

A VOZ FOLCLÓRICA E MUSICAL DO BRASIL EM POEMAS DE MÁRIO DE ANDRADE

Cristiane Rodrigues de Souza
Mestranda em Estudos literários – UNESP – Araraquara

Poeta de múltiplas máscaras, como tem chamado atenção a crítica, Mário de Andrade é a voz lírica plural que se revela, em *Clã do Jabuti*, sob a máscara do “poeta folclórico”. Uma outra face do poeta-arlequim – a musical – revela-se também nos versos deste terceiro livro de poemas, preparado entre 1924 e 1926 e publicado em 1927. Esta obra, em especial, traduz a incansável busca do artista pela voz do Brasil por meio do olhar do poeta-pesquisador que apreende, nos diversos sons, cantigas, ritmos e lendas da tradição popular brasileira, a singularidade de nossa poesia. União das notas musicais de diferentes cantigas, modas, toadas, acalantos e romances, colhidas pelo ouvido atento do estudioso da música, os poemas do *Clã* são acordes brasileiros alcançados na síntese de diferentes manifestações populares. A heterogeneidade melódica da música popular brasileira, formada por elementos díspares, não é um traço externo aos versos do poeta, mas, antes, a matriz de sua poética.

O poema “Lenda do céu”, que elegemos para análise, pertence ao grupo de poemas intitulado “O ritmo sincopado” do referido livro de 1927. Neste poema, revela-se a preocupação de Mário de Andrade em resgatar e reescrever, em linguagem culta, lendas indígenas que, ao lado de outras expressões do nosso folclore, formam a tradição popular brasileira. Trabalhada pelo poeta modernista, a lenda ganha textura poética, ao ser reescrita pela linha melódica dos versos cantantes marioandradinos.

Telê Ancona Lopes esclarece-nos que, no livro de Capistrano de Abreu, há um registro da história da andorinha que leva o piá até o céu, recriada por Mário. Ainda, segundo a estudiosa, na lenda, o céu é um “arquétipo de paraíso, com todos os valores de realização humana da sociedade

Caxinauá”¹, e, no poema, ele se amplia tornando-se “um céu de índio ingênuo e de caboclo também, porém com coisas do Brasil todinho de norte a sul”, representando, assim, “a civilização isto é o atual de certas partes caboclas do Brasil”².

Colhendo palavras herdadas do vocabulário indígena como curumim, guanumbi, taperá, piá, mandioca, açaí e taperebá, bem como construções que, de acordo com Teodoro Sampaio, são vestígios deixados pela língua indígena na língua portuguesa do Brasil, como o uso de diminutivos (“Andorinha”, “peixinhos”, “bonzinho”) ou a omissão de artigos (“o menino brincava,/ [a] andorinha sofria), ou, ainda, o uso intenso de nasais (“**a**ndor**i**nha, **a**ndor**i**nha”), apontado por Mário de Andrade, em *Música, doce música*, como permanência, na voz brasileira, de uma característica presente em diferentes raças indígenas, o poeta delinea o céu caboclo ingênuo de sua lenda no céu. Nesse espaço celeste, o poeta mescla também elementos de diferentes regiões do Brasil com traços da civilização moderna, combinando espingardas, fordes com aves típicas do Brasil central e oriental, como as seriemas, ou dos campos e cerrados, como as emas (nhandú). Nesse céu mosaico, o poeta constrói, por meio da convivência de elementos díspares e contrastivos, a face múltipla do Brasil.

É importante ressaltar, ainda, a presença da musicalidade brasileira no céu “cabocolinho”, construído pelo poema. Os cantos populares se fazem sentir nos versos do poeta por meio do ritmo do aboio, canto plangente e monótono, geralmente destituído de palavras, entoado pelo vaqueiro ao conduzir o gado, que soa em meio à paisagem quente do céu.

O curumim caminhava
Seguindo os postes da linha,
Lá pelo varjão se ouvia
Duma fordeca a chispada,
E no meio-dia quente
Amulegando maneiro
Um aboio tão chorado

¹ LOPEZ, T. A. *Ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

² ANDRADE, M. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967. p. 187, 190-91.

