

# *Danças dramáticas populares e versos amorosos de Mário de Andrade<sup>1</sup>*

CRISTIANE RODRIGUES DE SOUZA / CENTRO UNIVERSITÁRIO BARÃO DE MAJÁ

NO LIVRO *REMATE DE MALES* (1930), o eu lírico se reconhece e se assume múltiplo, complexo e plural, pleno do desejo de compreender a si mesmo e ao seu país por meio da arte. A busca pela *palavra brasileira* que traduza a nossa singular multiplicidade ultrapassa a fronteira que separa o mundo erudito do mundo popular, já que a riqueza melódica da poesia popular, cantada nos versos de *Clã do Jabuti*, alcança uma complexidade ainda maior na face múltipla do eu poético que se reconhece plural, revelando sentir, no próprio eu, a diversidade encontrada em seu país. Por meio

1 Este artigo é resultado de comunicação apresentada em Congresso da AIL (Associação Internacional de Lusitanistas), compilada em atas do evento. Além disso, é parte de tese de Doutorado, *Remate de males: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade*, defendida na FFLCH da USP.

dos versos do grupo de poemas “Tempo da Maria”, de *Remate de males*, Mário de Andrade resgata a música popular como se estivesse a mastigar novamente ritmos já experimentados no livro anterior – *Clã do jabuti* –, realizando, assim, um balanço – remate – poético do primeiro momento modernista, preparando-se para uma produção mais madura e equilibrada que desenvolverá nos anos trinta, como nos ensina Lafetá.<sup>2</sup>

“Tempo da Maria” é constituído por sete poemas que são ordenados de maneira significativa: uma introdução (“Moda do corajoso”); um poema marcado pelo movimento do deslocamento (“Amar sem ser amado, ora pinhões!”); uma cantiga (“Cantiga do ai”); um poema narrativo central (“Lenda das mulheres de peito chato”); outra cantiga (“Eco e o descorajado”); deslocamento novamente (“Louvação da tarde”) e um poema de fechamento (“Maria”). O encadeamento de *peças* diferentes lembra a estrutura da suíte.<sup>3</sup> Como essa forma musical, apesar de não ter origem brasileira, é presença constante em nosso país,<sup>4</sup> o autor, ao organizar seus versos de maneira semelhante à estrutura da suíte, realiza, no plano poético, o que sugere que seja feito, no plano musical, pelos compositores brasileiros,

2 LAFETÁ, J. L. *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 28.

3 “Forma musical composta por uma sequência de diferentes danças (realmente dançadas ou apenas estilizadas) escritas [...] para o mesmo instrumento ou conjunto instrumental. Geralmente alterna um movimento binário e lento com um ternário, mais vivo. Podem possuir elementos temáticos comuns” (*Dicionário musical brasileiro*. Coordenação de Oneyda Alvarenga, 1982-84, e de Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999).

4 ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1967, p. 67.

a saber, o aproveitamento de expressões musicais populares brasileiras para a criação erudita.<sup>5</sup>

O respeito “ao princípio formal da Suíte”, de acordo com Mário de Andrade, caracteriza as “danças dramáticas”, formadas não apenas por “bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também [por] todos os bailados coletivos que, [...] obedecem a um tema dado tradicional e caracterizador”.<sup>6</sup> O estudo dos bailados populares – reisados, cheganças, congos, bumba-meu-bois –, agrupados por Mário sob o nome genérico de “danças dramáticas”, foi uma das grandes preocupações do modernista, pesquisador interessado em compreender a tradição folclórica e musical do povo brasileiro. Expressão criada pelo estudioso “com o intuito de revelar a unidade subjacente a fatos culturais até então chamados por diferentes nomes”,<sup>7</sup> as danças dramáticas são formadas por canto antifonal, cantorias em coro, além de coreografia e peças instrumentais.

Um dos aspectos centrais das danças dramáticas, a saber, a encenação da morte e renascimento de um bem coletivo, é a permanência secular, na cultura brasileira, da noção mística de morte e ressurreição encontrada nos ritos de vegetação.<sup>8</sup> Discorrendo sobre a data da realização dos festejos do Bumba no Norte e no Nor-

5 Ibidem, p. 68.

6 ANDRADE, M. Op. cit., p. 71.

7 CAVALCANTI, M. L. V. C. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. *Revista brasileira de ciências sociais*. São Paulo, fev. 2004, v. 19, n. 54, p. 64.

