

ARTE SONORA PARA A CENA MODERNA: MÁRIO DE ANDRADE

Resumo



O artigo aborda as relações entre as propostas de encenação de Mário de Andrade e a arte sonora contemporânea, nas edições das peças radiofônicas/podcasts Arte no Rádio #01 e #03.

Palavras-chave:

Teatro brasileiro. Rádio Arte. Poesia.

ARTE SONORA PARA A CENA MODERNA: MÁRIO DE ANDRADE

CYNTHIA GUSMÃO¹

¹ Pós-doutoranda do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Bolsista de doutoramento do CNPq. Graduada em Letras Clássicas/Grego pela FFLCH/USP (2000), mestre (2010), doutora (2015) em Filosofia pela FFLCH/USP, com pós-graduação Lato Sensu (2017) na Escola Superior de Artes Célia Helena/SP. É autora do livro didático “Pequena viagem pelo mundo da música” (Moderna, 2008). Tem experiência nas áreas de Artes e Educação com ênfase em música, teatro e rádio. De 1996 a 2012, foi apresentadora, roteirista e diretora de programas da Cultura FM de São Paulo. De 2015 a 2021 foi coordenadora musical da Cultura FM de São Paulo. ORCID: 0000-0001-7766-9640. Email: cygusmao@usp.br.

O Brasil moldou-se na chamada era moderna, palavra derivada do latim *modo*, agora. E a nação parece que foi mesmo se desenhando em uma sucessão de agoras, de um sempre começar de novo, do esgotamento de um filão da natureza, passando a outro, entre convulsões sociais, revoltas e algumas guerras. A bandeira do país poderia estampar o vermelho, lembrança do ciclo inaugural de exploração, que alimentou o desejo europeu por essa cor. Para tingir roupas, não teria sido melhor o urucum? Vermelho também foi o sangue que se derramou por conta da miserável equação: capitalismo comercial mercantil *plus* escravagismo.

Pouco mais de três séculos depois, nova *commodity*, o café, trouxe outros lucros à mesa. Do vale do Paraíba, o ouro negro se expandiu para o interior de São Paulo, e de Campinas, durante o Segundo Reinado, veio o maior produto cultural de exportação até aquele momento: Carlos Gomes. O *indiano brasileiro* levou Peri ao *La Scala* de Milão; ele representava o ápice de uma longa linhagem de músicos negros que, como seu pai, vieram de Minas Gerais em busca de trabalho. Enquanto o compositor fazia fortuna na Itália, se engendrou a Primeira República que, embranquecida, o repeliu. O café seguia enriquecendo a Paulicéia.

A palavra moderno lembra também o otimismo criativo, que sempre se atualiza, mantendo-se em movimento. Como antena do tempo, nasceu o modernismo brasileiro nas artes, fazendo novas exegeses do país, algumas vezes em um nacionalismo exaltado, desembocando no falso heroísmo integralista, outras, abrindo-se a uma aguda percepção do real.

Mário de Andrade começou a escrever *Paulicéia Desvairada* no final de dezembro de 1920. Seu biógrafo descreve a feitura da obra como um mergulho criativo, apressado em tocar a sensibilidade de um agora.

Escreveu um poema, depois outro, e outro. Foi dormir de madrugada. Ao acordar, releu o que tinha escrito. Sim, era poesia, mas em estado bruto. Seria preciso burilar, muito. Nos dias e meses seguintes continuou escrevendo e reescrevendo e polindo os versos. Nascia a sensibilidade modernista. A poesia brasileira nunca mais seria a mesma (TÉRCIO, 2019, p. 94).

Uma de suas influências era o poeta simbolista belga do final do século XIX, Émile Verhaeren, precursor do modernismo, por conta dos temas ligados à urbanidade. Segundo Tércio (2019), dois de seus livros, *Os campos alucinados* e *As cidades tentaculares*, inspiraram o título *Paulicéia Desvairada*.

O lirismo de Mário de Andrade é sensível às modificações urbanas, inscrevendo a espacialidade da cidade, sua beleza construída, a partir dos muitos ganhos com o café.

