitura de/ olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se,/ choram-se (...)”²⁸.

Com seu “alaúde vário”, vai Mário – “Sou um tupi tangendo um alaúde!”, exclama belissimamente em “O trovador”, poema de *Paulicéia desvairada*²⁹ – cantando, urrando, chorando, embrenhar-se na selva, não mais da cidade, porém amazônica, para criar Macunaíma – um ser igualmente musical, no significante e no significado –, o “homem primitivo” brasileiro, adâmico, tropical, nosso mais desvairado mito de uma mitologia ensandecida.

Em *Macunaíma*³⁰, chama, de chofre, a atenção o aposto “o herói sem nenhum caráter”, que encerra um paradoxo ou, para falar com os escolásticos, uma *contradictio in terminis*, na medida em que, na tradição épica, o herói ergue-se como paradigma de virtudes, modelo sublime, semideus, “ser fora do comum, capaz de obrar façanhas sobre-humanas, que o aproximassem dos deuses”³¹. Herói às avessas, será Macunaíma, ou, anti-herói, antagonista do herói épico, desmitificado, humanizado. “Incaracterístico”, com “debilidade ou indiferenciação de caráter”³², um brasileiro qualquer, singular e plural, pária da pátria, homem “irracional”, personagem (em inglês, *character*) sem caráter ou, oximoramente, possuindo todos os caracteres de um cultura multiétnica, dentro de uma futura estética minimalista, que define: “menos é mais” (“*less is more*”). Sem linguagem própria, Macunaima falará todas as linguagens dos diferentes

TERCEIRA MARGEM

brasis, num emaranhado de regionalismos, neologismos, frases-feitas, ditos populares, tudo com um fortíssimo cunho de oralidade, como convém às lendas arcaicas, fundadoras de uma cultura e, no caso macunaímico, resgatadoras de uma identidade em vertiginoso processo. Não terá esse herói, ou anti-herói, nenhum caráter, nem dimensão do *epos*, nem do *ethos*, tampouco *aisthesis*. Se o seu antecessor foi o índio nobre-cavaleiro-sem-mancha da tradição romântica à la Alencar (1829-1877), Macunaíma terá todos os defeitos, vícios e virtudes humanos, demasiadamente brasileiros, e seu corpo e sua alma serão indígenas, brancos, negros, como o caleidoscópio da raça *brasilis*.

Colando, justapondo, amalgamando lendas, estórias, ficções, fixações, discursos, enredos, linguagens, enfim, Mário, amoroso da música, Mário musical, Mário melodioso e harmonioso, denomina, num genial gesto, de "rapsódia" esse seu anti-romance, que remete às gestas medievais, que lembra os trovadores populares, que funda o Brasil, fragmentado e inteiro, moderno, rapsódico. *Macunaíma* caracteriza-se por seu regente como *divertissement*, termo que, na linguagem musical, denota um *potpourri*, um divertimento, um *medley*, uma alegoria, que inclui canções e árias populares, uma composição livre, uma fantasia, que lança mão de melodias populares, como, para apenas citar uns poucos e significativos exemplos, o "Divertimento", de Mozart (1756-1791), o "Divertimento em ré maior", de Haydn (1732-1809), e, em termos brasileiros, o "Divertimento a três", de Radamés Gnattali (1906-1988). Em carta a Tristão de Ataíde, Mário, "correspondente contumaz", aponta esse caráter de seu romance, "um puro divertimento (foi escrito em férias e como férias)"³³. Na crônica da vida de nosso autor, consta que foi no sítio do "Tio Pio", que ele compôs sua rapsódia: Lasar Segall imortalizou, em 1930, a cena, com um idílico desenho de Mário (escrevendo ou lendo) numa preguiçosa rede³⁴. Aqui, lembra-nos outro romance imperdível, também publicado em 1928 e escrito como jogo, brincadeira, divertimento e que se tornou referência da língua (passa-se durante três séculos com a linguagem de cada século) e da literatura inglesas: *Orlando*, da moderníssima Virginia Woolf (1882-1941). Designando "rapsódia" o seu segundo romance (*Amar, verbo intransitivo* data de 1927), Mário forneceu uma chave de leitura, mesmo se, no "Prefácio interessantíssimo", ele anunciara: "Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem/ for como eu tem essa chave"³⁵. No belíssimo "procura da poesia", Drummond formulará, no livro *A rosa do povo*, de 1945 (ano da morte de Mário) a fatal pergunta: "Trouxeste a chave?"³⁶ Sob a regência de Mário de Andrade, buscamos na música a orquestração de sua obra e, neste texto, de seu romance *Macunaíma*, por ele mesmo indiciado como rapsódia.

