

MÚSICA E POESIA: UMA LEITURA CRÍTICA DE VERSOS DE MÁRIO DE ANDRADE

Cristiane Rodrigues de SOUZA¹

■ **RESUMO:** Os “Poemas da negra” (1929), de Mário de Andrade, por meio de uma música silenciosa, entremostram o lirismo sutil do poeta que se insinua por entre os versos. Buscar apreender essa música é participar do jogo de sedução encenado pelo poema, se entregando e, ao mesmo tempo, procurando possuir sua essência, vivenciando, dessa forma, o ato crítico como o “esforço apaixonado de amar e compreender” (ANDRADE, 2002a, p.11).

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Mário de Andrade. Poesia. Música. Crítica.

Em “Poemas da negra” (1929), um dos grupos de poemas do livro *Remate de males* (1930), Mário de Andrade recupera formas populares que aparecem absorvidas totalmente pelo eu lírico. Voltando-se para seu eu mais profundo e buscando realizar uma poesia introspectiva, prenúncio da produção madura dos anos 30, o poeta constrói versos que revelam sua intimidade marcada pelos ritmos, formas e sons populares próprios do Brasil.

O grupo de poemas é composto por versos lacônicos, “escritos em surdina, discretos e suaves” (LAFETÁ, 2004, p.223), traçados por um poeta elíptico que se insinua por meio de linhas reticenciosas.

Estou atingindo, Manu, acho que o cume da minha invisibilidade. [...] E me compreendo na minha invisibilidade [...]. Me parece que estou mais próximo de Rilke [...]. Eu quero palavras líricas, refletindo em antípodas discretos e quase sempre bem silenciosos os meus sentimentos e vida. Uma espécie de dupla verdade, as palavras criando [...] um jogo vocabular com tudo o que um jogo vocabular pode dar de sugestão e boniteza pros outros. [...] Dessa orientação os “Poemas da negra” são o que de mais perfeito e legítimo fiz até agora. (ANDRADE, 2001, p.427-428).

De certa forma, a calma dos “Poemas da negra” nos remete à música lenta e grave dos catimbós, culto feiticista conhecido de perto por Mário de Andrade durante sua viagem ao Nordeste do país, em que, curioso para compreender a manifestação

¹ USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo – SP - Brasil. 05508-900 – crika_rodrigues@hotmail.com

religiosa popular que unia influências europeias, ameríndias e negras, participou de sessão de “fechamento de corpo” realizada pelos catimbozeiros Mestre Manuel e Mestre João². Em *Música de feitiçaria no Brasil*, Mário de Andrade descreve o estado de torpor que o tomou ao se deixar embalar pela música hipnótica entoada por Mestre João durante a sessão de catimbó.

O ritmo [do] refrão, a monotonia das cantigas molengas, o chique-chique suave do maracá, já principiavam a me embalar, a música me extasiava. Aos poucos meu corpo se aquecia numa entorpecedora musicalidade ao mesmo tempo que gradativamente me abandonavam as forças de reação intelectual. O próprio mestre João se amortecia aos poucos [...] [num] já quase estado de hipnose, o que se devia talvez em máxima parte, ao excesso de música entorpecente. (ANDRADE, 1983, p.37).

A música lenta dos “Poemas da negra”, além de retomar os silêncios e ausências de Rilke, como afirmou o poeta, recria, nos versos, o ambiente encantatório do catimbó, propício para o rito de fecundação e de comunhão com o sagrado, encenado pelos versos de 1929, em que o poeta procura deixar de lado, por um momento, as forças intelectuais e se entregar ao contato com as forças primitivas que encontrou expostas na religiosidade e na música do povo, conseguindo, por meio do tom elíptico de seus versos, apreender a verdade maior que dorme no fundo da experiência cotidiana.

Além de nos remeter ao catimbó, os “Poemas da negra” retomam elementos das danças dramáticas populares – bumba-meu-bois, reisados, cheganças. No grupo de 1929, se dá a dissolução do eu lírico – sua morte simbólica – e posterior ressurreição, nos moldes dos bailados do povo, já que, num crescendo, as tentativas iniciais de envolvimento sensual entre o poeta e a negra transformam-se, ao final, após a angústia que antecede o gozo, no prazer e na sensação de renascimento. Os poemas retomam também a representação de uma luta insinuada por meio do jogo sensual entre o poeta e a mulher, própria das danças dramáticas. No entanto, nesse conjunto de poemas, não é utilizada, de forma explícita, a estrutura das danças populares. Nos versos noturnos da negra, a forma do bailado aparece deglutida pelo eu lírico, moldando, como o fundo da poesia, a expressão do poeta múltiplo, formada, ainda, pela recuperação de outros elementos.

O movimento de morte e ressurreição que percorre os versos invoca, também, as etapas do mito da busca, similar, de acordo com José Miguel Wisnik (1979, p.74), à organização sexual – tensão, carga, descarga e relaxação. Dessa forma, os poemas se constroem de forma semelhante às estruturas míticas que podem ser identificadas, de acordo com Lévi-Strauss, à forma musical da fuga.

² Mário de Andrade (2002c) descreve seu fechamento de corpo em *O turista aprendiz*.

O antropólogo francês acredita que, no momento em que as narrativas míticas perdiam força, dando lugar ao saber científico e a novas formas de literatura, sua estrutura foi absorvida pela música (LÉVI-STRAUSS, 2000, p.68). De acordo com Wisnik (2002, p.162), isso ocorreu no período do nascimento do tonalismo, “[...] graças ao caráter discursivo e progressivo de que se investia a música tonal, capaz, agora, de sustentar, com recurso ao puro som, estruturas de cunho ‘narrativo’.” Com o surgimento do sistema tonal, como nos lembra o estudioso, a música passa a se organizar de acordo com a estrutura mítica da crise e da reparação (WISNIK, 2002, p.163).

Acreditando que, ao moldar as formas musicais, a música redescobre estruturas mitológicas, o antropólogo francês destaca a forma da fuga como a recuperação mítica por excelência realizada pela música.