Os caminhões rodando, as carroças rodando,
rápidas as ruas se desenrolando,
rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!...
(ANDRADE, s.d, p. 63, *Paisagem no. 4*)

Como se sabe, o *Prefácio Interessantíssimo* à obra foi escrito a pedido de Monteiro Lobato, para que fosse possível publicá-la, o que Lobato mesmo assim não o fez. O poeta, no entanto, encarou a tarefa com seriedade e, com muito humor e ironia, teorizou poeticamente. De início, funda a escola poética do Desvairismo. Ao final, a declara extinta: “Próximo livro fundarei outra” (ANDRADE, s.d., p. 38). O primitivismo é promessa do que chama de nova fase construtiva, mas não como retorno aos povos originários *comme il faut*: “Não tenho tempo para explicar. Estude, se quiser” (ANDRADE, s.d., p. 32). Mário é crise, é movimento, é modernidade encravada na ancestralidade: “Dlorom... Sou um tupi tangendo um alaúde” (ANDRADE, s.d., p. 39). Em 1928, nos dará a expressão nostálgica da devastação com *Macunaíma*.

A elegia à cidade é frente e verso. A elite é desenhada em rasgos de estilete. O poeta passeia por Higienópolis em noite de lua, e abor-

da um grupo de senhores: “Exército de casacas eruditamente bem talhadas...”.

– Cavalheiro...
– Sou conde.
– Perdão. Sabe que existe um Brás, um Bom Retiro?
– Apre! Respiro... Pensei que era pedido...
(ANDRADE, s.d, p. 60, *Colloque sentimentale*)

O espanto que o autor suscita marca o que ele sabia na pele. São Paulo é “Galicismo a berrear nos desertos da América” (ANDRADE, s.d, p. 39), fratura exposta inequívoca na antológica *Ode ao burguês*: “Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico! Ódio fundamento, sem perdão!” (ANDRADE, s.d, p. 47). Mas na *Paulicéia* há também a alucinação, que sobressalta em diálogos intersubjetivos.

Minha loucura, acalma-te
Veste o *water-proof* dos também!
Nem chegarás tão cedo
À fábrica de tecidos dos teus êxtases;
(ANDRADE, s.d, p. 42, *Rua de São Bento*)

Minha Loucura, essa espécie de alter-ego lírico do poeta, muito mais que desvairio, é sintoma de lucidez. Ela aparece na obra imediatamente posterior, *Losango cáqui*, de 1924, mas é figura chave no poema dramático que fecha *Paulicéia Desvairada*, “As Enfibraturas do Ipiranga”, antevisão dos embates da Semana de Arte Moderna.

Em fins de 1919, Mário havia se deparado com o texto-manifesto de Guillaume Apollinaire, *O Espírito Novo e os Poetas*, que, segundo Tércio, “Mario leu e releu fazendo anotações nas margens” (2019, p. 81). Entre diversas propostas, Apollinaire fazia a defesa do uso das múltiplas linguagens à disposição dos poetas.

Que ninguém se surpreenda se, apenas com os meios de que dispõem ainda, eles se esforcem por preparar esta nova arte (mais vasta que a simples arte das palavras), em que, como mestros de uma orquestra de extensão espantosa, eles terão à sua disposição: o mundo inteiro, seus rumores e aparências, o pensamento e a linguagem humana, o canto, a dança, todas as artes e todos os artifícios, além de miragens que ainda poderá fazer surgir Morgana sobre o monte Gibel para compor o livro visto e ouvido do porvir” (APPOLINAIRE, 1918, p. 387).

Mário chama o teatro, a imensa ágora, para adentrar a *Paulicéia*, que, mais que pai-

sagem, é palco de embates políticos. A poesia transborda para uma encenação no Vale do Anhangabaú e arredores, com espacialidade descrita minuciosamente nas rubricas, em uma espécie de *site-specific*. No cenário monumental, quatro coros enunciam suas bandeiras, e a voz solista, *Minha Loucura*, soprano ligeiro, revela esse eu onisciente, alucinado, lume do poeta, referido na epígrafe: “Ah, ai de mim, ter visto o que vi, o que vejo!”. As palavras de Ofélia, no terceiro ato de *Hamlet* de Shakespeare, remetem à lucidez que tem em relação ao príncipe da Dinamarca, e antecipam o que irá ocorrer a ela mesma.

