

Reescritas poéticas, em “A meditação sobre o Tietê”

Cristiane Rodrigues de Souza

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Resumo: Mário de Andrade, em “A meditação sobre o Tietê”, poema longo publicado em *Lira paulistana* (1945), reescreve, em versos, expressões da tradição popular do Brasil, aproveitando traços das danças dramáticas, folguedos do povo estudados pelo poeta-pesquisador. Ao mesmo tempo, por meio da leitura de poemas de Percy Bysshe Shelley e de Walt Whitman, presentes em sua biblioteca, o modernista brasileiro se aproxima, na “Meditação”, de temas caros ao poeta britânico e ao bardo americano. Dessa forma, ele encontra, tanto nos bailados do povo quanto nos versos lidos, a fragmentação, o amor, a morte e a ressurreição, elementos que marcam sua poesia, mostrando, ao colher diferentes tradições, o caráter multifacetado do brasileiro, assim como a face fragmentada do eu lírico.

Palavras-chave: “A meditação sobre o Tietê”, Mário de Andrade, cultura popular, Romantismo, Percy Bysshe Shelley, Walt Whitman

Abstract: Mário de Andrade, in “A meditação sobre o Tietê”, a long poem published in *Lira paulistana* (1945), rewrites, in verses, expressions of the Brazilian popular tradition, recovering traces of the dramatic dances, popular dances studied by the poet-researcher. At the same time, by reading the poems of Percy Bysshe Shelley and Walt Whitman, present in his library, the Brazilian modernist approaches, in his poem, themes dear to the British poet and to the American bard. In this way, he encounters fragmentation, love, death and resurrection, elements that mark his poetry, both in the ballets of the people and in the verses read, showing the multifaceted character of the Brazilian, as well as the fragmented face of the lyrical self.

Keywords: “A meditação sobre o Tietê”, Mário de Andrade, popular culture, Romanticism, Percy Bysshe Shelley, Walt Whitman

Formas populares reescritas

Mário de Andrade procura, nas diferentes tradições culturais do Brasil, não apenas a identidade de seu povo, mas a definição de si mesmo. Podemos compreender essa busca, ao acompanharmos o percurso poético-amoroso do modernista, que retém algo do movimento da viagem, como a define Octávio Ianni.

[A viagem,] ao mesmo tempo que marca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza, [...] desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades. [...] [Nela estamos] sempre fabulando o outro e procurando o eu, muitas vezes embaralhados na travessia (Ianni 2000: 13-4, 21).

A busca que percorre a obra de Mário de Andrade acontece por meio da retomada de estruturas tradicionais populares que passam a ser soluções formais para conflitos do eu. Assim, aspectos das danças dramáticas – Reisados, Cheganças, Congos – dão forma aos embates amorosos do eu lírico, nos grupos “Tempo da Maria”, “Poemas da Negra” e “Poemas da amiga”, de *Remate de males*.¹ A dispersão do eu lírico fragmentado, em uma morte simbólica, ao ser dividido pelo vento, no início dos grupos, é a atualização de um dos aspectos centrais das danças, a saber, a encenação da morte e renascimento de um bem coletivo – o boi –, permanência secular, na cultura brasileira, da noção mística de morte e ressurreição encontrada nos ritos de vegetação. Outro elemento de grande importância nas danças dramáticas, também assimilado pelo modernista, é o cortejo, indicado, por exemplo, pela itinerância no poema “Louvação da tarde”.² Já em “Girassol da madrugada”, do *Livro Azul*, publicado no volume *Poesias* (1941), tem lugar a dança amorosa que envolve os dois amantes, no passo vagaroso e terno do amor consumado. Nos versos, sem a luta das danças dramáticas, há a contemplação mútua dos amantes, que se encontram num espelhamento, dramatizando a empatia que dá base à fruição da obra de arte, como lembra Worringer.³

Em “A meditação sobre o Tietê”, testamento literário de Mário de Andrade (Souza 2009: 44), publicado em *Lira Paulistana* (1945), o poeta que “tudo sacrifi[cou]” (Andrade 2013: 540), ao voltar seu olhar sobre si mesmo, assim como sobre seu percurso de intelectual e de escritor, aproveita ainda elementos das danças dramáticas. Além disso, ao se mirar nas águas oleosas do Tietê, o eu lírico contempla, misturado ao cortejo do eu, a

presença do outro – as luzes da cidade, os desmandos políticos, a demagogia, a multidão cerceada pelas margens. Assim, o rio se assume como espelho do eu fundido de maneira angustiada à civilização-água insalubre, possibilidade de encontro amoroso com o próprio ser, misturado à alteridade, lembrando Narciso, marcado pelo erotismo presente no desejo de fusão, assim como pela pulsão de morte.