TERCEIRA MARGEM

Segundo Mário, “os Rapsodos cantavam (...)”, “os Rapsodos, cantadores ambulantes que acompanhando-se na lira de quatro cordas, louvavam a memória dos deuses, dos heróis, dos feitos nacionais”³⁷. Distingue-se o rapsodo do aedo, porque este canta suas próprias composições, enquanto que o rapsodo canta composições alheias; é, como traduziu para mim um sambista carioca, Luiz Jorge, “um intérprete”. Rapsodo ele mesmo, Mário de Andrade internaliza, em linguagem poética, uma estrutura musical nesse seu romance ímpar, em que o narrador bota “a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente”. Destoa esse narrador cantante de Mallarmé (1892-1898), que, utopicamente, visava a *donner un sens plus pur aux mots de la tribu*; a tribos diferentes, utopias diferentes.

No código musical, “rapsódia” (do grego “*rhaptein*”, “tirar” e “*ode*”, “canto”, etimologicamente, portanto, “tirar de um canto conhecido”³⁸) designa, desde o século XIX, uma peça livre em sua forma e baseada em melodias folclóricas, com características de “fantasia” sobre determinado estilo ou gênero. Em seu livro, *Os boêmios e sua música na Hungria*, Franz Liszt 1811-1886) explica por que chama *Rapsódias húngaras* uma coleção de 19 peças, datadas de 1851-1886, a partir de melodias ciganas húngaras; graças a ele, o termo “rapsódia” expandiu-se. São célebres as *Rapsódias eslavas*, de Dvorák (1841-1904), a *Rapsódia sobre um tema de Paganini*, para piano e orquestra, de Rachmaninov (1873-1943), que consiste em uma série de variações sobre o tema do 23º. *Capriccio* em lá menor para violino solo, de Paganini (1772-1840), a *Rapsódia para clarineta e orquestra*, de Debussy (1862-1918), e, esta, a mais popular, a *Rhapsody in blue* (1923-1924), de George Gershwin (1898-1937), originalmente para piano e banda de jazz, a *Rapsódia brasileira para piano* (1931), de Radamés Gnattali. No cinema, o termo intitula um lindo filme de Akira Kurosawa, *Rhapsody in August*, de 1991, baseado num romance e que narra a história de uma matriarca japonesa, sobrevivente de Nagasaki, mas não das marcas deixadas pela guerra.

Constituindo “a rapsódia das principais lendas afro-indígenas que compõem o substrato folclórico nacional”³⁹, *Macunaíma* orchestra uma polifonia, visto que se apresenta sob a rubrica tanto da epopéia quanto da novela, faz o contracanto do estilo clássico no capítulo IX, “Carta pras Icamíabas”, com o estilo extremamente moderno dos demais capítulos e, acima de tudo, mistura linguagens de um Brasil mestiço e musical por excelência cultural. Musicalmente falando, a polifonia define-se como o tratamento de partes simultâneas, sendo cada qual independente⁴⁰; por aproximação metafórica, esse termo musical relaciona-se com os textos, sobretudo romances que, como ocorre na música

TERCEIRA MARGEM

polifônica, não se reduzem a uma linha única de desenvolvimento, contudo integrando, num todo complexo, várias componentes, dotadas de relativa autonomia. De acordo com Roman Ingarden, a obra literária entende-se como entidade orgânica e humanizada pela articulação dos vários extratos que a integram, o que, ao fim e ao cabo, aponta para a polifonia romanesca⁴¹. Para Bakhtin, que consagrou, em seu estudo sobre Dostoievsky, a visada polifônica do romance, a polifonia implica

não um ponto de vistas único, mas vários pontos de vista, inteiros e autônomos, e não são diretamente os materiais, mas os diferentes mundos, consciências e pontos de vista que se associam numa unidade superior, de segundo grau, se assim se pode dizer, que é a do romance polifônico⁴².

