

# RELAÇÕES INTERARTES NO MODERNISMO BRASILEIRO: INTERFERÊNCIAS

Gabriel da Cunha Pereira<sup>1</sup>

**Resumo:** Muitas e de modo vário são as relações interartes na literatura brasileira. Este artigo privilegiará as interfaces da literatura com a música e com a pintura, no contexto do Modernismo Brasileiro. Abordando às conexões entre literatura e pintura, queremos nos ater ao duplo caminho que a obra de Murilo Mendes nos proporciona. Primeiramente, como colecionador e crítico de arte que foi, destacaremos o poema “Il figliol prodigo”. Publicado em italiano no livro *Ipotesi*, foi escrito a partir da leitura do poeta sobre o quadro de título homônimo do artista plástico Giorgio De Chirico, com quem o poeta mineiro teve contato durante seu exílio voluntário na Europa. Em seguida, queremos analisar a leitura do artista plástico Ramón Brandão sobre a obra do poeta mineiro. A originalidade dessa segunda parte da análise se deve ao fato de que não irá se tratar de um sistema sígnico verbal lendo outro não verbal (como costumeiramente acontece), mas do sistema visual interpretando o sistema verbal. Voltando-nos, em um segundo momento, para as relações entre literatura e música, ater-nos-emos (1) à análise do *Trenzinho do caipira* (composição que integra as Bachianas Brasileiras número 2, composta por Villa-Lobos em 1930 e que, em 1975, recebeu letra

de Ferreira Gullar, retirada de um trecho de seu *Poema Sujo*); e (2) às interferências da formação musical de Mário de Andrade no seu livro de poemas *Paulicéia Desvariada*.

**Palavras-chave:** Murilo Mendes; Mário de Andrade; Modernismo brasileiro; pintura; música.

## 1 Literatura e artes plásticas

O caráter intertextual dos estudos interartes põe em relevo os dilemas oriundos do caráter fragmentário da modernidade e o aspecto político-cultural dos Estudos Culturais. Isso porque a Modernidade é marcada pelo sentimento de incompletude, pela desconfiança na palavra, que entra em crise. Poetas como Mallarmé e Valéry, tomando consciência do caráter artificial da palavra, perceberam-na insuficiente e

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Mestre em Teoria da Literatura pela mesma instituição. Licenciado em Letras Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas e Língua e Literatura Italiana. Autor do livro *Imaginando o Brasil: o teatro de Chico Buarque e outras páginas* (Editora Appris). Realiza pesquisa em Literatura e outras práticas culturais. Atua principalmente nos seguintes temas: Literatura em contextos autoritários e Literatura e outras práticas semióticas, com ênfase na música e nas artes plásticas. E-mail: gabrieldacunhapereira@yahoo.com.br

distante da natureza, entendendo-a como representação insatisfatória do mundo que os cercava. A perda na crença da totalidade e no signo verbal dá lugar ao caráter fragmentário da sociedade moderna. Nesse sentido, a literatura distancia-se cada vez mais não só de um paradigma que trata o texto como absoluto, como queriam muitas das teorias literárias – o Formalismo Russo, o Estruturalismo, a Nova Crítica – como também de um paradigma que trata o texto *verbal* como absoluto. Os *blogs* estão aí enriquecendo a literatura com outros sistemas semióticos: num *blog*, além do texto literário, podem estar presentes sons, música, arte gráfica, fotografia, pintura, isto é, diversos sistemas semióticos em jogo e ligados de forma interdependente. Nesse sentido, o conceito derridiano de suplemento, conforme proposto em *A escritura e a diferença*, se torna extremamente válido. Vejamo-lo: “O suplemento, aquilo que parece acrescentar-se como um pleno a um pleno, é também aquilo que supre.” (DERRIDA, 1995, p. 200)

O conceito de suplemento não pretende assinalar a falta, não pretende ser um complemento. O suplemento acresce a um todo, não o que falta, mas o que lhe excede. Portanto, a utilização de dois ou mais sistemas sígnicos não é uma forma de ressaltar o que lhes falta em separado, mas uma maneira de lhes enriquecer, pelo contato com o outro. A interação entre as artes enriquece a leitura da realidade, leitura essa que não se quer totalizante, dada a natureza fragmentária da realidade, mas suplementar, pois não se fecha numa interpretação unívoca: ela acresce significado, através da coexistência de múltiplas vozes, múltiplos meios semióticos.

Outro aspecto enriquecedor aos estudos interartes é, na esteira dos Estudos Culturais, o questionamento do aspecto canônico, hegemônico e imperialista da linguagem verbal sobre as demais linguagens.

Claus Clüver, autor do artigo “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos”, propõe o termo *ekphrasis* para conceituar a “verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais.” (CLÜVER, 1997, p. 42). A *ekphrasis* diz respeito, então, tanto a uma representação verbal não-literária de um texto não verbal, como por exemplo a descrição da estátua de uma catedral num livro de história da arte, como a uma representação verbal e literária de um texto não verbal, como o poema *Il figliol prodigo* de Murilo Mendes sobre o quadro de Giorgio De Chirico, que veremos agora.

