

Mário de Andrade: “Inspiração”, poesia e música

Clarice Zamonaro Cortez^{1*} e Sarah Casagrande²

¹Departamento de Letras, Universidade Estadual de Maringá, Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil.

²Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Paraná, Brasil. *Autor para correspondência. e-mail: zamonaro@teracom.com.br

RESUMO. Poesia e música encantam e fascinam o ser humano, desde os primórdios da humanidade. Procura-se, assim sendo, “defini-las”, diferenciá-las e investigar - na medida do possível - até que ponto a união aparentemente mágica dessas duas artes ocorre com ênfase para a arte poética. O objeto de análise é o poema “Inspiração” (1922), de Mário de Andrade, que além de figura central da literatura brasileira foi também um grande estudioso de música e pianista. Ele elaborou uma teoria/analogia entre elementos musicais e elementos da poesia em relação ao verso livre muito pertinente, que ilustra uma fusão dessas duas artes respeitando suas características próprias, não se referindo, porém, a certas particularidades que as distinguem.

Palavras-chave: poesia, música, Mário de Andrade, “Inspiração”.

ABSTRACT. Mário de Andrade: “Inspiração”, poetry and music. Poetry and music enchant and fascinate human being since the beginning of humankind. This article intends to “define”, differentiate and investigate - as far as possible - the extent to which the apparently magic union of these two arts occurs, emphasizing the poetic art. The object of analysis is the poem “Inspiração”(1922), by Mário de Andrade. Besides being recognized as a central figure of the Brazilian literature, he was also a great student of music and a pianist. He elaborated a very pertinent theory/analogy between musical and poetic elements in relation to free verse. This theory/analogy illustrates well a fusion of these arts, each with its particular characteristics, but it leaves out some points that differentiate both of them.

Key words: poetry, music, Mário de Andrade, “Inspiração”.

Introdução

Poesia e música encantam o ser humano desde os primórdios da humanidade, pois se relacionam de uma maneira quase ou mesmo mágica. São artes próximas, mas a relação entre elas tem um limite: a poesia é arte verbal e a música arte não verbal. Para investigar as semelhanças e as diferenças entre ambas, como e até onde é possível uma intercomunicação, faz-se necessária uma breve recapitulação histórica a respeito de “definição” e distinção entre poesia e música ocidentais, além da exposição de alguns conceitos teóricos sobre análise de poemas, com ênfase no plano sonoro.

O objeto de análise é o poema “Inspiração”, de Mário de Andrade, que inaugura seu livro de poemas *Paulicéia Desvairada* (1922). Inicialmente, breves considerações sobre o autor e sua obra são de fundamental importância. *Paulicéia Desvairada* possui um “Prefácio Interessantíssimo” no qual o autor expõe suas idéias e teorias sobre poética, retórica e considerações sobre as artes. Ele “cria” uma espécie

de teoria e/ou analogia entre poesia e música e conceitua o “verso melódico”, o “verso harmônico” e “polifonia poética”, partindo de conceitos teóricos musicais. Mário formou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo entre 1911 e 1917 e teve um grande e sério envolvimento e preocupação com a literatura e a música brasileira durante toda sua vida. Para a análise de seu poema, serão discutidas suas idéias sobre música e poesia expostas no “Prefácio Interessantíssimo”, objetivando debatê-las e constatar até que ponto estabelece-se a relação entre poesia e música no que se refere à maneira musical de compor música e a de compor poesia. A ênfase é sobre a arte poética, entretanto um conhecimento musical teórico e prático básico poderá enriquecer a leitura.

Literatura e música

A discussão entre a superioridade da literatura, especificamente a poesia sobre a música e vice-versa é, historicamente, longa e permanece até os dias

atuais. Opiniões divergem e os argumentos vão desde os mais práticos, intuitivos, místicos, filosóficos, técnicos até matemáticos e físicos. O mais prudente e coerente, talvez, seja compartilhar da opinião de que literatura e música são artes diferentes, mas que possuem características que se intercomunicam. Nesse sentido, cada uma tem seu próprio valor e efeito, considerando-se sistemas semióticos diferentes: um verbal e o outro não verbal. Afirmar a supremacia de uma arte em relação à outra é questão complicada, mas o fato dos signos verbais serem interpretantes universais de todos os outros signos justifica a proposta de investigação.

Poesia

A literatura, arte verbal, arte da palavra, nascida da preocupação positivista de dotar as ciências humanas com instrumentos de objetividade, rigor e exatidão análogos aos das ciências naturais e matemáticas, só no século XX adquiriu estatuto científico a partir do Formalismo Russo (conceito de literariedade; Narratologia), estuda a poesia e a prosa. Atualmente, considera-se a poesia como gênero literário maior. Abbagnano (2000) a define como forma de expressão lingüística que tem como condição essencial o ritmo, entendido como ritmo poético – a camada sonora do significante das palavras – não musical. Para alguns autores, teóricos e poetas, o ritmo é anterior ao verso, mas, para outros, ambos se constroem juntos. Abbagnano distingue três concepções fundamentais de poesia:

1ª) A poesia como estímulo ou participação emotiva: concepção exposta pela primeira vez por Platão, que afirmava que as emoções alheias tratadas na arte passam a ser nossas. A característica fundamental da poesia imitativa, que ele condena, é a participação emocional em que ela se baseia e o reforço das emoções que ela consegue com tais participações: a catarse aristotélica. Para Platão, a arte em geral deveria equilibrar as emoções humanas e não reforçá-las. Desse modo, poesia e filosofia são opostas: quanto maior a fantasia, menor o raciocínio.

2ª) A poesia como verdade: Aristóteles iniciou esse pensamento, ao considerar a poesia como tendência à imitação, - mimesis - para ele inata em todos os homens, como manifestação da tendência ao conhecimento. A imitação poética tem validade cognoscitiva superior à imitação historiográfica. A primeira está ligada à verossimilhança e à necessidade, por isso é mais filosófica e elevada que a história porque exprime o universal, enquanto a segunda exprime o particular. A poesia situa-se na esfera da verdade filosófica porque capta a essência das coisas e, no domínio das vicissitudes humanas, a