8 Ibidem, p. 33.

deste do Brasil, Mário de Andrade chega a conclusões interessantes:

O Boi mal comparando, parece assumir uma posição de Dionísio, símbolo do reflorescimento e do tempo fecundo. Ora é curioso pois que a celebração dele no Norte venha justamente em junho [...] tempo de cheia nos rios, tempo de menos febre, mais facilidade na vegetação ao passo que no Nordeste está também quando chega o [...] tempo de natal, tempo das águas, tempo de reflorescimento, e de muito mais facilidade. Parece de fato haver uma razão profundamente humana e a seu modo religiosa, nessa escolha de datas.<sup>9</sup>

Telê afirma que a razão humana que justifica a escolha de datas, apontada pelo poeta no trecho transcrito, é o culto do apogeu da vegetação por meio do sacrifício de seu símbolo animal, realizada em tempo de fecundidade, ficando guardada, assim, a força da terra para a ressurreição depois da estiagem.<sup>10</sup> “Tempo da Maria”, tempo cíclico de fecundidade amorosa, é o momento escolhido pelo poeta para pôr em cena o tema da morte e ressurreição, por meio de versos, tecendo-os nos moldes de uma dança dramática.

No segundo poema do grupo – “Amar sem ser amado, ora pinhões!” –, o eu lírico se dissolve em vários *eus*, instituindo-se, por meio da própria divisão, como o boi sacrificial que morre simbolicamente para depois renascer, assim como acontece nas danças populares, em que o animal, depois de morto, “é dividido, resulta no

9 Idem. Manuscrito. In: LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 129.

10 LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 129.

próprio banquete do totem que faz crescer socialmente sua dimensão”.<sup>11</sup>

A morte ritual mostra a entrega do eu lírico aos ritmos populares que ditam os versos de “Tempo da Maria”, figurando como um rito iniciático necessário para a total identificação da voz lírica com a música e a dança próprios do povo. Além disso, por meio do próprio sacrifício, o poeta, ao mesmo tempo em que resgata a tradição popular, oferece a si mesmo partilhado, invertendo a fórmula assumida até então: se, no *Clã do jabuti* (1927), Mário resgata em versos a cultura popular brasileira, procurando sentir o gosto do Brasil, em *Remate de Males* (1930), ao retomar a preocupação com o nacional que ditou os versos do *Clã*, o poeta não apenas deglute o outro, mas entrega o próprio ser como banquete totêmico.

Discorrendo sobre a forma geral da maioria de nossas danças, Mário de Andrade aponta alguns elementos mais ou menos fixos:

[...] uma parte central, a que chamam de “embaixada”, que é propriamente dramática e exige coreografia de caráter imitativo, quando não dramatização legítima: parte central esta que é circundada por “cantigas” [...], peças ou de marcha ou de coreografia pura, sobre vários assuntos, havendo sempre entre as iniciais peças religioso-católicas, e entre as finais peças de despedida e de agradecimento às pessoas gradas presentes e ao público em geral.<sup>12</sup>

11 Ibidem, p. 133-134.

12 ANDRADE, M. de. Op. cit., p. 100. O estudioso ressalta, ainda, a presença, nas danças dramáticas, de uma parte introdutória, além de louvações (Ibidem, p. 60).

A estrutura do grupo de poemas “Tempo da Maria” é similar à forma das danças dramáticas. Além do canto introdutório – “Moda do corajoso” –, dos cortejos cantados e dançados – “Amar sem ser amado, ora pinhões!” e “Louvação da tarde” –, das cantigas que acompanham o cortejo – “Cantiga do ai” e “Eco e o descorajado” –, e de um poema de fechamento – “Maria” –, “Tempo da Maria” possui, ainda, uma embaixada: a “Lenda das mulheres de peito chato”, trecho dramático inspirado em lenda dos índios taulipangue. Ao fazer uso de uma história indígena para a criação da parte dramática propriamente dita de suas danças, o poeta se reafirma como o rapsodo que colhe na cultura do povo os fragmentos de sua composição poética.

O estudo de um dos poemas de “Tempo da Maria” – “Louvação da tarde” – nos ajudará a conferir mais de perto a afinação dos versos do poeta modernista.