## 1.1 Murilo Mendes e Giorgio De Chirico

Quadro:



(DE CHIRICO, 2006, p. 56)

Poema:

### Il figliol prodigo

Non potrei far niente  
con le mani piene d'avverbi  
dinanzi alle mura incolumi  
di Gerico e New York.

Ritorno a casa  
senza emblemi né sortilegi  
senza il conforto di un remo  
o di un computer.

Ogni testo: materiale consunto  
mai mi consoleró  
di non avere un sosia  
che smetta di scrivere

Compagni senza pane e senza vino  
rinegate la terra  
dove giacciono i morti:  
non ci hanno spiegato l'enigma

(MENDES, 1995, p. 1546)

### O filho pródigo

Não poderei fazer nada  
com as mãos cheias de advérbios  
diante os muros incólumes  
De Jericó e Nova Iorque.

Retorno a casa  
sem emblemas nem sortilégios  
sem o conforto de um remo  
Ou de um computador.

Todo texto: material consumido.  
jamais me consolarei  
de não ter um sósia  
que pare de escrever.

Companheiros sem pão e sem vinho  
renegais a terra  
onde jazem os mortos:  
não nos explicaram o enigma.

O quadro de De Chirico data de 1922. O poema, homônimo, de Murilo Mendes, compõe a obra poética *Ipotesi*, póstuma, publicada por Luciana Stegagno Picchio em 1977, na Itália. O poeta proibiu, em vida, a tradução desse livro de poemas. Assim sendo, trata-se de uma tradução livre minha, para os fins deste artigo.

O tema bíblico é retomado por De Chirico a partir do embate entre pai e filho, que medem forças. O quadro é alegórico e nele se vê o confronto não apenas entre pai e filho, mas entre o mundo clássico, fechado e estável, simbolizado pela figura paterna, representado por uma estátua de gesso; e o mundo moderno, simbolizado pelo filho, figurando como um enorme manequim.

O passado é questionado e com ele seus valores e certezas. A parábola do filho pródigo é lida pelo pintor sob um viés contracultural, em que, alegoricamente, a dinamicidade do presente, simbolizada pelo trem, em movimento, ao fundo, contrasta com a fixidez do passado, representada pelo edifício de arquitetura clássica, de forma abobadada. Se o filho o confronta é porque exauriu os recursos, as riquezas paternas e lhe faltam as explicações, as certezas, a constância do mundo paterno. O filho é instável, de caráter fragmentado, alegoria da modernidade. Este parece ser o filão interpretativo de Murilo Mendes, que na primeira estrofe assinala o retorno do filho pródigo ao mundo estável, seguro e fechado da casa. O filho pródigo tem suas mãos plenas de advérbios e, portanto, questiona e procura respostas. Entretanto, de nada lhe serve a tradição cristã, simbolizada por Jericó, ou o mundo capitalista contemporâneo, representado por Nova Iorque. Esse filho, pródigo não encontra seu lugar no mundo. Nem no contemporâneo, nem do passado. Os seus muros, incólumes, representam o poder que exercem, um devido à força da tradição cristã, outro devido ao poder econômico. Ambos detêm uma força cultural enorme que lhes permite escapar ilesos. No entanto, se o símbolo totalizante de Jericó e Nova Iorque não são abalados, o filho, pródigo, questionador, este sim se abala.

Como se vê na segunda estrofe, a casa não lhe proporciona o conforto esperado. Sem emblemas nem sortilégios, cético, portanto, solitário, como costumeiramente se representa o sujeito moderno, o remo de nada lhe serve, não há para onde navegar, nem há o que escrever, pois desde a modernidade desconfia-se da palavra, sabe-se da sua incapacidade de comunicação, sabe-se da sua incompetência de representação.

A terceira estrofe é a constatação do pensamento iniciado na segunda. Todo texto é material consumido. Se o filho pródigo bíblico gastou a parte que lhe cabia da herança paterna, o filho pródigo muriliano consumiu a palavra, o texto, escreveu livros e de nada lhe serviu. Como escritor, engaja-se na tarefa pródiga, infecunda, infrutífera de escrever. Quem lhe dera ter um sócio que abandonasse de vez essa tarefa estéril. No entanto, o filho pródigo, retorna à sua tarefa de escritor, retorno ao mesmo, à casa, questiona mais uma vez passado e presente, tem as mãos cheias, consome-se uma vez mais, questiona de novo e renega seu passado, sua tradição, onde jazem os mortos. O filho, diferentemente do pai, não tem as explicações, não tem quem lhe resolva o enigma. Ao mundo fechado e estável clássico se contrapõe o mundo moderno. Como aponta Georg Lukács (2009) sobre o mundo clássico,

trata-se de um mundo perfeito e acabado, fechado em si mesmo, homogêneo, objetivo, cuja realidade é empírica e imanente. O herói clássico, ao sair em busca de aventuras e vencê-las, “desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta” (LUKÁCS, 2009, p. 26).

