

O OUVIDO E A CIDADE: MURILO MENDES E A PAISAGEM SONORA DO RIO DE JANEIRO

The ear and the city: Murilo Mendes and the soundscape of Rio de Janeiro

Autor: Guilherme Trielli Ribeiro¹.

Filiación: Harvard University, Cambridge, MA, Estados Unidos.

Email: guilhermetrielli@gmail.com

Resumo

Neste ensaio analiso o poema “A sesta”, de Murilo Mendes, mostrando como as imagens colocam em causa a relação entre a paisagem sonora do Rio de Janeiro das décadas de 1920 e 1930 e o modo como o poeta ouve e reinventa essa mesma paisagem. Tomando como ponto de partida o universo sonoro referido no poema, argumento que Murilo Mendes atua sobre ele, a um só tempo, como ouvinte e como poeta-músico, inscrevendo no corpo do texto uma singular polifonia, cuja textura se parece com as texturas criadas por compositores também atentos aos sons da cidade moderna, tais como Luigi Russolo, Heitor Villa-Lobos, Edgar Varèse, Pierre Schaeffer e Pierre Henry.

Palavras-chave: Murilo Mendes, poesia, paisagem sonora, cidade moderna.

Abstract

In this essay I analyze the poem “A sesta” (“The nap”), by Murilo Mendes, indicating how the images revolve around the relationship between Rio de Janeiro’s soundscape in the two first decades of the 20th Century and the way the poet listens and reimagines this same soundscape. I argue that Murilo Mendes works with the sounds of the city as a listener as well as a poet-composer, inscribing in the verses an unique polyphony, whose texture resembles those used by composers who were also attuned to the sounds of the modern city, such as Luigi Russolo, Heitor Villa-Lobos, Edgar Varèse, Pierre Schaeffer and Pierre Henry.

Keywords: Murilo Mendes, poetry, soundscape, polyphony, modern city.

O mundo é barulho e é silêncio. A música extrai som do ruído num sacrifício cruento, para poder articular o barulho e o silêncio do mundo. Pois articular significa também sacrificar, romper o continuum da natureza, que é ao mesmo tempo silêncio ruidoso (como o mar, que

é, nas suas ondulações e no seu rumor branco, freqüência difusa de todas as freqüências).
Zé Miguel Wisnik (35)

A paisagem sonora mundial é uma composição indeterminada, sobre a qual não temos controle, ou seremos nós, os seus compositores e executantes, encarregados de dar-lhe forma e beleza?

Murray Schafer (19)

As primeiras gravações da música popular brasileira datam do final do século XIX. No entanto, infelizmente não há registros do que Murray Schaefer designa como paisagem sonora², a não ser por parte de poetas e prosadores sensíveis ao universo sonoro do campo, da cidade e do subúrbio. Murilo Mendes (1901-1975) foi certamente um dos poetas brasileiros mais dedicados à música e à compreensão do fenômeno sonoro em sua mais larga acepção. Foi ouvinte assíduo e crítico das músicas de seu tempo e se lançou incessantemente a uma apaixonada escuta das paisagens sonoras de onde viveu, no Brasil e no exterior. Não é por acaso que encontramos em seus textos numerosas referências, explícitas e implícitas, à música. Por exemplo: “a noite é uma soma de sambas/que eu ando ouvindo há muitos anos”, “as sonatas de Beethoven realejadas nos pianos dos bairros distintos”, “casa ao som da marcha alemã com flores e telegramas”, “sinos vibrando na alma da gente”, “sons de realejo na praça onde crianças jogam malha”, “água cantando na fonte mecânica, embalando a praça”, “Ó saxofones do último dia/soprando a música do aniquilamento”, para citarmos apenas algumas pouquíssimas imagens de seu livro de estreia, *Poemas* (1930). Em seu livro de memórias, *A idade do serrote* (1968), Murilo enumera muitos personagens e episódios ligados estritamente à música (Etelvina, A Rainha do Sabão, Isidoro da Flauta, Sebastiana, Cláudia, Adelaide, entre outros) e chega a definir Juiz de Fora, sua cidade natal, como “trecho de terra cercado de pianos por todos os lados”. Além disso, entre 1946 e 1947 o poeta se dedicou à crítica musical, tendo publicado vários artigos no prestigioso “Letras e Artes” do *Jornal A Manhã* (RJ)³.

Neste ensaio procuro mostrar como Murilo Mendes, na condição de poeta, mas utilizando procedimentos musicais, efetuou, no poema “A sexta”, algo que vai muito além de um mero registro literário da paisagem sonora carioca: reestruturou-a e deu-lhe sentidos novos. Esse fato merece destaque, pois dele decorre a tese de que Murilo, por um lado, antecipou em seus poemas, na esteira do compositor e pintor italiano Luigi Russolo, os procedimentos dos compositores franceses da *musique concrète*, como Pierre Schaeffer e Pierre Henry, que utilizavam fontes sonoras naturais (que eles chamavam de “concretas”) ao compor em fita magnética, em vez dos procedimentos tradicionais de notação musical; por outro lado, manejou o universo sonoro à sua volta de modo correlato a um dos compositores que mais admirava: Heitor Villa-Lobos. É preciso considerar, portanto, a hipótese de que o poeta, motivado pelas obras que Villa-Lobos compôs entre 1918 e 1929 (que integram o seu segundo momento criativo), lançou mão de alguns procedimentos musicais ao escrever seus poemas, destacadamente os procedimentos relacionados às técnicas de produção de simetrias e texturas⁴.

