

O LAMENTO DO CANTADOR

Luciana Barongeno¹

RESUMO: Mário de Andrade tem interesse nos processos que envolvem a criação artística desde sua manifestação primitiva (ou rudimentar) até sua forma erudita. Esse percurso é organizado pelos gestos humanos, que guardam a memória, e é compreendido pela sua repetição, que se manifesta em diferentes níveis. A partir de reflexões sobre as teorias de Herbert Spencer, o musicólogo identifica no aboio do cantador nordestino uma possibilidade de compreender melhor a natureza e o propósito do princípio da criação artística a partir de fontes populares. Esta comunicação tem como objetivo apresentar em que medida, na teoria das tradições móveis de Mário de Andrade, o lamento de Chico Antônio, em *Vida do cantador*, poderia guardar, em suas estruturas primordiais, a memória responsável pelo processo de criação artística.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade. Aboio. Lamento. Criação. Memória. Canção.

Esta comunicação, fruto de mestrado em andamento, aborda a função da manifestação primitiva na criação artística, apontando o aboio de Chico Antônio, em *Vida do cantador*, como princípio criativo. O texto nasce como reflexão parcial do ensaio² sobre as *Treze canções de amor*³ (1936-1937), de Camargo Guarnieri, iniciado por Mário de Andrade em 1944. Esse ensaio, escrito no ano que antecede a morte do musicólogo, mais do que uma análise das canções, contempla o seu pensamento sobre a canção erudita e revela, em primeiro plano, o fenômeno da criação artística e a expressão musical em língua nacional. No momento atual de leitura, estudamos de que modo, para Mário de Andrade, as estruturas que articulam as linguagens musical e oral, no gênero canção, podem, ao mesmo tempo, ser o suporte primordial para a manifestação primitiva e realizar a transição entre o popular e o erudito.

¹ Mestranda em Musicologia no Curso de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Flávia Camargo Toni. E-mail: lubarongeno@terra.com.br

² ANDRADE, Mário de. **Treze canções de amor** (esboço de ensaio, inédito). Série Manuscritos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

³ GUARNIERI, Camargo. **Treze canções de amor** (partituras autógrafas, inéditas). Série Originais de Música, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

O lamento e a canção

O processo de criação artística é objeto de estudo de Mário de Andrade, e se manifesta em vários momentos de sua obra. A abordagem estética e histórica da Arte toma a manifestação popular como representante viva da memória em transformação (ANDRADE, 1962, p. 20). Essa memória, individual e coletiva, bem como as experiências que carrega e as representações que estabelece, servem de ponto de partida para suas propostas de criação. Desse modo, seu projeto intelectual e artístico, que observa identidades específicas, tradições e histórias próprias, é capaz de equilibrar o critério evolutivo e o critério contemporâneo de música brasileira, discutidos pelo musicólogo. Sua teoria das tradições móveis, que estabelece uma dinâmica na qual a liberdade de criação permite tanto a transferência da matéria antiga como a agregação de elementos novos (LOPEZ, 1988, p. 271), ganha corpo com os documentos musicais regionais; juntos, revelam manifestações que remontam as tradições européias e ancestrais: formas, processos de cantar e compor, etc. Do mesmo modo, a língua, que é “[...] firmada gradativa e inconscientemente no homem nacional” (ANDRADE, 1976b, p. 111), também atende à dinâmica das tradições móveis, na medida em que sua matéria é “a que vive pela boca” e a que representa a fala doadora do “sentido expressional” do povo brasileiro (ANDRADE, 1991, p. 27).

Nas décadas de 20 e 30, as pesquisas sobre a manifestação popular levam Mário de Andrade à pesquisa de campo, à audição de discos e à leitura de temas (etnografia, folclore, psicanálise, antropologia, etc.), que convergem para a música e a imaginação coletivas. Seus estudos sobre a mentalidade primitiva são fundamentais para que se compreenda melhor os processos de criação artística no Brasil (SOUZA, 1979, p. 11). Desde *Mestres do passado* (1921) até *Vida do cantador* (1943-1944), o musicólogo expande sua pesquisa sobre o processo de criação do poeta-cantor, sobretudo no que diz respeito à sua matéria: a língua, a voz e as estruturas responsáveis por traduzir em Arte as manifestações primordiais do canto. O poeta-cantor Chico Antônio, rapsodo que encarna as tradições móveis e suas possibilidades de transformação no tempo, guarda nossa memória cultural, histórica, social, antropológica e arquetípica, como uma espécie de síntese do povo brasileiro. Assumindo interesse profundo nos cocos, Mário de Andrade confessa o próprio processo de criação a partir de uma vasta pesquisa sobre o cantador nordestino, com quem se identifica numa perfeita *Einfeelung* (ANDRADE, 1984, p. 388). Em sua correspondência com Augusto Meyer, a criação artística com inspiração em fontes populares e as experimentações poético-musicais são aspectos que mostram dois interesses: aproximar o processo de criação da canção brasileira ao *Lied* Romântico e pesquisar de que modo se dá a passagem de uma manifestação primitiva até a sua forma erudita. Em carta datada de 20 de maio de