Dessa forma, na poesia de Mário de Andrade, vemos o lirismo como descrito por Michel Collot, que, ao estudar a produção moderna, entende o eu poético não como expressão de uma subjetividade fechada em si mesma, mas como a fala de um sujeito fora de si, capaz de “se realizar a *si mesmo como um outro*” (Collot 2013a: 224). Assim, Mário, como Rimbaud, citado pelo estudioso, ao arremessar-se “[...] impetuosamente para as coisas inauditas e inomináveis”, descobre o desconhecido que traz em si mesmo[:] “EU é um outro” (*idem*: 230). Essa descoberta está ligada à busca modernista de compreensão do país multifacetado, sendo a união do eu ao outro, em muitos momentos, mítica e religiosa.

Além disso, nos versos, marcado pelos balanços da dor, o eu lírico sofre a fragmentação derradeira, numa atualização dos bailados populares, em que o cortejo, outro elemento das danças dramáticas, é o andar tanto do rio como do eu.

[...] E o meu peito das águas se esborrifa, ventarrão vem, se encapela
Engruvinhado de dor que não se suporta mais.

Me sinto o Pai Tietê! ôh força dos meus sovacos!
Cio de amor que me impede, que destrói e fecunda!
Nordeste de impaciente amor sem metáforas,
Que se horroriza e enraivece de sentir-se
Demagogicamente tão sozinho! Ôh força!
Incêndio de amor estrondante, enchente magnânima que me inunda,
Me alarma e me destroça, inerme por sentir-me
Demagogicamente tão só! (Andrade 2013: 534)

Dando continuidade ao reconhecimento da divisão do próprio corpo, como fez no poema de *Lira Paulistana* – “Quando eu morrer quero ficar [...] / Sepultado em minha cidade” (*idem*: 524) –, o eu lírico sacrificial se mistura ao rio – “E o meu peito das águas se esborrifa” (*idem*: 534) –, fragmentado, na divisão em gotas, pelo “ventarrão” e pela dor.

O vento aparece nos poemas de amor de *Remate de Males* como índice da divisão do eu que busca se entregar ao outro, sinalizando sua dispersão, um dos elementos das danças dramáticas. Em “Tempo da Maria”, o eu lírico é tocado pelo “ventinho piricica” e depois dispersa-se, como água, pela cidade – “Não sou eu, sou eus em farrancho, / [...] Me dissolvo por essas águas! / [...] Renovo o milagre cristão / Com a minha multiplicação” (*idem*: 318). No início dos “Poemas da negra”, repetindo a expressão “não sou mais eu” (*idem*: 544), o eu lírico se identifica com o vento, antes da entrega amorosa à paisagem-mulher nordestina, que se realiza também no compasso das danças populares – “Um vento morno que sou eu / Faz auras pernambucanas” (*idem*: 344). Nos “Poemas da amiga”, em que os embates amorosos não são tão intensos, no lugar do vento, aparece, no início do grupo, que ainda retoma a estrutura dos bailados, “um ar” apenas (*idem*: 385). Antes, em “Carnaval carioca”, poema publicado em *Clã do Jabuti* (1927), antecedendo a entrega ao ritmo carnavalesco e religioso da festa profana, o eu lírico também é arrastado pelo vento – “puxou-me a ventania” (*idem*: 214) –, na dissolução do controle intelectual. Já, no *Livro Azul* (1941), em “Girassol da madrugada”, momento em que o amor não se constrói mais como uma luta, um dos elementos das danças dramáticas, o vento aparece apaziguado, sendo referido apenas por meio da presença dos búzios, instrumentos de sopro (*idem*: 462). No “Rito do irmão pequeno”, do mesmo livro, o eu convida o irmão para caçar cotia, no momento em que “Já o vento soluçou na arapuca do mato” (*idem*: 454). Dessa forma, temos, na obra de Mário de Andrade, a recorrência de grupos de poemas ou de poemas longos, marcados pela referência ao vento, na medida em que retomam a fragmentação encenada nas danças populares, apontando para a entrega amorosa ao ser amado ou à alteridade, assim como para a entrega à complexa cultura do Brasil.