essência é constituída pelas relações de verossimilhança e necessidade, que são objeto da poesia. Assim, a poesia possui a mesma verdade da filosofia, no seu domínio próprio, os dos feitos humanos. Essa concepção de poesia dominou a tradição filosófica na qual se destacam duas interpretações fundamentais: i) A poesia tem uma verdade de grau ou natureza diferente da verdade intelectual ou filosófica. Essa posição está na origem da estética moderna. Abbagnano cita Baumgarten, para quem o objeto estético, a beleza, é “a perfeição do conhecimento sensível enquanto tal” e que, por isso, ele não coincide com o objeto do intelecto, que é o conhecimento distinto. Como perfeição do conhecimento sensível, a beleza tem uma universalidade diferente do conhecimento distinto porque abstrai da ordem e dos signos, realizando uma forma de unificação puramente fenomenal. A poesia é “um discurso sensível perfeito”, seus vários elementos (palavras, sinais, representações, nexos que as expressam) tendem ao conhecimento das representações sensíveis. “Sensível” esclarece que a poesia tem por objeto representações claras, mas que se confundem; ao passo que as representações claras e distintas, completas e adequadas, não são sensíveis, portanto, não são poéticas. Desse modo, filosofia e poesia desencontram-se. A primeira exige as distinções de conceitos que a segunda “alija” do seu domínio. (Baumgarten, 1950-58 e 1735 *apud* Abbagnano, 2000, p. 769). ii) A poesia contém a verdade filosófica absoluta, é a verdade absoluta. Esse ponto de vista foi expresso por vários filósofos e com destaque por Heidegger:

A poesia é a nominação fundadora do ser e da essência de todas as coisas; não é um simples dizer qualquer, mas é dizer pelo qual é revelado inicialmente tudo o que nós debatemos e tratamos depois na linguagem de todos os dias. Por conseguinte, a poesia nunca recebe a linguagem como matéria a ser manipulada, pressuposta, mas, ao contrário, é a poesia que começa a possibilitar a linguagem. A poesia é a linguagem primitiva de um povo, e a essência da linguagem deve ser compreendida a partir da essência da poesia (Heidegger, 1936 *apud* Abbagnano, 2000, p. 769).

“Como linguagem originária, a poesia é a própria verdade, isto é, a manifestação ou revelação do Ser” (Heidegger, 1950 *apud* Abbagnano, 2000, p. 769).

3ª) A poesia enquanto modo privilegiado de expressão lingüística: Menos filosófica que as outras duas concepções, esta não atribui à poesia determinada tarefa em dada metafísica, não a liga a determinada faculdade ou categoria de espírito ou reserva-lhe um lugar na enciclopédia do saber

humano. Preocupa-se em descobrir certas características que ela possui em suas realizações históricas mais bem-sucedidas e em buscar uma definição funcional da poesia, que sirva para expressar e orientar o trabalho efetivo dos poetas. Estes contribuíram mais que os filósofos para essa “definição”, embora os últimos tenham conseguido captar aspectos importantes.

O privilégio atribuído ao modo poético de expressão é a liberdade lingüística. A função da expressão poética é a libertação da linguagem de seus usos convencionais e a sua elaboração numa disciplina autônoma. Dewey insistiu nas mesmas características: entre prosa e poesia não há uma diferença exata, mas entre o prosaico e o poético sim, pois são termos extremos que limitam tendências da experiência. O prosaico utiliza-se do poder que as palavras têm de exprimir, lida com a descrição e narração; o poético exprime por meio da intenção, inverte o processo, condensa e abrevia. Cada palavra é imaginativa, como foi na prosa até desgastar-se pelo uso, que tende a reduzi-la a simples enumerador. Dewey fala de intensidade expressiva não emotiva: é a maior força das palavras desgastadas pelo uso convencional e pragmático. (Dewey, 1934 *apud* Abbagnano, 2000, p. 769). Os poetas modernos que refletiram sobre o próprio trabalho, atribuem à poesia a função de conservar, restabelecer e procurar na linguagem a força da significação, “purificá-la”, mantê-la eficiente, renová-la e aperfeiçoá-la. Sete teses elaboradas por eles são fundamentais, sendo a sétima a mais importante: 1) A poesia é independente de qualquer objetivo prático ou utilitário: arte pela arte. Ela não deve subordinar-se à emoção, verdade ou ao dever, seu significado positivo é a liberdade, a arte pela arte é contra o uso da poesia como instrumento de propaganda de um objetivo qualquer, pois a arte não é um meio para um fim. 2) O único fim da poesia é a beleza formal, que independe dos conteúdos que lhe são oferecidos pela emoção e/ou intelecto. 3) O caráter da beleza é objetivo, ela está além da experiência emotiva. O que remete a uma emoção impessoal, pensada e universalizada da arte/poesia. 4) A poesia tem caráter *construtivo* e a beleza caráter *construído* (Poe, Baudelaire e Valéry). Para Poe, a construção poética era uma espécie de trabalho artesanal. Para Baudelaire, arte é composição: “Todo o universo visível é só um armazém de imagens e de signos aos quais a imaginação precisa digerir e transformar”. Valéry enfatizou o caráter construtivo das artes e da poesia, condicionado pelas resistências que ela

encontra nas forças naturais e pela vitória sobre essa resistência através da solidez e duração das obras e, por isso, é a arte mais completa. Além disso, controla a inspiração, que é um “corolário” do caráter construtivo: “Alimento substancioso e regular é a única coisa necessária para os escritores fecundos. A inspiração é decididamente irmã do trabalho cotidiano. Esses dois contrários não se excluem (...)” (Poe, Baudelaire e Valéry *apud* Abbagnano, 2000, p. 771). 5) A poesia tem caráter *comunicativo*: “Prefiro o poeta que está em permanente comunicação com os homens de seu tempo, trocando com eles pensamentos e sentimentos que se traduzem em linguagem nobre e suficientemente correta. Situado num dos pontos da circunferência da humanidade, o poeta retransmite na mesma linha com vibrações mais melodiosas, o pensamento humano que lhe foi transmitido” (Baudelaire *apud* Abbagnano, 2000, p. 771). 6) Deve-se buscar a perfeição formal e exatidão ou precisão expressiva: é necessária a exatidão de pensamento para atingir-se a da palavra. 7) Poesia com a função de manutenção de uma linguagem eficiente: segundo Pound, contribuidor de idéias fundamentais para a estética contemporânea da poesia, a função da poesia não é coerção ou persuasão por vias emocionais nem a coação a adotar certas opiniões. Sua função remete à clareza e vigor de qualquer pensamento ou opinião e à saúde da própria substância do pensamento. A manutenção de uma linguagem eficiente é vital para as finalidades do pensamento, essa função cabe à poesia, que a executa por meio de três características: *melopéia*: “as palavras, além do seu significado comum, comportam alguma qualidade musical que condiciona o alcance e a direção desse significado”, seria um jogo das sonoridades das palavras; *fanopéia*: “projeção de imagem sobre a fantasia visual”, jogo das imagens; *logopéia*: “as palavras são usadas não só em seu significado direto, mas também em vista de usos e costumes, do contexto, das concomitâncias habituais, das concepções conhecidas da ironia”, jogo das idéias (Pound *apud* Abbagnano, 2000, p. 772).