É, por exemplo, extraordinário que a fuga, como foi formalizada no tempo de Bach, seja a representação ao vivo do desenvolvimento de determinados mitos que têm duas espécies de personagens ou dois grupos de personagens. [...] A história inventariada pelo mito é a de um grupo que tenta escapar ou fugir do outro grupo de personagens. Trata-se então de uma perseguição de um grupo pelo outro, chegando às vezes o grupo A a alcançar o grupo B, distanciando-se novamente o grupo B – tudo como na fuga. [...]. A antítese ou antifonia continua [...], até ambos os grupos estarem quase misturados e confundidos – um equivalente à *stretta* da fuga; finalmente, a solução ou clímax deste conflito surge pela conjugação dos dois princípios que se tinham oposto durante todo o mito. [...] A solução mítica de conjugação é muito semelhante em estrutura aos acordes que resolvem e põem fim à peça musical, porque também eles oferecem uma conjugação de extremos que se juntam por uma e última vez. (LÉVI-STRAUSS, 2000, p.72-73).

Assim, o grupo de poemas é, ao mesmo tempo, a retomada da fuga musical e do mito da perseguição, já que o homem e a mulher que se seduzem mutuamente nos “Poemas da negra” são dois opostos em busca da conjugação. Além disso, os versos possuem elementos das danças dramáticas e são cantados, ainda, no tom lamentoso do *catimbo*, sendo formados, portanto, por meio de uma sobreposição de elementos eruditos e populares que se conjugam e se relacionam no íntimo do poeta multifacetado, renascendo em forma de versos.

Como bem demonstra Wisnik (2002, p.167-168), a forma com que Lévi-Strauss compreende os mitos é fugal, já que o “pensamento estrutural [do antropólogo] é tonal e polifônico”.

Mas o “tonalismo” do pensamento de Lévi-Strauss não é do tipo dramático ou dialético [...] e sim polifônico. **Porque a fuga é o próprio modelo da razão estrutural:** ela trabalha sobre oposições defasadas que procedem por variações imitativas sem desenvolvimento. [...] Como dois (ou mais) grupos

(de “personagens”) que se perseguem e se escapam, [...] as vozes se confundem e se diferenciam continuamente até se encontrarem, “por uma e última vez”, no fim do percurso. [...] O que temos é movimento caleidoscópico em que os contrários ecoam entre si e se espelham até se revelarem como reverberações defasadas do mesmo. [...] No sistema tonal, [...] todo processo busca um termo final [...]. Na fuga, no entanto, [...] esse investimento erótico resolutivo e ambigualmente tanático [...] é alimentado pelo movimento incessante das vozes. A fuga foge da morte, sabendo que corre para ela. (WISNIK, 2002, p.167, grifo nosso).

O antropólogo que, quando criança, desejara ser músico, ao perceber sua incapacidade para tanto, concluiu que “se não era capaz de compor com os sons, talvez o pudesse fazer com os significados” (LÉVI-STRAUSS, 2000, p.76), transformando-se no “orquestrador de mitos”, como lembra Wisnik (2002, p.168-169), cuja obra “é, pois, auto-entendida como uma grande fuga”.

O pensamento de Mário de Andrade é estrutural como o de Lévi-Strauss, já que é polifônico e fugal. Sua obra poética se constrói também como uma grande fuga, em que vários pares de opostos se perseguem, formando espelhamentos em defasagem e simetrias múltiplas, sempre em busca de uma conjugação final, desejada e temida. Como no traje do poeta arlequinal, em que cada losango forma, um ao lado do outro, novos losangos, em uma expansão infinita, os poemas de Mário de Andrade, repletos, cada um, de espelhamentos, formam, um ao lado do outro, novas simetrias que são expandidas, depois, por meio de grupos de poemas que também, lado a lado, formam outros espelhamentos.

Os “Poemas da negra” se constroem como uma fuga dentro da fuga maior formada pelo conjunto da obra poética de Mário de Andrade, já que as duas vozes em defasagem – o poeta e a negra – percorrem os poemas do grupo em uma perseguição mútua.

I

Não sei por que espírito antigo
Ficamos assim impossíveis...

A Lua chapeia os mangues
Donde sai um favor de silêncio
E de maré.
És uma sombra que apalpo
Que nem um cortejo de castas rainhas.
Meus olhos vadiam nas lágrimas.
Te vejo coberta de estrelas,
Coberta de estrelas,
Meu amor!

Tua calma agrava o silêncio dos mangues.
(ANDRADE, 1993, p.247).

No poema, há uma identificação entre a negra e a natureza. Da mesma forma como o mangue se projeta no ambiente por meio de um “favor de silêncio/ e de maré” – ambiente singular e simbólico repleto de fecundidade e de escuridão misteriosa –, a negra envolve o poeta com uma sensualidade forte e silenciosa, levando-o às lágrimas ao admirá-la (ao mangue) coberta de estrelas. A mulher desejada começa a despertar no amante o desejo sexual ao se mostrar, assim como o terreno úmido e fértil, pronta a ser fecundada. Ao desejar a negra, o eu lírico quer provar o mangue primário, “antigo e movediço”³, como diz o verso do poeta Fabrício Corsaletti, espaço que representa, ao mesmo tempo, a perenidade e a mudança constante (cíclica) da natureza, tocado, ainda, pela Lua, “o astro dos ritmos da vida”, como diz Eliade (1998, p.16), ao lembrar o eterno retorno às formas iniciais realizado pelo satélite, símbolo de morte e ressurreição.

O sentencioso decassílabo final anuncia a gravidade e a calma da negra que “agravam” – tornam mais grave e mais pesado – o silêncio do mangue. Sob os versos, a gravidade da negra é lembrança constante, parecida com o som da percussão das danças dramáticas, principalmente dos congos de origem africana, estabelecendo-se, ainda, quase como que a “tônica fixa, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias” da música modal, monótona, sedutora e envolvente (WISNIK, 2002, p.78).

Os versos dos “Poemas da negra” refletem o silêncio e a solenidade da amada e do mangue e, num andamento lento – grave –, desvelam a sensação do poeta frente à mulher-sombra que, ao mesmo tempo, pode e não pode ser tocada. A sensação do poeta que apalpa o intangível – “És uma sombra que apalpo/ Que nem um cortejo de castas rainhas” (ANDRADE, 1993, p.247) – percorre os versos que, por meio de sentenças lacônicas, passam ao leitor a mesma impressão de conseguir e não conseguir apreender algo que se esconde por meio do silêncio e da gravidade das linhas poéticas.