Em “Meditação”, marcado pelos balanços da angústia, o eu lírico não é tomado pelo vento, mas por um “Ventarrão” que engruvinha de dor o próprio ser fragmentado, sendo o cortejo, outro elemento das danças dramáticas, o andar do próprio rio e do eu, ligado a ele, numa louvação ou despedida, gêneros musicais presentes nos bailados, mas aqui construídos às avessas, já que há a constatação do desvirtuamento dado pela civilização. Assim ao retomar um dos traços formadores do caráter brasileiro – os bailados populares –, os versos de Mário falam do desfazimento e da dispersão do eu. Neles, apesar de tudo ser

noite, há a espera da redenção, possível apenas por meio do total aniquilamento. No último poema escrito por Mário de Andrade, portanto, a ode se mistura à elegia.

Shelley e Whitman: matrizes da criação

Identificado ao rio – “Me sinto o Pai Tietê!” –, o eu lírico é o fluxo da água tomado pela força do amor que aniquila e faz renascer – “Cio de amor [...] que *destrói e fecunda*” (grifos nossos) –, semelhante, portanto, ao vento no poema de Percy Bysshe Shelley, “Ode ao vento do Oeste”, em que o elemento da natureza é destruidor e preservador – “Wild Spirit, which art moving everywhere; / Destroyer and preserver; hear, oh, hear!” (Shelley 1917: 573).⁴ A reescritura do poema romântico inglês está também no verso “Nordeste de impaciente amor sem metáforas” (Andrade 2013: 534), em que o vento selvagem aparece transformado, no poema de Mário, no vento Nordeste, presente, no país, na primavera, momento de renascimento. Além disso, na mesma estrofe, há a retomada da força do vento, como aparece em “If I were a [...] / wave to pant beneath thy power, and share // The impulse of thy strength, only less free / Than thou, O uncontrollable!” (Shelley 1917: 574),⁵ por meio dos versos “Ôh força! / Incêndio de amor estrondante / enchente magnânima que me inunda, / Me alarma e me destroça” (Andrade 2013: 534), estando o eu lírico do poema modernista identificado à força da natureza – o vento misturado às águas –, enquanto, no poema romântico, o eu lírico a deseja.

Assim, a obra *The complete poetical works of Percy Bysshe Shelley*, edited with textual notes by Thomas Hutchinson. London, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1917, presente na biblioteca de Mário de Andrade, pode ser vista como uma das fontes da criação de “A meditação sobre o Tietê”, como pude constatar, durante pesquisa de Pós-doutorado realizada no Instituto de Estudos Brasileiros da USP.⁶ O poema do escritor romântico não teria suscitado apenas imagens e ideias de versos a Mário de Andrade, mas se apresenta intimamente ligado ao tema principal do poema, ou seja, à morte e ao renascimento, elemento fundamental das danças dramáticas populares. Nele, como em “A Meditação sobre o Tietê”, o tempo difícil é cantado num tom elegíaco e outonal, marcado pelo desejo da dissolução do eu lírico, que espera ser levado pelo vento e espalhado pelo mundo, como as folhas e as sementes aladas, corpos sem vida na escuridão de túmulos

invernais, na esperança do renascimento – “[...] O thou, / Who chariotest to their dark wintry bed // The winged seeds, where they lie cold and low, / Each like a corpse within its grave, until / Thine azure sister of the Spring shall blow // Her clarion o'er the dreaming Earth” (Shelley 1917: 573).⁷ Além disso, semelhante ao poema romântico, em que o eu lírico se dirige ao Vento do Oeste, por meio do vocativo, o último poema de Mário apresenta versos voltados para o rio, interlocutor silencioso que transporta o eu lírico para longe do mar, mas, por isso mesmo, leva-o para a terra em que há possibilidade de renascimento, primavera comemorada, na cultura popular do Brasil, por meio da figura do boi, morto e ressuscitado – “Meu rio, meu Tietê, onde me levas?” (Andrade 2013: 532).

O poema de Shelley, ao tocar o tema da fragmentação do eu, lança luz sobre a criação poética, já que pede ao vento que o transforme numa lira eólica, pronta a cantar a poesia, de acordo com as harmonias do elemento da natureza.

V

Make me thy lyre, even as the forest is:

What if my leaves are falling like its own!

The tumult of thy mighty harmonies

Will take from both a deep, autumnal tone,

Sweet though in sadness. Be thou, Spirit fierce,

My spirit! Be thou me, impetuous one!

Drive my dead thoughts over the universe

Like withered leaves to quicken a new birth!

And, by the incantation of this verse,

Scatter, as from an unextinguished hearth

Ashes and sparks, my words among mankind!

Be through my lips to unawakened earth

The trumpet of a prophecy! O, Wind,

If Winter comes, can Spring be far behind? (Shelley 1917: 574)

Faz de mim tua lira, qual floresta frondosa:
E se minhas folhas como as delas caem afinal
O tumulto de tua harmonia poderosa

Tomarão delas um profundo tom outonal
Doce embora triste. Sê tu, feroz espírito,
Meu espírito! Incorpora-me, ó temperamental!