Música

Abbagnano (2000) destaca duas concepções filosóficas principais da música:

1ª) Música como revelação de uma realidade privilegiada e divina ao homem, sob a forma do conhecimento ou do sentimento. Essa concepção é metafísica ou teologizante, e considera a música como ciência ou arte privilegiada (lembrando que a ciência da música é a musicologia)

e seu objeto a realidade suprema, divina ou alguma de suas características fundamentais. Nessa concepção, distinguiram-se duas fases, ambas separam música como arte “pura” e as técnicas em que esta se realiza: i) O objeto da música é a harmonia como característica divina do universo, portanto considera a música como uma das ciências supremas, da harmonia como ordem divina do cosmos. Essa doutrina nasceu com os Pitagóricos, seguidos por Platão, que diziam que a música “é harmonia dos contrários, unificação dos muitos e acordo dos discordantes” (Filolau *apud* Abbagnano, 2000, p. 689). A função e os caracteres da harmonia musical são, assim, idênticos aos da harmonia cósmica: a música é, portanto, meio direto para elevar-se ao conhecimento dessa harmonia. Por poder passar dos ritmos sensíveis à harmonia inteligível, Plotino considerava a música como um dos caminhos para ascender a Deus. Seguindo essas idéias, ela foi considerada uma das “artes liberais” em meados do século V e tornou-se um dos pilares da educação medieval. Santo Agostinho expõe a transição da música da fase da sensibilidade para o racional, tornando-se uma contemplação da harmonia divina: “a razão compreendeu que neste grau, tanto no ritmo quanto na harmonia, os números reinam e conduzem tudo à perfeição; observou então (...) a que natureza pertenciam e descobriu que eram divinos e eternos, porque com eles tinham sido ordenadas todas as coisas supremas” (Santo Agostinho *apud* Abbagnano, 2000, p. 690). ii) O objeto da música é o princípio cósmico (Deus, Razão Autoconsciente ou Vontade infinita), auto-revelação desse princípio na forma de sentimento. Assim, está acima de todas as artes ou ciências, via de acesso mais direta ao Absoluto. Essa é a concepção romântica, melhor expressada por Schopenhauer, para quem enquanto a arte em geral é a objetificação da vontade de viver (que é o princípio cósmico infinito) em tipos ou formas universais (as Idéias platônicas), que cada arte reproduz a sua maneira, a música é a revelação imediata ou direta dessa vontade. Nesse sentido, a música

é objetificação e imagem da vontade tão direta quanto o mundo ou melhor, quanto as Idéias, cujo fenômeno multiplicado constitui o mundo dos objetos particulares. A música não é, portanto, como as outras artes, a imagem das idéias, mas a imagem da própria Vontade, da qual as idéias também são objetividades. Por isso, o efeito da música é mais potente e insinuante que o das outras artes (...) estas nos dão apenas o reflexo, ao passo que aquela nos dá a essência (Schopenhauer, 1819 *apud* Abbagnano,

2000, p. 690).

Hegel acrescenta que a música é a expressão do absoluto na forma do sentimento. Desse modo, este é reconhecido como forma própria da música e justifica a superioridade desta, ponto no qual a concepção romântica da música apoiou-se. A definição da música como arte de expressar “os sentimentos” ou “as paixões” através dos sons, aceita por muito tempo, resultou em descaso com suas implicações criativas e teóricas. Ainda hoje, defende-se essa concepção aliada à figura do músico considerado sacerdote ou profeta, que sabe ouvir a voz do Absoluto e traduzi-la para a linguagem sonora do sentimento, enquanto os ouvintes sentem-se arrebatados num horizonte místico, em que os acordes musicais são palavras de divindade oculta...

2ª) A música compreende uma técnica ou um conjunto de técnicas expressivas que concernem à sintaxe dos sons. Aristóteles reconheceu a multiplicidade das técnicas musicais, seguindo suas considerações, a música é/possui um conjunto de técnicas expressivas indefinidas e, oportunamente, variadas que têm objetivos ou usos diversos. Esse conceito retornou no Renascimento e realmente contribuiu para o desenvolvimento da arte musical. O caráter expressivo das técnicas musicais faz da música uma arte no sentido moderno de termo. Hanslick reformulou com maior clareza essa noção em *O belo musical* (1854), ainda hoje uma das mais importantes obras de estética musical. Segundo ele, o objeto da música é o belo musical:

Um belo que, sem decorrer nem depender de qualquer conteúdo exterior, consista unicamente nos sons e em sua interligação artística. As engenhosas combinações dos belos sons, sua concordância e oposição, seu afastamento e reuniões, seu crescimento e morte, é tudo isso que se apresenta em formas livres à intuição de nosso espírito e agrada como belo. O elemento primordial da música é a eufonia, sua essência é o ritmo (Hanslick, 1945 *apud* Abbagnano, 2000, p. 692).

Assim, a música identifica-se com a técnica criadora:

Se as pessoas não sabem reconhecer toda a beleza que vive no elemento puramente musical, grande parte da culpa deve ser atribuída ao desprezo pelo sensorial, que, nos antigos estetas, se dava em favor da moral e do sentimento, e em Hegel em favor da idéia. Toda arte parte do sensível e nele se move. A teoria do sentimento desconhece esse fato, despreza completamente o ouvir e leva em consideração imediata o sentir. Acham que a música é feita para o coração e que o ouvido é coisa desprezível (Hanslick,

1945 *apud* Abbagnano, 2000, p. 692).

Hanslick também tratou da diferença entre a linguagem musical e a verbal:

(...) na linguagem, o som é somente um signo, é um meio para expressar algo completamente diferente desse meio, enquanto na música o som tem importância em si, é objetivo por si mesmo. A autonomia das belezas sonoras, por um lado, e o absoluto domínio da opinião de que o som é puro e simples meio de expressão, por outro lado, contrapõem-se de maneira tão definitiva que a mistura dos dois princípios é uma impossibilidade lógica (Hanslick, 1945 *apud* Abbagnano, 2000, p. 692).