Podemos dizer que *Enfibraturas* é a primeira manifestação espetacular do Modernismo. O coro das Juventudes Auriverdes (Nós), ou seja, os modernistas, estão embaixo, no parque, com “os pés enterrados no solo” (ANDRADE, s.d, p. 64); *Minha Loucura*, no meio deles. Os Orientalismos Convencionais, artistas conservadores, cantam dos terraços do Teatro Municipal. As Senectudes Tremulinas, ricos paulistanos, disseminam-se “pelos sacadas do Automóvel Clube, da Prefeitura, da Rôtisserie, da Tipografia Weisflog, do Hotel Carlton e mesmo da Livraria Alves, ao longe” (ANDRADE, s.d, p. 65). Os Sandapilários Indiferentes fazem uma única entrada, do Viaduto do Chá, berram para as Juventudes interromperem a grita, pois querem dormir. Dormir... uma espécie de não despertar, pois depois disso, caem em sono profundo, e não retornam mais. A rubrica recomenda um crescendo cromático de contrabaixos, anunciando o confronto por vir.

É possível que a referência a orientalismos, designando os conservadores fosse mais uma cotovelada em Carlos Gomes. Em 1891, estreara em Milão a ópera *Condor*, carregada de orientalismos. O libreto de Mario Canti passa-se em Samarcanda, e é repleto de um luxo asiático que impregna a música do compositor, embora ele avance na linguagem musical. Coli aproxima da simbolista *Pélleas et Melisande* de Maeterlinck e Debussy (COLI, 2005). Para mo-

dernistas soava decadente. Mas a essa altura, a imagem de Carlos Gomes, não a música, já se fundira na cultura brasileira.

Os coros das *Enfibraturas* não estabelecem um diálogo propriamente dramático, apenas enunciam suas posições, sempre com as rubricas musicais: *pianíssimo, tutti formidando, da capo*. As Senectudes Tremulinas fazem perguntas, sem respostas diretas. No ponto culminante da peça, há um endereçamento mais evidente entre as Juventudes Auriverdes e os Orientalismos Convencionais e o confronto recrudescer, quase chegando às vias de fato.

JUVENILIDADES AURIVERDES (*numa grita descompassada*)

Malditos! Boçais! Cães! Piores que cães!
Somos as Juventudes Auriverdes!
A passiflora!... Vós, malditos! Boçais!

ORIENTALISMOS CONVENCIONAIS (*fff*)

... o curso aos domingos, o chá no Trianon...
E as.....cidades, as.....cidades, as...cidades, as...
cidades, e mil....cidades....²

JUVENILIDADES AURIVERDES (*fff*)

Seus borras!
Somos as Juventudes Auriverdes!
Vós, burros! Malditos! Cães! Piores que cães!

ORIENTALISMOS CONVENCIONAIS (*ffff*)

... e as perpetuidades
das celebridades das nossas vaidades;
das antiguidades às atualidades,
no fim das idades sem desigualdades
quem há...

JUVENILIDADES AURIVERDES (*loucos, sublimes, tombando exaustos*)

Seus.....!!!!
(*A maior palavra feia que o leitor conhecer*)
Somos as Juventudes Auriverdes!
A passiflora! o espanto!.. a loucura!... o desejo!...
Cravos!... Mais cravos... para... a nossa...!
(ANDRADE, s.d. p. 74-75)

Mário indica então silêncio, restando em cena apenas o coro das Juventudes “tombadas no solo, chorando o arrependimento do tresvario total” (ANDRADE, s.d, p. 75). Todos os outros fogem ou se escondem. *Minha Loucura* canta uma cantiga final de ninar.