Estas observações indicam a afinidade de Murilo não apenas com o repertório musical de sua época mas sua posição singular no panorama da cultura brasileira, como indivíduo profundamente sensível ao universo sonoro de seu tempo e efetivamente compromissado com a experimentação e a intervenção artística no âmbito da paisagem sonora⁵. Assim, a obra de Murilo Mendes continua atual, uma vez que indaga, ao lado de pesquisadores de

diversas áreas interessadas nos estudos sobre a paisagem sonora: “Qual é a relação entre os homens e os sons de seu ambiente e o que acontece quando esses sons se modificam?” (Schafer 18)

Partindo do pressuposto de que a obra de Murilo Mendes coloca figurativamente essa mesma questão, podemos acrescentar a hipótese de que para o poeta o mundo era percebido como “uma composição musical macrocósmica” (Schafer 19). Tal hipótese faz com que Murilo Mendes novamente deva ser considerado um visionário, uma vez que ele antecipa de modo inequívoco uma definição de música altamente aberta e contemporânea. A propósito, em *A afinação do mundo*, Murray Schafer observa que “a definição de música tem sofrido uma mudança radical nos últimos anos” (19) e cita, a título de exemplo, uma definição formulada por John Cage: “Música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto – vejam Thoreau”. Transcrevo a seguir o comentário de Schafer a respeito da definição cageana de música, a fim de indicar a própria concepção de música de Murilo Mendes, que virtualmente equivale à de Cage, conforme poderemos constatar durante a análise do poema “A sesta”:

Definir a música meramente como sons teria sido impensável alguns anos atrás, embora hoje as definições mais restritas sejam as que se têm revelado mais inaceitáveis. Pouco a pouco, no decorrer do século XX, todas as definições tradicionais de música foram caindo por terra em razão da abundante atividade dos próprios músicos. Em primeiro lugar, pela enorme expansão dos instrumentos de percussão em nossas orquestras, muitos dos quais produzem sons sem altura definida ou arrítmicos; depois, pela introdução de procedimentos aleatórios, nos quais todas as tentativas para organizar os sons de uma composição racional foram suplantadas pelas leis “mais altas” da entropia; em seguida, pela abertura dos recipientes espaço-temporais que chamamos de “composições” ou “salas de concerto” para permitir a introdução de um mundo novo de sons situados fora delas (...); depois, pelas práticas da *musique concrète* [música concreta], que insere qualquer som ambiental na composição por via da fita; e, finalmente, pela música eletrônica, que em todo mundo nos tem revelado toda uma nova gama de sons musicais, muitos deles relacionados com a tecnologia industrial e elétrica. Hoje, todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que pertence ao domínio compreensivo da música. Eis a nova orquestra: o universo sonoro!

E os músicos: qualquer um e qualquer coisa que soe! (20)

Leiamos o poema:

O sol bate em chapa nas casas antigas.
O mar embalança,
rede mole sem corpo de mulata,
verde azul lilás verde outra vez.
As praias espreguiçam-se malandras,
é a hora das linhas repousantes.

A buzina distante dum automóvel
chega até aqui com um som de lundu.
Um mulatinho magro com o desenho certo
chupa um pirolito devagarinho.

Dentro das casas pensativas
as meninas caem na madorna.

A música das serrarias aumenta a sonolência...
Os comerciantes torcem pra nenhum freguês entrar. (1994 93)

Consideremos, a princípio, que no poema se dá um singular registro da paisagem sonora do Rio de Janeiro da década de 1920, cujos principais traços decorrem de uma invenção a três vozes: uma buzina de automóvel, um lundu e o ruído estridente de serrarias⁶. Num primeiro momento, nada há de extraordinário nessas três referências sonoras que, nos idos de 1920 e 1930, podiam ser facilmente encontradas no cotidiano da cidade. No poema, contudo, tal polifonia ganha novos sentidos, diferentes dos que lhes são atribuídos normalmente, isto é, deixa de ser apenas índice da cidade e torna-se um signo de complexa poeticidade. Assim, o lundu, decomposto em *um som*, não é mais ouvido como música propriamente dita e o rangido áspero das serrarias, por sua vez, figura a própria música. Essa troca de valores, na gama urbana que vai do ruído à música, é simbólica e contrasta com o caráter descritivo do poema, que se sustenta pela voz indireta do eu lírico.

Em uma primeira leitura, o poema traz abertas as portas do sentido: vocabulário simples, sintaxe límpida, objetividade descritiva. Entretanto, aos poucos vislumbra-se um olhar irrequieto que se desloca por todo um panorama que vai se complexificando até se tornar radicalmente dissonante e esquivo. Essa procura irrequieta, que não se resolve, não aparece na superfície do poema, constituindo, por assim dizer, a sua *força oculta*. Desse modo, compartilhamos com o eu lírico o sentimento de constante transformação que nos transmite a experiência do insólito, derivado, no caso de Murilo Mendes, de procedimentos combinatórios (a fotomontagem e a colagem surrealistas, a montagem cinematográfica, a música) e uma visão de mundo (alicerçada no Essencialismo de Ismael Nery) que serviram de base ao surrealismo à brasileira o qual deixou marcas profundas em seu estilo. Voltando ao poema, podemos dizer que os versos repousam na tensão que os revoluciona. Através dessa espécie de *dissonância absoluta*, é dada ao leitor a oportunidade de experimentar as imagens – ora deixando-se conduzir por elas, ora indagando sobre os caminhos possíveis a seguir – e aos poucos ser arrebatado por um indescritível pulsar em que os limites da realidade se desfazem, conduzindo ao sonho e à liberdade.