1928, ao relatar os fundamentos do *Coco do Major* (poema que fará parte de *Clã do Jaboti*), o musicólogo confessa a “[...] tentativa de abasileiramento psicológico e necessariamente temático, lingüístico, etc.” em seu processo de criação:

Sabendo posso dizer que tudo quanto é lenda registrada e até não registradas muitas, do Brasil, podia com facilidade escrever uma de cada Estado em verso. Mas me respeitei, pois que escrevi apenas as que me vieram mesmo mandadas não sei por quem e que estão no *Clã*. Não foi com intenção de, que escrevi *Coco do Major*. Foi porque conhecendo grande número de cocos musicais com seus ritmos tão variados, um dia que me contaram o caso dum dono de engenho achei graça nele, me comovi e escrevi. Porém foi com intenção de que o *Coco do Major* saiu, porque de fato conhecendo na formação primitiva das nacionalidades, o que importa a temática lendária nacional, porque põe à mostra caracteres psicológicos, e sabendo mais do que tinham feito nos *lieder* Goethe, Heine, Lenau, etc., tive intenção de seguir, abasileirando-o, o processo cantador desses alemães (FERNANDES, 1968, p. 55).

Em suas sofisticadas concepções estéticas sobre Música e Arte, um dos aspectos mais discutidos por Mário de Andrade é a função da consciência e da memória na criação artística: “[...] toda compreensão é uma série de atos de memória consecutivos.”⁴ A partir de suas próprias concepções de Arte (“expressão e compreensão”⁵), Música (“Arte dos sons em movimento”⁶) e expressão (“[...] manifestação de um gesto⁷ humano determinada pela abstração e pela vontade”⁸), o musicólogo desenvolve a idéia de que parte da compreensão de uma obra-de-arte se dá através da memória dos gestos que a conceberam. Um dos fundamentos dessa análise está na teoria de Herbert Spencer, segundo a qual “[...] a sensação do Belo” e o fenômeno da criação artística estão

⁴ ANDRADE, Mário de. **A questão do verso-livre** (s.d.). Série Manuscritos, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

⁵ ANDRADE, 1995, p. 93.

⁶ *Ibidem*, p.37

⁷ Em **La musique et la vie intérieurs**, de L. Bourguès e A. Denéréaz, Mário de Andrade fundamenta suas pesquisas sobre o gesto vocal desde sua manifestação rudimentar como grito primitivo até sua transformação em sons articulados: “Todo movimento do corpo, toda mudança de atitude é um gesto. Este gesto, quando produzido pelo aparelho vocal (fonador), dá ao grito uma feição sonora. Eis porque pôde-se definir a entoação da voz como um ‘gesto vocal’” (BOURGUÈS; DENÉREAZ, 1921, p. 30 apud ANDRADE, 1995, p. 51).

⁸ *Ibidem*, p. 28.

associados a uma “[...] reação motora agente ou latente” (ANDRADE, 1995, p. 4). Interessado na pesquisa e no processo da criação, Mário de Andrade acredita que a manifestação artística rudimentar ajudaria a esclarecer de que modo se dá a transição de uma matéria até sua configuração em Arte. O movimento que se estabelece a partir da estrutura primordial dessa matéria, o ritmo que o organiza e a forma que ele esboça parecem representar o percurso dessa transição. Esses aspectos parecem ser de interesse fundamental em suas pesquisas sobre o processo criativo e envolvem diferentes áreas do conhecimento: no manuscrito *A questão do verso livre* e no ensaio *A escrava que não é Isaura*, por exemplo, o musicólogo discute a memória, o ritmo e a função dos gestos em analogia ao processo de criação do verso-livre e da melodia infinita, sugerindo aspectos coincidentes entre música e linguagem.