Que acuava no corpo doce
O sono do brasileiro.

Ou pelo “rancho”, grupo de pessoas que cantam e dançam, ao som da sanfona, a mazurca, dança polonesa, cantada e dançada, muito popular entre os gaúchos e conhecida por rancheira.

Pra lá do cerrado novo
Cheio de taperebás
Um rancho do nosso povo
Com seu mastro de São João.

No galpão um homem comprido
Duma quente morenez,
Com a pele bem sapecada
Pelo Sol deste país,
Gemia numa sanfona
Uma mazurca tão linda
Que se parava um bocado
O ouvido cantava ainda.

É interessante notar, nos dois momentos em que a música ressoa na vastidão do céu, o emprego do intensificador “tão” – “um aboio tão chorado”, “uma mazurca tão linda” –, como se o poeta suspendesse a narrativa para saborear a música, criando, desse modo, uma atmosfera afável, melodiosa para a narrativa do piá.

No resgate da cultura popular, Mário de Andrade faz aflorar, no seu poema, a trama de poesia com música, como tecido de linguagem característico desta cultura.³ Dessa maneira, em “Lenda do céu”, a música não só ressoa “pelos pagos abençoados/ do meio-dia do céu”, como também participa da construção do sentido do poema.

Para entendermos a construção da musicalidade do poema “Lenda do céu”, podemos dividi-lo em duas partes, sendo a primeira constituída das nove primeiras estrofes e a segunda das nove últimas. A primeira parte, em que se narra o encontro da andorinha com o menino, é formada, com exceção da sexta estrofe, por quadras, forma musical muito utilizada na cultura

³ WISNIK, J. M. “Mário e a música”. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v. 50, janeiro-dezembro de 1992. p. 80.

popular. Alternam-se, nessa primeira parte, quadras compostas por versos de seis sílabas e quadras iniciadas por verso de oito sílabas, embora predominem versos de sete sílabas métricas.

Apenas a oitava estrofe, na primeira parte, é formada totalmente por redondilhas maiores.

| | |
|-----------------------|---|
| Andorinha, andorinha, | 6 |
| Andorinha avoou, | 6 |
| Andorinha caiu, | 6 |
| Curumim a pegou. | 6 |

| | |
|------------------------------|---|
| – Piá, não me maltrata não! | 8 |
| Eu le vo você pro mato | 7 |
| Enxergar bichos tamanhos | 7 |
| E correr com os guanunbis... | 7 |

| | |
|----------------------|---|
| O menino brincava, | 6 |
| Andorinha sofria | 6 |
| E dum lado pra outro | 6 |
| Atordoadada gemia: | 6 |

| | |
|-----------------------------|---|
| – Piá, não me maltrata não! | 8 |
| Eu le vo você pro mar | 7 |
| Ver as ondas ver as praias | 7 |
| Ver os peixinhos do mar... | 7 |

| | |
|---------------------|---|
| O menino malvado | 6 |
| Taperá machucou. | 6 |
| E já morre morrendo | 6 |
| A coitada falou: | 6 |

| | |
|-------------------------------|---|
| – Piá, não me maltrata não... | 8 |
| Eu le vo você pro céu.. | 7 |
| E nunca ninguém não cansa | 7 |
| De ver as coisas do céu.. | 7 |
| É um sítio bonito mesmo | 7 |
| Beiradeando o trem de ferro, | 7 |
| Lá você acha a sua gente | 7 |
| Que faz muito que morreu. | 7 |
| Assegura em minhas pernas, | 7 |
| Vamos embora com Deus... | 7 |

| | |
|-----------------------|---|
| Andorinha, andorinha, | 6 |
| Andorinha avoou, | 6 |
| Foi subindo pro céu, | 6 |
| Curumim carregou. | 6 |

| | |
|-------------------------|---|
| – Assegura bem, menino, | 7 |
| Não olha pra baixo não. | 7 |
| Não tem sidade do mundo | 7 |

| | |
|---|----------|
| Que o mundo é só perdição . | 7 |
| E avoando avoando | 6 |
| Afinal se chegou . | 6 |
| Andorinha desceu . | 6 |
| Curumim apeou | 6 |

Assim, o ritmo da primeira parte do poema é construído por meio da alternância de dois ritmos diferentes: os versos das quadras hexassilábicas, acentuados na terceira e na sexta sílabas, com rimas sempre ao final das segundas e quartas estrofes, criam um padrão rítmico peculiar, dando velocidade à leitura do poema. Essas estrofes alternam-se com as quadras, e com a décima, em que os versos mais longos, com sete e oito sílabas, abandonam a regularidade da acentuação.