Apesar de enfatizar alguns dos *eventos sonoros*⁷ da cidade, o campo que se descortina oscila entre referências visuais (o sol, as casas, o mar, as praias, um mulatinho) e auditivas (mencionadas anteriormente). Além do contraste entre visão e audição, há também o contraste de imagens tipicamente urbanas (o automóvel, o comércio, as serrarias) e imagens algo provincianas (as casas antigas, o ritmo vagaroso representado pela “hora das linhas repousantes”). Esses contrastes indicam as características ainda marcadamente provincianas da cidade do Rio de Janeiro daquela época, conforme a seguinte descrição, feita pelo próprio Murilo Mendes:

O Rio de Janeiro entre 1920 e 1930 era uma cidade deliciosa, pacata, de um ritmo de vida manso, quase provinciano. Começavam a surgir ainda tímidas as primeiras casas de apartamentos. Viajava-se comodamente de Ipanema à Praça Mauá em ônibus às vezes metade vazios. Copacabana não era o grotesco empório de exibicionismo de hoje, cumpria dignamente sua missão de pórtico do mar. A cidade estirava-se voluptuosamente ao sol, com a linha de baía ainda não prejudicada pelo últimos aterros e pelo acúmulo de arranha-

céus. A vastidão das massas naturais quase virgens sugeria a sensação da vida aumentada, de um apronfundamento no tempo e no espaço, de uma grandeza superlativa. Não há dúvida que a enseada de Botafogo, o Pão de Açúcar e os outros morros continuam no mesmo lugar; mudaria a cidade ou mudei eu? Mas, além da já mencionada invasão dos arranha-céus, é certo que o ambiente e o estilo de vida da cidade se transformaram muito, produzindo essa mudança de ângulo psicológico. Além disso temos nós no Rio atual margem para a contemplação gratuita? (1996 69)

O clima pacato desse Rio algo provinciano tangencia o espírito de Minas retratado em um poema praticamente homônimo⁸, feito por Carlos Drummond de Andrade, o que confirma os traços provincianos do Rio de então. Sobre o poema de Drummond John Gledson observa:

“Sesta” é um dos poemas mais memoráveis do livro. Os membros da família – pai e filhos – reagem só de vez em quando, para cair dentro da mesmice quente, tropical, irrespirável... O poema está perfeitamente construído para dar impressão de monotonia, com a repetição de construções gramaticais. Os versos são quase todos de cinco ou de seis sílabas, dando a sensação de leves variações dentro de uma paralisia total. (66)

O poema de Murilo Mendes⁹ também “está perfeitamente construído para dar a impressão de monotonia”, “dentro da mesmice quente, tropical, irrespirável”. Apesar do recorte dos versos respeitar o princípio métrico do verso livre, ocorrem várias simetrias (fundamentadas em jogos de oposição), que causam a sensação de regularidade, de onde decorre a monotonia. O número ímpar das partes contrasta com o número par dos versos de cada uma delas, ou seja, o poema é constituído de três blocos, os dois primeiros, contendo seis versos cada um, e o último, dois versos. Cada um dos versos que compõem o dístico final possui um sentido completo, o tamanho do verso coincidindo com o tamanho da frase. O mesmo padrão foi imposto ao verso de abertura, que também equivale a uma oração com sentido completo. Os versos da primeira parte estão distribuídos principalmente por justaposição, ao contrário dos versos da segunda parte, onde ocorrem três *enjambements*. Na primeira parte descreve-se predominantemente imagens da natureza enquanto na segunda e na terceira acentuam-se as imagens urbanas. Ao silêncio generalizado da primeira parte contrapõem-se os ruídos e a música dos demais versos. O tempo do discurso, que em um plano abstrato correlaciona-se com a hora da sesta, hora das linhas repousantes, contrasta com o tempo histórico inscrito em imagens como a das casas antigas e a da música das serrarias. O ritmo dos dois sextetos é lânguido e monótono, diferentemente do ritmo do fecho do poema, que é agitado e agressivo.