Ele desconhece o tormento da procura porque sabe onde achar e como fazer para encontrar o que precisa, visto que tudo conhece, pois vive em um mundo em que tudo lhe foi explicado. Não teme o perigo da descoberta, pois ela não esfacelará seu ponto de vista. Para o herói épico, não existe o fracasso, como não há espaço para dúvidas. O mundo clássico conferia “vida e sentido a todo o fenômeno por intermédio da indicação de seu lugar na arquitetura universal” (LUKÁCS, 2009, p. 82).

Diferentemente do Pai, o Filho Pródigo está humanamente vivo. Ele se angustia, sofre, indaga, busca. Ele carrega consigo fantasmas, inclusive os de seus antepassados; é ele quem enfrenta o século. A casa é o lugar que o espera: um lugar morto, acabado, que nada resolve. A casa não o conforta: ao contrário, o incomoda, pois ela, tal qual um cemitério, apenas guarda os restos de seu passado, de seus mortos.

## 1.2 Ramón Brandão e Murilo Mendes

Embora para o estudioso de literatura, o estudo das relações interartes a partir de *ekphrasis* seja mais fácil e confortável, pois estamos habituados ao signo verbal, é interessante estudar o processo inverso, que Jakobson chamará de tradução intersemiótica, isto é, a “interpretação de signos verbais por meios de signos de sistemas sígnicos não-verbais” (CLÜVER, 1997, p. 42).

Portanto, propomos estudar, também, a representação visual de um texto literário.

Uma mostra organizada pelo Centro de Gestão Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, em ocasião do centenário do poeta Murilo Mendes, intitulada “Re-invenção do finito”, faz alusão direta a um dos livros do escritor mineiro intitulado *Invenção do finito*. Doze artistas plásticos participaram dessa mostra, escolhendo como tema os textos murilianos que mais lhe agradavam. Dos doze trabalhos que compuseram a mostra, selecionamos um:

“A rainha do sabão”  
(*A idade do serrote*)

Eu sou a rainha do sabão, bão, bão (...)  
por que não rainha, se toda e qualquer  
mulher desde a mais grosseira até a mais  
cristalmente fina, desde a mais obscura  
até a mais gloriosa é mesmo rainha



O excerto escolhido por Ramón Brandão – “A rainha do sabão” – foi retirado do livro *A idade do serrote*, obra memorialista que narra a infância do poeta em Juiz de Fora e a descoberta de Eros, fazendo do serrote, portanto, uma referência fálica.

O texto original foi modificado. Se no folheto ele parece constituir-se em verso, o texto em sua versão integral possui pouco mais de uma página e estrutura-se em frases. No recorte feito pela Mostra, a primeira frase do texto de Murilo Mendes vem entre aspas, constituindo-se como citação da conhecida cantiga de roda: “Eu sou a rainha do sabão, bão, bão, a esposa do Rei Salomão, mão, mão, eu sou a rainha do sabão, bão, bão, quem me dá alguma coisa só me dá porque é bem bão, bão, bão, eu sou a rainha do sabão, bão, bão...” (MENDES, 1995, p. 898)

As frases seguintes já pertencem ao final do texto, quando se discute o valor das lavadeiras e da mulher (MENDES, p. 899, volume III)

O fato é que, recortado do seu contexto original, o trecho é interpretado livremente pelo olhar do artista, que não lhe grava inteiro, mas apenas o seu efeito sonoro, como cantiga, traduzindo em rimas e versos o que inicialmente eram frases.

A colcha de retalhos traduz visualmente esse recorte sonoro. O modelito básico da Rainha do Sabão é longo e se espalha pelo chão. E ao mesmo tempo é composto de trapos. Mas são justamente os trapos que fazem das lavadeiras rainhas, pois remetem ao árduo trabalho desempenhado por elas. Portanto, o longo do vestido enaltece o demorado trabalho das lavadeiras. Os vários trapos, o grande cesto de roupa suja por lavar. O vestido se torna, portanto, símbolo do seu trabalho.

O texto de Murilo Mendes, recortado e transformado em poema, com métrica regular – undecassílabo – e rimas inteiras, se torna, aliado à composição de Brandão, tomada de consciência. Cantada pelas lavadeiras, classe subalternizada pela sociedade, temos no poema-canção a dignificação do seu trabalho e a valorização da Mulher, enquanto gênero. Portanto, o trabalho de Brandão foi duplo: a interpretação visual do texto não se dá apenas com a feitura do vestido, mas com a nova diagramação do texto, transformado em poema. Em seguida, o texto também é transformado em cantiga, nova e diferente da tradicional: não se trata mais da esposa do Rei Salomão, mas das nobres mulheres humildes, dignificadas em Rainhas, pela consciência de seu valor, que vem de seu trabalho e da sua condição de mulher.