² Aqui, o escritor coloca uma indicação para o leitor, que deve participar do texto, preenchendo a linha pontilhada com nomes de escritores paulistas que aprecia: “Exemplo com meu próprio nome: E as mariocidades. Não existe esse sufixo: quero assim para bater melhor o ritmo” (ANDRADE, s.d., p. 74).

Como é de se esperar, em Mário de Andrade, a musicalidade é fundamental no poema dramático e funciona como elemento estruturador, na tradição da música clássica ocidental. Ele o indica como oratório profano, com coral, orquestra e banda, com andamentos e também formas como minueto, gavota e marcha fúnebre. Mas além disso, as rubricas musicais, assim como as de espacialidade, comentam mais que informam. As *gargalhadas de timbales* ou os *miados de flautim impotente* criam novas camadas narrativas, inserindo-se no corpo do texto. Como diz Wisnick:

Em sua textura paródica, o poema desenha uma espécie de antropofagia “*avant la lettre*”, o que traz algumas consequências importantes se pensarmos em termos de música: assinala-se que este tipo de concepção musical aludida nas “Enfibraturas”, permeando o texto literário de uma crítica aguda das condições de produção da música, não encontrará paralelo em toda a obra posterior das gerações de compositores nacionalistas” (WISNICK, 1977, p. 35).

Rádio e Espírito Novo

Appolinaire fala, em *O Espírito Novo*, dos meios técnicos disponíveis para a arte no início do século XX: “Nós podemos então esperar, no que diz respeito à matéria e os meios da arte, uma liberdade de uma opulência inimaginável”. E esses meios eram o cinema e o fonógrafo.

Os poetas querem enfim, um dia, maquinar a poesia como se maquinou o mundo. Eles querem ser os primeiros a fornecer um lirismo todo novo a esses meios de expressão que acrescentam à arte o movimento e que são o fonógrafo e o cinema (APPOLINAIRE, 1918, p. 396).

O artista francês morreu em 1918 e não viu os experimentos radiofônicos russos como a utópica *Radio do Futuro* do poeta Velimir Khlébnikov em 1921; nem as experimentações alemãs do período entreguerras, quando, na República de Weimar, o rádio fez uma ascensão meteórica. Naquele momento, figuras como Kurt Weill e o crítico de rádio Lothar Band defenderam que o meio radiofônico deveria existir como uma nova forma de arte e não mero reprodutor de gravações, desenvolvendo uma radioarte. No artigo *Musik und Rundfunk*, de 1925, eles diziam que o rádio deveria “buscar fontes e

meios por toda a paisagem acústica – independente de ser música ou sons – para estruturar a sua própria arte” (*apud* KAHN/WHITEHEAD, 1992, p. 365).

Em 1928, quando as transmissões puderam ser gravadas, surgiu um repertório feito exclusivamente para o rádio, com gêneros variados. Um exemplo clássico, que rompia com os elementos dramáticos do teatro, foi a peça radiofônica *O Vôo sobre o Oceano* de Bertolt Brecht, apresentada em 1929 com música de Kurt Weill e Paul Hindemith. Na mesma época, Walter Benjamin escrevia para a mídia. Na peça radiofônica *O que os alemães liam enquanto seus clássicos escreviam*, Benjamin aborda, no âmbito da literatura, a justaposição e o choque entre as culturas eruditas e populares, algo que passava pelos meios técnicos. Esse tensionamento aparece em Mário mas, para ele, o rádio como difusor da cultura implicava em um nivelamento por baixo.

Reflexão que, ao definir o potencial de difusão cultural e a especificidade da língua radiofônica, reforça, simultaneamente, no entanto, sua separação estrutural da esfera da ‘alta’ cultura, parecendo cindir experiência literária e experiência radiofônica (SÜSSEKIND, 2013, p. 16).