Muitas concepções de Mário de Andrade sobre a música dos chamados povos primitivos coincidem com os estudos de C. M. Bowra, Demetrius, Aristoxenos e Quintiliano, cujas distinções entre canto e fala se aproximam daquelas feitas pelos etnomusicólogos modernos (WINN, 1981, p. 1-5). A vocalização “sem sentido” pode ser considerada a primeira manifestação histórica da canção, porque, entre os primitivos, o som significa uma “[...] expansão impulsiva e instintiva do movimento sonoro” e o ritmo, “[...] uma expansão impulsiva dos acidentes verbais da dicção”, ambos interessados em reações dinâmogênicas, não intelectuais. Na música primitiva “[...] é o corpo que se bota a cantar e se expande em voz. Numa voz qualquer, puro movimento vital”, cuja identidade é determinada pelas “[...] diferenciações físico-raciais-sociais-culturais” de cada povo (ANDRADE, 1987, p. 18). Em seus ensaios sobre o condicionamento entre a “voz oral” e a “voz musical”, o texto de Mário de Andrade chama a atenção em dois aspectos: 1) ao aproximar o movimento melódico da pronúncia e dicção da fala, transforma a língua em elemento material de nossa memória e de nossa expressão (ANDRADE, 1991, p. 52); 2) ao analisar a voz como um “arco primitivo” que se destina ao canto ou à palavra, de acordo com a emoção da fala que o origina, aproxima-se visivelmente das teorias de Spencer (ANDRADE, 1991, p. 32-33). O modelo que parece representar a maior aproximação entre a música e a linguagem oral é identificado pelo musicólogo no canto de trabalho do aboio:

Nas vozes de excitação, de assustação, de chamado, de acalmar que o homem usa pra com os animais, o aboio, as várias maneiras de aboio que os brasileiros empregam de Norte a Sul, apresentam toda uma escala gradativa de emissões vocais que vão do simples ruído oral interfectivo até a manifestação já por assim dizer *exclusivamente* musical do aboio-de-besta em que nem existe mais o desenvolvimento do grito interfectivo oral, na vocalização sem palavras que no geral se une sempre ao aboio dos marroeiros (ANDRADE, 1989, p. 2).

A doutrina spenceriana, ao sugerir que o canto tenha origem nos acentos e na entoação da linguagem humana, transforma-se em Arte, em *Vida do cantador*, no qual Mário de Andrade exercita a teoria de que a origem musical do canto remete aos cantos fúnebres tradicionais das carpideiras (ANDRADE, 1989, p. 105). O lamento de morte, forma poético-musical criada sob influência de comoção profunda, é anunciado no “lenço encarnado” de Chico Antônio na *Primeira Lição* e parece antecipar o *Rito do Boi*⁹, cujo desfecho se dá com o aboio da *Última Lição*. Nessa elaborada leitura litúrgica sobre o cantador nordestino, Chico Antônio, em múltiplas significações, talvez possa ser tomado, ao mesmo tempo, como Boi e Cantador, lamentando a própria morte, numa configuração que sugere aproximações entre o lamento/aboio e a origem e evolução da canção solista¹⁰. Talvez, o canto de lamento/aboio seja uma manifestação primitiva de música e poesia, cujo estudo possa esclarecer a natureza e o propósito do princípio da criação artística livre e da expressão lírica a partir de fontes populares (ANDRADE, 1993, p. 66).

Os dois tipos de expressão que se equilibram no lamento tradicional são muito semelhantes ao aboio de Chico Antônio, formas poético-musicais que evoluem para melodias fixas. *Planctus* (expressão vocal de dor paroxística, formada por exclamações de pesar estereotipadas) e *discurso* (resolução lírica para a dor, cuja estrutura esboça uma mensagem) representam momentos de crise e ordem respectivamente sendo que o lamento se traduz em Arte na medida em que transforma o *planctus* (“oh! Meu boi!”) no refrão que pontua o *discurso* (canto solo). O processo pelo qual o choro de desespero agrega as frases do cantador e esboça a forma do lamento segue tradições locais. As improvisações e as articulações entre a música e a poesia determinam o tipo de canto que se esboçará, sendo o recitativo melódico o tipo o mais freqüente. Esse recitativo, que se caracteriza pelo equilíbrio entre o que está na memória e o que é criado pelo impulso do momento (LLOYD, 1980, p. 407-408) aproxima-se do que Mário de Andrade define como “[...] o canto da fala” (ANDRADE, 1989, p. 2) e que talvez possa ser resumido assim:

[...] toda expressão vocal de lamento é um fragmento de um todo poético e melódico que, antes de tomar um formato musical real,

⁹ Depois do aboio do *Rito do Boi*, é costume uma pastorinha puxar o boi por um lenço preso aos chifres e permanecer com ele durante a *Dança e Cantiga do Boi*, que antecede a *Morte do Boi* (ANDRADE, 1959, p. 94).