Muitos músicos, críticos e estudiosos de estética musical recorreram e ainda recorrem à noção de música como “representação dos sentimentos”, mas considerá-la como técnica da sintaxe dos sons, cujas regras podem ser indefinidamente mudadas prevalece na prática da criação musical atual. A sintaxe musical tradicional chamada de música tonal - antecedida pelo canto gregoriano da Idade Média e do Renascimento, consolidada no Barroco e início do Classicismo - de modo geral, é resultante de uma série de notas. Coordenada por meio da referência direta a uma única nota fundamental ou através de interligações complexas, seguindo regras. A mais radical tentativa de libertar a música da sua sintaxe tradicional foi o atonalismo do século XX, apresentando indícios no Romantismo no século XIX. A atonalidade consiste na libertação da linguagem musical tonal e de suas técnicas em busca de novas formas sintáticas, que até podem coincidir ou coexistir com as tradicionais. É uma tentativa de prescindir das formas de representação ou percepção estabelecidas ou reconhecidas em busca de novas disciplinas e formas sintáticas para suas técnicas expressivas. Foi essa mesma noção de música que no final da Idade Média e no Renascimento com a utilização da harmonia, além da melodia, presidiu à gênese da música moderna, caracterizando-se como procura de técnicas expressivas; e é a condição que ainda hoje garante capacidade de renovação, inovação e criação à arte musical.

Poesia x Música

Aguiar e Silva (1990) traça um paralelo entre poesia e música esclarecendo suas semelhanças e diferenças desde a Antiguidade grega.

Segundo o crítico, a palavra grega *mousiké* possui um significado amplo e complexo, designando toda atividade espiritual inspirada e guiada pelas Musas, em particular, a música, poesia e dança. Na Grécia antiga, não havia uma separação entre poesia e

música. Ambas constituíam-se numa só arte, usufruindo de um estatuto espiritual e cultural superior: originava estados de êxtase e provocava o raptamento da mente, diferente da escultura e pintura, por exemplo, que não eram protegidas pelas Musas. O símbolo mítico da profunda união entre música e poesia é Orfeu. Segundo a narrativa mitológica grega, Orfeu, filho de Apolo, músico e poeta, amansava as feras, animava as pedras, fazia mover as árvores e pacificava os homens com seu canto. A poesia métrica ou lírica comum nessa época era acompanhada por instrumentos musicais (lira, cítara, flauta), cantada por uma só pessoa (lírica monódica) ou um coro (lírico coral).

Na Idade Média, o trovador compunha o texto poético e a respectiva música. A poesia trovadoresca, originária da Provença, expandiu-se pela Europa. Desenvolveu-se também na Galiza e em Portugal, cantada e dançada, marcam o início da poesia escrita em galego-português, durante a Idade Média Central. Exemplificam a cantiga de amor, de amigo e a *cansó*. Em provençal, a palavra *sonet* significa “melodia”, “texto com melodia”. A *ballata* dos poetas italianos do *dolce stil nuovo* deriva da balada ou *dansa* da poesia provençal, composição poética que era dançada. No Renascimento e no Barroco, poesia e música associaram-se frequentemente em gêneros líricos: madrigal e cantata; em gêneros dramáticos e em espetáculos teatrais, como o melodrama, drama lírico e a ópera. No século XV, surgiram os *decires*: poemas para serem lidos, que anunciam a separação do texto e da música - entre a *lexis* e o *melos* - e o declínio da poesia oralmente comunicada. A difusão da poesia através do livro ocorreu por volta do século XVI, devido à criação da imprensa, em cancionários manuscritos ou em letra impressa, que privilegiou a visão e não o ouvido, ao alterar profundamente a produção, transmissão e recepção dos textos. O conteúdo dos poemas abarcava doutrinas morais, filosóficas e religiosas, privilegiando o significado racional e praticamente eliminando os efeitos musicais, que poderiam prejudicar um significado racional. A sobrevalorização dos significados denotativos e racionais da poesia e a desconfiança perante seus elementos fônicos, rítmicos e musicais tiveram o ápice no Neoclassicismo, ao longo do século XVIII. O Romantismo considerou a música como “a arte mais refractária ao modelo mimético”, “a arte gêmea da poesia”. Expressão por excelência do gênio e da imaginação, discurso e canto inextricavelmente ligados à vidência e à profecia. Mas é a poesia como Hegel afirmou, arte mais elevada, rica e completa para os românticos. O filósofo francês Victor Cousin (1792-1867) afirmou

a capacidade de inter-relacionamento da poesia com todas as outras artes e a sua superioridade na hierarquia delas:

Se as artes devem respeitar a forma uma das outras, existe uma, todavia, que parece aproveitar dos recursos de todas – (...) a poesia. Com a palavra, a poesia consegue pintar e esculpir; constrói edifícios como a arquitetura; imita até certo ponto a melodia da música. Ela é, por assim dizer, os centros onde se reúnem todas as artes: é a arte por excelência; é a faculdade de tudo exprimir, com um símbolo universal (Cousin, 1836 *apud* Aguiar e Silva, 1990, p. 168).

No Simbolismo e Modernismo, a relação entre poesia e música aprofundou-se mais ainda e a última foi considerada arte suprema e matriz da poesia: exprime o inexprimível, diz o inefável, a voz primordial do homem. Exprime tanto a intimidade do eu como a infinitude do universo como nenhuma outra arte. Para Mallarmé e Valéry, a poesia era inseparável da música, como sonoridade e ritmo, harmonia pura, melodia evanescente. “A poesia é palavras e (...) as palavras, na poesia, acima de tudo, são sons” (Stevens, 1951 *apud* Aguiar e Silva, 1990, p. 175). Apesar dos tons metafísicos e fenomenológicos discutíveis, há acordo entre os poetas em relação ao poder sonoro das palavras e sua importância para a camada sonora e semântica do poema, opinião também compartilhada contemporaneamente.

Na poesia, os sons das palavras, na sua materialidade: timbre, intensidade, harmonia, combinações e repetições criam efeitos fonostésicos, fenômenos de fono-estesia, – que se assemelham muito a fenômenos musicais – que podem ser sugeridos, por exemplo, por assonâncias, aliterações, reiterações de fonemas que reforçam os valores semânticos dos vocábulos e sintagmas podendo gerar matizes sêmicos peculiares.

O ritmo é um aspecto fundamental da poesia e um dos fatores que mais a aproxima da música, mas o ritmo poético não é igual ao ritmo musical. Platão definiu o ritmo musical como “a forma do movimento”, uma relação estrutural que se estabelece entre uma série de elementos, originando a sua repetição e distribuição no tempo e marcando a sua duração e ênfase que pode ser regular e/ou irregular. No texto poético, o ritmo, que não é preciso como o musical pode ser fônico: fenômeno de combinação e repetição de elementos da textura fônica ou ritmo de pensamento: recorrência de elementos lexicais, sintáticos e semânticos manifestados por fenômenos discursivos como o paralelismo, refrão, quiasmo, anáfora, anadiplose,

leitmotiv, repetição, reiteração de verso(s), acumulação, etc. O ritmo é como a respiração do discurso, música interior materializada na cadência, no movimento, nas pausas e nas inflexões do discurso.