Vejamos agora dois exemplos da rica associação entre literatura e música. Primeiro com Ferreira Gullar e, depois, para finalizar, com Mário de Andrade.

## 2 Literatura e música

### 2.1 Poema Sujo

Escrito em 1975, o *Poema Sujo* narra, sem abandonar o lirismo, as memórias de Gullar. Autoficcional, as recordações são ativadas a partir do esforço do eu poético em tentar se lembrar, no início do poema, do nome da mulher com quem, ao que parece, ele teria tido sua primeira relação sexual:

Eu não sabia tu  
não sabias  
fazer girar a vida  
com seu montão de estrelas e oceano  
entrando-nos em ti

bela bela  
mais que bela  
mas como era o nome dela?  
não era Helena nem Vera  
nem Tereza nem Maria  
seu nome seu nome era...  
perdeu-se na carne fria

perdeu-se na confusão de tanta noite e tanto dia  
perdeu-se na profusão das coisas acontecidas  
(GULLAR, 2009, p. 234)

Embora não se lembre do nome, é a erotização criada em torno dessa mulher que o fará relembrar seu passado. Portanto, a lembrança dessa mulher se torna o impulso erótico que fará a vida pretérita, morta e esquecida no passado, pulsar novamente e ser ressignificada a partir da experiência de um Gullar maduro, com seus 45 anos:

enquanto vou entre automóveis e ônibus  
entre vitrinas de roupas  
nas livrarias,  
nos bares  
tic tac tic tac  
pulsando há 45 anos  
esse coração oculto  
pulsando no meio da noite, da neve, da chuva  
deixando da capa, do paletó, da camisa  
debaixo da pele, da carne,  
combatente clandestino aliado da classe operária  
meu coração de menino  
(GULLAR, 2009, p. 241)

É com esse coração de menino, último verso da primeira parte do *Poema Sujo*, que as memórias da infância são reativadas e dá-se início à segunda parte do poema, no qual se localiza a letra do *Trenzinho do Caipira*:

*(Para ser cantada com a música da  
Bachiana no2, Tocata, de Villa-Lobos)*

lá vai o trem com o menino  
lá vai a vida a rodar  
lá vai ciranda e destino  
cidade e noite a girar  
lá vai o trem sem destino  
pro dia novo encontrar  
correndo vai pela terra  
vai pela serra  
vai pelo mar  
cantando pela serra do luar  
correndo entre as estrelas a voar  
no ar  
piuí piuí piuí  
no ar  
piuí piuí piuí  
(GULLAR, 2009, p. 245-246)

A memória do eu poético reativou não só a sua vida de menino – no momento em que esse garoto se despede de sua infância para avançar, célere, para a sua fase



adulta –, como também reativou a imagem do trem e, com ela, a música de Villa-Lobos, de 1930, ano em que Gullar nasceu. Nesse processo mnemônico – menino, trem e música (cujo título é o *Trenzinho do Caipira*) se imbricam e passam a constituir a memória e a infância do poeta. A música adquire letra, portanto, no próprio processo de reativação da memória. Quando o poeta se recorda de sua infância e da canção cujo título leva a palavra trem e imita sonoramente uma viagem de trem, o poema é feito e a sua infância é verbalizada. Queremos com isso ressaltar que, se antes a sua infância era composta por um signo musical, agora Gullar lhe acrescenta também um signo verbal, dando letra à composição de Villa-Lobos e enriquecendo não só a composição, tornada agora canção, como também a sua própria memória. A letra se torna natural, por ser a verbalização do sentimento pretérito do poeta ao se lembrar da canção de Villa-Lobos.

Gullar ainda opõe o trem, célere, alegórico e transcendente, (que vai não só pela terra e pela serra como também pelo mar e entre as estrelas a voar!) à locomotiva-paquiderme, presa à terra, telúrica, de aço, pesada e lenta. O trem carrega o menino pra longe, distante ontologicamente do seu *ser menino*:

Adeus meus grupo escolar  
Adeus meu anzol de pescar  
Adeus menina que eu quis amar  
Que o trem me leva e nunca mais vai parar  
(GULLAR, 2009, p. 246)

Nesse excerto, trata-se do Gullar maduro despedindo-se do menino que um dia ele foi, morto juntamente com a infância que um dia coloriu os seus dias. Trata-se, aqui, do menino eroticamente revivido pela atividade mnemônica. No polo oposto está a locomotiva-paquiderme, alegoria da infância, tempo vagaroso e preguiçoso que anseia, num misto de desejo e medo a chegada da tarde, da vida madura:

Entre os trilhos  
E dentro da tarde a tarde-  
Locomotiva  
Que vem como um paquiderme  
de aço  
tarda pesada  
maxilares cerrados cabeça zinindo  
uma catedral que se move  
envolta em vapor  
bufando pânico  
prestes  
a explodir  
(GULLAR, 2009, p. 245)

A diagramação do poema auxilia a leitura em ritmo lento, que faz dessa locomotiva paquiderme lenta e pesada, que se arrasta vagarosa de um verso a outro

“e dentro da tarde, a tarde-/locomotiva”, espichando-se, sem quase sair do lugar. Se na música chamamos de dodecafônico o sistema musical sem qualquer tipo de relação tonal, nesse trecho do *Poema Sujo* de Gullar, a ausência de métrica e de rima, a própria diagramação irregular criam um verso que poderia chamar-se dodecafônico, devido à sua ausência melódica. Diferentemente do trem, que anda compassadamente, a locomotiva se arrasta, lenta, em descompasso. Ela não tem pressa e nem quer chegar ao seu destino. Os versos que a descrevem acompanham esse ritmo, ou a falta dele.

## 2.2 Mário de Andrade

Já em Mário de Andrade, como se verá, não será o caso da reescrita de um signo não-verbal para o verbal, como fez Gullar ao dar letra ao *Trenzinho do caipira*. O que há, veremos, é uma relação simbiótica entre as duas artes, em que o uso de elementos próprios da música enriquece a composição poética. Um sistema signo não lê o outro simplesmente, mas se unem e se hibridizam, constituindo um espaço novo de significação.

É sabido da formação multi e transdisciplinar de Mário de Andrade, o poeta que foi trezentos, trezentos e cinquenta, como ele mesmo afirmou no poema “Eu sou trezentos”, presente no livro *Remate de males*, publicado em 1930. Escreveu em verso, em prosa, foi crítico de literatura, folclorista, musicólogo e pioneiro no que se chamou de etnomusicologia, isto é, o estudo das formas e atividades musicológicas das culturas, com relevância, em Mário de Andrade, para o estudo das músicas de tradição oral. Essa habilidade transdisciplinar, que se observa nesse poeta, rara nos artistas brasileiros, é observada por Júlio Valadão Diniz, crítico literário que desenvolve suas pesquisas acadêmicas em torno das relações entre literatura e música. Em seu ensaio “Corpo textual, corpo musical, corpo urbano em Mário de Andrade”, lemos: “O ‘complexo multi-Mário’ transita pela arquitetura disforme e assimétrica de uma concepção polifônica de cultura”. (DINIZ, 1998, p. 136).

É essa concepção polifônica da cultura que parece ter levado Mário de Andrade a aventurar-se pela literatura e pela música, pela cultura popular e pela coleção de arte, tudo ao mesmo tempo. No “Prefácio Interessantíssimo”, que abre o seu *Paulicéia Desvairada*, observa-se a seguinte constatação do poeta: “Nossos sentidos são frágeis. A percepção das coisas exteriores é fraca, prejudicada por mil véus” (ANDRADE, 1966, p. 19).

Talvez seja por isso que Mário de Andrade enfatize não só o sentido visual em suas obras – a forma de seus poemas, a grafia das palavras, a estrutura sintática de sua prosa, como também outros aspectos, como a audição. A audição está presente em grande parte de sua obra, desde o ritmo de *Paulicéia Desvairada* até os efeitos sonoros da rapsódia que é *Macunaíma*. Segundo Diniz, Mário de Andrade é o “escritor perseguido pelo fantasma de uma literatura que se desejava música” (DINIZ, 1998, p. 136).

*Macunaíma* constitui-se como uma rapsódia, termo do campo da música que remete às composições que utilizam, improvisadamente, cantos tradicionais e populares. A morte do gigante Pietro Pietra, inimigo maior de Macunaíma, nosso herói, se dá ao som da canção popular brasileira *BãoBalalão*:

Então Venceslau Pietro Pietra amontoou no cipó e Macunaíma foi balançando cada vez mais forte. Cantava:

Bão-ba-la-lão  
Senhor capitão,  
Espada na cinta  
Ginete na mão!  
Deu um arranco. Os espinhos ferraram na carne do gigante  
e o sangue espirrou. (ANDRADE, 2004, p. 129)

Torna-se difícil, em Mário de Andrade, dissociar esses dois campos artísticos – a literatura e a música. O que se nota é uma contribuição mútua dessas disciplinas que tem, como resultado final, um trabalho artístico híbrido e rico, oriundo dessa fusão. Como aponta Diniz:

Concebida no entre-lugar de distintos territórios discursivos, sua produção literária ocupa-se em tensionar construções de composição polimodal. Corpo textual em interação com o corpo musical tangenciados num corpo urbano diante das imagens de uma possível cidade polifônica, desgeografizada, dissonante e plural. (DINIZ, 1998, p. 136)

É assim com *Macunaíma*, obra máxima da primeira fase modernista, é assim com *Paulicéia Desvariada*, livro de poesia publicado por Mário de Andrade em 1922.