A negra, como “castas rainhas” que não se deixam apalpar, desperta o desejo do poeta, não se entregando ainda ao amante nos primeiros poemas do grupo, dando início, assim, ao jogo de sedução. O cortejo de rainhas nos faz lembrar dos Congos, danças dramáticas de origem africana estudadas por Mário de Andrade, e, em especial, de algumas peças descritas por Sylvio Romero e citadas pelo modernista, já que nelas a “[...] única ação dramática residia no cordão defender três rainhas que lhe iam no centro, contra dois ou três indivíduos destacados especialmente para derrubar as coroas delas.” (ANDRADE, 2002b, p.465). A brincadeira devia encerrar muita sensualidade, já que o jogo de investidas e recuos encenado pelas rainhas e pelos homens que as atacavam, é similar ao jogo de sedução sexual.

³ “sou antigo e/ movediço/ como o mangue” (CORSALETTI, 2007, p.70).

II

Não sei si estou vivo...
Estou morto.

Um vento morno que sou eu
Faz auras pernambucanas.
Rola rola sob as nuvens
O aroma das mangas.
Se escutam grilos,
Cricrido contínuo
Saindo dos vidros.
Eu me inundo de vossas riquezas!
Não sou mais eu!

Que indiferença enorme...
(ANDRADE, 1993, p.247-248).

Se em outros poemas de Mário de Andrade o vento aparece como o elemento que dispersa o eu lírico⁴, nos “Poemas da negra”, o vento morno nordestino – pleno e fecundo – não apenas indica a dissolução e morte do poeta como o boi sacrificial do Bumba-meu-boi – “Não sei se estou vivo... / Estou morto” –, mas é o poeta que, numa identificação profunda com o seu país, faz auras – brisas e aragens – pernambucanas. Fazendo rolar o odor forte das mangas sob as nuvens, realçado pelo calor tropical, e acompanhado pelo cricri monótono e vítreo dos grilos, o poeta sente-se parte de seu país.

Os “Poemas da negra” foram escritos em 1929, ano em que Mário de Andrade realizou sua viagem etnográfica ao Nordeste⁵. Em suas andanças, imbuído da vontade de conhecer a fundo seu país, o pesquisador aplicado colheu material sobre “[...] danças dramáticas, sobre melodias do Boi, sobre música de feitiçaria, religiosidade popular, crenças e superstições [e] poesia popular [...]”, como lembra Telê Ancona Lopez (2002, p.21), na introdução ao *Turista aprendiz*, pesquisa que marcou os versos da negra, dedicados, inclusive, ao artista plástico pernambucano Cícero Dias, com quem o poeta esteve em sua viagem.

Em uma das crônicas escritas durante a estadia na região Nordeste, o viajante se mostra em plena sintonia com a paisagem nordestina, tomado e transformado pelo vento, assim como acontece nos “Poemas da negra” – “Eh! ventos, ventos de Natal, me atravessando como se eu fosse um véu. Sou véu. Não atravanco a paisagem [...] Estou vivendo a vida de meu país...” (ANDRADE, 2002c, p.207). Em sua viagem de turista aprendiz, o modernista procura se despir do olhar europeu

⁴ “Não sei o que, foi o vento./ O vento me dispersou” (ANDRADE, 1993, p 309).

⁵ Iniciada em dezembro de 1928 e finalizada em fevereiro de 1929.

distanciado, tentando, por meio de uma entrega maior, conhecer a si mesmo por meio do outro.

Após declarar sua própria dispersão – a morte simbólica –, o poeta arremata o segundo poema do grupo de 1929 com a retomada de um dos versos de “Dois poemas acreanos”, de *Clã do jabuti* (1927) – “Que indiferença enorme...”. A “indiferença” do seringueiro, desejada ao longe pelo poeta paulista do livro de 1927 e sentida de forma mais viva por ele, nos “Poemas da negra”, foi descrita em *O turista aprendiz*.

Outro caso concludente de maleita nirvanizante. [...] Lá vinha bem no centro do igarapé uma lancha grande [...]. Na proa, [...] vem um rapaz [...] As moças fazem barulho, se desejando desejadas, as perversas. O rapaz nem olha. Pula a bordo, passa por nós sem olhar [...] Quando desce, passa pelo outro lado do navio, evitando a nossa vista. [...] E a lancha vai, nos dando as costas para todo o sempre. Sem um olhar! Não se trata de um problema de feli-ou infelicidade... [...] Possivelmente se tratará de uma substituição de problemas, uma diluição de problemas dentro da **indiferença**. [...] A imagem do moço me persegue. Ter uma maleita assim, que me deixasse indiferente... (ANDRADE, 2002c, p.142, grifo nosso).

Em carta a Manuel Bandeira, escrita em 11 de maio de 1929, Mário afirma sentir-se no mesmo estado “nirvanizante” do seringueiro com maleita, descrevendo-se propenso a se libertar dos problemas da vida intelectual por meio do isolamento, procurando aquele “[...] ponto platônico de sabedoria, *escusez*, em que as almas não sabem mais ficar nem tristes nem alegres, o limbo calmo que Dante entreviu...” (ANDRADE, 2001, p.417).

O tema da indiferença percorre a obra de Mário de Andrade, marcando Macunaíma, que a exerce por meio da preguiça. Telê Ancona Lopez (1996, p.96-97) nos lembra da forma amorosa com que Mário constatou a “lógica diferente, sensível e poética” de nosso povo, ao ser seduzido pelo “ritmo de contemplação” da Amazônia “[...] que adivinha pronto para dialogar com a valorização do ócio criador dos poetas clássicos e a captação sem pressa da vida, conforme Lao-tse.”

Mário de Andrade (2002a, p.55), no texto “A poesia em 1930”, mostra como a obra do artista plástico Cícero Dias é marcada pela “indiferença”, apontando, na arte dele, a “impulsão macuimática do indivíduo” que atinge o estado de não ser nem triste nem alegre. Em outro texto crítico sobre o amigo, Mário destaca o profundo lirismo do desenhista, além de sua grande fatalidade de expressão, que nos deixa com a sensação “duma predestinação angélica fatal”, ao observarmos suas aquarelas que exigem “uma total passividade crítica e uma atividade psicológica quase feroz de tamanha”, já que seus elementos “são. São apenas em relação a eles

mesmos; são apenas o que são; são apenas porque existem” e “nos sacodem com violência irresistível” (ANDRADE, 2000a, p.50-52).