Podemos dizer, portanto, que a alternância de estrofes com diferentes padrões rítmicos sugere, no poema, diferentes vozes: nas quadras com versos de seis sílabas, encontramos a voz do narrador popular que, por meio do ritmo alegre e rápido da parlenda – poesia para crianças, musicada ou não, com ritmo cadenciado, geralmente em versos de 5 ou 6 sílabas – narra o encontro do curumim com a andorinha e a viagem dos dois até o céu. A ingenuidade do céu caboclo, buscada por Mário de Andrade, é, portanto, construída já pelo ritmo ingênuo destas quadras e pelo fato de o céu ser apresentado por meio dos olhos de uma criança. As quadras formadas por versos de oito e sete sílabas dão voz à andorinha que, em ritmo mais lento, com variações acentuais próprias da fala cotidiana, sem, contudo, deixar de ser musical, como atesta o uso das redondilhas maiores e das rimas, suplica por clemência ao menino.

Não podemos esquecer que “Andorinha”, vocábulo intensamente utilizado no poema, é, além de ave migratória, justificando sua “migração” para o céu, levando o menino, é também dança popular, como nos esclarece Mário de Andrade.

Os pares formam um círculo em torno da sala e um deles tomando o centro faz a dança que é acompanhada de palmas e sapateados dos pares em círculo. O par que dança no centro separa-se ficando a dama em

atitude de esperar a corte do seu cavalheiro. Este em passos de polca aproxima-se de sua amada procurando enfrentá-la e esta vira-lhe as costas (...) Depois de várias tentativas que simbolizam a conquista da dama (...) a dama recebe o cavalheiro de braços abertos e com ele dança fazendo passos pela sala (...)⁴

Podemos aproximar as investidas amorosas do cavalheiro na dança às tentativas da taperá, no poema, de seduzir o curumim com as delícias da mata, do mar e, finalmente, do céu, fazendo, assim, com que ele a liberte. Dessa maneira, a cada momento em que, após a quadra da parlenda, a andorinha tenta convencer o piá a soltá-la, é como se o par masculino da dança investisse na sedução da amada. O ritmo alegre da parlenda é quebrado, a todo momento, pelo ritmo mais lento, pontuado por reticências e exclamações: ritmo da sedução entoado pela andorinha.

É interessante notar nesse bailado como evoluem, ao mesmo tempo, três acontecimentos: a perda de forças do pássaro até a sua morte, o processo de sedução do garoto pela andorinha e a passagem do menino do plano da matéria para o plano do céu. Seguindo as quadras que recriam o ritmo da parlenda (1^a, 3^a, 5^a, 7^a e 9^a estrofes), vemos, na primeira estrofe, o vôo da taperá recriado, no poema, por meio da repetição insistente da palavra “andorinha”, que faz lembrar o bater repetido das asas do pássaro durante o vôo. Na terceira estrofe, em que o pássaro, já atordado, está em sofrimento, o vocábulo é dito apenas uma vez, como se a capacidade de voar da taperá, ou a sua vida, estivesse se esvaindo. Na quinta quadra, em que a andorinha, machucada, está quase morrendo, o vocábulo é omitido. Em gradação, as repetições desse vocábulo, que vão diminuindo até a sua supressão, reescrevem as forças do pássaro que vão se exaurindo até a sua morte. Acompanhando esse processo, as súplicas da taperá, iniciadas pelo verso de oito sílabas da 2^a, 4^a e 6^a estrofes, foram se intensificando: se o primeiro verso da segunda e da quarta estrofes é finalizado por um ponto de exclamação, o verso inicial da sexta estrofe termina em reticências, mostrando o pedido de liberdade mais suplicante da andorinha, ao

⁴ ANDRADE, A. *Dicionário musical brasileiro*. Belo horizonte: Itatiaia, 1999. p. 19.

perceber que perdia forças. O maior número de versos desta sexta estrofe justifica-se porque neles há uma súplica mais demorada, marcada por pausas, da andorinha que consegue, a essa altura, seduzir o menino.