No “Prefácio Interessantíssimo”, Mário de Andrade chama a atenção para o atraso da poesia em relação à música para justificar o método composicional de *Paulicéia*, que procura unir ao verso melódico, o verso harmônico.

A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitavada, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção, até meados do século 19, foi essencialmente melódica. (ANDRADE, 1966, p. 22)

Em termos práticos, qual a diferença, então, do verso melódico e do verso harmônico? O verso ou a frase melódica seria aquela com a qual estamos habituados, que segue uma gramática e uma sintaxe. O verso harmônico é aquele que foge à prisão sintática e à gramática, constituído, muitas vezes, sem sujeito ou verbo, por palavras soltas, que prescindem os elementos coesivos tradicionais e cuja coerência é feita a partir da sobreposição das palavras que formam um sentido imagético no leitor. O próprio Mário de Andrade, em seu Prefácio, exemplifica com um dos versos que integram a *Paulicéia*:

Assim, em Paulicéia Desvairada, usam-se o verso melódico:  
“São Paulo é um palco de bailados russos”; o verso harmônico:  
“A cainçalha... A Bolsa... as jogatinas...”  
E a polifonia poética (um e às vezes dois e mesmo mais versos consecutivos) (ANDRADE, 1966, p. 23)

Portanto, no verso “São Paulo é um palco de bailados russos”, retirado do poema “Paisagem n. 2” (ANDRADE, 1966, p. 46), temos um verso melódico, composto de sujeito, verbo, predicado. Já em “A cainçalha... a Bolsa... as jogatinas...”, retirado do poema “Rua São Bento” (ANDRADE, 1966, p. 34), temos um acúmulo de imagens e sons que compõem o cenário da Rua São Bento: a cainçalha, as jogatinas e a Bolsa. Estas imagens são compostas dos gritos, do fremitar dos apostadores, pois, assim como a jogatina, investir na bolsa é também uma aposta geralmente alta!

Finalmente, temos a polifonia poética, em poemas que mesclam ambos. Vejamos como isso acontece já no primeiro poema de Paulicéia, intitulado propositalmente “Inspiração”:

*“Onde até na força do verão havia  
tempestades de ventos e frios de  
crudelíssimo inverno”  
Fr. Luiz de Sousa*

São Paulo! comoção de minha vida...  
Os meus amores são flores feitas de original...  
Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...  
Luz e bruma... Forno e inverno morno...  
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...  
Perfumes de Paris... Arys!  
Bofetadas líricas no Trianon... Algodual!...

São Paulo! comoção de minha vida...  
Galicismo a berrar nos desertos da América!  
(ANDRADE, 1966, p. 32)

Embora sem métrica, o poema possui um ritmo exaltado que se forma, principalmente, por dois aspectos: pela rima e pela mistura do verso melódico e harmônico.

Quanto a rima, ela nos surpreende (1) pela sua irregularidade: a palavra “original” (– último vocábulo do segundo verso) rima com “arlequinal” (primeira palavra do terceiro verso) e com algodual (presente no sétimo verso); pelos (2) ecos como Perfumes de Paris... Arys; e, noutros casos, através das (3) estratégias de assonância e aliteração – Forno e inverno morno. Temos aqui não só um eco, desviante – orno, erno, orno – como uma assonância de /o/ e uma aliteração de /n/.

Quanto à mistura dos tipos de versos, a primeira estrofe é constituída por apenas um verbo – “ser” – no segundo verso. Praticamente todo o poema é constituído de versos harmônicos que, sobrepondo-se um ao outro, dão o sentido de comoção que embala o ritmo do poema.

Mário de Andrade chamará o verso melódico, gramatical, lido a partir do eixo sintagmático, cujas palavras se sucedem em uma ordem sistêmica – normalmente sujeito, verbo e predicado – de verso horizontal; por outro lado, o harmônico, lido e compreendido a partir do eixo paradigmático, cujas palavras ou sentenças têm uma relação paradigmática, de verso vertical. Como aponta Diniz:

Em lugar da prática discursiva da sucessividade das palavras e dos versos, a defesa da atitude moderna de combinação das palavras em versos simultâneos. **O verso harmônico**, em substituição ao **melódico**, a **perspectiva vertical** e o seu **contraponto**, superpondo horizontalmente melodias e vozes distintas. Não mais a leitura meramente horizontal e sim a superposição do eixo verticalizante sobre a linha melódica, produzindo a **polifonia poética**. (DINIZ, 1998, p. 137, negritos do autor).