Mário de Andrade apreende, nos “Poemas da negra”, o que viu exposto nas aquarelas de Cícero Dias e depois sentido quando esteve no Norte e Nordeste do país: a singularidade dos objetos sem alma de que fala em crônica do *Turista Aprendiz*.

Mas já estamos vivendo melhor esta vida equatorial. Não tem dúvida que ela é mais objetiva que a nossa vida no sul. [...] Não sei, mas uma paisagem dos arredores de São Paulo, uma cidadinha, um rio [...] sinto quando os contemplo, que há qualquer coisa neles que eu não compreendo, uma como vida interior deles [...] Isso: a alma das coisas. **Desde as dunas no Nordeste a alma das coisas desapareceu. Tudo aparece revestido de uma epiderme violenta, perfeitamente delimitada, que não guarda mistérios. Mais franqueza, uma certa brutalidade leal de “coisa” mesmo. E disso vem uma sensualidade de contato em que a gente se contagia de uma violenta vida sensual, embriaga.** (ANDRADE, 2002c, p.163, grifo nosso).

A negra dos poemas de Mário de Andrade é desenhada, assim como os elementos das aquarelas de Cícero Dias, como “uma revelação instantânea e imutável” (ANDRADE, 2000a, p.54) das coisas sem alma vistas pelo poeta. O ímpeto amoroso de quem quer possuir um ser que “é apenas porque existe” – franco e objetivo – nos é mostrado, paradoxalmente, por meio de um grupo de poemas marcado de forma profunda pelo lirismo subjetivo do poeta e por versos sentenciosos e lacônicos, como se estivéssemos contemplando a reverberação dessas “Coisas” no ser mais íntimo do eu lírico e escutando-a, por meio de seus versos.

Após a dispersão inicial, o poeta se entrega aos prazeres provindos dos primeiros contatos com a negra, mulher que o atrai por lembrar as coisas imediatas do Nordeste.

III

Você é tão suave,
Vossos lábios suaves
Vagam no meu rosto,
Fecham meu olhar.

Sol-posto.

É a escuridão suave
Que vem de você,
Que se dissolve em mim.

Que sono...

Eu imaginava
Duros vossos lábios,
Mas você me ensina
A volta ao bem.

IV
Estou com medo...
Teu beijo é tão beijo,
Tua inocência é dura,
Feita de camélias.

Oh, meu amor,
Nós não somos iguais!
Tu me proíbes
Beber água após...

Eu volto à calma
E não te vejo mais.
(ANDRADE, 1993, p.248-249).

No terceiro poema, por meio de versos marcados por sussurros de sibilantes e por aliterações, a negra é retratada como dona de lábios suaves que vagam sobre o rosto do poeta, dando-lhe um prazer brando e delicado de quem se entrega à escuridão da mulher-noite que se dissolve nele, também ela vivenciando, por meio de sua dissolução, o rito de morte e ressurreição instaurado por meio do desejo sexual. Dessa maneira, o poeta sente, em seu ser, a verdade fatal entrevista, antes, nas coisas objetivas do Nordeste, levada até ele pela negra que, diferente do que pensara, não possui lábios duros, assim imaginados em uma mulher fortemente ligada à verdade primária da natureza. O poeta assume a posição passível de quem se deixa seduzir e penetrar pela contundência da vida nordestina – “se dissolve em mim”.

No quarto poema, no entanto, o eu lírico anuncia seu medo frente à mulher que não tem lábios delicados, mas um “beijo tão beijo”, plenamente identificado com a verdade fatal dos objetos do Nordeste. No entanto, essa mulher forte e incisiva, tratada não mais pelo carinhoso “você”, e sim pelo contundente “tu”, em versos que abandonam a insistência das sibilantes, tem uma inocência que, apesar de “dura”, é formada por delicadas camélias, símbolo da pureza virginal. Dessa forma, a mulher pura que procura não ceder aos apelos do homem ativo e sensual, paradoxalmente, é retratada como forte e temível, levando o poeta, não à calma, como no terceiro poema, mas à exacerbação dos desejos que precisam ser controlados, depois, pelo eu lírico – “Eu volto à calma/ E não te vejo mais”.

O segundo e o terceiro poemas revelam uma mulher contraditória. A negra é descrita, inicialmente, como uma amante suave e desejosa, que se entrega à sensualidade e à própria dissolução – morte – no ser do poeta. No entanto, no quarto poema, ela revela uma impetuosidade que amedronta o amante, ao lado de uma castidade impensada – “Tu me proíbes/ Beber água após...”. Por meio do jogo sensual de entregas e recusas, a negra provoca a tensão sexual que prepara e antecede o gozo, levando o poeta a experimentar sensações díspares: é possuído, mas, ao desejar possuir, é proibido. Dessa forma, os dois amantes vão desenhando os compassos da fuga musical, por meio de perseguições e proibições, se alcançando e se distanciando num movimento sensual incessante.

V

Lá longe no sul,
Lá nos pés da Argentina,
Marulham temíveis os mares gelados,
Não posso fazer mesmo um gesto!

Tu me adivinhas, meu amor,
Porém não queres ser escrava!

Flores!
Apaixonadamente meus braços desgalam-se,
Flores!
Flores amarelas do pau-darco secular!
Eu me desgalo sobre teu corpo manso,
As flores estão caindo sobre teu corpo manso,
Te cobrirei de flores amarelas!

Apaixonadamente
Eu me defenderei!
(ANDRADE, 1993, p.249).

Os primeiros versos do quinto poema nos remetem à contraposição estabelecida no ser do poeta, entregue aos ventos mornos nordestinos, mas ainda marcado pela lembrança de sua frieza de paulista, invocando-a, em meio ao clima quente do Norte, como um dos elementos de seu desejo sexual que, impetuoso – como mares gelados –, se agita ameaçador, ao desejar o seu oposto, a saber, a mulher tropical dona de um “corpo manso”.