Se na segunda quadra, a taperá prometia levar o curumim para “enxergar” – espiar, entrever – as belezas da mata, na quarta e a na sexta estrofes, promete levá-lo a “ver” – conhecer ou perceber, contemplar – as maravilhas do mar e do céu, como se a cada nova tentativa de sedução, a andorinha oferecesse ao piá algo mais tentador: “enxergar” a mata e seus bichos, “ver” o mar e, depois, o céu e suas belezas. A gradação mata, mar e céu remete-nos a três dos quatro elementos da natureza: a terra, a água e o ar. Assim, a andorinha, após cair nas mãos do piá, oferece-lhe o elemento terra; ao sofrer e gemer, ou seja, ao começar a morrer, oferece-lhe algo mais rarefeito, a água; e somente quando está “morre morrendo” consegue oferecer-lhe o mais rarefeito dos elementos: o ar – o céu – que finalmente seduz o menino.

O ritmo, mais lento a cada estrofe desenha, ao mesmo tempo, o caminhar da andorinha e do curumim em direção à morte, entretanto ele é revivificado a partir do momento em que ambos alçam vôo em direção ao céu. As repetições – “**Andorinha, andorinha,/ Andorinha** avoou”, “**E avoando avoando/** Afinal se chegou./ **Andorinha** desceu./ Curumim apeou.” – marcam o compasso alegre do vôo da taperá em direção ao céu, nas 7ª e 9ª estrofes. Ao mesmo tempo, a oitava estrofe, em que se tem lugar o discurso direto da andorinha, não é marcada por reticências ou exclamações, como nas falas anteriores do pássaro, construindo, assim, o tom sentencioso dessa passagem em que a andorinha, dando voz à sabedoria popular, reafirma o que é conhecido pelo povo como verdadeiro: “o mundo é só perdição.”

O vocábulo “piá”, posto em destaque no início da fala da andorinha na 2ª, 4ª e 6ª estrofes, além de significar índio jovem ou pequeno caboclo mestiço de índio com branco, é também a denominação dada a uma ave de coloração vermelho-castanha, própria do Sul do país, conhecida,

também, como “alma-de-caboclo” e “alma-perdida”. Assim, podemos dizer que a andorinha, ao chamar o menino de piá, lhe dá características de alma que vaga pelo mundo sem encontrar o caminho que a leve ao lugar em que se encontram seus parentes que já haviam morrido. A partir do momento em que o menino aceita seguir com a andorinha em direção ao céu, esta lhe chama, na oitava estrofe, não de “piá”, mas de “menino”, como se reconhecesse nele, não mais a alma errante, mas o menino a caminho do reencontro com seus familiares. Além disso, como o curumim é chamado por “piá” (pássaro) pela andorinha, podemos pensar em uma identificação entre os dois confirmada por características da andorinha presentes também no curumim: a taperá tem a cor parda, como o menino-índio; é mesclada, possui o peito e o abdome brancos, da mesma maneira que piá designa mestiço de branco e índio; seu nome, taperá, vem do tupi “saído da tapera”, ou seja, saído da casa arruinada, assim como a “alma-de-caboclo” não habita mais a casa destruída, ou o corpo físico. Dessa maneira, a andorinha aparece, no poema, como uma espécie de duplo do menino: como em um espelho, os dois, por caminhos contrários, convergem ao mesmo ponto, ou seja, tanto o menino, que manteve o papel de algoz, como a andorinha, que foi a vítima, alcançam, ao final, o mesmo estágio, o de libertação do sofrimento terrestre, ao voarem juntos para o céu.