O fato é que o rádio no Brasil não passou, no início do século XX, pelo mesmo processo de experimentação que a arte modernista. Seu desenvolvimento, nas décadas de 1930 e 40, se deu durante o governo nacionalista de Getúlio Vargas, que fez da indústria cultural um instrumento da construção estética do Brasil. O meio radiofônico se pautava pelo modelo tipo exportação: país festivo, do samba e do carnaval, e a assimilação crescente dos procedimentos norte-americanos, combinação que a figura do Zé Carioca de Walt Disney fixou. Por conta disso, os aportes financeiros para a produção artística no Brasil não se voltaram para criação de uma linguagem radiofônica autônoma e sim para a fábrica da cultura popular, como nos conta Lamartine Babo no sucesso *Quem foi que inventou o Brasil*: “Peri viveu Ioiô, Ceci virou Iaiá”. É sabido que, nesse momento, o rádio passava a ser considerado uma fulminante arma ideológica, como confessou Adolf Hitler em 1940.

Há um meio de comunicação mais eficaz que o

terror: é o da transformação metódica da mentalidade e da sensibilidade das multidões. É uma espécie de propaganda mais fácil na nossa época porque dispomos do rádio (HITLER *apud* PE-REIRA, 2008, p. 68).

A Alemanha hitlerista usou o rádio de modo sistemático, especialmente nas frentes da batalha em que os programas para os soldados eram um sucesso. A programação, interativa, como realmente o rádio sempre foi, contemplava os pedidos de música dos soldados, entre a militar patriótica e a popular.

A partir de 1950, no continente europeu, há um afastamento dos nacionalismos e, a preocupação com as questões da audição, não apenas da música, começam a surgir. Os artistas utilizam as tecnologias de áudio, muitas delas desenvolvidas durante a guerra, e isso propicia novos formatos, redefinindo as relações entre o corpo, a consciência e as noções de subjetividade. Contudo, no Brasil, os gêneros radiofônicos não se diversificam. As radionovelas, por exemplo, mantiveram-se no diapasão romântico popularesco do drama do século XIX, distantes das inovações da dramaturgia. Outros modelos radiofônicos seguiam estáticos, talvez dominados pela incrível força poética da música popular brasileira.

Um primeiro aspecto a considerar (...) é o fato curioso mesmo no momento de maior popularidade do rádio, de afirmação da indústria do disco e introdução de novas técnicas de gravação, entre fins dos anos 1930 e as décadas de 1940 e 1950, ter-se mantido, em geral, prudente separação entre a produção radiofônica ou fonográfica e a produção literária ou dramática reconhecidas como tais, à época, no país. Uma delimitação de campos, que, do ponto de vista de escritores e leitores, dramaturgos e plateia teatral, parece ter definido o campo artístico-literário em contraste com uma indústria cultural então em expansão, sua legitimidade artística parecendo regular-se, em parte, pelo controle mesmo dessa distância. O que tem sido referendado, do ponto de vista da produção crítica e historiográfica referente ao período, por uma sistemática desconsideração das relações entre cultura e técnica no país (SÜSEKIND, 2013, p. 13).

Arte no Rádio

Arte no Rádio é o nome da série de programas e *podcasts* produzidos e apresentados

por Luiz Fernando Ramos e eu na Rádio USP FM de São Paulo. A proposta não é nos voltarmos a uma arte acústica como a que se desenvolveu na Europa, mas fazer um produto autônomo, desossificado como o áudio é. As leituras acústico-poéticas são feitas a partir de provocações selecionadas, podendo ser um texto dramático, uma pintura ou uma fotografia. No caso do teatro modernista, mote dos primeiros quatro episódios, a busca foi por estar em sintonia com suas explorações, sem fazer teatro no rádio, apenas escavando os recursos sonoros ali impressos.

A arte acústica apresenta uma grande flexibilidade para lidar com tempo, espaço e camadas narrativas. O formato simultaneamente rádio e *podcast* amplia o seu escopo, criando tensionamentos. Um exemplo simples é a diferença implícita de duração, já que o *podcast* não se insere nas grades fixas dos rádios.

Não houve propriamente um teatro modernista no Brasil até os anos 1940, mas tanto Mário de Andrade como Oswald de Andrade o exploraram potencialmente em poemas dramáticos e iniciativas cênicas esporádicas.