Frente à recusa da amada, o eu lírico, após ter sido disperso pelo vento – e como vento –, é, agora, numa identificação com a natureza contundente nordestina, o “pau-darco secular” – o ipê amarelo. Por meio da imagem dos braços que se desgalam sobre a amada, o poeta, multiplicando-se em flores amarelas, fecunda a terra-mulher. Se no segundo poema, a escuridão da negra se dissolve no poeta, agora,

a mulher passiva recebe a cor clara que a acaricia de forma suave por meio do toque um pouco gelado – como o poeta paulista –, mas gentil das pétalas amarelas.

O enlace amoroso das flores e da negra lembra a história da moça Naipi transformada em cascata pela cobra Capei, em punição à sua traição, em um dos episódios de *Macunaíma*. Donzela escolhida pela boiúna para servi-la, Naipi entrega-se, antes, ao guerreiro Titçatê que havia chorado copiosamente sob flores amarelas de ipê que caíam sobre seus ombros, ao saber da escolha de Capei – “Sempre no tempo em que os ipês de beira-rio se amarelavam de flores a boiúna vinha na taba escolher a cunhã virgem que ia dormir com ela [...]” (ANDRADE, 2000b, p.32). As flores de ipê são levadas à rede de Naipi pelo guerreiro que, após ter sido mordido pela amada impetuosa, que assim procedia para defender sua castidade, enche a boca da moça com elas, evitando, dessa forma, sua fúria. A virgem e seu “vencedor” brincam, então, “feito doidos entre sangue escorrendo e florzinhas de ipê” (ANDRADE, 2000b, p.33). A voluptuosidade da indígena e seu beijo mortal que faz o amante “geme(r) de raiva amando” (ANDRADE, 2000b, p.33) lembram o beijo forte da negra que faz temer o poeta que procura, como o guerreiro Titçatê, se defender, “apaixonadamente”, com flores amarelas. A impetuosidade e a suavidade da negra – seu corpo manso parecido com o corpo “mais molengo que embiroçú” (ANDRADE, 2000b, p.32) de Naipi – são desejadas pelo poeta como quem quer, ao mesmo tempo, a volúpia carnal e a suavidade do corpo virginal.

A mulher recoberta por pétalas, além de nos remeter a *Macunaíma*, nos faz lembrar também das aquarelas de Cícero Dias, da década de 1920, em que mulheres gigantescas aparecem em posições sensuais envolvidas por flores que as tocam como se as quisessem fecundar.

O quinto poema, extremamente pictórico, arranja suas imagens de tal forma que, ao lê-lo, somos tomados por um estranhamento surpreso similar às sensações que brotam ao observarmos as aquarelas de Cícero Dias. Como nelas, as imagens do poema se sobrepõem e apenas **são**, invocando o mesmo ambiente de sonho das telas do artista plástico.

De certa forma, os “Poemas da negra” exigem do leitor uma sensibilidade receptiva “desarvorada, sem nenhuma escravização intelectual, assombrável e assombrada”, similar aos apontados por Mário como necessários para a compreensão das obras de Cícero Dias. “E então essas aquarelas [esses poemas] nos aproximam duma alma... que não é deste mundo; e a gente se purifica [...] ao seu convívio” (ANDRADE, 2000a, p.52).

VI

Quando
Minha mão se alastra
Em vosso grande corpo,
Você estremece um pouco.

É como o negrume da noite
Quando a estrela Vênus
Vence o véu da tarde
E brilha enfim.

Nossos corpos são finos,
São muito compridos...
Minha mão relumeia
Cada vez mais sobre você.

E nós partimos adorados
Nos turbilhões da estrela Vênus!...
(ANDRADE, 1993, p.249-250).

Defendido por flores amarelas, o poeta é o vencedor da virgem e, portanto, o detentor do direito de tocar “seu grande corpo” com a mão que se alastra sensualmente como a luz da estrela Vênus, causando sensações de prazer na noite-mulher que estremece “um pouco”. O pequeno estremece deixa entrever o apetite lascivo que percorre o corpo desejante, mas que ainda resiste, da mulher, refém da volúpia vinda da entrega à mão “estrangeira” que a invade. A posição dúbia e instigante da negra que, ao mesmo tempo, resiste e deseja, arrebatada o poeta que, como estrela, quer possui a noite, se entregando à morte simbólica, por meio do próprio alastramento, mas deixando-se também envolver pelo “negrume”, em uma fecundação mútua.

No grupo de poemas de 1929, a negra se apresenta fortemente identificada com a natureza nordestina que a cerca, sendo apontada, alternadamente, como a terra e como a noite, ambos donos de uma escuridão profunda e misteriosa. No primeiro poema, a amada é descrita coberta de estrelas – como o mangue que as reflete ou como a noite que as detém –, sendo, depois, apontada como “sol-posto” – a noite escura que invade o poeta –, aparecendo, ainda, no quinto poema, como a terra envolta por flores que caem do ipê e, finalmente, no sexto texto, é a noite que estremece ao surgir da estrela. Dessa forma, os versos falam dos pares opostos “Céu e Terra”, ligados no próprio ser da negra, representante da noite e do mangue, e despertam o desejo do poeta que almeja possuir a totalidade.

‘Terra (Gaia), primeiro, deu à luz um ser igual a ela mesma, capaz de a cobrir totalmente, o Céu (Uranos) estrelado [...]’ [citação da *Teogonia*, de

Hesíodo]. Este par primordial deu origem à família numerosa dos deuses [...]. O casamento do Céu e da Terra é a primeira hierogamia. Os deuses tratarão de repeti-la e os homens, por seu turno, imitá-la-ão com a mesma gravidade sagrada com que imitavam qualquer gesto realizado na aurora dos tempos. (ELIADE, 1998, p.193).

Nos “Poemas da negra”, é atualizada a hierogamia inicial, tema da mitologia universal que aparece em diferentes civilizações, como entre os negros Ioruba, em que estão presente os pares opostos Olórun e Oduna (“a negra”) (ELIADE, 1998, p.194-195). No entanto, o poeta revive a união sagrada de forma diferente, já que ele não é um dos pares da união primordial – o céu ou a terra –, mas aquele que deseja possuir a conjugação dos opostos – a negra – que se impõe como contrário ao seu ser fragmentado. O desejo de união sexual reveste-se, portanto, de um caráter sagrado e o ato de sedução se configura como uma vivência religiosa.

