

Poesia Moderna: a musicalidade em Cruz e Sousa e Mário de Andrade

Marise Branco

Os sucessivos movimentos literários apresentam mudanças em relação aos projetos de seus autores, a partir do momento em que deixam de ser novidade ou se propagam entre os outros representantes, como uma espécie de clichê. Quando isso ocorre, é preciso que um novo grupo se manifeste contra procedimentos técnicos ou temáticos utilizados até então, propondo uma nova poética, às vezes, quase de oposição ao movimento anterior. Outra vezes, há uma certa continuidade em alguns aspectos.

Os árcades se opuseram ao rebuscamento do século XVII, tanto no cultismo quanto no conceptismo. Adotaram a nova poética que nascera na Europa, onde o cânone apresentava o simulacro de uma vida simples e em paz: pastor e pastoras viviam seus idílios em um cenário idealizado.

Em 1890, os intelectuais se opuseram ao movimento Realismo-Parnasiano, que já não atendia aos anseios dos jovens poetas. Consideravam que os parâmetros utilizados, ou seja, sonetos alexandrinos, permeados de rimas raras, além dos aspectos descritivos e miméticos de suas composições, como aquelas que tratavam detalhadamente de um vaso ou de uma estátua, precisavam mudar. O projeto do grupo era de franca oposição: para a objetividade, queria-se a substituição pela subjetividade, pela musicalidade das palavras por meio das figuras de sons como a assonância, aliteração e onomatopéias, criando versos que se assemelhavam a uma pauta musical. Claro que esta proposta não era um defeito, pois a poesia sempre foi aliada da música e também da pintura, conseguida com procedimentos sinestésicos e uma paleta de cores, como nas telas impressionistas.

Em “Prefácio Interessantíssimo” de *Pauliceia Desvairada*, Mário de Andrade confirma a relação da pintura e da música na poesia: “Entre o artista plástico e o músico está o poeta, que se avizinha do plástico com a sua produção consciente, enquanto atinge as possibilidades do músico, no fundo obscuro do inconsciente”. (ANDRADE, 2005, p.73)



Para esses autores do século XIX, a renovação literária viria com poemas que se apresentassem como símbolos, mais sugerindo do que desvendando o assunto poético. Simbolismo, como foram denominados pelos teóricos e críticos, vinha do vocábulo *symbolum*, palavra latina que indica um sinal, uma pista a ser decifrada pelo leitor, que se manteria em tensão durante a leitura ou releitura do texto, até sentir a comoção com a descoberta da matéria tratada.

Como se observa, o leitor passou a ser uma preocupação para esses poetas, pois era preciso que ele evoluísse para uma interpretação mais elaborada, visto que as poesias anteriores eram lidas de forma automática ou utilizadas para mera declamação. Os poetas orientavam-se pelos ensinamentos teóricos de Mallarmé, que considerava que, na poesia simbolista, a mensagem se constrói por meio de imagens e sugestões, o que incentiva o receptor a participar do processo poético e captar a identidade do poeta que escreveu. É possível entender que, para esse grupo, o leitor ideal é aquele que participa como coautor do poema, enquanto lê.

Em 1922, seguindo os mesmos anseios de renovação, novos intelectuais se uniram em torno de um novo projeto literário, inspirado nas vanguardas europeias. O grupo se encontrava seduzido pelo irracionalismo existencial e estético e se entregaram à demolição de programas anteriores, considerados decadentes. Mário de Andrade apresenta a proposta do desvairismo; enquanto Oswald de Andrade, o do Pau-Brasil.

Nesse momento, há um objetivo comum do grupo: um programa de uma nova estilística e linguagem. Seus participantes foram chamados de Modernistas, mas não era esse termo que foi formulado pelo grupo, pois em vários manifestos, eles consideraram moderno como mais adequado. Na Semana de 22, Graça Aranha apresentou uma conferência explicando a renovação literária e o título não deixava dúvidas: “Função Estética da Arte Moderna”.

O teórico Alfredo Bosi também tratou desse polêmico rótulo: o que a crítica chama de Modernismo está condicionado por um acontecimento, isto é, “por algo datado, público e glamouroso que se impôs, à atenção de nossa inteligência como um divisor de águas: A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo”. (BOSI, 2006, p. 339)

Moderna em substituição a Modernista passa a designar literatura a partir do século XIX. O que mudam são procedimentos que, na geração de 22, estavam embasados no futurismo de Marinetti, no



dadaísta Paul Dermée, que criou uma fórmula matemática: Lirismo + Arte = Poesia, na psicologia de Freud, no cinema, na pintura.

No artigo “A escrava que não é Isaura”, publicado na *Revista Estética* (1925), Mário criou a seguinte parábola para explicar o caminho que a poesia seguiu desde seu nascimento: Adão criou uma mulher nua, mas envergonhado com o que via, preferiu cobri-la com uma folha de parreira. Tempos depois, Caim vestiu-a com lãs brancas e, assim, todos que a encontravam colocavam um enfeite, até que um vagabundo chamado Rimbaud chutou a mulher, livrando-a de tanto brilho e ela, a poesia, ressurgiu nua e em sua total pureza.