Arrasta pelo universo meu pensar morto
Como folhas secas, para apressar um novo nascer!
Através de tua poesia o encanto,

Espalha como se fossem brasas a incandescer,
Cinzas e fagulhas, minhas palavras à humanidade!
Por meus lábios a terra ainda adormecida, possa ser

A trombeta de uma profecia! Ó vento que invade
Quando vier o inverno, a primavera chegará tarde? (Shelley 2010: 48-9)

Por meio do desejo da entrega ao ímpeto selvagem – “Be thou me, impetuous one!” (Shelley 1917: 574) – e por meio do encanto dos versos, como se fossem o renascimento das cinzas e fagulhas – “incêndio de amor” – de uma lareira não extinta, o eu lírico deseja que suas palavras se espalhem pela humanidade. Em Mário, também há o encontro do eu intelectualizado com as forças da natureza, apesar de o rio, uma força natural, trazer em si os erros da civilização. No entanto, nos versos finais do poema, o modernista, não deseja apenas ser “A trombeta de uma profecia” (Shelley 2010: 49), mas percebe-se “Transfigurado além das profecias!” (Andrade 2013: 543), ultrapassando o domínio do Belo e aproximando-se do Sublime, como descrito por Schiller. Lembra-me esta afirmação de Alípio Franca Neto:

De um modo geral, a imaginação romântica funciona como a força divina e doadora de vida em que a natureza e a mente humana exercem influência uma sobre a outra em intercâmbio harmonioso, [...] a despertar a consciência de que cada homem constitui de algum modo uma parte orgânica de uma “vida una” do universo [...] – ideias bastante difundidas entre os românticos e encontrando sua dimensão simbólica na harpa tangida pelos ventos. (Franca Neto 2005: 33)

Dessa forma, Mário de Andrade, apesar de, em sua meditação, não reproduzir “a serenidade contemplativa” (Candido 1993: 264) de alguns textos românticos, está próximo da concepção do Romantismo, ao encenar o “encontro entre o eu, o mundo e as palavras” (Collot 2013b: 90), definindo o lírico, ao se voltar para si mesmo, espelhado no rio, misturado com o outro e com a paisagem – “Paisagem é estado-de-alma?”.⁸

Citando Byron, Collot lembra que, para o poeta romântico, “a paisagem é o lugar de uma troca em duplo sentido entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza” (*idem*: 89).

[Em *Childe Harold's Pilgrimage*, de Byron], o acordo que se estabelece entre o estado d'alma e a paisagem reveste [...] uma dimensão ao mesmo tempo afetiva (*feeling*) e musical: dá ao poema sua tonalidade. [...] É também o caso no uso que fazem os românticos alemães da palavra *Stimmung* [...], uma atmosfera que envolve objetos e sujeitos, colorindo tanto a paisagem quanto o estado d'alma, mas que possui também uma acepção musical, unindo a ideia de uma consonância à de uma concordância afetiva. [...] É por isso que Staiger poderá fazer da *Stimmung* uma noção central em sua concepção do lirismo enquanto “intrincação” do subjetivo e do objetivo. (*idem*: 90)

Além disso, a “Meditação”, em muitos trechos, é feita para a contestação em voz alta, extrapolando o âmbito íntimo, na medida em que procura estabelecer o diálogo e o convencimento, numa contenda com a degradação da sociedade, aproximando-se ainda do espírito romântico. De acordo com Michael Löwy e Robert Sayre, a visão marcada pelo romantismo, desde a sua origem até a época contemporânea, é “uma crítica da modernidade [...], [sendo] iluminad[a] pela dupla luz da estrela da *revolta* e do ‘sol negro da *melancolia*’ (Nerval)” (Löwy / Sayre 2015: 38-9). No poema de Mário de Andrade, o julgamento recai sobre o “aparelho político moderno que gera o sistema social (ou é gerado por ele)” (*idem*: 42).