De acordo com Eliade (1992, p.18-19),

Para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica [...]. O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado [...]. Essa tendência é compreensível, pois para os “primitivos”, [...] o *sagrado* equivale [...], em última análise, à *realidade* por excelência. O sagrado está saturado de ser. [...] É, portanto, fácil de compreender que o homem religioso deseje profundamente *ser*, participar da *realidade*.

O poeta busca a realidade primeira de que fala Eliade, por meio do movimento de sedução da negra, representante da natureza que revela o sagrado. Como o homem “primitivo”, para o qual a sexualidade não é apenas um ato fisiológico, mas “é, ou pode tornar-se, um ‘sacramento’, quer dizer, uma comunhão com o sagrado” (ELIADE, 1992, p.20), o eu lírico realiza as etapas da sedução como quem vivencia o mito da busca, em um momento sagrado, recuperando, para isso, de certa forma, o ambiente sonoro próprio do catimbó, como dissemos acima.

VII

Não sei porque os tetéus gritam tanto esta noite...
Não serão talvez nem mesmo os tetéus.
Porém minha alma está tão cheia de delírios
Que faz um susto enorme dentro do meu ser.

Estás imóvel.
És feito uma praia...
Talvez estejas dormindo, não sei.

Mas eu vibro cheinho de delírios,
Os tetéus gritam tanto em meus ouvidos,
Acorda! ergue ao menos o braço dos seios!
Apaga o grito dos tetéus!
(ANDRADE, 1993, p.250).

No movimento contínuo de encontros e afastamentos, o poeta e a negra continuam o jogo sensual que desenha o movimento da fuga. Os poemas retomam as oposições defasadas que se imitam por meio da variação contínua próprias da fuga (WISNIK, 2002, p.167), já que ora a negra, ora o poeta buscam realizar a sedução. No terceiro e no quarto textos, a negra é o elemento ativo do par e procura possuir, por meio de seu beijo, o poeta. Já no quinto e no sexto, o eu lírico, como que imitando o movimento anterior da negra, quer seduzi-la de forma ativa por meio de flores amarelas que a fecundam e por meio de sua mão-estrela que se alastra na escuridão da mulher. No sétimo poema, o poeta busca a conjugação, pois deseja a amada, mas espera dela o gesto que possa permitir a realização do desejo, só possível quando os dois se seduzem e se entregam ao mesmo tempo – “ergue ao menos o braço dos seios”.

Novamente identificada com a terra – “és feito uma praia” –, a amada imóvel parece dormir com a mão sobre os seios, como as donas do Romantismo que, adormecidas, possibilitavam a realização sublimada do desejo interdito do enamorado⁶. Se os românticos procuravam o amor sem sustos realizado por meio da imagem da mulher que dorme, nos “Poemas da negra”, possuído pelos delírios sexuais que fazem vibrar o seu corpo, traduzidos como gritos incessante dos pássaros tetéus, o eu lírico implora para a amante que acorde e ao menos erga o braço dos seios, possibilitando a satisfação sexual que o livrará do fogo insuportável que o toma – “apaga o grito dos tetéus” – e da ânsia que antecede o gozo.

Como se fosse o grito agudo dos tetéus que cortam a noite, em contraste com a gravidade da negra – nota constante que percorre os poemas – um desejo sexual intenso acomete o ser do eu lírico que, arrebatado pela loucura dos delírios, sente algo dentro de seu ser – sua alma – se assustar com o irromper repentino e extremo do auge do desejo sensual, causador de delírios – fuga da razão – e, portanto, elemento de acesso à essência primária das coisas. O outro nome dos tetéus – o onomatopaico “quero-quero” – exprime a vontade de realização sexual que atinge, nesse poema, um dos seus ápices⁷.

⁶ Mário de Andrade mostra, em Álvares de Azevedo, a sublimação do medo de amar por meio da imagem da mulher adormecida (ANDRADE, 2002a, p.248).

⁷ “O nosso tetéu [...] [ao tentar dormir] põe uma patinha no meio da perna e fecha os olhos. A pata escapole e o tetéu acorda, badalando uma guizalhada” (CASCUDO, 2002, p.678).

VIII

Nega em teu ser primário a insistência das coisas,
Me livra do caminho.

Colho mancheias de meus olhares,
Meu pensamento assombra mundos novos,
E eu desejava estar contigo...

Há vida por demais neste silêncio nosso!
Eu próprio exalo fluidos leves
Que condensam-se em torno...
Me sinto fatigantemente eterno!

Ah, meu amor,
Não é minha amplidão que me desencaminha,
Mas a virtuosidade!
(ANDRADE, 1993, p.250).

O ser primário da amada, profundamente identificado com a natureza, é capaz de arrebatar o poeta, tirando-o de suas preocupações do dia-a-dia e do seu caminho de intelectual. Admirar a negra, portanto, é o mesmo que contemplar o sublime apreendido por nós na natureza e desejá-la é almejar aquilo que, de acordo com Kant (1993, p.96), não pode ser possuído, pois está acima de qualquer medida. Nos poemas de 1929, o eu lírico deseja abandonar o caminho seguro da racionalidade e se render às volúpias de uma outra realidade, buscando apreender, na experiência de conjugação com a natureza, o sagrado.

Como quem faz uma prece – “me livra do caminho” –, o eu lírico pede à negra que negue a “insistência das coisas” concebidas apenas por meio da razão, em favor da essência da vida que se mostra por meio de seu corpo primário. Apesar de suas “mancheias” de olhares e de pensamentos que “assombram mundos novos” frente à novidade da vida diferente de seu país conhecida por meio da viagem ao Nordeste, o poeta deseja apreender não apenas aquilo que seu próprio pensamento racional pode revelar, mas a vida que só pode ser compreendida por meio do silêncio – “Há vida por demais neste silêncio nosso!”. Portanto, os “Poemas da negra” revelam o eu lírico em busca da essência do mundo, tal como descrita por Schopenhauer.