No romance polifônico, o autor não tem por objeto a totalidade ideal, considerada neutra e igual a si mesma, “mas a discussão de um problema por várias vozes diferentes, o seu plurivocalismo, o seu heterovocalismo fundamental inelutável”⁴³. Polifonicamente, *Macunaíma* mapeia, no compasso da poesia, o Brasil, cantando suas lendas e sua história, registrando seus costumes, as falas regionais variadas, com seu ritmo peculiar: interpreta, faz a leitura, poética e musicalmente, da identidade cultural brasileira, sempre em processo, em aberto, identidade que se constitui na argamassa de um misterioso e mítico mosaico. No modelo musical – no caso, a rapsódia –, Mário, o rapsodo moderno, decalca, cunha, vaza e extravasa o ser brasileiro.

Definido por Ungaretti (1888-1970), seu tradutor em italiano, como um homem a quem tudo acontecia “melodiosamente ou atado pela filigrana de uma lenda ou dissolvido numa neblina de fina melancolia”, Mário de Andrade, antes de tudo músico e musicólogo, estrutura uma visão panorâmica e sinestésica das diversas artes, onde a música assume o lugar de paradigma absoluto. Se, para Schopenhauer (1788-1860), a música reencarna o universo, a música, segundo Mário, epitoma, gloriosa e gostosamente, todas as artes. Buscar, portanto, a identidade brasileira, passa, necessariamente, pela pauta musical, onde *Macunaíma*, prefácio brasileiríssimo, esplende como a clave de sol de um país tropical.

Latuf Isaías Mucci é Pós-doutor em Letras Clássicas e Vernáculas (USP), doutor em Poética (UFRJ), mestre em Teoria Literária (UFRJ) e em Ciências Sociais (*Université Catholique de Louvain*, Bélgica). Autor dos livros *Ruína & simulacro decadentista*; *Palavras & silêncios*; *Palavra fatal: ao pórtico da semiologia*; *A poética do esteticismo*; ensaios literários e de crítica de arte, publicados em revistas, nacionais e estrangeiras. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, da UFF. Consultor *ad hoc* do CNPq.

TERCEIRA MARGEM

BIBLIOGRAFIA:

- ARISTÓTELES. *Poética*. SP: Ars, 1992.
- ANDRADE, Mário de. Mestres do passado. In BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: precedentes da Semana de Arte Moderna*. 5ª ed. RJ: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- _____. *Mário de Andrade e Manuel Bandeira: correspondência*. SP: EDUSP, 2000.
- _____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 25. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade*. RJ: São José, s.d.
- _____. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Mário de Andrade desce aos infernos. In: —. *Nova reunião*. 2. ed. RJ: José Olympio, 1985.
- BAKHTIN, Roman. *La poétique de Dostoievsky*. Paris: Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Ed. 70, 1984.
- COLI, Jorge e DANTAS, Luiz Carlos da Silva. Sobre *O banquete*. In: ANDRADE, Mário de. *O banquete*. 2. ed. SP: Duas Cidades, 1989.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Lisboa: Inquérito, s.d.
- HUGUES, Rupert. *Music lovers' encyclopedia*. New York: Garden City, 1939.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973.
- MACHEREY, Pierre. *Teoria da produção textual*. Lisboa: Estampa, s.d.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: modernismo*. SP: Cultrix, v. 5.
- _____. *Dicionário de termos literários*. SP: Cultrix, 1985.
- MUCCI, Latuf Isaias. *A poética do esteticismo*. RJ: UFRJ, 1992.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. SP: Cultrix, s.d.
- ROSSETTI, Marta B. (org.). *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. 2. ed. SP: IEB/USP, 1998.
- SOURIAU, Etienne. *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*. Paris, Flammarion, 1969.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- THE HAMLY ILLUSTRATED ENCYCLOPEDIA OF MUSIC. London: Hamly, 1990.