Porque os homens não me escutam! Por que os governadores
Não me escutam? Por que não me escutam
Os plutocratas e todos os que são chefes e são fezes?
Todos os donos da vida?
Eu lhes daria o impossível e lhes daria o segredo,
Eu lhes dava tudo aquilo que fica pra cá do grito

Metálico dos números, e tudo
O que está além da insinuação cruenta da posse.
E se acaso eles protestassem, que não! que não desejam
A borboleta translúcida da humana vida, porque preferem
O retrato a óleo das inaugurações espontâneas, [...]
E palminhas, e mais os sorrisos das máscaras e a profunda comoção,
Pois não! Melhor que isso eu lhes dava uma felicidade deslumbrante
De que eu consegui me despojar porque tudo sacrifiquei.
Sejamos generosíssimos. E enquanto os chefes e as fezes
De mamadeira ficassem na creche de laca e lacinhos,
Ingênuos brincando de felicidade deslumbrante:
Nós nos iríamos de camisa aberta ao peito,
Descendo verdadeiros ao léu da corrente do rio,
Entrando na terra dos homens ao coro das quatro estações. (Andrade 2013: 540)

Os versos são para voz alta, como em “Ode ao burguês”, de *Pauliceia Desvairada* (1922) – “Quem não souber urrar não leia Ode ao Burguês” (Andrade 2013: 75) – retomando, em *Lira Paulistana*, a voz de combate, em meio ao tom meditativo: a repetição de “Não me escutam” marca a fala indignada, dirigida aos “chefes” que, por meio da rima, se ligam a “fezes”; o *enjambement* destaca a palavra “grito”, assim como a veemência do vocábulo “tudo” – “Eu lhes dava tudo aquilo que fica pra cá do grito / Metálico dos números, e tudo / O que está além da insinuação cruenta da posse”; além disso, é representado, na escrita, a voz alta das autoridades, resposta abrupta e negativa às súplicas – “E se acaso eles protestassem, que não!” –, marcada pelo ponto de exclamação.

Ironizando, por meio do diminutivo, o caráter dos donos do poder, que se acercam de “palminhas”, em eventos em que se presa o artificialismo das lisonjas, assim como as irônicas “profunda comoções”, e percebendo que os detentores do mando não escutam a verdade da poesia e da arte, o eu lírico encontra a solução: deixar para eles, como brinquedo infantil, a felicidade deslumbrante – ilusória –, enquanto segue, num movimento que busca o retorno à primavera – às “primeiras eras” –, rumo ao momento de ressurreição e de retomada do estado perdido – “Nós nos iríamos de camisa aberta ao peito, / Descendo verdadeiros ao léu da corrente do rio, / Entrando na terra dos homens ao coro das quatro estações”.

Ao lado da crítica aos políticos da época, que pode ser entendida como a permanência de um traço romântico, a reescrita de versos de Shelley, em “A meditação sobre o Tietê”, é ainda a retomada do poeta inglês que se coloca ao lado “da causa dos operários revoltados” (Löwy / Sayre 2015: 105-6). De acordo com Löwy e Sayre, Shelley deseja o “retorno à era mítica e utópica de Saturno: ‘Saturno e o Amor de seu repouso longo surgirão... / Nada de oferendas de ouro ou sangue para seus altares/ Mas apenas flores votivas e flores-símbolo” (*idem*: 106).

O futuro – tanto para Shelley como para outros que tenham uma perspectiva orientada para o futuro – não será a simples recriação de um passado real, mas o pleno gozo de todas as qualidades que ainda estavam em botão na época passada, uma realização total que jamais existiu antes, uma utopia de amor e beleza. (*ibidem*)

Assim, os versos noturnos de “A meditação sobre o Tietê” esperam o renascimento, frente ao abismo da morte, podendo ser as flores que aparecem aqui e ali, nas águas escuras, o sinal da utopia feita de amor e de beleza.

No entanto, como lembra Telê, o rio que aparece no verso do poema “Brasão”, publicado, em 1941, no livro *Grã Cão do Outubro* – “Sou aquele que veio do imenso rio” (Andrade 2013: 440) –, formado do encontro da imagem do rio Amazonas com os rios Reno e Potomack, vindos das leituras de Heine e de Whitman, se transforma no “rio paulista apto a condensar as obsessões da poesia andradiana, [em] “A meditação sobre o Tietê” (Lopez 2007: 75). Assim, apesar do desejo de fazer do rio Tietê o local de liberdade e do canto alegre do regresso à primavera, o leito das águas permanece soturno – “E tudo é noite” (Andrade 2013: 531).