#### LOUVAÇÃO DA TARDE

Apesar de compor, ao lado dos outros poemas do grupo, a dança dramática de “Tempo da Maria”, “Louvação da tarde” é diferente das louvações populares que acompanham os bailados representados pelo povo. Antonio Candido afirma que o texto é um interessante caso de poema moderno feito de forma antiga, apontando a escolha do decassílabo branco, usado, em “Louvação”, pela primeira e única vez na obra de Mário de Andrade, como forma de realizar o desejo, expresso pelo poeta em carta a Manuel Bandeira, de construir um poema nos moldes das composições poéticas reflexivas dos ingleses românticos, já que o decassílabo se aproxima do pentâmetro iâmbico usado

por eles.<sup>13</sup> Além disso, Candido entende a escolha métrica como prova do triunfo do Modernismo, já que mostra a “confiança adquirida por quem é capaz de incorporar as conquistas expressionais e temáticas a um esquema do passado”.<sup>14</sup> Dessa forma, “Louvação da tarde”, ao fazer parte do grupo de poemas que atualiza as danças dramáticas populares, revela a singularidade do poeta que, de acordo com Candido, passa “do *modernismo* propriamente dito à *modernidade* [ao] recupera[r] a tradição [e] superá-la”,<sup>15</sup> já que a forma erudita, atualizada pelo olhar modernista, compõe, ao lado da recuperação de formas populares, a rapsódia marioandradina inspirada nas danças dramáticas.

“Louvação da tarde” é um poema longo organizado de forma cíclica. Ele é formado por uma introdução, em que o poeta invoca e louva à tarde, por um desenvolvimento, composto por três devaneios despertados pela mente em movimento, e pela retomada da louvação em forma de despedida, em que o eu lírico anuncia o final da viagem e a aproximação da noite.

13 Agora meu desejo é esse: construir o poema [...] que não tem nenhuma excitação exterior [...] O poema poesia construído com pensamento condicionando o lirismo que tem de ser enorme (sinão não transparece) o mais formidável que puder porém duma ardência como que escondida porque inteiramente interior. Enfim: o poema inglês. Shelley, Keats, Wordsworth, Swinburne, Yeats, essa gente. [...] O poema que carece ser lido e entendido e o amor verdadeiro há-de descobrir dentro dele o fogo e o foco ardentíssimos porém que não queimam, em vez elevam consolam e são fecundos (ANDRADE, M. de; BANDEIRA, M. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP; IEB-USP, 2001, p. 262).

14 CANDIDO, A. O poeta itinerante. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 258.

15 *Ibidem*, p. 278.

## LOUVAÇÃO DA TARDE

Tarde incomensurável, tarde vasta,  
Filha de Sol já velho, filha doente  
De quem despreza as normas da Eugenia,  
Tarde vazia, dum rosado pálido,  
Tarde tardonha e sobretudo tarde 5  
Imóvel... quase imóvel: é gostoso  
Com o papagaio louro do ventinho  
Pousado em minha mão, pelas ilhotas  
Dos teus perfumes me perder, rolando  
Sobre a desabitada rodovia. 10  
Só tu me desagregas tarde vasta  
Da minha trabalhadeira. Sigo livre,  
Deslembrado da vida, lentamente,  
Com o pé esquecido do acelerador.  
E a maquininha me conduz, perdido 15  
De mim, por entre cafezais coroados,  
Enquanto meu olhar maquinalmente  
Traduz a língua norteamericana  
Dos rastos dos pneumáticos na poeira.  
O doce respirar do forde se une 20  
Aos gritos ponteagudos das graúnas,  
Aplacando meu sangue e meu ofego.  
São murmúrios severos, repetidos,  
Que me organizam todo o ser vibrante  
Num método sadio. Só no exílio 25  
De teu silêncio, os ritmos maquinares  
Sinto, metodizando, regulando  
O meu corpo. E talvez meu pensamento...

O poeta itinerante de “Louvação da tarde”, ao começar a percorrer lentamente, em um forde, a rodovia solitária, sente empoleirado em seu braço o “papagaio

*Ateliê*



louro do ventinho”, vento dourado da tarde que roça de leve sua mão, como uma ave. Como o eu lírico de “Amar sem ser amado, ora pinhões!”, o eu poético de “Louvação”, ao ser tocado pelo vento, se entrega ao ritmo da paisagem que o cerca. No entanto, no penúltimo poema de *Tempo da Maria*, o poeta não é multiplicado em diferentes *eus*. Ao contrário, o verbo *desagregar* que, em um primeiro momento, sugere uma fragmentação – “só tu me desagregas tarde vasta” –, ao ser completado pelo verso seguinte – “da minha trabalhadeira” –, mostra a individualidade do eu lírico. Portanto, o vento que dispersa o eu lírico de “Amar sem ser amado, ora pinhões!”, em uma morte simbólica, em “Louvação da tarde”, está presente no momento de regeneração.