TERCEIRA MARGEM

NOTAS

- ¹ ANDRADE, Mário de. Mestres do passado. In BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 5. ed. RJ: Civilização Brasileira, 1978, p. 298.
- ² ANDRADE, Carlos Drummond de. Mário de Andrade desce aos infernos. In —. *Nova Reunião*. 2. ed. RJ: José Olympio, 1985, p. 218 (grifos nossos).
- ³ *Id., ib.*, p. 382. (Grifo nosso)
- ⁴ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Ed. 70, 1984, p. 230.
- ⁵ Retomo, gostosamente, esse neologismo – no gerúndio que gera ritmo –, engendrado dentro do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, que abriga todo o acervo de Mário de Andrade.
- ⁶ MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: modernismo*. SP: Cultrix, 1985, v. 5, p. 65.
- ⁷ MACHEREY, Pierre. *Teoria da produção textual*. Lisboa: Estampa, s.d.
- ⁸ MUCCI, Latuf Isaias. *A poética do esteticismo*. RJ: UFRJ, 1993.
- ⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. SP: Ars, 1992, p. 17-19.
- ¹⁰ HORÁCIO. *Arte poética*: (Lisboa: Inquérito, s. d., p. 108-109): “Como a pintura é a poesia; coisas há que de perto/ mais te agradam e outras, se à distância estiveres (...)”.
- ¹¹ SOURIAU, Etienne. *La correspondance des arts: éléments d’esthétique comparée*. Paris: Flammarion, 1969.
- ¹² POUND, Ezra. *ABC da literatura*. SP: Cultrix, s.d.
- ¹³ COLI, Jorge e DANTAS, Luiz Carlos da Silva. Sobre *O banquete*. In: ANDRADE, Mário de. *O banquete*. 2. ed. SP: Duas Cidades, 1989, p. 9-40.
- ¹⁴ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p. 13-32.
- ¹⁵ *Id., ib.*, p. 31.
- ¹⁶ *Id., ib.*, p. 20.
- ¹⁷ *Id., ib.*
- ¹⁸ *Id., ib.*, p. 22.
- ¹⁹ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- ²⁰ ANDRADE, M. *Poesias completas*. Ed. cit., p. 22.
- ²¹ *Id., ib.*
- ²² *Id., ib.*
- ²³ *Id., ib.*, p. 23.

TERCEIRA MARGEM

²⁴ *Id., ib.*

²⁵ ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1982, p. IX.

²⁶ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade e Manuel Bandeira: correspondência*. SP: EDUSP, 2000.

²⁷ ANDRADE, M. *Poesias completas*. Ed. cit., p. 30.

²⁸ *Id., ib.*, p. 31.

²⁹ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Ed. cit., p. 83.

³⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 25. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

³¹ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. SP: Cultrix, 1985, p. 271-173.

³² *Id., ib.*, p. 29.

³³ ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mários de Andrade*. RJ: São José, s.d., p. 30.

³⁴ Reprodução em ROSSETTI, Marta B. (org.). *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. 2. ed. SP: IEB/USP, 1998, p. 223.

³⁵ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*, ed. cit., p. 31.

³⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*, ed. cit., p. 112.

³⁷ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, p. 26 e 28.

³⁸ THE HAMLY ILLUSTRATED ENCYCLOPEDIA OF MUSIC. London: Hamly, 1990, p. 130.

³⁹ MOISÉS, Massaud. *op. cit.*, 427.

⁴⁰ HUGHES, Rupert. *Music lovers' encyclopedia*. New York: Garden City, 1939, p. 658.

⁴¹ INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973.

⁴² BAKHTIN, Mikail. *La poétique de Dostoievsky*. Paris: Seuil, 1970, p. 45.

⁴³ *Id., ib.*, p. 342.