Pois que mais uma vez eu me aniquilo sem reserva,
E me estilhaço nas fagulhas eternamente esquecidas,
E me salvo no eternamente esquecido fogo de amor...
Eu estalo de amor e sou só amor arrebatado
Ao fogo irrefletido do amor.
... eu já amei sozinho comigo; eu já cultivei também
O amor do amor, Maria!
E a carne plena da amante, e o susto vário

Da amiga, e a confiança do amigo... Eu já amei
Contigo, Irmão Pequeno, no exílio da preguiça elevada, escolhido
Pelas águas do turbido rio do Amazonas, meu outro sinal.
E também, ôh também! Na mais impávida glória
Descobridora da minha inconstância e aventura,
Desque me fiz poeta e fui trezentos, eu amei
Todos os homens, odiei a guerra, salvei a paz!
E eu não sabia! Eu bailo de ignorâncias inventivas,
E a minha sabedoria vem das fontes que eu não sei!
Quem move meu braço? Quem beija por minha boca?
Quem sofre e se gasta pelo meu renascido coração?
Quem? senão o incêndio nascituro do amor?..
Eu me sinto grimpado no arco da Ponte das Bandeiras,
Bardo mestiço, e o meu verso vence a corda
Da caninana sagrada, e afina com os ventos dos ares, e enrouquece
Úmido nas espumas da água do meu rio,
E se espatifa nas dedilhações brutas do incorpóreo Amor. (*idem*: 541)

Como o boi sacrificial dos bailados populares, o eu se entrega ao próprio esfacelamento, ao desfazer-se em estilhaços, procurando na morte a salvação possível por meio do fogo do amor que, se é destruidor, é, ao mesmo tempo, capaz de fazer renascer – “E me salvo no eternamente esquecido fogo de amor” (*ibidem*).

Retomando versos do livro *Losango Cáqui* (1926) – “Meu coração estrala / Esse lugar-comum inesperado: Amor” (*idem*: 135) –, o eu lírico sente-se estralar, entregue ao sentimento não racional. Num crescendo, cita os amores que apareceram em sua obra, passando por *Losango Cáqui*, *Remate de Males* e *Livro Azul*, assim como pela expressão “tudoamo”, em “O carro da Miséria” (*idem*: 473), expressão de quem se sente sensualmente ligado ao todo – “Desque me fiz poeta e fui trezentos, eu amei / Todos os homens” (*idem*: 541). Além disso, como Shelley, o eu lírico transforma-se em lira para que o vento-amor afine o verso que venceu a cobra lendária e sagrada popular – a Maria Caninana –, enrouquecido pela água turbida do rio, feito, portanto, da união da água e dos ares, contrários que, juntos, são a totalidade. O “bardo mestiço”, preso à ponte, é o ponto que liga águas e céu, origem da criação, e canta sob o impulso religioso do “incorpóreo Amor”

(*ibidem*). Além disso, como o Amor move o braço, beija pela boca e sofre pelo coração do eu lírico, que se afirma fragmentado – boi sacrificial –, fragmentação que permite a dispersão do eu pelo mundo, atingindo todos os seres, a criação poética está intimamente ligada ao sacrifício encenado em “A meditação sobre o Tietê”.

Mário, nesse sentido, se aproxima de Walt Whitman, lido por ele desde o tempo do modernismo, como indica a presença de livros do poeta em sua biblioteca. E, como o bardo americano, numa retomada do Unanimismo,⁹ que marcou sua produção poética inicial, Mário sente todos os seres humanos em si e, ao mesmo tempo, esfacela-se para poder se entregar a todos e à paisagem, por meio do amor, apesar de realizar essa divisão, no último poema, sob o signo da dor.

[...] E sei que o espírito de Deus é meu irmão primevo,
E que todos os homens que já nasceram até hoje são meus irmãos.... e todas as mulheres
[minhas irmãs e amantes,
E que o amor é a quilha da criação;
E infinitas são as folhas tensas ou pensas pelos campos [...]] (Whitman 2005: 51)

Assim como para Whitman “[...] o amor é a quilha da criação”, para Mário de Andrade, o sentimento impulsiona a escrita poética, assemelhando-se ao amor que aparece a partir do Romantismo, como o descreve Hegel, ultrapassando, no entanto, a entrega a um indivíduo e transformando-se na entrega ao todo.

[...] No amor a coisa suprema é sobretudo a *entrega* do sujeito a um indivíduo [...], o abdicar de sua consciência autônoma e de seu ser-para-si-mesmo singularizado [...]. Se eu [...] penetro a consciência de um outro, constituo seu autêntico querer e saber, seu aspirar e possuir. Então este outro vive apenas em mim, assim como eu apenas nele estou aí para mim [...]. Este perder-se da própria consciência em um outro, [...] constitui a infinitude do amor (Hegel 2000: 297-8).

Assim, nos versos de Mário de Andrade, a expansão do eu que alcança o outro aproxima a apreensão estética à entrega amorosa, como a entende Worringer: “o prazer estético é o prazer do eu objetificado. Ter prazer estético significa ter prazer comigo, por meio de um objeto sensível diferente de mim mesmo, enfatizar a mim mesmo dentro do outro” (Worringer 2014: 5).