“Não tem sodade do mundo/ Que o mundo é só perdição” é o conselho dado pela andorinha ao menino, mostrando que, ao partir para o céu, o curumim deixará para trás a “perdição” do mundo – a desgraça, a ruína ou, ainda, a tentação. Assim também Macunaíma partiu para o céu, no capítulo XVII da rapsódia, cantando tristemente um poema que possui pontos de contato com “Lenda do céu”:

Vamos dar a despedida,
– Taperá,
Talequal o passarinho,
– Taperá,
Bateu asa foi-se embora,

– Taperá,
Deixou a pena no ninho.
– Taperá...⁵

Sobre este poema, Maria Augusta Fonseca esclarece:

(...) ‘taperá’, também andorinha mesclada, foi associada no canto à imagem do pássaro que deixa a ‘pena’ (de dupla leitura) [a pena que reveste o corpo do pássaro ou, ainda, o sofrimento] no ninho. E como o vocábulo tupi também significa o que já foi, o que não existe mais, a imagem tem seu campo simbólico alargado. Como o termo ecoa em tapera, casa arruinada, o canto se adensa para ganhar complexidade.⁶

Se o menino, em sua viagem ao céu, abandona o sofrimento do mundo, Macunaíma, “talequal o passarinho” deixa no mundo, “no ninho”, o seu sofrimento. Ambos, no momento da partida, estão ligados ao pássaro: em “Lenda do céu”, a taperá, ao abandonar a “casa arruinada” – o mundo – leva com ela o menino; em *Macunaíma*, o herói, apesar de não ser carregado pela taperá, canta, em versos ordenados em quadra, assim como em “lenda do céu”, a despedida de quem parte abandonando o mundo arruinado – “(...) este mundo não tem jeito mais e vou pro céu.”⁷

A andorinha e o menino, “avoando, avoando”, chegam ao céu. A partir desse momento, se inicia a segunda parte do poema, em que o céu cabocolinho é apresentado por meio dos olhos do menino-índio, cuja primeira ação, ao chegar ao seu destino, é “abrir os olhos” e “ver” – conhecer, percorrer, visitar o céu.

| | |
|-------------------------------|---|
| Abriu os olhos e viu. | 7 |
| Era o céu... ôh boniteza! | 7 |
| Tinha espingarda gangorra | 7 |
| Estilingue... Tinha bichos | 7 |
| E tinha tantas surpresas | 7 |
| Que era mesmo um desperdício. | 7 |

⁵ ANDRADE, M. *Macunaíma*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000. p. 158

⁶ BOSI, V; CAMPOS, C. A.; HOSSNE, A. S. ; RABELLO, I. D. (orgs) “Macunaíma e variantes do canto “Mandu Sarará”. In: *O poema – leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 102.

⁷ ANDRADE, M. *Macunaíma*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000. p. 157.

| | |
|--|---|
| Olha um cachorro <u>janguar</u> ! | 7 |
| Olha a ave <u>serie</u> ma! | 7 |
| Olha aque las três-marias | 7 |
| Da gente bole <u>ar</u> nhandus !... | 7 |
| Era que nem um <u>pomar</u> | 7 |
| Com tanta fruta <u>aromando</u> | 7 |
| Que o ar <u>ficava</u> que <u>ficava</u> | 8 |
| Bonzinho de <u>respirar</u> | 7 |
| O curumim <u>caminhava</u> | 7 |
| Seguindo os postes da <u>linha</u> , | 7 |
| Lá pelo varjão se <u>ouvira</u> | 7 |
| Duma fordeca a <u>chispada</u> , | 7 |
| E no meio -dia <u>quente</u> | 7 |
| Amulegando <u>maneiro</u> | 7 |
| Um <u>aboio</u> tão <u>chorado</u> | 7 |
| Que <u>acuava</u> no corpo <u>doce</u> | 7 |
| O sono do <u>brasileiro</u> . | 7 |
| Tinha <u>mandioca</u> e <u>açaí</u> | 7 |
| Mate cana arroz <u>café</u> | 7 |
| Muita banana e <u>feijão</u> | 7 |
| Milho cacau ... Tinha <u>até</u> | 7 |
| Pra lá do cerrado <u>novo</u> | 7 |
| Che io de <u>taperebás</u> | 7 |
| Um rancho do nosso <u>povo</u> | 7 |
| Com seu mastro de São <u>João</u> . | 7 |
| No galpão um homem <u>comprido</u> | 8 |
| Duma quente <u>morenez</u> | 7 |
| Com a pe le bem <u>sapecada</u> | 7 |
| Pelo Sol deste país, | 7 |
| Gemia numa <u>sanfona</u> | 7 |
| Uma mazurca tão <u>linda</u> | 7 |
| Que se <u>parava</u> um <u>bocado</u> | 7 |
| O ouvido <u>cantava</u> <u>ainda</u> . | 7 |
| O menino olhou pro homem | 7 |
| E gritou : – B'as tarde , tio ! | 7 |
| – Meu sobrinho , entra no rancho , | 7 |
| Nossa gente já está aí. | 7 |
| E a piá se rindo <u>matava</u> | 8 |
| Saudades do <u>coração</u> . | 7 |
| Tomava a <u>benção</u> da mãe , | 7 |
| Do pai , abraçava o irmão , | 7 |
| Afinal topou com o primo | 7 |
| Que era unha-e-carne com ele | 7 |
| E comovidos os dois , | 7 |
| Os dois se deram a <u>mão</u> . | 7 |