Portanto, a atitude moderna dessa interface entre música e poesia está na inserção da harmonia à melodia do verso. A harmonia enriquece o verso, dando-lhe contraponto e polifonia, isto é, fazendo-o escapar do monotonismo de uma sintaxe dura e lhe sugerindo outras vozes, como um concerto no qual cada instrumento contribui, à sua maneira, para a harmonia da composição. Ao solo melódico do violino, se lhe acresce o contrabaixo, o violoncelo e o fagote, a soprar nova vida na composição.

Vejamos um segundo poema de *Paulicéia Desvairada*:

### O Trovador

Sentimentos em mim do asperamente  
Dos homens das primeiras eras...  
As primaveras do sarcasmo  
Intermitentemente no meu coração arlequinal  
Intermitentemente...  
Outras vezes é um doente, um frio  
Na minha alma doente como um longo som redondo...  
Cantabona! Cantabona!  
Dloron...

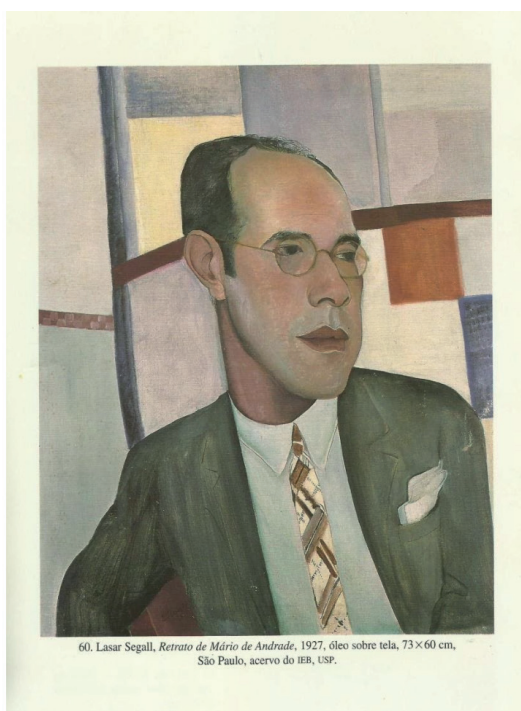
Sou um tupi tangendo um alaúde!  
(ANDRADE, 1966, p. 32-33)

“O trovador” é o segundo poema de Paulicéia. Ao se colocar como “trovador”, Mário ressalta a interferência de sua formação musical na sua produção literária e, ao mesmo tempo, recupera a tradição poética medieval que unia essas duas artes. Seu coração arlequinal, multicolor e fragmentado não permite melodia sem harmonia, não permite uma só voz. Algumas vezes tem o sentimento dos homens das primeiras eras, pré-civilizados, outras vezes é um doente, vivendo na civilização moderna. Nesse jogo de oposições que estabelece para descrever sua alma doente, é um tupi, mas tange um alaúde, instrumento oriundo da Europa.

Portanto, o Mário trovador identifica-se com suas raízes americanas, primitivas, mas sem abrir mão de sua erudição, representada pelo alaúde. Como se sabe, o projeto estético de Mário de Andrade é indissociável de suas concepções políticas. Seu projeto estético-literário, polifônico, vem ressaltar o caráter polifônico também de nossa cultura. Como aponta Diniz:

**Polifonia** e **contraponto** passam a ser não só mecanismos de composição musical e poética, como também constantes metáforas de leitura do social, do simbólico, do cultural. Nesse sentido, o uso da expressão **discurso polifônico** ultrapassa a sua etimologia musical e passa a ser uma possível chave de acesso às questões multiculturais. (DINIZ, 1998, p. 137, negritos do autor).

Quero finalizar a análise da obra mariodeandradiana com a comparação de Latuf Isaias Mucci do verso “sou um tupi tangendo um alaúde”, com o retrato que Lasar Segall fez do líder modernista em 1927. Vejamos primeiramente o retrato, que pode ser encontrado no livro de Sergio Miceli, *Imagens negociadas* (1996):



60. Lasar Segall, *Retrato de Mário de Andrade*, 1927, óleo sobre tela, 73×60 cm, São Paulo, acervo do IEB, USP.

Agora vejamos o que nos diz Mucci:

Veste-o Segall como um verdadeiro dândi europeu: terno cinza, gravata branca com figuras geométricas, lenço na lapela, óculos bem leves. A pose é de esguelha e, no rosto afilado, sobressai a boca, carnuda e vermelha, remetendo ao sensualismo tropical. (...) No famoso oximoro

mariodeandradiano – “Sou um tupi tangendo um alaúde” (talvez contracanto ao aforismo oswaldiano “*Tupy or not tupy*”) – Segall parece privilegiar o alaúde, instrumento sofisticado, acompanhador, na Europa, de canções eruditas. (MUCCI, 2003, p. 54).