A relação entre literatura (poesia) e música manifesta-se em muitos termos e conceitos da metalinguagem literária. Por exemplo: a palavra canto, utilizada para designar a poesia em geral, o discurso poético ou um poema. Fala-se de modulação de ou variações sobre um tema. *Leitmotiv*, que designa um motivo que se reitera com significado especial num texto ou obra, provém da linguagem musical alemã do século XIX e consiste na reiteração de uma frase que pode sugerir uma idéia, sentimento ou estado de alma, identificar uma personagem, pressagiar um acontecimento, etc.

Outra semelhança entre poesia e música é o fato de serem artes temporais. Seus textos têm existência temporal; enquanto artefatos, seqüências de signos e objetos estéticos: objetos percebidos e compreendidos por um receptor. Os atos da leitura e da audição inscrevem-se no tempo e implicam, por isso, a memória, ao contrário do que acontece quando se contempla um quadro de pintura.

A diferença mais saliente entre a semiose musical e a semiose poética é que os signos verbais possuem conteúdos semânticos preexistentes no sistema lingüístico, que os signos musicais não possuem no sistema musical. Ambos são arbitrários, mas os musicais referem-se a si mesmo, não possuem referentes. O discurso poético não pode dissolver-se em pura musicalidade, pois seus elementos semânticos preexistentes resistem a isso; quando se muda o signo verbal, altera-se o tecido musical, o padrão rítmico, o métrico, o tecido sêmico e a coerência do poema. A transposição intersemiótica ocorre parcialmente porque o texto poético é construído com signos e gramática que dependem de um sistema semiótico diferente dos signos e gramática musicais. Um texto literário ou poesia pode ser a matriz, elemento gerador ou inspirador de um texto musical - óperas, obras de música erudita ou popular - e vice-versa: evocar com palavras a atmosfera sugerida pela música. Ambos podem revelar-se processos altamente produtivos e interessantes. As linguagens poética e musical são, portanto, distintas, mas possuem algumas características semelhantes que, combinadas, podem realizar transposições intersemióticas muito bem sucedidas, mas, às vezes, perigosas porque catárticas. As palavras com seus conteúdos semânticos preexistentes tendem a estabelecer e atribuir sentido e significado à música e esta tende a intensificar a

camada semântica das palavras:

Música e texto (...) transformam a arte musical em poderoso veículo catártico, uma vez que a música alcança, na e pela unidade palavra - som, a condição mais plena de **dizer** do homem. A música assim construída tende a transmitir ou comunicar ao ouvinte um texto intensificado, pois o movimento canoro singulariza-o - estabelece um sentido circunscrito ou específico dentre as múltiplas possibilidades e interpretações que a palavra e a poesia encerram (Chasin, 1999, p. 85).

A musicalidade de um poema, desse modo, reside nos efeitos fono-estésicos, que dão forma e sentido ao ritmo do poema, que deve ser lido com os olhos e os ouvidos, como uma organização visual, verbal e sonora. O ritmo poético não pode ser isolado do sentido e significado do poema, mas deve-se captar o ritmo, o sentido e o significado como uma unidade indissolúvel. Alguns poemas, naturalmente, possuem uma musicalidade maior, mais “desenvolvida”, assim como algumas pessoas possuem um ouvido musical mais desenvolvido “sensível” (inconsciente às vezes) que outras para captá-la.

Mário de Andrade: obra e importância

Mário de Andrade é uma das figuras centrais da Literatura Brasileira e do Modernismo no Brasil. Foi um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, considerada o divisor de águas da literatura produzida no Brasil. Diplomou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde foi nomeado catedrático de História da Música e Estética. Era professor particular de piano (poderia ter se tornado concertista) quando publicou seu primeiro livro de versos *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917). Projetou-se como intelectual após a Semana e figura hoje entre os maiores nomes da nossa literatura. Dotado de extraordinária integridade moral e intelectual, espírito de liderança e militância, filósofo da literatura, esteta, crítico de letras e artes, poeta, ficcionista, ensaísta, erudito, folclorista, personalidade atuante e influente, dono de um humor irônico, inteligente e peculiar. Foi o primeiro diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo. Fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Foi diretor do Instituto de Artes e professor de História e Filosofia da Arte na Universidade do Distrito Federal e trabalhou no Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Paulicéia Desvairada* (1922), seu segundo livro de poemas, é considerado a obra inaugural da poesia modernista no Brasil. Difundiu os princípios estéticos das vanguardas européias e

inaugurou o uso do verso livre no cenário literário brasileiro. Mário procurou obter uma poesia de cotidiano e da experiência imediata em linguagem livre da tradição acadêmica: experimentalismo estético e lingüístico visando a exprimir o modo de ser peculiar ao Brasil, adotando alguns termos da fala popular. A linguagem repleta de artifício criador nem sempre alcança este desígnio, entretanto, é o primeiro grande esforço no país de anular as barreiras entre língua culta e popular (Ramos, 2001).

Para Mário, a arte moderna não significava representar o exterior da vida atual: automóveis, cinema, mas exprimir o espírito moderno, ainda que por meio de temas antigos ou eternos, que desapareceram quase por completo nas obras posteriores. São Paulo é a sua grande paixão. Em um poema, “Quando eu Morrer”, ele mapeia a cidade, pedindo que cada parte do seu corpo seja sepultada num dos lugares estratégicos por onde passou, morou e viveu (Brito, 2001).

Paulicéia Desvairada é um grito pessoal e apaixonado, não totalmente inovador ou revolucionário. Mário ressaltou que ele era uma ponte entre o passado e o futuro, feições modernistas, traços parnasianos e simbolistas: versos plenos e sonoros oscilam entre a sugestão e o verbalismo; enumeração caótica, “versos harmônicos”, aliterações e assonâncias. O verso livre combina-se com rimas internas, consoantes e toantes, além da exploração irônica de formas gastas como o soneto, enquanto a métrica irregular convive com a subversão não total dos valores parnasianos. Versos “de sofrimento e de revolta”, segundo o próprio Mário. O eu-poético canta São Paulo e sua vida, sua população de sangue misturado, ironiza os legisladores, mofa dos retrógrados, descompõe os políticos, a aristocracia tradicionalista e a burguesia, esta em verdadeira “cantiga de escárnio”. Livro de arrebatamento, “áspero de insulto, gargalhante de ironia”, satirizando reflete a vida paulistana em 1922, decorrência do café e do imigrante, que ainda luta ou já enriqueceu. Constata que o imediatismo substitui as grandezas do passado e que o novo ambiente pede por renovação. Tudo que ficou de Mário “é de qualidade superior – foi um escritor preocupado com o Brasil, com o seu destino. Coisa que ele imprimiu ora de forma irônica, ora de forma comovida, ora camufladamente, ora escancaradamente em tudo o que escreveu” (Abdala Junior e Campedelli, 1985, p. 216-217). Ele foi um dos representantes mais importantes do “nacionalismo” brasileiro e que lutou por ele com idéias e ações. A problematização de uma linguagem nacional própria foi iniciada no Modernismo de