O vento que aparece, em poemas românticos, como a inspiração ou o inconsciente, sugeriu a Mário de Andrade a palavra “sequestro”, derivada do termo *refoulement*, usado, pela primeira vez pelo estudioso, para descrever uma fotografia de roupas infladas pelo vento no varal, sugerindo corpos.<sup>16</sup> O sequestro, palavra que funde os termos repressão e sublimação, usados por Freud, é posto em ação em “Louvação da tarde”, em que o poeta, após ser tocado pelo vento, é levado a imaginar uma vida perfeita, construindo, por meio de fantasias, um refúgio no qual poderia escapar dos dilemas do amor não correspondido. Em “Louvação da tarde”, o poeta, como a criança que brinca, “cria um mundo de fantasia [...] no qual investe uma grande

16 “Foto e legenda M. A.: ‘Roupas Freudianas/ Fortaleza/ 5-VII-27/ Fotografia refolelenta/ Refoulement” (LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 79; 106).

quantidade de emoção”,<sup>17</sup> no qual poderá fugir dos dilemas do amor impossível – “Adeus! vou-me embora!”.<sup>18</sup>

O poeta encontra, no silêncio quase total da tarde imóvel, o exílio que faz possível sua entrega à sonoridade dos rancos “severos” – graves – da maquininha e do grito agudo e triste das graúnas, música que invade seu corpo e seu pensamento, modificando-lhes o ritmo e regulando-lhes a vibração. Se “Amar sem ser amado, ora pinhões!” é o momento da entrega sacrificial do eu lírico, “Louvação da tarde” é a hora do renascimento, já que o poeta, antes dilacerado e sacudido por embates, é regulado e organizado – tem o organismo constituído – pela música que ressoa na tarde vasta.

Definida por meio de uma enumeração de adjetivos – incomensurável, vasta, vazia, pálida, doente, tardonha – a tarde é, acima de tudo, “Imóvel... quase imóvel”, tempo mítico que permite ao poeta se distanciar do cotidiano profano, a fim de renascer organizado pelos ritmos da graúna e do forde.

Tarde, recreio de meu dia, é certo  
 Que só no teu parar se normaliza 30  
 A onda de todos os transbordamentos  
 Da minha vida inquieta e desregrada.  
 Só mesmo distanciado em ti, eu posso  
 Notar que tem razão-de-ser plausível  
 Nos trabalhos de ideal que vou semeando 35  
 Atabalhoadamente sobre a Terra.  
 Só nessa vastidão dos teus espaços,

17 FREUD, S. Escritores criativos e devaneios. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1967, p. 135.

18 Verso do poema “Cantiga do ai” (“Tempo da Maria”).

Tudo o que gero e mando, e que parece  
 Tão sem destino e sem razão, se ajunta  
 Numa ordem verdadeira.... Que nem gado, 40  
 Pelo estendal do jaraguá disperso,  
 Ressurge de tardinha e, enriquecido  
 Ao aboio sonoro dos campeiros,  
 Enriquece o criador com mil cabeças  
 No circo da mangueira rescendente... 45

Somente na imobilidade da tarde – no intervalo de tempo –, o eu lírico pode descobrir a “razão-de-ser” de seus trabalhos diários, reunindo numa ordem compreensível os transbordamentos e ações semeados de forma confusa durante o dia. O ajuntar do gado que, disperso pela superfície extensa dos campos de capim-jaraguá, retorna à tardinha, sob o toque dos aboios, é similar ao organizar da vida inquieta do poeta dividido que ressurge unificado – renascido – ao som do aboio entoado pelo forde e pela graúna, na vastidão da tarde.

A calma do momento vespertino possibilita a entrega do poeta a devaneios, já que o afasta de suas obrigações diurnas, não preteridas, no entanto, por ele, que valoriza a agitação dos afazeres diários. Mesmo não negando o prazer sentido durante a ação do dia, o eu lírico afirma amar as cores incertas da tarde que lhe possibilitam a *invenção* de outra vida, mais perfeita, sem dores ou inquietações. Dessa forma, um diálogo íntimo – dramático – entre as disposições contrastantes do poeta se estabelece por meio da oposição entre manhã e tarde, como podemos notar nos versos seguintes.