A enumeração das contradições internas do poema poderia ser longamente estendida. Por ora, mencionarei apenas mais uma: a semelhança entre a estrutura do poema e a forma do soneto. Efetivamente, “A sesta” é uma espécie de soneto deformado. Dois aspectos são decisivos para essa comparação: o número de versos e o tratamento algo tradicional do tema. Esses dois aspectos estão entrelaçados, mas não é possível observá-los separadamente sem prejuízo de seu significado. O poeta distribuiu os catorze versos segundo o esquema 6-6-2, modificando radicalmente o esquema 4-4-3-3, italiano, e também o esquema 12-2, inglês, do qual é mais próximo. Quanto ao conteúdo, a seqüência elaborada parece prescindir totalmente do desenvolvimento lógico tradicional. Em outras palavras, Murilo Mendes não utiliza as palavras para dar vazão ao eu, ao mundo subjetivo. O eu lírico nem sequer aparece enquanto presença fortemente marcada, a não ser de modo

indireto. Ao que parece as palavras debruçam-se exclusivamente sobre o mundo exterior, com os seus dados empíricos e acasos objetivos. A solução formal encontrada ajusta-se plenamente ao “desejo descritivo” do eu lírico. Contudo, esse desejo é contraditório, porque ao mesmo tempo em que o poeta se lança à descrição é seduzido, veremos, por *uma liberdade ilimitadamente criativa*. Assim se explica em parte a dissolução do soneto e a discreta mas decisiva fantasia ditatorial¹⁰.

Linhas Repousantes

No primeiro verso do poema, o sol a pino remete simbolicamente ao tempo cíclico, natural, da revolução cotidiana do globo terrestre; as casas, ao tempo linear, histórico, implícito no adjetivo que as determina. Essas duas concepções de tempo, que fazem parte do sistema de oposições característico do poema, desencadeiam a constante oscilação das imagens, que ora pendem para os ciclos naturais, ora para o tempo histórico.

O movimento cíclico está claramente expresso no quarto verso, onde a ondulação do mar confere um sentido de repouso ao movimento. A rede mole torna-se linha repousante: “verde azul lilás verde outra vez”. Esse retorno, que marca a regularidade de certos movimentos naturais é típico do poema, repleto de outros retornos. Por exemplo: o sol retorna como *som* (de buzina e lundu), as casas antigas, como casas pensativas, o mar, como rede mole. A relação entre o sol e o som deve ser entendida como a passagem do silêncio da primeira parte, em que a luz e o olhar são predominantes, para o aturdimento da segunda e da terceira partes, em que o ruído e a escuta sobressaem. Além disso, é preciso considerar que a posição do sol a pino indicada pelo poeta aponta para um horário do dia em que supostamente a ocorrência de sons pela cidade deveria também estar em plena ação. O silêncio, portanto, dessa primeira estrofe trata-se de um silêncio figurado, uma vez que a cidade pós-Revolução Industrial é, por natureza, ruidosa. É importante observar, portanto, que mesmo esse “silêncio” do primeiro momento do poema diz respeito à paisagem sonora da cidade. Para compreendermos de que forma isso se dá, consideremos a distinção entre os termos *hi-fi* e *lo-fi*, que, conforme Schafer, ajudam a caracterizar a transição da paisagem sonora rural para a urbana:

Um sistema hi-fi é aquele que possui uma razão sinal/ruído favorável. A paisagem sonora hi-fi é aquela em que os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental. Em geral, o campo é mais hi-fi que a cidade, a noite mais que o dia, os tempos antigos mais que os modernos. Na paisagem sonora hi-fi, os sons se sobrepõem menos frequentemente; há perspectiva – figura e fundo, “o som de um balde na borda de um poço e o estalido de um chicote a distância” – a imagem é de Alain Fournier, para descrever a economia acústica da zona rural francesa. (71)

O compositor canadense afirma, ainda:

O ambiente silencioso da paisagem sonora hi-fi permite ao ouvinte escutar mais longe, a distância, a exemplo dos exercícios de visão a longa distância no campo. A cidade abrevia essa habilidade para a audição (e visão) a distância, marcando uma das mais importantes mudanças na história da percepção. (71)

No poema de Murilo Mendes em questão, podemos dizer que os elementos visuais se sobressaem quando o ouvido se desloca para o âmbito lo-fi da paisagem sonora:

Em uma paisagem sonora lo-fi, os sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons superdensa. O som translúcido – passos na neve, um sino de igreja cruzando o vale ou a fuga precipitada de um animal no cerrado – é mascarado pela ampla faixa de ruído. Perde-se a perspectiva. Na esquina de uma rua, no centro de uma cidade moderna, não há distância, há somente presença. Há fala cruzada em todos os canais, e para que os sons mais comuns possam ser ouvidos eles têm de ser intensamente amplificados. (Schafer 72)

No entanto, se a perspectiva falta, o poeta lança mão do que podemos chamar de alternância de perspectivas. As trocas efetuadas entre o olho e o ouvido talvez sejam um dos modos que Murilo Mendes encontrou para lidar com o problema dos limites da percepção decorrentes da falta de perspectiva. Luz e som, olho e ouvido, contudo, não se excluem ao trocarem de posição e fazem pensar que o ouvido pode já estar plenamente desperto frente ao silêncio cortante da primeira parte e, vice-versa, o olhar permanecer armado no momento em que os sons ilustram o panorama. Esses retornos e permutações também são responsáveis pelo efeito de monotonia e dissonância, sem os quais a descrição das paisagens visual e sonora feita no poema seria insossa e irrelevante do ponto de vista poético¹¹.