O filósofo alemão, aproximando o pensamento de Kant ao de Platão, parte das “Ideias” platônicas e da “coisa-em-si” kantiana para definir a realidade primeira das coisas – a “Vontade” –, não passível de ser apreendida por meio da ciência e do pensamento racional, sendo necessário, para tanto, abandonar os conceitos, as relações de causa e efeito e a noção de Tempo e Espaço, para que se possa, ao se transformar no “puro sujeito do conhecimento”, apreender a Ideia que subjaz aos fenômenos, meras sombras refletidas na parede da caverna, como afirmara

Platão. De acordo com o estudioso, para ser capaz de conhecer o que está atrás dos fenômenos, é necessário ao sujeito que abandone a própria individualidade, se confundindo com o objeto, tal como faz o eu lírico, em “Poemas da negra” – “Não sou mais eu!” –, sendo capaz de apreender o que está além do revelado por seus olhos e pensamento, assumindo, ele próprio, características da natureza que, como o poeta, é “fatigantemente etern[a]”, por meio de seus ciclos naturais de regeneração.

Pode ocorrer [...] que [...] nós deixemos de lado o modo comum de consideração das coisas, cessemos de seguir suas relações [...] pelo fio condutor do princípio de razão; então consideraremos não mais o onde, o quando, o por quê, o para quê das coisas, mas única e exclusivamente seu *quê* (ou seja, a *Ideia*). [...] É uma maneira germânica de falar plena de sentido a de que nos *perdemos* por completo num objeto, ou seja, perdemos de vista justamente o próprio indivíduo [...]. A disposição se torna *puramente objetiva*: toda a consciência é ainda apenas o espelho claro do objeto oferecido. (SCHOPENHAUER, 2003, p.46).

Schopenhauer (2003, p.45) descreve o estado de conhecimento metafísico como “a intuição estética das coisas”. O jogo sensual dos “Poemas da negra”, ao revelar o eu lírico propenso a se tornar puro sujeito do conhecimento e, portanto, capaz de apreender a *Ideia* que, de acordo com Schopenhauer, é o objeto da arte, fala também do processo artístico, aproximando-o do ato de sedução e de consumação sexual, revelando a arte que brota também da intuição e não apenas da “virtuosidade” técnica – “A arte repete em suas obras [...] o essencial e permanente de todos os fenômenos do mundo [...]. Sua única origem é o conhecimento da *Ideia*; seu único fim, a comunicação desse conhecimento” (SCHOPENHAUER, 2003, p.59).

X

[...]
Nós estamos de pé,
Nós nos enlaçamos,
Somos tão puros,
Tão verdadeiros...
Ô, meu amor!
O mangue vai refletir os corpos enlaçados!
Nossas mãos já partem no jogo das brisas,
Nossos lábios se cristalizam em sal!
Nós não somos mais nós!
Nós estamos de-pé!
Nós nos amamos!
(ANDRADE, 1993, p.251).

Os dois amantes são puros e verdadeiros, pois vivenciam o momento sagrado de atualização da hierogamia fundadora, em que os opostos se complementam. Ao deixarem de lado a própria individualidade, o poeta e a negra tornam-se apenas um, formando um novo ser feito de misturas. Além da conjugação dos dois amantes, o corpo completo – yin e yang – se mistura também à natureza, já que o mangue os reflete, a brisa dispersa suas mãos e seus lábios se transformam em sal, como a água do mar ao ser secada pelo vento. Antes, o poeta não era mais ele – “Não sou mais eu!” –, indicando a morte do boi sacrificial, agora, no momento que antecede o ato sexual, o corpo duplo dos amantes também se dissolve levado pelo vento – “Nós não somos mais nós!”. Abandonando a individualidade, ambos se lançam ao contato mais profundo com a essência do mundo buscada avidamente pelo poeta.

Os corpos finos e compridos dos amantes⁸ tomam, no décimo poema, ao realizarem o enlace amoroso em pé, a forma de um mastro sagrado que, nas sociedades tradicionais, liga o céu e a terra, confirmando o caráter religioso da união do poeta e da negra, além de indicar a constituição de um espaço sagrado que possibilita ao poeta entrar em contato com o “*real* por excelência” (ELIADE, 1992, p.31).

Temos, pois, de considerar uma seqüência de concepções religiosas e imagens cosmológicas que são solidárias e se articulam num “sistema” [...]: (a) um lugar sagrado constitui uma rotura na homogeneidade do espaço; (b) essa rotura é simbolizada por uma “abertura”, pela qual se torna possível a passagem de uma região cósmica a outra (do Céu à Terra e vice-versa) [...]; (c) a comunicação com o Céu é expressa indiferentemente por [...] imagens referentes todas elas ao *Axis mundi* [coluna universal]: pilar [...], escada [...] montanha, árvore, cipós etc; (d) em torno desse eixo cósmico estende-se o “Mundo” [...], logo, o eixo encontra-se “ao meio”, no “umbigo da Terra”, é o Centro do Mundo. (ELIADE, 1992, p.38).

Quando finalmente se amam, os amantes experimentam a conjugação de opostos que, no desenvolver do poema – da fuga musical –, se buscaram e se escaparam, por inúmeras vezes, instaurando, assim, o momento supremo de ligação entre os dois temas musicais – o poeta e a negra –, possível apenas no momento em que ambos, entregues ao delírio amoroso, se buscam.

XI

Ai momentos de físico amor,
Ai reintrâncias de corpo...
Meus lábios são que nem destroços
Que o mar acalanta em sossego.

⁸ “Nossos corpos são finos, / São muito compridos...” (ANDRADE, 1993, p.249).

A luz do candieiro te aprova,
E... não sou eu, é a luz aninhada em teu corpo
Que ao som dos coqueiros do vento
Farfalha no ar os adjetivos.
(ANDRADE, 1993, p.252).

Nos “Poemas da negra”, o eu lírico se entrega ao orgasmo, provando o gosto da essência primária que adivinhara na mulher, sentindo-o em si ao misturar seu corpo ao dela – “ai reintrâncias de corpo...”. Atingindo o momento em que, após a curva de excitação, chega-se ao desfazimento – morte –, o poeta sente seus lábios vagarem como destroços de seu ser que, dividido, como o boi das danças dramáticas, é acalentado pelo oceano.

Ainda sentindo-se disperso pelo ambiente – “não sou eu” – e vivenciando a calma que sobrevém ao orgasmo, o poeta, identificado com a luz tremulante do candieiro – limite intangível da matéria –, sob o som do vento que faz farfalharem os coqueiros, se aninha no corpo negro da amante, formando, com ela, um só ser feito da mistura dos contrários primordiais – luz e escuridão –, separados, no Gênesis, durante a criação do mundo, realizando, portanto, um retorno à origem por meio da resolução da dualidade.