Tarde macia, pra falar verdade:  
 Não te amo mais do que a manhã, mas amo

Tuas formas incertas e estas cores  
 Que te maquilham o carão sereno.  
 Não te prefiro ao dia em que me agito, 50  
 Porém contigo é que imagino e escrevo  
 O rodapé do meu sonhar, romance  
 Em que o Joaquim Bentinho dos desejos  
 Mente, mente, remente impávido essa  
 Mentirada gentil do que me falta. 55  
 Um despropósito de perfeições  
 Me cerca e, em grata sucessão de casos,  
 Vou com elas vivendo uma outra vida:

“Louvação da tarde” constitui, portanto, assim como as loas populares, a hora do descanso entre os bailados das danças dramáticas, como vem definido no *Dicionário Musical Brasileiro*,<sup>19</sup> momento em que o “Joaquim Bentinho<sup>20</sup> dos desejos/ mente, mente, remente impávido essa/ mentira gentil” que compõe os devaneios do poeta, iniciados a partir do verso 59 do poema de “Tempo da Maria”, revelando, por meio da entrega do eu lírico à fantasia, o esforço do eu sacrificial para renascer organizado.

...Toda dor física azulou... Meu corpo,  
 Sem artritis, faringites e outras 60  
 Específicas doenças paulistanas,

19 ANDRADE, M. de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação de Oneyda Alvarenga, 1982-84, e de Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999, p. 288.

20 Antonio Candido lembra-nos que Joaquim Bentinho é o personagem mentiroso do livro de Cornélio Pires, *Estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima campo* (1925), ao qual os leitores da época estavam familiarizados (CANDIDO, A. O poeta itinerante. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 271).

Tem saúde de ferro. Às intempéries  
 Exponho as ondas rijas dos meus músculos,  
 Sem medo. Pra que medo!... Regulares,  
 Mais regulares do que os meus, os traços 65  
 Do meu rosto me fazem desejado  
 Mais facilmente que na realidade...  
 Já não falo por ela não, por essa  
 Em cujo perfil duro jaz perdida  
 A independência do meu reino de homem... 70  
 Que bonita que ela é!... Qual!... Nem por isso.  
 Não sonho sonhos vãos. A realidade,  
 Mais esportiva de vencer, me ensina  
 Esse jeito viril de ir afastando  
 Dos sonhos vesperais os impossíveis 75  
 Que fazem a quimera, e de que a vida  
 É nua, friorentamente nua.  
 Não a desejo não... Viva em sossego  
 Essa que sendo minha, nos traria  
 Uma vida de blefe, arrebatada 80  
 Por mais estragos que deslumbramentos.  
 Isto, em bom português, é amor platônico...  
 Quá! quá! quá!... Desejemos só conquistas!  
 Um poder de mulheres diferentes,  
 Meninas-de-pensão, costureirinhas, 85  
 Manicuras, artistas, datilógrafas,  
 Brancaranas e louras sem escândalo,  
 Desperigadas... livro de aventuras  
 Dentro do qual secasse a imagem da outra,  
 Que nem folha de malva, que nem folha 90  
 De malva... da mais pura malva perfumada!...

O andamento de “Louvação da tarde” é calmo e co-  
 medido. No entanto, como que contidos pelo discurso  
 moderado, desejos e vibrações do poeta transparecem

em certos momentos dos devaneios, sendo rapidamente acalmados pela voz lírica que se esforça para conseguir a sublimação da paixão e seu apaziguamento. Apenas entrevistas, essas alterações formam pequenas tremulações na música do poema, rapidamente contidas e abandonadas.