A propósito da perspectiva descritiva, podemos dizer que a posição distanciada (ou anônima) do eu lírico permite defini-lo como um *flâneur* ou *gavroche carioca*, designação utilizada por Mário de Andrade no ensaio “A Poesia em 1930” ao se referir a Murilo Mendes, indicando o contraste entre a sua atitude expansiva e comunicativa e a atitude introspectiva dos outros poetas estudados, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Augusto Frederico Schmidt. No entanto, tenho a impressão de que o contraste é mais pertinente para descrever algumas características psicológicas das poéticas de Drummond e Murilo, o *gauche* e o *gavroche*. Aquele é o poeta da sombra, do ambiente fechado, do gabinete. É certo que ele também frequenta as ruas, se expõe cruamente em jornais e livrarias, praticando a seu modo a *flânerie*. Mas sempre de maneira oblíqua, disperso na multidão. Para o *gavroche* acontece diferente. Porque ele é solar, expansivo, tropicalista. Se ele também se confunde com a gente anônima da cidade, muitas vezes dela se destaca, chamando atenção sobre si mesmo, tornando-se o próprio espetáculo em seus belos dias. O *gavroche* joga diabolô no meio do povo enquanto o *gauche*, com seu eu-todo-retorcido, toma o bonde anonimamente. Dessa maneira, a impessoalidade do discurso deixa de ser apenas um recurso expressivo e passa a indicar o personagem urbano que está contido no eu lírico. Pode-se confirmar a presença do *gavroche carioca* através dos inúmeros carioquismos de que o poema é feito, destacadamente certas palavras ou figuras como *rede mole*, *mulata*, *praias que espreguiçam-se malandras* e o uso recorrente dos diminutivos (*mulatinho*, *devagarinho*)¹².

A segunda parte começa com a evocação de dois eventos sonoros: uma buzina e um som de lundu. Para considerarmos de modo mais preciso tais eventos e a paisagem sonora em que ocorrem, cabe aqui indicar as noções de *figura*, *fundo* e *campo*:

De acordo com os psicólogos da Gestalt, que introduziram a distinção, a figura é o foco de interesse, e o fundo, o cenário ou contexto. A isso foi acrescentado, mais tarde, um terceiro termo, *campo*, significando o lugar onde ocorreu a observação. Foram os psicólogos fenomenológicos que apontaram para o fato de que aquilo que é percebido como figura ou fundo é determinado principalmente pelo campo e pelas relações que o sujeito mantém

Rede Mole

As *mixagens* sonoras produzidas cotidianamente pela cidade e utilizadas pelo poeta que as reconfigura no texto estão marcadas pelas contradições da realidade brasileira. Ao registrar o complexo dissonante formado pela mistura de sons, o poeta novamente privilegia a interseção de tempos e culturas diferentes. Através do contracanto insólito que resulta do encontro da buzina e do som de lundu (produzido por alguém tocando dentro de casa ou por um vendedor de modinhas?¹⁵, encontramos um Rio de Janeiro em que a modernidade do automóvel convive com o remanescente lundu. Os dois sons, entretanto, podem também indicar apenas a modernidade simbolizada pela máquina, se admitirmos que o som de lundu também pode estar sendo emitido mecanicamente, isto é, por um gramofone. Curiosamente, o automóvel e o lundu, independentemente da relação (histórica ou material) que se estabeleça entre eles, representam diferentes estratos sócio-culturais. O fato de o poeta agrupar numa mesma imagem os dois signos produz sentidos importantes para a interpretação do poema, pois essa colagem implica a adoção de uma perspectiva ideológica que busca fundir a cultura popular urbana e a cultura erudita (entendida aqui metaforicamente, como a forma de cultura marcada pela tecnologia de ponta cujo signo, no caso, é o automóvel). Quando o ruído produzido pelas serras (ferramentas de trabalho) é elevado à categoria de música (das serrarias), a contradição social fica ainda mais explícita, pois enquanto um grupo de homens trabalha (produzindo o seu cântico de certezas¹⁶ um outro grupo (dos comerciantes) torra o serviço, torcendo para não aparecer nenhum freguês. O comerciante e o serrador incorporam, de certa maneira, a relação de forças que há entre o capitalista e o operário. É claro que o comerciante é apenas metáfora do capitalista (e não é à toa que o seja), pois também está vinculado de maneira subserviente ao trabalho e ao mercado, o que fica implícito no humor com que o eu lírico descreve o desejo insólito (apesar de cotidiano) provocado pela sonolência. A situação contraditória do comerciante que “torce pra nenhum freguês entrar” torna-se uma imagem eficaz para demonstrar não apenas o insólito cotidiano, mas também denunciar a opção do “ócio” dos comerciantes (ou ao menos a sua possibilidade), em contraposição ao trabalho duro dos serradores.