No caso de *As Enfibraturas do Ipiranga*, várias camadas narrativas foram possíveis. Optamos por vozes solistas para representar o coro, com tratamento especial para Minha Loucura. Outras duas camadas narrativas serviram às didascálias de especialidade e musicais e aos textos informativos ensaísticos, que se fundiram à fruição do objeto de provocação inicial (GUSMÃO; RAMOS, #01, 2022).

Nos poemas de *Paulicéia Desvairada*, apesar de alguns arroubos, “São Paulo, comoção da minha vida”, Mário mantém-se distante do “sentimentalismo romântico”. A expressão, como diz Travassos, “soa como uma espécie de senha que informa quem a usa: é um ‘moderno’” (TRAVASSOS, 1997, p. 29). Ela se opõe à “sensibilidade moderna”: “Nesse embate, os românticos e modernos ocupam a mesma arena: o nebuloso universo da faculdade de sentir” (TRAVASSOS, 1997, p. 29).

Uma face do modernismo, herdeira do romantismo nacionalista, olhou para o popular como uma espécie de camada mais profunda de uma nação. Seguimos esse caminho poético

para Minha Loucura. A partir das indicações de recitativo, balada e cantiga, fizemos aparecer os relevos do caráter popular da melodia impresso no poema. Suavizamos a inclinação romântica na escolha interpretativa do canto, dadas algumas peculiaridades do meio radiofônico que modificaram a técnica vocal e ampliaram as mudanças para o âmbito da cultura musical e sua indústria, o que atingirá a completude no Brasil com a bossa-nova. Essas questões foram bem problematizadas por Sússekind ao estudar as transformações operadas na sensibilidade moderna a partir do poema “O piolho de Rui Barbosa” de João Cabral de Melo Neto.

Não sendo mais a ostentação sonora ou o volume da própria voz os responsáveis pelo seu alcance, o recurso a microfones, transmissores e alto-falantes parece desmontar, então, ainda que involuntariamente, aquele que se define no poema, como sendo o “estilo nacional” por excelência: o “vertical”, o “dó de peito” (SÚSSEKIND, 2003, p. 14).

Para a realização em Arte no Rádio de *O Café - concepção melodramática ou tragédia secular*, obra finalizada em 1942 por Mário de Andrade, nos afastamos ainda mais da ideia de adaptação, abarcando maior variedade de formas não literárias e não musicais, ampliando a exploração dos estratos narrativos.

A obra tem como pano de fundo o declínio do ciclo do café, com a queima de milhões de sacas ordenada por Getúlio Vargas, a fim de impedir a falência dos Barões. Mário fez inúmeras indicações para a encenação da obra, chegando a escrever uma *Marcação*, jargão teatral para a disposição dos atores em cena. O autor detalha todos os movimentos dos corpos, cenário, faz comentários líricos, ou com humor, inclusive sobre a velocidade do abrir e fechar das cortinas, que ganham uma espécie de vida própria, inserindo-se na dramaturgia: “Estamos em plena farsa. Até o pano farseia, não querendo subir, caindo de repente” (ANDRADE, s.d, p. 381).

Desde o início do projeto, nós, apresentadores, nos inserimos diegeticamente na dimensão ficcional, além de apresentarmos os ensaios. Em *Enfibraturas*, após uma indicação cênica, dou início ao canto de Minha Loucura. Aqui, em *O Café*, as vozes dos apresentadores

se metamorfoseiam em várias direções. Outra camada narrativa que introduzimos foi a do personagem “Mário de Andrade” fazendo marcações cênicas e comentários. A descrição do figurino tornou-se a figura da própria figurinista. Por fim, esvaziamos a grandiloquência épica dos corais, tornando-os intimistas, mais sintonizados com o ambiente radiofônico/*podcasting*, e com os tempos distópicos da nossa contemporaneidade.