Iniciado por reticências que circundam a frase “...Toda dor física azulou...”, sinalizando divagações anteriores, o primeiro devaneio de “Louvação da tarde” apresenta um eu lírico possuidor de um corpo físico saudável e forte. No mundo perfeito da fantasia, o corpo do poeta, bem-proporcionado, é mais atraente do que na realidade. No entanto, ao vivenciar uma fantasia na qual todas as perfeições inexistentes na realidade são desejadas, ficam implícitas as imperfeições reais. Contidos, os sentimentos mais íntimos do eu lírico são mostrados de forma sutil por meio de uma dor que se pode apreender nas entrelinhas da narração fantasiosa, em que desejos impossíveis são colocados como possíveis. Falar de perfeições físicas, na fantasia, sempre sujeita o eu à volta à realidade áspera. Assim, mostrar, corajosamente, nos versos, o desejo de beleza é assumir a realidade de não ser desejado fisicamente e a dor que possa nascer dessa fatalidade. Compreender essa dor é apreender o lirismo contido do poema, do qual Mário falou em carta a Manuel Bandeira.<sup>21</sup>

Ao falar da atração que pode exercer, na fantasia, sobre as mulheres, o poeta é tomado pela imagem da amada. O verso “Que bonita que ela é!...”, refrão de vários poemas de “Tempo da Maria”, invoca o mal de

21 Ibidem, p. 258-259.

amor que percorre os poemas do grupo, constituindo o titubear do eu lírico que corre o risco de se entregar, novamente, aos dilemas do amor impossível. No entanto, o poeta afasta, de forma viril, os sonhos impossíveis dos vesperais – “Qual!... Nem por isso” –, tentando conter a lembrança incômoda da mulher que atrapalha o devaneio em que ele se sente capaz de conquistas.

A lembrança da dona proibida, invocada ternamente por meio da repetição que fecha a estrofe – “que nem folha de malva, que nem folha/ De malva...” –, ao se impor ao poeta como um perfume irresistível, é abandonada por ele, de forma deliberada, já que teme sucumbir ao apelo do desejo. Ao deixar a estrofe em aberto, partindo, no bloco de versos seguinte, para a construção de um novo devaneio, a primeira fantasia é suspensa sem conclusão, como se o final da divagação, ao atingir o alto grau de tensão provocado pela lembrança de Maria, ficasse sem resolução, abandonado de forma proposital pelo poeta, como um período musical finalizado antes do acorde de fechamento. Usando termos musicais para descrever a sensação causada pelo abandono do devaneio, podemos dizer que a quarta estrofe é terminada por uma *cadência imperfeita*, como se um acorde dominante ou submediante, construções musicais que dão a impressão de que o período está incompleto, aguardando por uma conclusão, aparecesse no lugar do esperado acorde tônico que concluiria a música, em uma “cadência perfeita”.<sup>22</sup> As pequenas os-

22 KAROLYI, O. *Introdução à música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 78-81.

cilações entre fantasias repletas de conquistas e a lembrança do amor irrealizado formam titubeios musicais, pontuados na diversidade de ritmos e andamento.

Após abandonar o primeiro devaneio, retomando a criação de fantasias na estrofe seguinte, o poeta volta a buscar um andamento regular para sua composição.

Livre dos piuns das doenças amolantes,  
Com dinheiro sobrando, organizava  
As poucas viagens que desejo... Iria  
Viajar todo esse Mato Grosso grosso, 95  
Danado guardador da indiada feia,  
E o Paraná verdinho... Ara, si acaso  
Tivesse imaginado no que dava  
A Isidora, não vê que ficaria  
Na expectativa pança em que fiquei! 100  
Revoltoso banzando em viagens tontas,  
Ao menos o meu sul conheceria,  
Pampas forraginosos do Rio Grande  
E praias ondejantes do Iguaçu...  
Tarde, com os cobres feitos com teu ouro, 105  
Paguei subir pelo Amazonas... mundos  
Desbarrancando, chãos desbarrancados,  
Aonde no quiriri do mato brabo  
A terra em formação devora os homens...  
Este refrão dos meus sentidos... Nada 110  
Matutarei mais sem medida, ôh tarde,  
Do que esta pátria tão despatriada!

Esforçando-se para imaginar uma vida perfeita, o eu lírico vê-se “com dinheiro sobrando”, capaz de realizar viagens pelo interior do Brasil. Como nos lembra Lafetá, os anos vinte são marcados por um espírito re-