¹⁰ Alguns madrigais pastorais de Claudio Monteverdi já apresentam a estrutura e a expressão dramáticas que influenciam o lamento, forma que se desenvolve, sobretudo, por meio da ópera (LEOPOLD, 1991, p. 77). Em sua forma erudita, a tradição do lamento remonta a Idade Média: as nênias (canção fúnebre da poesia clássica) aparecem na música folclórica italiana do século XIII, e os lamentos do *Inferno* de Dante são temas freqüentes na poesia das canções populares do século XVI (LEOPOLD, 1991, p. 123-125).

esteve vivendo e ecoando na consciência das carpideiras em inúmeras variações e que continua a dominar seus pensamentos após ter sido pronunciado na forma de canção (KATSAROVA, 1969, p. 183 apud LLOYD, 1980, p. 408).

Considerações finais

A voz de Chico Antônio, que “[...] improvisa a imensa alma nordestina, renascida dentro dele” (ANDRADE, 1993, p. 38), aproxima o lamento do cantor da “[...] materialidade do corpo [que fala] sua língua maternal” (BARTHES, 1977, p. 182). Sua voz traz a “[...] memória guardada nos músculos, nos nervos, nos olhos, das coisas que viveu” (ANDRADE, 1976a, p. 237). A “imitação”¹¹, que Mário de Andrade assume tantas vezes como ponto de partida de suas criações, talvez se estabeleça pela repetição dessa memória. Ao identificar elementos comuns entre a “dicção cantada” do recitativo de Debussy e a melopéia dos primitivos, o musicólogo parece não apenas fundamentar a melodia no “falar humano”, na voz afetada pela emoção que o texto carrega¹², mas aproxima estruturas que articulam e contêm os gestos vocais e sua memória. Compreender melhor os processos primitivos da criação artística parece uma possibilidade de compreender melhor a sua trajetória erudita. O estabelecimento de um diálogo intertextual entre Mário de Andrade e os autores que estudou e comentou em sua *Marginália* pode esclarecer muitos aspectos sobre o complexo mecanismo que envolve a criação musical.

Referências

ANDRADE, Mário de. Rito do boi. In: **As danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Martins, 1959. 3º tomo, p. 91-106.

_____. A escrava que não é Isaura. In: **Obra imatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1960, p. 195-300.

¹¹ Em **O desnivelamento da modinha**, artigo publicado em “Diários Associados”, a 06 de fevereiro de 1941, Mário de Andrade analisa a utilização de elementos populares por alguns compositores do *Lied* alemão. Observa que a principal diferença entre a criação artística popular e a erudita se dá através da compreensão da forma. Igualando “imitação” a “criação”, o musicólogo conclui que a erudição é a capacidade de movimentar-se dentro de uma estrutura já conhecida, que “surpreende” pela capacidade de organização da forma (ANDRADE, 1963, p. 348).

¹² ANDRADE, Mário de. **Debussy** (s/d). Série Manuscritos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

- _____. **Ensaio sobre a música brasileira.** São Paulo: Martins, 1962.
- _____. O desnivelamento da modinha. In: **Música, doce música.** São Paulo, Martins Fontes, 1963, p. 344-348.
- _____. Mestres do passado. In: BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro:** antecedentes da Semana de Arte Moderna. 2. ed. (rev.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 253-309.
- _____. **O turista aprendiz.** Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976a.
- _____. **Taxi e crônicas no Diário Nacional.** Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976b.
- _____. **Os cocos.** Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1984.
- _____. Música elementar. In: **Pequena história da música.** 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, p. 11-20.
- _____. **Dicionário musical brasileiro.** Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni (Coord.). Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1989.
- _____. **Aspectos da música brasileira.** Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- _____. **Vida do cantador.** Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.
- _____. **Introdução à estética musical.** Prefácio de Gilda de Mello e Souza. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BARTHES, Roland. The grain of the voice. In: **Image, music, text.** Washington: Library of Congress, 1977, p. 179-189.
- FERNANDES, Lygia (Org.). **Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros.** Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

LEOPOLD, Silke. Monteverdi: music in transition. Trad. Anne Smith. Oxford: Clarendon Press; Oxford University Press, 1991. Título original: **Claudio Monteverdi un seine Zeit**.

LLOYD, A. L. Lament. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980, v. 10, p. 407-410.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Rapsódia e resistência. In: ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Ed. crítica. Telê Porto Ancona Lopez (Coord.). Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília: CNPq, 1988, p. 266-277 (Coleção Arquivos, v. 6).

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

WINN, James Anderson. The poet as a singer: the ancient world. In: **Unsuspected eloquence**: a history of the relations between poetry and music. New Haven and London: Yale University, 1981, p. 1-29.