Portanto, nessa imagem negociada entre Mário de Andrade e Segall, de 1927, optou-se em retratar Mário de Andrade à moda europeia, preferindo o som do alaúde. A descendência tupi foi deixada de lado. Privilegiou-se, nesse quadro, um Mário de Andrade afinado com os movimentos vanguardistas europeus. Os quadros, ao fundo, lembram as obras de Mondrian, pintor modernista, fortemente influenciado pela pintura abstrata, pelo cubismo e pelo uso de figuras geométricas em suas telas. Quando representados assimetricamente, como acontece no quadro de Segall, tinham como objetivo criticar a obra de arte como abstração materialista e sem profundidade, como representação superficial da realidade, movida por uma visão racionalista e concreta do mundo. Parece estar de acordo com a ideologia do líder modernista brasileiro, movido seja pela vontade de ser trezentos, trezentos e cinquenta, seja pelo entendimento que a poesia, talvez entre as artes a mais concreta, porque presa a uma sintaxe dura, pode enriquecer-se muito com a subjetividade da música, menos racionalista.

Em síntese, o estudo interartes desses autores e obras as enriquece e abre novos caminhos para a crítica literária, dentro de uma vertente cultural e transdisciplinar, que escapa de um estudo canônico e estritamente literário de análise.

## **RAPPORTI TRA LE ARTI NEL MODERNISMO BRASILIANO: INTERFERENZE**

**Riassunto:** Sono molte e vari i rapporti tra le arti nella letteratura brasiliana. Questo articolo si concentrerà sulle interfacce tra letteratura, musica e pittura, nel contesto del Modernismo brasiliano. Affrontando le connessioni tra letteratura e pittura, vogliamo restare sulla doppia strada che il lavoro di Murilo Mendes ci offre. In primo luogo, come collezionista e critico d'arte, metterà in risalto la poesia "Il figliol prodigo". Pubblicato in italiano nel libro *Ipotesi*, è stato scritto sulla base della lettura del poeta del dipinto omonimo dell'artista Giorgio De Chirico, con il quale il poeta di Minas Gerais ha avuto contatto durante il suo volontario esilio in Europa. Successivamente, vogliamo analizzare la lettura dell'artista Ramón Brandão sul lavoro del poeta di Minas Gerais. L'originalità di questa seconda parte dell'analisi è dovuta al fatto che non si tratterà di un sistema di segni verbali che ne legge uno non verbale (come di solito accade), ma del sistema visivo che interpreta il sistema verbale. Passando, in un secondo momento, ai rapporti tra letteratura e musica, ci limiteremo (1) all'analisi del *Trenzinho do caipira* (composizione che integra le *Bachianas Brasileiras* numero 2, composta da Villa-Lobos nel 1930 e che, nel 1975, ricevette i testi di Ferreira Gullar, tratti da un estratto del suo *Poema Sujo*); e (2) all'interferenza della formazione musicale di Mário de Andrade nel suo libro di poesia *Paulicéia Desvariada*.

**Parole chiave:** Murilo Mendes; Mário de Andrade; Modernismo brasiliano; pittura; musica.

### **Referências**

ANDRADE, Mário de. "Prefácio interessantíssimo". In: \_\_\_. *Poesias completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1966. (Obras completas de Mário de Andrade, v. 2)

ANDRADE, Mário de. "Inspiração". In: \_\_\_. *Poesias completas*. São Paulo Livraria Martins Editora, 1966. (Obras completas de Mário de Andrade, v. 2)

ANDRADE, Mário de. "O trovador". In: \_\_\_. *Poesias completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1966. (Obras completas de Mário de Andrade, v. 2)

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 33. ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.

BRANDÃO, Ramón. "Rainha do sabão: modelito básico". In: CRISTOFARO, Valéria de Faria *et aliae*. *Re-invenção do finito: releitura plástica da obra de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: CGC/UFJF, 2001.

CLÜVER, Claus. "Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos". In: *Literatura e sociedade*, n. 2. São Paulo: EdUSP, 1997. p. 37-55.

DE CHIRICO, Giorgio. "Il figliol prodigo". In: *De Chirico*. Trad. Antônio Mendes. Köln: Taschen, 2006.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.



DINIZ, Júlio César Valladão. “Corpo textual, corpo musical, corpo urbano em Mário de Andrade”. In: *Cânones & Contextos: Anais*, v. 2. 5º Congresso Abralic – Rio de Janeiro: ABRALIC, 1998. p. 135-138.

GULLAR, Ferreira. “Poema Sujo”. In: \_\_\_. *Toda poesia*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. 2. ed. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2009.

MENDES, Murilo. “A rainha do sabão”. In: \_\_\_. *Poesia completa e prosa*, v. 3. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MENDES, Murilo. “Il figliol prodigo”. In: \_\_\_. *Poesia completa e prosa*, v.4. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MUCCI, Latuf Isaias. “Imagens pictórico-poéticas de Mário de Andrade”. In: *Ipotesi: revista de estudos literários*, v. 7, n. 2. Juiz de Fora: EdUFJF, 2003. p. 51-59.

Recebido em 19 de outubro/2020

Aprovado em 24 de novembro/2020