Ateliê



volucionário que dita a necessidade de se desbravar o interior do país, a fim de se entrar em contato com a diversidade da gente brasileira.<sup>23</sup> Em “Louvação da tarde”, o poeta, seguindo o desejo de conhecer o Brasil, sonha poder viajar pelo país, disposto, até mesmo, a seguir o deslocamento da coluna Prestes, marcha que foi a consequência da “Isidora”, revolução de 1924 comandada pelo General Isidoro Dias Lopes. Além disso, a lembrança da viagem à Amazônia, realizada em 1927 por Mário de Andrade, invade o segundo devaneio. Gilda de Mello e Souza mostra, ao citar carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, escrita durante sua travessia pelo rio Amazonas, o “êxtase” e a “volúpia” que tomam o viajante ao penetrar a floresta, abandonando o controle racional, frente ao sublime da natureza.<sup>24</sup> A lembrança de tema tão caro ao modernista, a saber, a necessidade de conhecer a “pátria tão despatriada” – “este refrão dos [seus] sentidos” –, assim como a recordação da entrega contemplativa que o tomou frente à grandeza amazônica, faz com que o poeta, no segundo devaneio, seja invadido por intensa vibração, rompendo novamente o andamento calmo da “Louvação da tarde”.

Vibro! Vibro! Mas constatar sossega

A gente. Pronto, sosseguei. O forde

Recomeça tosando a rodovia.

115

23 LAFETÁ, J. L. *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 14.

24 SOUZA, G. de M. e. O mestre de Apipucos e o turista aprendiz. *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH-USP, n. 1 (1º sem. 2000). São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 80.

“Nosso ranchinho assim tava bom”... Sonho...  
 Já sabe: desejando sempre... Um sítio,  
 Colonizado, sem necessidade  
 De japoneses nem de estefanóderis...  
 Que desse umas quatorze mil arrobadas... 120  
 Já me bastava. Gordas invernadas  
 Pra novecentos caracus bem...  
                     Tarde,  
 Careço de ir voltando, estou com fome.  
 Ir pra um quarto-de-banho hidroterápico 125  
 Que fosse a peça de honra deste rancho,  
 Aonde também, faço questão, tivesse  
 Dois ou três quartos-de-hóspedes... Isto é,  
 De hóspedes não, de amigos... Esta casa  
 É sua... Entre... Se abanque... Mande tudo... 130  
 Não faça cerimônia... Olha, de-noite  
 Teremos Hindemith e Vila Lobos!  
 Que bom! possuir um aparelho de  
 Rádio-telefonía tão perfeito  
 Que pegasse New York e Buenos Aires!... 135

No início da sexta estrofe, o eu lírico constata a co-  
 moção que, quebrando o andamento calmo do forde,  
 toma seu corpo – “Vibro!”. Somente após a verificação  
 racional de sua exacerbação emocional, o poeta conse-  
 gue retomar o ritmo calmo da maquininha que  
 recomeça a tosar a rodovia – “Mas constatar sossega/  
 A gente. Pronto, sosseguei”. Se, no primeiro devaneio,  
 a tensão criada pela lembrança de Maria fica sem reso-  
 lução, na segunda fantasia, a angústia causada pela  
 vibração do eu lírico ao se lembrar da “pátria despa-  
 triada” é resolvida por meio da constatação – “Pronto,  
 sosseguei” – equivalente a um acorde tônico que finali-  
 za a peça musical.

*Ateliê*

Ao recomeçar a acelerar o forde, o poeta deixa-se embalar novamente pelo ritmo do passeio, retomando os devaneios. Em sua última fantasia, o eu lírico deseja ser dono de um ranchinho, casa pobre da roça, logo transformado pela imaginação em sítio próspero possuidor de grandes invernadas – pastagens em que se reúne o gado para o repouso e o recobrar de forças –, revelando o desejo de unificação. No último devaneio, sem que o andamento do forde e dos versos tenha sido interrompido por anseios amorosos ou pela lembrança da pátria despatriada, o poeta consegue atingir a pacificação que vinha perseguindo em seu passeio pela tarde, ao sonhar com o refúgio perfeito.

Após os três devaneios centrais, a louvação do início é retomada pelo poeta.

Tarde de meu sonhar, te quero bem!  
 Deixa que nesta louvação, se lembre  
 Essa condescendência puxapuxa  
 De teu sossego, essa condescendência  
 Tão afeiçoável ao desejo humano. 140  
 De-dia eu faço, mas de-tarde eu sonho.  
 Não és tu que me dás felicidade,  
 Que esta eu crio por mim, por mim somente,  
 Dirigindo sarado a concordância  
 Da vida que me dou com o meu destino. 145  
 Não marco passo não! Mas si não é  
 Com desejos sonhados que me faço  
 Feliz, o excesso de vitalidade  
 Do espírito é com eles que abre a válvula  
 Por onde escoo o inútil excessivo; 150  
 Pois afastando o céu de junto à Terra,  
 Tarde incomensurável, me permites,

Qual jaburus-moleques de passagem,  
Lançar bem alto nos espaços essa  
Mentirada gentil do que me falta.