1922, quando o Brasil estava realmente se tornando independente de Portugal. Mário também defendeu uma abertura, conexão cosmopolita para as artes brasileiras; em sintonia com o mundo moderno europeu e estadunidense. Suas idéias não eram de um nacionalista ingênuo e/ou xenófobo; ele questionou, apontou os defeitos do país e do povo. Era realista, sabia que o Brasil precisava desenvolver uma identidade cultural própria para conquistar sua verdadeira independência. Depara-se, porém, com o fato imutável de que o país tem uma população miscigenada, produto de várias culturas: portugueses, holandeses, africanos, italianos, etc.

Suas idéias nacionalistas em literatura estenderam-se à música. Mário foi um expressivo estudioso da música e do folclore nacional. Uma de suas preocupações era de que a música erudita nacional precisava desligar-se dos modelos ocidentais, mas sem tornar-se exótica, ser original, nacional; entretanto, ele preocupou-se com a marca nacional e não com a criação nacional (Squeff e Wisnik, 1983). Seus argumentos se complicam porque ele tentou reduzir a música folclórica à erudita e homogeneizar a música brasileira, que não é homogênea, pois é fruto de uma população miscigenada, heterogênea. Se há uma manifestação cultural em qualquer arte legitimamente “nacional” brasileira, esta é a dos índios, os habitantes “originais” do Brasil.

“Prefácio Interessantíssimo”: “verso melódico”, “verso harmônico” e “polifonia poética”

No “Prefácio Interessantíssimo”, escrito para *Paulicéia Desvairada*, Mário expõe sua teoria poética do “verso melódico, harmônico e polifonia poética” que envolve poesia e música elaborada com base na teoria musical e corresponderia à melodia, harmonia e polifonia musicais tradicionais, mas também se utiliza de conceitos e idéias atonais. Ele também discute a relação entre verso livre e música atonal no ensaio *A Escrava que não é Isaura* (1924):

“Verso livre:” Continuar no verso medido é conservar-se na melodia quadrada e preferi-la à melodia infinita de que a música se utiliza desde a moda Wagner sem que ninguém a discuta mais”. (...) “O verso continua a existir. Mas, corresponde aos dinamismos interiores sem preestabelecimento de métrica qualquer”. (...) [Dá outras definições para o verso]: “Verso é o elemento da Poesia que determina as pausas de movimento da linguagem lírica. Ou da expressão oral lírica. Ou ainda: verso é a entidade (quantidade rítmica ou dinâmica) determinada pelas pausas dominantes da linguagem lírica”.

(...) “É preciso notar, todavia, que Verso Livre e

Rima Livre não significam abandono total de metro e rima já existentes” (Teles, 1992, p. 305-306).

No “Prefácio Interessantíssimo”, Mário expõe também suas idéias a respeito de poesia. Para ele lirismo: inspiração ou tudo o que o inconsciente lhe gritava, somado a arte. O papel da arte era “mondar mais tarde o poema de repetições fastiantas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos”. Não implicava a remoção de “exageros coloridos” encontrados em grandes poetas, nem se confundia com preocupações da métrica, rima e gramática. Dizia que escrevia brasileiro, preferia o verso livre, mas também se utilizava de metros e rimas em formas tradicionais que, às vezes, eram necessários. Cita Marinetti, que “redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal e musical da palavra em liberdade” (Ramos, 2001).

Verso Melódico:

(...) Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível.

(...)

“Mnezarete, a divina, a pálida Phrynea
Comparece ante a austera e rígida assemblea
Do Areópago Supremo...” (Andrade, 1987, p. 68)”.

Verso Harmônico:

Ora, si em vez de usar unicamente versos melódicos horizontais:

(...)

fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de não se seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando não mais melodias, mas harmonias.

Explico melhor:

Harmonia: combinação de sons simultâneos.

Exemplo:

“Arroubos... Lutas... Seta... Cantigas...
Povoar!...”

Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico reduzido ao mínimo telegráfico.

Si pronuncio “Arroubos” como não faz parte da frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM. “Lutas” não dá conclusão alguma a “Arroubos”; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia,

– o verso harmônico (Andrade, 1987, p. 68-69).

Polifonia Poética:

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. 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): “A engrenagem trepada... A bruma neva...” (Andrade, 1987, p. 69).

Mário afirma que a poética está muito mais atrasada que a música. Esta, aproximadamente, antes do século VIII, abandonou o regime da melodia para incorporar-se à harmonia. A poética (com exceções), até o século XIX francês, foi essencialmente melódica, apresentando o verso metrificado. Entretanto, ele aponta que grandes poetas do passado criaram versos melódicos de alta qualidade e harmonias ricas, mas inconscientes e esporádicas. Mário vê em certas figuras de retórica o embrião da harmonia oral, e afirma que muitos poetas e músicos sempre sentiram o grande encanto da dissonância e também deixa claras as diferenças entre a linguagem poética e a musical:

(...) Harmonia oral não se realiza como a musical nos sentidos, porque palavras não se fundem como sons, antes baralham-se tornam-se incompreensíveis. A realização da harmonia poética efetua-se na inteligência. A compreensão das artes do tempo nunca é imediata, mas mediata. Na arte do tempo coordenamos atos de memória consecutivos, que assimilamos num todo final. Este todo, resultante de estados de consciência sucessivos, dá a compreensão final, completa da música, poesia, dança terminada (...)
(Andrade, 1987, p. 70).

Portanto, não se realiza objetivamente, mas subjetivamente, dentro de nós. Isso pode ser constatado quando experimentamos um acontecimento forte, imprevisto. Ocorre um tumulto desordenado das muitas idéias que tumultuam o cérebro. Essas idéias reduzidas ao mínimo telegráfico da palavra, não se continuam e nem fazem parte de frase alguma. Não há resposta, solução ou continuidade. Vibram, ressoam, amontoam-se, sobrepõem-se. Sem ligação e concordância aparente, nascidas do mesmo acontecimento, formam pela sucessão rapidíssima, verdadeiras simultaneidades e harmonias

acompanhando a melodia enérgica a par do acontecimento.