A camada espacial foi delineada por meio de recursos acústicos, sem imersões alienantes. Na categoria tempo, fizemos deslizar a roda temporal, de modo anafórico e catafórico, para trás e para frente. A música popular e o rádio inseriram-se por indicação do próprio Mário. No caso da música, ele sugere que o texto do Deputadinho da Ferrugem seja cantado com a melodia de uma embolada do cantor Breno Ferreira, Andorinha Preta, o que foi feito. A Mãe, solista, não cantou, mas enunciou dramaticamente seu longo poema, clímax da peça. Nesse caso, apenas o refrão composto ao modo de canção popular, soou como eco, em outra voz, e não como “hino” como Mário sugeriu (GUSMÃO; RAMOS, #03, 2022).

O poeta desenhou minuciosamente os aspectos visuais e sonoros e chega a utilizar o espaço da plateia, rompendo definitivamente a quarta parede. O final tem, na marcação 49d, uma fermata e um holofote girando rápido para o público.

49- d Quando se faz a fermata final, este holofote vira rápido e encara o público, machucando a vista dos espectadores enquanto o pano cai com violência (*apud* TONI, 2004, p. 252).

Palavras finais

Do ponto de vista econômico, fomos exportadores desde o início. Culturalmente, começamos a exportar com Carlos Gomes, mas só com o nacionalismo modernista, um Brasil multiétnico ganhou mais força. Oswald de Andrade queria que nossa poesia fosse de exportação. Arte no Rádio a colocou nos ouvidos do mundo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. **Poesias Completas**. São Paulo: Círculo do Livro, s.d., 442 p.

APPOLINAIRE, Guillaume. **L'Esprit Nouveau et les Poètes**. Mercure de France, Paris, CXXX, n° 491, p. 385-396, dez. 1918. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201831j/f11>.

COLI, J. Cantos orientais. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais! São Paulo, SP, dez. 2005.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de Cultura e documentos de barbárie**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1986, 196 p.

CORY, Mark E. Soundplay – The polyphonous tradiiton of German Radio Art. In: **Wireless Imagination**. Sound, Radio and the Avant-garde. KAHN, D. e WHITEHEAD, G. (Ed.). Cambridge, MA: The MIT Press, 1992, p. 331-71.

GUSMÃO, Cynthia e RAMOS, Luiz Fernando. **Arte no Rádio #01: Teatro Modernista - As Enfibraturas do Ipiranga**. Radio USP FM, Brasil, fev. 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/podcast/arte-no-radio-1-modernistas-deixaram-contribuicoes-tambem-para-o-teatro/>.

GUSMÃO, Cynthia e RAMOS, Luiz Fernando. **Arte no Rádio #03: Teatro Modernista - O Café**. Radio USP FM, Brasil, fev. 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/podcast/arte-no-radio-3-cafe-e-opera-de-mario-de-andrade-que-ele-nunca-viu-encenada/>.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O Império das Imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazista na Europa e América Latina (1933-1955)**. 2008. 439 p. Tese (Doutorado em História) Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, SP.

SÜSSEKIND, Flora. Grafias da Voz. A cultura literária moderna, as tecnologias acústicas e a experiência do rádio no Brasil. **Margens – Revista de Cultura**, Belo Horizonte, MG, n. 4, p. 12-27, dez. 2003.

TÉRCIO, Jason. **Em busca da alma brasileira**. Biografia de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019, 544 p.

TONI, Flavia Camargo. **Café, uma ópera de Mário de Andrade**. Estudo e edição anotada. 2004. 262 p. Tese (Livre-Docência). Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, SP.

REFERÊNCIAS

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os Mandarins Milagrosos**. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, 236 p.

WISNICK, José Miguel. **O Coro dos Contrários**. A música na Semana de 22. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977, 188 p.

Abstract

The article discusses the relations between Mário de Andrade's theatrical proposals and contemporary sound art, in the editions of the radio plays/podcasts Arte no Rádio #01 and #03.

Keywords

Brazilian Theater. Radio art. Poetry.

Recebido em: 28 jul. 2022

Aceito em: 28 jul. 2022

Publicado em: 16 ago. 2022