O modo pelo qual Murilo Mendes registra os sons da cidade, portanto, indica em larga medida a sua posição política: a música das serrarias, que aumenta a sonolência dos comerciantes (e sobretudo das meninas) pode ser lida como metáfora da luta de classes, o trabalho de muitos sustentando o privilégio de poucos. A buzina e o som de lundu fazem parte de uma mesma imagem e são registrados apenas como sons talvez porque participem do movimento letárgico retratado. Mas o ruído das serrarias (que para o poeta e para o imaginário moderno possuiria conotações exclusivamente negativas) é transportado ao plano da música. Por um lado, parece ser evidente que o poeta “equaliza” os sons que representam o poder (o automóvel e o suposto gramofone) com os sons produzidos pelos proletários (os operários das serrarias e o provável vendedor de modinhas¹⁷, únicos personagens que não foram afetados pelo sono (por que estão conscientes? por que não têm outra opção?) e que trabalham incessantemente. Por outro lado, as serrarias podem ser vistas (o que também seria legítimo) como metonímia dos próprios industriais, invertendo o valor da música, ou seja, de libertária a alienante. Um ponto de ligação entre esses dois valores é o fato de que “onde quer que o Ruído seja imune à intervenção humana, ali se encontrará um centro de poder” (Schafer 114). A qualidade do poema se vê acentuada pela ambivalência do poder contido na música das serrarias. Portanto, se ter o

ruído “não é, simplesmente, fazer o ruído mais forte”, mas “ao contrário, é uma questão de ter autoridade para poder fazê-lo sem censura” (Schafer 114), Murilo problematiza o sentido do som das serras colocando em causa duas maneiras divergentes de interpretá-lo: a alienação e a liberdade.

Acalanto

Concluído o percurso descritivo do poema, agora podemos considerá-lo em sua totalidade. Os dois primeiros blocos descrevem, com base no contraste entre paisagem natural e paisagem urbana, o momento em que se preludia a sesta. Este anúncio se dá através da descrição da realidade que absorve a modorra das meninas. O olhar do eu lírico procura ser imparcial e para isto lança mão de todos os recursos discursivos de que dispõe: discurso em terceira pessoa, vocabulário simples, ordem direta da frase, fluência rítmica, equilíbrio na expressão. Mas não consegue (não deseja) se imiscuir da sua subjetividade mais entranhada, a qual, traindo o “programa descritivo”, investe de lirismo as palavras.

Os sons emitidos por três diferentes fontes sonoras (a buzina de um automóvel, uma fonte incógnita que produz sons de lundu e as serras) entrelaçam-se dentro do estado de quase-sonho das meninas da cidade e assumem, na perspectiva proposta pelo canto, uma nova função: o embalar. Esta função, por sua vez, foi deduzida de um quarto ruído, implícito mas também atuante no panorama da cidade litorânea onde se desenrola o canto. Este ruído é mais poderoso que aqueles outros três, já que ininterrupto. Trata-se do ruído das ondas do mar.

Logo, Murilo Mendes elabora um contraponto a partir dos ruídos aleatórios da cidade numa verdadeira berceuse a quatro vozes, na qual três vozes produzem uma textura polifônica sobre uma quarta voz, um baixo-contínuo formado por uma base ruidística indeterminada (o mar e os outros ruídos da cidade). Em sua textura polifônica, os ruídos alçam-se ao acalanto e preparam a rede mole para o remansoso recostar das meninas (detentoras do privilégio da sesta e tema principal do poema). Dessa forma, o texto sintetiza as características oníricas referentes ao estado físico-psicológico das meninas, que estão prestes a adormecer. O eu lírico não permanece imparcial e de observador passivo torna-se agente transformador dos ruídos, transfigurando-os através do canto. Mais uma vez: note-se que os sons que chegam até o poema são destacados da paisagem sonora e retrabalhados no poema através da criação de uma textura musical latente. É certo que as meninas ainda não se encontram num plano totalmente onírico e, por isso, o eu lírico identifica com precisão algumas fontes sonoras (a buzina e as serras) que utiliza na montagem de seu contraponto. O fato de interpretar os ruídos como acalanto indica a forte disposição do poeta para transfigurar todo elemento que por acaso pudesse perturbar a sesta das meninas¹⁸.

Querendo representar a percepção da cidade através das desfigurações causadas pelos sentidos amortecidos pelo sono, o poeta confunde o real com o sonho e produz a alquimia sonora do poema. Há uma gradação entre o som das ondas do mar (um som distante, e talvez quase imperceptível, movido pela analogia com as cores), o som da buzina e de lundu e a música das serrarias. Os eixos de movimento e repouso encontram expressa nos nódulos narrativos do poema a sua dinâmica e indicam o percurso da intensificação progressiva do sono das meninas, que o poeta observa e reinventa. Assim, os sentidos transferem-se da visão para o ouvido: o inusitado silêncio diurno da cidade, o som distante

(talvez mudo, talvez murmurante) das ondas do mar, os ruídos do automóvel, as oscilações do decomposto lundu e, enfim, a música das serrarias. Ora, este percurso é justamente o percurso seguido pelos sentidos das meninas se preparando para a sesta. Por isso, parte-se das imagens visuais, passa-se por imagens ruidosas e chega-se (juntamente com o adormecer) à música.

Do mundo visual ao mundo auditivo, o eu lírico descreve e inventa a passagem da realidade para o universo onírico da sesta. Dos elementos constitutivos, o principal é formado pela relação entre o repouso e o movimento, que se enlaçam a ponto de metamorfosearem-se um no outro.

Interpretar este poema, portanto, significa explicitar ora seus sentidos móveis ora seus sentidos repousantes. A imparcialidade pressuposta no emprego de um discurso em terceira pessoa torna-se parcialidade profundamente amorosa (o olhar e o ouvido do eu lírico procuram a visão-escuta da mulher) ou politicamente engajada (a representação da luta de classes), dependendo da perspectiva pela qual se observa o texto. A imagem visual torna-se auditiva e a auditiva, visual. O sol monótono do começo pode então, em seu silêncio, ser literalmente ouvido como um pedal que bate em chapa no poema, atravessando-o do início ao fim, inundando a paisagem sonora lo-fi do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século passado. A música final, desse modo, vai além dos sons e se transforma em sonho. O poema se fecha. Os operários trabalham. As meninas dormem.