Por que os donos da vida não me escutam?
Eu só sei que eu não sei por mim! sabem por mim as fontes
Da água, e eu bailo de ignorâncias inventivas.
Meu baile é solto como a dor que range, meu
Baile é tão vário que possui mil sambas insonhados!
Eu converteria o humano crime num baile mais denso
Que estas ondas negras de água pesada e olosa,
Porque os meus gestos e os meus ritmos nascem
Do incêndio puro do amor... [...]
Como é possível que o amor se mostre impotente assim
Ante o ouro pelo qual o sacrificam os homens,
Trocando a primavera que brinca na face das terras,
Pelo outro tesouro que dorme no fundo baboso do rio! (Andrade 2013: 541-2)

Repetindo a pergunta perplexa – “Por que os donos da vida não me escutam?” (*idem*: 541) –, o eu lírico sente-se invadido pelo vento-amor e pelas fontes da água, elementos da natureza que movem o seu corpo, num baile de criação poética, além de configurar os balanceios próprios das danças dramáticas, aqui encenadas, por meio da diluição do poeta-boi. Como lembra Valéry, a dança se insere na vida prática como uma espécie de espaço-tempo diferenciado, separado, portanto, dela (Valéry 2011: 3), na instauração de outro mundo – “a dançarina está em outro mundo, não mais aquele que se pinta diante de nossos olhares, mas aquele que ela tece através de seus passos e constrói por seus gestos” (*idem*: 10). No poema de Mário de Andrade, no entanto, o “baile [que] é solto” (Andrade 2013: 542) está identificado com a dor que o circunda e o transpassa, estando o dançarino em constante reflexão sobre os desmandos dos “donos da vida” (*idem*: 541). Assim, há, no poema, o embate entre a civilização decaída e o estado de indiferença – invocado pela dança –, a que o eu lírico convocara o irmão pequeno, no poema “Rito do irmão pequeno”, publicado no *Livro Azul*, estado próximo do pensamento primitivo que inspira as danças dramáticas populares, assim como da época ingênua, de Schiller, ligado ao natural e ao sensível. Dançar, portanto, nos versos, é guardar o lugar do sensível, criando, no embate com a civilização, a arte – o poema que se constrói –, por meio da encenação dos movimentos do “incorpóreo Amor” (*ibidem*).

NOTAS

¹ “Sob o nome de danças dramáticas, Mário de Andrade, em suas pesquisas etnográficas, agrupou não apenas bailados que giram em torno de uma ação dramática, mas também outras danças coletivas formadas, rapsodicamente, pela concatenação de diversas peças coreográficas” (Souza 2009: 70).

² Durante o doutorado, ao estudar os “Poemas da Negra”, percebi que “a Negra [...] permite ao eu lírico entrar em contato com uma parte desconhecida dele mesmo – sua parte primitiva –, como se ele deslumbrasse, no corpo provocante da mulher, uma verdade anterior às verdades racionais”. Os poemas, ao realizar essa busca, “se constroem de forma semelhante às estruturas míticas, identificadas, de acordo com Lévi-Strauss, à estrutura musical da fuga”. Assim, “o homem e a mulher que se seduzem mutuamente nos ‘Poemas da Negra’ são dois opostos que buscam se conjugar”. O eu civilizado busca unir-se à mulher que “se apresenta fortemente identificada com a natureza nordestina que a cerca”, consentindo, em seu ser, a união primordial do céu (uranos) e da terra (gaia). A análise dos versos, com base em Schopenhauer, mostrou o “eu lírico em busca da essência do mundo, sendo a negra, portanto, não apenas a mulher desejada, mas também a alegoria do ‘outro’, absorvente e desafiadora”. “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”. “Schopenhauer descreve o estado de conhecimento metafísico como ‘a intuição estética das coisas’. O jogo sensual dos “Poemas da Negra”, ao revelar o eu lírico capaz de apreender a Ideia que, de acordo com Schopenhauer, é o objeto da arte, fala também do processo artístico” (Souza 2009: 101-2; 119-20).

³ “[De acordo com Worringer,] o prazer estético é o prazer do eu objetificado. Ter prazer estético significa ter prazer comigo, por meio de um objeto sensível diferente de mim mesmo, enfatizar a mim mesmo dentro do outro” (2014: 5, tradução livre).

⁴ “Espírito selvagem, que por toda parte corres / Destruidor e preservador; ouve meus dizeres!” (Shelley 2010: 44-5).