Mário, em sintonia com o desenvolvimento do século XX, elabora um modo de compor poético com base nas idéias tradicionais de melodia, harmonia e polifonia musicais. Liga esses conceitos ao pensamento musical atonal e ao verso livre: ambos sem regras sintáticas convencionais. O resultado é um caos aparente de palavras, significados e significantes que forma um todo “coeso”: a polifonia poética.

“Inspiração”

INSPIRAÇÃO

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

Fr. Luís de Sousa

São Paulo! comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original!...
Arlequinal!... Trajes 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... Algodoad!...
São Paulo! comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América.

Esse poema é um dos mais conhecidos de Mário, pertencente à *Paulicéia Desvairada*. Sugere uma exaltação à cidade de São Paulo, a “Inspiração” do eu-poético e uma crítica às importações estéticas; embora reconhecidas como indispensáveis para sintonizar a produção artística brasileira com as características das vanguardas européias do início do século XX. Há uma associação de idéias expressas por versos aparentemente desconexos que remetem a uma espécie de “polifonia poética”, as várias e simultâneas imagens e sensações sinestésicas sugerem um ponto: a cidade de São Paulo no início da década de 1920.

O poema constitui-se de dois blocos com sete versos no primeiro e dois no segundo. Os versos são brancos e livres e seguem o esquema ABCDEFB/GH. A primeira estrofe é de sétima ou septilha e a segunda um dístico. Versos livres têm acentuação que não obedecem às regras métricas clássicas, o que origina também um ritmo que não segue nenhuma regra, que resulta em algo novo e imprevisível, na verdade, cada poema cria suas regras próprias. O fato de não seguir nenhum modelo preestabelecido, unido à criatividade do artista, confere a cada poema um ritmo próprio, característico (Goldstein, 1985). Esse é o mesmo pensamento das “técnicas” composicionais da

música atonal, que não seguem regras pré-fixadas “de certa forma”, assim como de todas as artes do início do século XX em diante, mas que nem por isso deixam de manter características em comum entre elas que as identificam com a época em que foram produzidas.

“Inspiração” reflete a época histórica, a atmosfera em que foi escrito. Desde o início do século passado, a vida das pessoas tornou-se mais liberta de padrões e imprevisível, rápida, acompanhando o ritmo do progresso, da euforia pós-I Guerra Mundial. O ritmo mais solto, menos simétrico, mas ao mesmo tempo tenso e contrastante de verso para verso, refletindo essa atmosfera. É também cadenciado, marcado por pausas acentuadas: pontos de exclamações e principalmente reticências. As rimas internas – na ausência de rimas de fim de verso – funcionam como um recurso de grande efeito rítmico e sonoro.

Há vários pontos que levam a um possível significado do poema: 1) os contrastes, que se apresentam já na epígrafe: “verão/ventos” e “frios/inverno” e ao longo do todo o poema; 2) a quase ausência de verbos, que sugere mais a meditação, sensações e contemplação do que ação. Há dois verbos: a forma “são”, (segundo verso da primeira estrofe) verbo ser, de ligação, que se contrasta com “berrar”, (último verso do poema) verbo de ação na forma verbal infinitiva, sugerindo a idéia de estrondoso, forte, que chama a atenção; 3) outro ponto marcante é em relação à pontuação: há pontos de exclamações e, principalmente, reticências, excetuando-se um verso. Juntamente com as exclamações, a idéia é de continuação e reforçam o forte tom irônico e o predomínio do aspecto subjetivo e emocional.

Com relação aos versos “melódico, harmônico e polifonia poética”, é possível identificar um jogo, uma combinação entre eles, que se entrecruzam de certa forma, apresentando uma ligação sintática não convencional marcada por reticências. O poema todo sugere uma “polifonia poética”, evoca idéias, imagens e sensações diferentes e simultâneas. Uma visão de São Paulo é provocada pelas impressões do eu-poético pela cidade, o que se assemelha à polifonia musical. “A associação livre de idéias mais os versos aparentemente desconexos contribuem para a imagem do “ desvairismo” e da “polifonia” que o poeta quer transmitir”. (Abdala Junior e Campedelli, 1985, p. 213).

O primeiro verso (uma metáfora) é melódico com uma ligação sintática um pouco fora do comum realizada pelo ponto de exclamação, além de ser carregado de subjetivismo, marcado pela exclamação

e reticências. A rima interna: “São” / “comoção” torna o ritmo mais fácil, mais deslizante, melódico.

No segundo verso, melódico, reaparece a rima interna “são” que estabelece uma ligação fônica com o verso anterior, também marcada por aliterações: “s” e “f”, que evocam insistência, algo que incomoda. Esse sentido é reforçado pela reticência, que do mesmo modo é marca de ironia, crítica contra a falta de originalidade presente na produção artística de São Paulo, a qual o eu-poético não possui. Esse verso é o mais tradicional do poema, gramaticalmente falando, tem a melodia mais fácil e chega a contrastar-se com os demais.

No terceiro verso, percebe-se uma espécie de ligação fônica entre as palavras de fim de verso e início como rima interna, que ocorrerá nos versos seguintes: “original” e “Arlequinal”. Esse verso parece ser harmônico, as “palavras”, aparentemente, não se seguem sintaticamente. Entretanto, as reticências funcionam como uma espécie de ligação gramatical não convencional, considerando-se três frases, o que seria a polifonia poética e não palavras soltas. Há ligação semântica: “Arlequinal” remete à personagem do carnaval arlequim e à cidade de São Paulo, “Traje de losangos” à roupa dessa personagem, alegre, colorida, que contrasta com a antítese “Cinza e ouro”, que lembram efemeridade e popularidade do carnaval. “Cinza” também contrasta com algo duradouro e valioso, o “ouro”, as riquezas da cidade além de remeter à própria arquitetura urbana moderna paulista: prédios e construções de cimento. Todas essas “palavras” remetem a São Paulo “Arlequinal”, cidade de contrastes, de alegria e de tristeza, efemeridade e riqueza, que a simbologia do arlequim ajuda a esclarecer:

O arlequim é a imagem do irresoluto e do incoerente, que não se prende a ideais, sem princípios e sem caráter. Seu sabre é apenas de madeira, seu rosto anda sempre mascarado, sua vestimenta é feita de remendos de pedaços de pano. A disposição desses pedaços em xadrez evoca uma situação conflitiva – a de um ser que não conseguiu individualizar-se, personalizar-se e desvincular-se da confusão dos desejos, projetos e possibilidades (Chevalier; Gheerbrant, 1988 *apud* Martha, 1989, p. 182).