Obras citadas

Andrade, Carlos Drummond de. Poesia e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. Impresso.

Andrade, Mário de. "A Poesia em 1930". Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo: Martins, 1974. 27-45. Impresso.

Bandeira, Manuel. Poesia Completa e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

Friedrich, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna. São Paulo: Duas Cidades, 1991. Impresso.

Gledson, John. Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Duas Cidades, 1981. Impresso.

Guimarães, Júlio César Castangñon. "Apontamentos sobre algumas aproximações e alguns procedimentos em Murilo Mendes". In: Ribeiro, Gilvan Procópio e José Alberto Pinho Neves, ed. Murilo Mendes: o visionário. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997. 15-27. Impresso.

Mendes, Murilo. Recordações de Ismael Nery. São Paulo: Edusp; Giordano, 1996. Impresso.

— — — . Poesia Completa e Prosa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. Impresso.

— — — . Formação de Discoteca e outros artigos sobre música. São Paulo: Giordano, Loyola, Edusp, 1993. Impresso.

Moura, Murilo Marcondes de. "Introdução". In: Mendes, Murilo. Formação de Discoteca e outros artigos sobre música. São Paulo: Giordano, Loyola, Edusp, 1993. XIII-XXIX. Impresso.

Schafer, Murray. A afinação do mundo. São Paulo: Unesp, 2001. Impresso.

Wisnik, José Miguel. O som e o sentido – Uma Outra História das Músicas. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Impresso.

Fecha de aceptación: 09/10/2013 de recepción: 01/11/2012

1 Guilherme Trielli Ribeiro é professor de literaturas lusófonas, artes comparadas e língua portuguesa. Formou-se em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais, onde também concluiu seu mestrado, com a dissertação *O ouvido armado: Murilo Mendes e a música*. Fez doutorado na Brown University, nos Estados Unidos. Atualmente é professor no Departamento de Línguas e Literaturas Românicas da Harvard University. Dedicou-se também à tradução literária e à revisão de sua tese de doutorado sobre as relações entre a poesia de Jorge de Lima e as canções de Edu Lobo e Chico Buarque, a ser publicada em livro cujo título, ainda provisório, é *Circo e Utopia na Cultura Brasileira*.

2 “O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente.” (Schafer 366)

3 Estes escritos encontram-se compilados no volume *Formação de Discoteca e outros escritos sobre música*, cuja introdução, escrita por Murilo Marcondes de Moura, faz referência aos dados mencionados acima e a muitos outros aspectos da relação de Murilo Mendes com a música.

4 Para uma acurada análise dessas técnicas, leia-se *Villa-Lobos: Processos composicionais*, de Paulo de Tarso Salles. Campinas: Unicamp, 2009. Conferir, por exemplo, a seguinte passagem: “A justaposição de camadas autônomas de material musical tem várias implicações na música villalobiana. Esse processo pode referir-se a uma realização metafórica, como vimos no primeiro capítulo, em *O canto do cisne negro*, na interação imediata entre melodia e acompanhamento. À medida que Villa-Lobos encontrou novas texturas, a idéia de camadas justapostas, sobrepostas ou “blocos sonoros” é mais adequada ao tipo de estrutura que encontramos em muitas de suas obras após 1918. Seu hábito de compor em ambientes cheios de ruído, ouvindo simultaneamente novelas de rádio, conversas e outras músicas sendo ensaiadas em seu studio (Burle-Marx 1977), pode ter determinado a autonomia com que ele tratou as várias camadas da textura em suas composições.” (Salles 77)

5 “O território básico dos estudos da paisagem sonora estará situado a meio caminho entre a ciência, a sociedade e as artes. Com a acústica e a psico-acústica aprenderemos a respeito das propriedades físicas do som e do modo pelo qual este é interpretado pelo cérebro humano. Com a sociedade aprenderemos como o homem se comporta com os sons e de que maneira estes afetam e modificam o seu comportamento. Com as artes, e particularmente com a música, aprenderemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideais para aquela outra vida que é a da imaginação e da reflexão psíquica.” (Schafer 18)

6 No poema “A bela adormecida na baía” (*O Visionário*), sob inúmeros aspectos muito próximo de “A sesta”, o mar, os ônibus e os automóveis “tocam hinos de sirenes/chamando pela mulher”. Além desses sons, homens gritam, crianças assobiam, mulheres cantarolam, o apito das chaminés soa e o jazbande toca, “reclamando o [seu] corpo”.

7 Emprego a expressão eventos sonoros na acepção elaborada por Murray Schafer: “Quando se focalizam sons individuais de modo a considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros, proponho chamá-los de eventos sonoros, para evitar confusão com objetos sonoros, que são espécimes de laboratório. Isso está de acordo com a definição de evento no dicionário, como “alguma coisa que ocorre em algum lugar e que dura um determinado lapso de tempo” – em outras palavras implica um contexto. Assim, o mesmo som – por exemplo, um sino de igreja – poderia ser considerado objeto sonoro se fosse gravado e analisado em laboratório, ou como evento sonoro, se fosse identificado e estudado na comunidade.” (185)

8 *Poemas*, de Murilo Mendes, e *Alguma Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, livros em que se encontram “A sesta” e “Sesta”, respectivamente, foram publicados em 1930.