⁵ “Se eu fosse uma [...] / onda arfante sob teu poder, e partilhar // O impulso de tua força, somente menos liberto / Que tu. [...] / Ó incontrolável” (*idem*: 46-7).

⁶ A pesquisa foi desenvolvida sob supervisão da professora Telê Ancona Lopez, com apoio da FAPESP.

⁷ “[...] Ó tu, ventania, / Que a seu escuro leito de inverno arrastas // As sementes aladas, de forma profunda e fria, Que jazem qual mortes nas criptas, até soprar / Tua irmã azul, a Primavera tardia, // Sua trompa sobre a terra sonhadora [...]” (*idem*: 42-3).

⁸ Pergunta feita por Mário de Andrade, em uma de suas notas do seu “Fichário Analítico”, formado por anotações e reflexões do modernista, preservado em seu Arquivo do IEB-USP.

⁹ Telê Ancona Lopes vê, em “A Meditação”, entre outros “temas e forças motrizes” da obra de Mário, a “multiplicação unanimista” (Lopez 1996: 110).

Bibliografia

Andrade, Mário de (2013), *Poesias Completas*, vol. 1, edição de Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Candido, Antonio (1993), “O poeta itinerante”, in *O Discurso e a Cidade*, São Paulo, Duas Cidades, 257-278.

Collot, Michel (2013a), “O sujeito lírico fora de si”, tradução de Zênia de Faria e de Patrícia Souza Silva Cesaro, *Signótica*, Universidade Federal de Goiás, v. 25, nº 1, 221-241.

-- (2013b), *Poética e Filosofia da Paisagem*, coordenação da tradução de Ida Alves, Rio de Janeiro, editora Oficina Raquel.

Franca Neto, Alípio Correia de (2005), “O sonho mau da Vida-em-Morte”, in Coleridge, Samuel Taylor (2005), *A Balada do Velho Marinheiro, Seguido de Kubla Khan*, tradução e notas de Alípio Correia de Franca Neto, texto da parte III de Harold Bloom, ilustrações de Gustave Doré, Cotia, Ateliê editorial, 13-93.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2000), *Cursos de Estética*, tradução de Marco Aurélio Werle e de Oliver Tolle, consultoria de Victor Knoll, São Paulo, EDUSP, vol. II.

Ianni, Octávio (2000), *Enigmas da Modernidade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Lopez, Telê Ancona (2007), “Leituras e criação: fragmentos de um diálogo de Mário de Andrade”, *Veredas: revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, vol 8.

-- (1996), *Mariodeandradeando*, São Paulo, HUCITEC.

Löwy, Michael /Robert Sayre (2015), *Revolta e Melancolia. O romantismo na contracorrente da modernidade*, tradução de Nair Fonseca, São Paulo, Boitempo.

Souza, Cristiane Rodrigues de (2009), *Remate de Males. A Música de poemas amorosos de Mário de Andrade*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, sob orientação de Alcides Villaça, FFLCH – USP, São Paulo.

Shelley, Percy Bysshe (2010), *Sementes Aladas. Antologia poética*, tradução de Alberto Marsicano e de John Milton, São Paulo, Ateliê editorial.

-- (1917) *The complete poetical works of Percy Bysshe Shelley*, edited with textual notes by Thomas Hutchinson, London, Humphrey Milford, Oxford University Press.

Souza, Gilda de Mello e (2008), "O banquete", in *Exercícios de Leitura*, São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 43-54.

Valéry, Paul (2011), "Filosofia da dança", tradução de Charles Feitosa, *O Percevejo Online: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO*, vol. 3, nº 2, 1-16.

Whitman, Walt (2005), *Folhas de Relva*, tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes, São Paulo, Iluminuras.

Worringer, Wilhelm (2014), *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, Eastford, Martino Publishing.

Cristiane Rodrigues de Souza é graduada em Letras, Mestre em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara e Doutora em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, com o desenvolvimento de pesquisas financiadas pela FAPESP. Além disso, fez estágio de Pós-Doutoramento no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, ainda com apoio da FAPESP. Atualmente é professora adjunta na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, instituição em que atua no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras, orientando trabalhos de Iniciação Científica e de Mestrado. Além de artigos publicados em periódicos científicos e de capítulos, é autora dos livros de crítica *Clã do Jabuti: uma Partitura de Palavras* (Annablume/ FAPESP), *Mário de Andrade: Poesia, Amor e música* (Intermeios/ FAPESP) e do livro de poemas *O dragoeiro* (Intermeios). Estão no prelo os livros de poemas *Todo poema é de amor*, a ser lançado no Brasil pela editora Laranja Original, e *Amor é uma companhia*, a ser lançado na França, em edição bilíngue.