XII

Lembrança boa,
Carrego comigo tua mão.

O calor exausto
Oprime estas ruas
Que nem a tua boca pesada.
As igrejas oscilam
Por cima dos homens de branco,
E as sombras despencam inúteis
Das botinas, passo a passo.

O que me esconde
É o momento suave
Com que as casas velhas
São róseas, morenas,
Na beira do rio.

Dir-se-ia que há madressilvas
No cais antigo...
Me sinto suavíssimo de madressilvas
Na beira do rio.
(ANDRADE, 1993, p.252).

Após o momento temido e desejado de conjugação de opostos que causa o despedaçamento do poeta – morte orgástica e mítica recuperada pela forma musical da fuga –, no último poema, o eu lírico se restaura em sua individualidade, atingindo o momento de *anagnórisis*, última parte do mito da procura, descrito por Northrop Frye, em *Anatomia da crítica* – “Luta e dilaceramento chegam assim, num quarto momento, à *anagnórisis*, o reconhecimento, a readmissão das partes num corpo inteiriço, a volta triunfal dos fragmentos à uma totalidade renovada.” (WISNIK, 1979, p.73).

O poeta, não mais misturado com a negra, carrega, em seu ser, no entanto, a marca do toque da mão da mulher – “carrego comigo tua mão”. Da mesma forma, mesmo não fazendo mais parte da natureza, sente a presença da paisagem que se impõe, de maneira marcante, sobre seu ser, ao andar pelas ruas de Recife. Como se estivesse a caminhar dentro de uma das aquarelas de Cícero Dias, o eu lírico descreve a maneira assimétrica e gigantesca com que as igrejas oscilam, como num sonho, sobre os homens, causando vertigens. Além disso, ressalta a forma desmesurada com que o calor exausto pesa sobre as ruas que percorre – como o beijo da boca pesada da amante, cansada depois do momento de amor –, não deixando de destacar, ainda, a forma inútil com que as sombras, como seres animados, despencam das botinas que caminham sob o sol forte do dia.

Suscetível à maneira ostensiva com que a paisagem se impõe, o poeta, ainda sensível após a imersão no ser primário da amante, procurará se proteger da força das imagens que o rodeiam, por meio do momento suave do entardecer que, tingindo de rosa as casas ribeirinhas, dá guarida ao poeta que o usa para disfarçar a voluptuosidade que ainda o marca e que poderia tomá-lo, novamente, ao entrar em contato com o dia sensual pernambucano.

Os silêncios e lacunas dos “Poemas da negra”, que dão a sensação de que algo se esconde por baixo dos versos, se revelando e, ao mesmo tempo, não se revelando, são a expressão da busca do poeta pela realidade primeira da vida que se esconde sob a roupagem dos fatos. Assim, ao intensificar o silêncio sob um lirismo recatado, o poeta está aproximando sua poesia da verdade que está além das palavras, como lembra Octavio Paz, citado por Alfredo Bosi (2000, p.38), – “*los objetos están más allá de las palabras*”.

Conhecendo o que se insinua sob a aparência das coisas, o poeta reconhece a si mesmo, já que a “Vontade”, de acordo com Schopenhauer, é matriz que se revela idêntica sob várias formas. O poeta, identificado com a verdade primária, não se mostra de imediato ao pensamento do leitor, mas antes se esconde, sob os versos, deixando entrever apenas um lirismo sutil. Há, nos “Poemas da negra”, portanto, “um desaparecimento do sujeito por detrás do poema” (LAFETÁ, 1986, p.164).

Como afirma Manuel Bandeira (2006, p.136-137),

[...] por maior que seja a incompreensão em que nos deixam muitas das imagens dos “Poemas da negra” [...], é impossível ficar insensível ao tom de repousante calma que todos eles respiram, uma impressão de altura em que se perdem os ecos odiendos da controvérsia humana e aonde só chegam os harmônicos de um lirismo sutilmente, tão sutilissimamente organizado.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. Music and poetry: a critical reading of Mário de Andrade’s verses. **Itinerários**, Araraquara, n.28, p. 99-120, Jan./June 2009.

■ **ABSTRACT:** *Mário de Andrade’s poems, “Poemas da negra” (1929), by means of silent music, reveals the poet’s subtle lyricism that is insinuated into the verses. To try to apprehend this music is to participate in the seduction game of the poem, to abandon oneself while at the same time attempting to capture its essence, experiencing, thus, the critical act as the “passionate effort to love and understand” (ANDRADE, 2002a, p.11).*

■ **KEYWORDS:** *Mário de Andrade. Poetry. Music. Criticism.*

REFERÊNCIAS

ANCONA LOPEZ, T. P. “Viagens etnográficas” e Mário de Andrade. In: ANDRADE M. de **O turista aprendiz**. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p.15-23.

_____. **Mariodeandradiando**. São Paulo: Hucitec, 1996.

ANDRADE, M. **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002a. (Obras de Mário de Andrade, 10).

_____. **Danças dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneida Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002b.

_____. **O turista aprendiz**. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002c.

_____. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. Cícero Dias e as danças do nordeste. **Teresa**, São Paulo, n.1, p.48-67, 1.sem. 2000a.

_____. **Macunaíma:** (o herói sem nenhum caráter). Texto revisto por Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Guarnier, 2000b.

_____. **Poesias completas.** Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

_____. **Música de feitiçaria no Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. (Obras Completas Mario de Andrade, 13).

BANDEIRA, M. Mário de Andrade. In: _____. **Crônicas da província do Brasil.** Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CORSALETTI, F. Movediço. In: _____. **Estudos para seu corpo.** São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p 70.

CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro.** São Paulo: Global, 2002.

ELIADE, M. **Tratado de história das religiões.** Tradução de Fernando Tomaz e Natalia Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo.** Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LAFETÁ, J. L. Mário de Andrade, o arlequim estudioso. In: _____. **A dimensão da noite e outros ensaios.** Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p.213-225.

_____. **Figuração da intimidade:** imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LÉVI-STRAUSS, C. Mito e música. In: _____. **Mito e significado.** Tradução de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 2000. p.65-77.

SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do belo.** Tradução, apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido:** uma outra história das músicas. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

_____. **Dança dramática:** poesia / música brasileira. 1979. 222 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