A definição do quarto verso oscila entre harmônico e polifonia poética. A última parece mais aceitável, se considerarmos duas frases, duas antíteses, mas que se ligam semântica e sintaticamente através de reticências: “Luz e bruma... Forno e inverno morno...”, evocando as sensações sinestésicas da visão e tato numa alusão ao clima paulista, – que remete à epígrafe – no qual em pleno

verão há “tempestades”, “ventos e frios” de inverno intenso. A musicalidade, o ritmo fechado e lânguido é reforçado por assonâncias, uso de vogais fechadas: “o” e “u”, que dão a idéia de sons profundos, cheios, graves, fechamento e escuridão e por aliterações: “rno”, que sugere languidez e moleza e se liga ao sentido.

O quinto verso é melódico, a musicalidade é marcada por aliterações da letra “s”, sugerindo novamente a idéia de algo que incomoda, em tom de ironia, como no segundo verso da primeira estrofe, além de assonâncias e rimas internas, que se estendem ao sexto verso. Este, indefinido entre harmônico e polifônico, já que apresenta uma frase gramatical e uma palavra solta; também contém rima interna: “Paris/Arys” e novamente a aliteração do fonema “s” sugerindo um ritmo incomodante, insistente e prolongado.

O sexto e o sétimo versos evocam sensações sinestésicas e parecem indefinidos entre polifonia poética e versos harmônicos, pois podem ser considerados como constituídos de uma frase e uma palavra e apresentam ligação semântica e sintática não convencional através de reticências. O sexto remete a perfumes franceses, elegantes, sensuais e agradáveis (olfato) usados pelas classes privilegiadas; juntamente com o sétimo verso, uma antítese, ressaltando a ironia do eu-poético: “Trianon”, um restaurante, uma confeitaria de luxo (paladar), centro da ostentação da riqueza antiga do café e da nova fortuna da indústria, comércio e especulação em meados de 1920, na Avenida Paulista (Andrade, 1987, p. 498). “Bofetadas líricas” (tato e audição) contrastam com a idéia de leveza, maciez de “Algodão” que remete à riqueza e à burguesia agrária paulistana, ostentação sem gosto refinado.

No segundo bloco, o primeiro verso melódico é repetido – que funciona como recurso sonoro e rítmico – sugerindo um tom mais irônico e menos emocional, mais comovido que o primeiro, pois, o eu poético acaba de expor os pontos fortes e fracos (bem mais evidentes) de São Paulo, sua “Inspiração”.

O poema termina com um verso melódico, uma personificação: “Galicismo a berrar nos desertos da América”, o único com um ponto final, decidido, irônico, quase um humor negro. São Paulo é o centro da América Latina, que tenta imitar a cultura francesa (Parnasianismo e Simbolismo) e que começa a receber as influências das vanguardas européias (Modernismo), “Galicismo” que berra pateticamente “nos desertos da América”. O fato de o último verso ser melódico enfatiza a ironia do eu-poético e confirma que a arte, a poesia brasileira

ainda não tinha se libertado de velhas tradições. Contrariamente, vivia, ainda, um momento confuso, devido às influências das vanguardas, mas criativo, inspirado, que remete ao título: “Inspiração”. A cidade de São Paulo é “Inspiração”, estímulo à reflexão e à criação poética original.

Considerações finais

Da nossa leitura, é possível afirmar que poesia e música se assemelham e se harmonizam em vários aspectos, inclusive em relação às estéticas de ambas, mas as diferenças também são evidentes. Um poema pode atingir um alto grau de musicalidade, já que o ritmo poético é criado através de efeitos fonostésicos, mas, que, inevitavelmente, também implicam sentido e significado semântico, além de explorar a camada sonora e, porque não dizer, a musicalidade das palavras, – seus significantes – que permitem certa sintonia com a teoria musical e o modo de pensar a música. Mas as palavras, obviamente, não são notas musicais e vice-versa: “palavras não se fundem como sons” (Mário de Andrade). Mesmo a “harmonia poética” a qual Mário se refere, realiza-se na inteligência de forma simultânea, não ocorre como na harmonia e/ou polifonia musical (ais):

O caráter auditivo do significante lingüístico faz com que ele se desenvolva no tempo. Ele representa uma extensão e essa extensão é mensurável numa só dimensão, é uma linha. A escrita, ao representar a fala, representa essa linearidade no espaço.

A linearidade é uma característica das línguas naturais, segundo a qual os signos, uma vez produzidos, dispõem-se uns depois dos outros numa sucessão temporal ou espacial (...) não se pode produzir mais de um elemento lingüístico de cada vez: um som tem de vir depois do outro, uma palavra depois da outra, e não se pode produzir dois sons ao mesmo tempo ou duas palavras ao mesmo tempo.

Há linguagens (...) cujos significantes não são lineares e, portanto, eles se apresentam simultaneamente (Fiorin, 2002, p. 65).

Definir as duas artes - como qualquer outra – é impossível, pois os conceitos mudam ao longo do tempo e cada posição tem algo diferente a acrescentar. Por fim, a respeito de certa supremacia da literatura e poesia sobre as outras artes. A linguagem - vista como forte veículo de poder, opressão, mas também de libertação - bem aceita contemporaneamente, constitui-se num ponto de reflexão, visto que os signos verbais são interpretantes universais de todos os outros signos, incluindo-se os musicais.

Referências

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ABDALA JÚNIOR, B.; CAMPEDELLI, S.J. *Tempos da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.
- AGUIAR E SILVA, V.M. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- ANDRADE, M. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- BRITO, M.S. A revolução modernista. In: COUTINHO, A.; COUTINHO, E.F. (Org.). *A literatura no Brasil: era modernista*. 6. ed. São Paulo: Global, 2001. v. 5.
- CHASIN, I. *Ensaio Ad Hominem/Estudos Tomo II – Música e literatura*. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999. n. 1, p. 83-86.
- FIORIN, J.L. *Introdução à lingüística*. São Paulo: Contexto, 2002.
- GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- MARTHA, A.A.P. Inspiração desvairada. *Revista Unimar*, Maringá, v. 11, n. 1, p. 177-183, 1989.
- RAMOS, P.E.S. O modernismo na poesia. In: COUTINHO, A.; COUTINHO, E.F. (Org.). *A literatura no Brasil: era modernista*. 6. ed. São Paulo: Global, 2001. v. 5.
- SQUEFF, E.; WISNIK, J.M. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- TELES, G.M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 12º ed., Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

Received on September 13, 2006.

Accepted on December 08, 2006.