Pode se inferir que Mário mencionava os poemas excessivamente melódicos feitos anteriormente. No “Prefácio Interessantíssimo”, ele afirma que era difícil se libertar “das teorias-avós que bebeu o autor deste livro e seria hipócrita representar orientação moderna que ainda não entendera bem.” (ANDRADE, 2005, p. 60).

Ele continua seu manifesto diferenciando versos melódicos, presentes na poética desde o século XIX francês, de versos harmônicos embasando sua classificação em teoria musical. Os versos melódicos seguiam se completando gramaticalmente, mas era possível atualizá-los para versos harmônicos, ou seja, por meio de “palavras sem ligação imediata entre si: essas palavras, pelo fato mesmo de não se seguirem intelectualmente, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando não mais melodias, mas harmonias”. (ANDRADE, 2005, p. 68-9)

Em seguida, passa a exemplificar os versos harmônicos retirados de seu poema “Tietê”, de *Pauliceia Desvairada* (ANDRADE, 2005, p. 87):

Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas...
Povoar.

Aplicando a definição de versos harmônicos, as palavras acima estão soltas, isoladas, equivalendo a notas vibrando em uma pauta musical. Ficam à espera de uma explicação gramatical que lhes faça adquirir sentido. Ocorre que os sons, a começar por “Arroubos...” vão reverberando entre as outras palavras, criando a sensação de um arpejo, portanto uma harmonia. Mas era possível avançar mais na musicalidade, por meio de uma polifonia musical e exemplifica com versos do poema “Rua São Bento”, também de *Pauliceia Desvairada* (ANDRADE, 2005, p. 85):



São Paulo é um palco de bailados russos (versos melódicos)
A cainçalha ... A Bolsa... As jogatinas... A engrenagem tépida...
A bruma neva... (versos polifônicos)

Cruz e Sousa apresentava dois pontos em comum com Mário de Andrade: o primeiro é sobre a terminologia. Ele nomeava o movimento a qual pertencia, como moderno: “A literatura moderna é revolucionária, mas conscienciosa, mais firme e mais inspirada do que a antiga”, (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 749). O segundo ponto de contato com Mário era a musicalidade na poesia. O poeta negro era um artesão do verso harmônico e melódico para criar efeito musical, conforme se observa no poema “A Harpa” na qual combina versos melódicos, no 2º e 3º versos e versos harmônicos, no 1º e 4º versos:

Prende, arrebatada, enleva, atraí, consola,	Harmônicos
A harpa tangida por convulsos dedos,	Melódicos
Vivem nela mistérios e segredos,	Melódicos
É <i>berceuse</i> , é balada, é barcarola.	

(CRUZ e SOUSA, 2000, p. 192)

Em “Estilo”, texto que pertence a *Evocações*, ele seleciona palavras que lhe causam comoção:

O vocábulo pode ser música ou pode ser trovão, conforme o caso a palavra tem a sua anatomia, é preciso uma rara percepção estética, uma apuradíssima nitidez visual, olfativa, palatal e acústica apuradíssima, para a exatidão da cor, das formas e para a sensação do som e do sabor das palavras”. (CRUZ e SOUSA, 2000, p. 685)

Em outro artigo metalinguístico, “Investigação”, utilizando o pronome de segunda pessoa, o tu, mas durante a leitura percebe-se que está descrevendo o seu próprio fazer literário:

Tu fazes versos, lindos versos, sonoros versos musicais e frementes que dizem toda a história de seu coração, todos os episódios da alma humana. O teu modo de vibrar estrofes é natural e fluente e exprime bem o estado do teu ser, penetra nos organismos, tem toda a comunicabilidade sutil e delicada como um excitante perfume. (CRUZ e SOUSA, 2000, p.708)

Como foi possível perceber, Cruz e Sousa explicou que a musicalidade de seus versos não vinha apenas das figuras de sons, que, como a mulher criada por Adão, não era apenas um rebuscamento



estilístico. Havia um trabalho técnico apurado na escolha das palavras e só aproveitava as que realmente lhe tocavam o coração ou as que traziam à tona recordações mais recônditas. Ele apreciava música, mas apenas como ouvinte, sem conhecer o processo de composição como Mário, que além de musicista, era também professor e soube teorizar melhor, porém na partitura de seus poemas, tocados “de ouvido”, encontra-se a poesia em estado de pureza.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- ANDRADE, Mário de. “Prefácio Interessantíssimo”. In: _____. *Poesias Completas*, edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- ANDRADE, Mário de. A Escrava que não era Isaura. *Revista Estética*, 1925.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CRUZ e SOUSA, João da. *Obra Completa*. Organização de Andrade Muricy, atualização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2000.