9 Um outro poema que em inúmeros aspectos se aproxima de “A sesta” é “A bela adormecida na baía”, do livro *O Visionário*. Nesse poema, o mar, os ônibus e os automóveis “tocam hinos de sirenes / chamando pela mulher”. Além desses sons, homens gritam, crianças assobiam, mulheres cantarolam, o apito das chaminés soa e o jazbande toca, “reclamando o [seu] corpo”.

10 A expressão “fantasia ditatorial” foi formulada por Hugo Friedrich para descrever um dos aspectos centrais da poesia de Arthur Rimbaud: “O mundo real se rompe sob a imposição de um sujeito que não quer receber seus conteúdos mas, sim, quer impor sua criação.” (81)

11 Conferir o notável estudo *Música: Entre o visível e o audível*, de Yara Borges Caznok. São Paulo: Unesp, 2003.

Trielli, Guilherme. “O OUIDO E A CIDADE: MURILO MENDES E A PAISAGEM SONORA DO RIO DE JANEIRO”. *Revista Laboratorio N°9*. Web.

12 No poema “Canto do Rio em sol”, de Lição de Coisas, Carlos Drummond de Andrade menciona em chave lírica o emprego característico dos diminutivos pelos cariocas: “Rio em ol em amba em umba sobretudo em inho / de amorzinho / benzinho / dá-se um jeitinho”. (327)

13 A mulata mencionada no terceiro verso faz parte da imagem mas não faz parte da cena observada pelo eu lírico, pois a rede mole do mar está vazia, sem o seu corpo.

14 “Como que fragmentos de crônicas, e portanto espaço em que transitam uma linguagem prosaica e a matéria bruta do cotidiano, são vários dos poemas do primeiro livro de Murilo Mendes, fragmentos de cenas e linguagens cariocas”. (Guimarães 21)

15 Sobre a figura do vendedor de modinhas, José Ramos Tinhorão observa: “A crescente popularidade da modinha e do lundu-canção permitiu, em fins do século XIX, o aparecimento de um tipo novo de menestrel urbano: o vendedor de livretos ou jornais de modinhas. No Rio de Janeiro, onde a instalação das primeiras indústrias, ao fim do segundo reinado, fizera aumentar enormemente a massa popular – que passava ser integrada não apenas pelos antigos funcionários de serviços públicos, comerciários, artesãos e biscateiros, mas por novas gerações de operários – o hábito de cantar tornou-se uma forma de exercício do lazer. Está claro que, uma vez criada com a proliferação das canções toda uma literatura em versos, representada pelas letras daquelas músicas cantadas, a sua divulgação iria acabar interessando comercialmente os editores de livretos de cordel urbanos, há longo tempo especializados na publicação de cenas cômicas como a Amor Pelos Cabelos, de poesia como a Doida de Albano, de recitativos tipo Noivado do Sepulcro, de interpretações cabalísticas como o Livro dos Sonhos, etc. Essa inclusão das coleções de letras de modinhas, lundus, canções, cançonetas e recitativos na lista editorial dos livreiros especializados em publicações populares começou a se tornar frequente nos últimos vinte anos do século XIX. Foi para ajudar a divulgação e distribuição desse folhetos – na segunda década do século XX já atingindo mais de trinta títulos, alguns deles com várias edições – que surgiu a figura do vendedor de modinhas. (35-36)

16 Podemos comparar a situação representada em “A sesta” com a do poema “O martelo”, de Manuel Bandeira. (248) O cântico de certezas do martelo do ferreiro aproxima-se simbolicamente da música das serrarias que faz dormir.

17 Tinhorão indica a condição social do vendedor de modinhas: “O vendedor de modinhas – invariavelmente um negro, mestiço ou branco das camadas mais baixas da cidade – constituía um tipo muito especial no quadro da espontânea divisão do trabalho nascida da desorganizada sociedade pré-capitalista do início da República. Se podia ser equiparado aos modernos distribuidores de jornais e revistas, uma vez que era obrigado a fazer um depósito, ou a comprar com desconto os folhetos de modinhas aos editores, sua função porém não era tão simples: ao vendedor de modinhas correspondiam ainda os papéis de jornaleiro (pois que era ele mesmo que vendia os exemplares pelos bairros), e de propagandista da mercadoria (uma vez que a anunciava cantando). E era isso que lhe conferia, afinal, suma situação especialíssima, pois, ao anunciar sua mercadoria cantando, o vendedor de modinhas acaba assumindo, como de fato acontecia, o papel de artista popular, ou seja, de moderno menestrel capaz de viver da poesia e da música alheias com a comissão que tirava na venda dos folhetos onde se registravam as letras das canções. (36-37)

18 Ao realizar essa transfiguração, o poeta assemelha-se a outros personagens de sua própria poesia, como os que aparecem num verso de “Casamento” (Poemas): “e os homens vão bancar o estivador pras pequenas terem vestido de seda”.