| | |
|--|----------|
| E foram brincar pra sempre | 7 |
| Pelos pagos abençoados | 8 |
| Do meio- dia do céu . | 7 |
| No céu sempre é meio dia ... | 7 |
| Não tem noite , não tem doença | 8 |
| E nem outra malvade z ... | 7 |
| A gente vive brincando... | 7 |
| E não se morre outra vez . | 7 |

Nesta parte do poema, não há a mesma alternância cadenciada de ritmos que marcou a primeira parte da composição poética. Nesse momento, em redondilhas maiores, ritmo típico da música popular, entremeadas por versos octossílabos, a voz do contador, em ritmo mais lento que o das parlendas, por meio de versos mais longos, com variações na acentuação, típicas da fala coloquial, narra o deslumbramento do curumim diante das belezas do céu.

A musicalidade da segunda parte do poema é marcada, também, por rimas, que, apesar de não seguirem o mesmo padrão fixo da primeira parte do poema, em que, em sua maioria, apareciam nos segundos e quartos versos das estrofes, percorrem toda a segunda parte de “Lenda do céu”, não estando presentes apenas nas 15^a e 17^a estrofes, conforme sinalizamos nos versos transcritos.

Se as nove primeiras estrofes, com exceção da sexta, assumem a forma de quadras, marcando o ritmo rápido da parlenda, a partir da décima estrofe, a quadra aparece apenas uma vez (15^a estrofe). Mário de Andrade, em seu *Dicionário Musical*, lembra que, em Goiás, as quadras são conhecidas também como “pegada”, sendo que existem, ainda, “pegada e meia” (estrofe de seis versos) e “duas pegadas” (estrofe de oito versos). Na segunda parte do poema, temos, além de estrofes com três, quatro, cinco e nove versos, quatro estrofes com oito versos (duas pegadas) e uma estrofe com seis versos (pegada e meia), mostrando, assim, que a descrição detalhada do céu cabocolinho requer, além de versos mais longos, estrofes também maiores. O

ritmo desenvolvido nessa parte do poema, portanto, é mais lento, próprio de quem aprecia e encanta-se, demoradamente, com cada detalhe encontrado no céu cabocolinho.

Mário de Andrade acredita ser comum em nossa tradição a “peça curta em dois movimentos sem repetição do primeiro”⁸, utilizada em rodas infantis. Assim, podemos conceber “Lenda do céu” como peça musical executada em dois movimentos. Como “movimento” pode ser, também, o andamento – o grau de velocidade – de um trecho musical, podemos afirmar que a forma musical desse poema é desenvolvida sobre dois andamentos diferentes: mais veloz, na primeira parte, e mais detido, na segunda, em que o poeta traça o perfil do Brasil, delineando valores próprios de nossa cultura.

⁸ ANDRADE, A. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962. p. 63.