155

Além de possibilitar a livre reflexão e as livres analogias do poeta, que estruturam o poema, a “condescendência puxapuxa” do sossego da tarde, complacente em relação aos desejos do eu lírico, permite que os sonhos idealizados – “essa mentira gentil” – sejam atirados ao ar, como jaburus-moleques. Mário de Andrade, conhecedor de Freud, mostra o exercício da fantasia como a liberação do “inútil excessivo” dos desejos impossíveis. Em “Louvação”, o poeta põe em ação o processo por meio do qual sua razão procura “sublima[r] o fogo devorador”,<sup>25</sup> como havia prometido no primeiro poema de Tempo da Maria, e, apesar do titubeio ao se lembrar do perfume da amada – da folha de malva – e da vibração que o toma ao pensar na “pátria tão despatriada”, o poeta se mostra, ao final do poema, aquietado pelo ritmo calmo do forde e pelo sossego vespertino – renascido.

Assim como o devaneio é a válvula de escape que, lançando ao alto a “mentirada gentil”, previne a manifestação de doenças psíquicas, frutos da repressão aos desejos, a criação literária, de acordo com Freud, é também resultado de fantasias que são, no entanto, artisticamente trabalhadas. Mário de Andrade, no texto “Introdução à estética musical”, mostra de que maneira o artista criador vivencia uma vida idealizada que permite a criação literária.

25 Verso de “Moda do corajoso”.

Que é o artista criador? Não tem nenhuma diferença essencial entre ele e os outros homens do mundo. O que o distingue dos outros homens é [...] uma [...] timidez que o leva [...] a se servir do Belo que é uma contemplação sem posse pra se expressar e comunicar. [...] O artista ama com mais intensidade porque não realiza o seu amor. A timidez o leva à sublimação que não é mais do que a aplicação dos instintos amorosos em puras idealizações. [...] O artista destrói essa imediateza da necessidade idealizando a vida. Pois então organiza as artes que vão identificar pelo prazer estético, pelo espírito, pela contemplação sem posse em vez de desejar e possuir ou pretender possuir dentro da vida prática.<sup>26</sup>

Como em um rito dramático, o eu lírico de “Tempo da Maria” vive, canta, dança e dramatiza o mal-de-amor para, finalmente, no penúltimo poema do grupo, se apaziguar por meio de fantasias desenvolvidas na quietude do crepúsculo. Em “Louvação da tarde”, a voz lírica explicita o mecanismo criador do artista de que Mário de Andrade fala no trecho citado acima, ao criar “uma outra vida”, fruto da fantasia.

Na última estrofe do poema, o poeta, terminando sua viagem, retorna à fazenda.

Ciao, tarde. Estou chegando. É quase noite.

Todo o céu já cinzou. Dependurada

Na rampa do terreiro a gaiolinha

Branca da máquina “São Paulo” inda arfa,

As tulas de café desentulhando.

160

Pelo ar um lusco-fusco brusco trila,

26 ANDRADE, M. *Introdução à estética musical*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p. 57-58.

Serelepeando na baixada fria.  
Bem no alto do espigão, sobre o pau seco,  
Vem um carancho, se empoleira a Lua,  
– Condescendente amiga das metáforas... 165

O “lusco-fusco brusco”, trinado que ornamenta a música calma de “Louvação da tarde” por meio da alternância rápida de notas repetidas (us – co/ us – co/ us – co), desenha na baixada fria o serelepear buliçoso e repentino das últimas luzes do crepúsculo. No alto do espigão, a lua se empoleira como gavião – carancho –, no pau seco. Ao avistar o disco lunar, o poeta de “Louvação” – o boi agora unificado – despede-se da tarde de forma semelhante aos cantadores dos ranchos populares do Norte do Brasil que, ao sair da lua, entoam seus cantos de despedida ao deixarem a casa em que realizaram a dança dramática.

Ao incorporar a noção de morte e ressurreição das danças dramáticas aos poemas de “Tempo da Maria”, Mário de Andrade está realizando, no plano do ideal, a satisfação sexual interdita no plano real, já que a amada é casada. O grupo de poemas é, portanto, o resultado da “vida dupla” do artista que, tímido, como nos lembra Mário de Andrade na “Introdução à Estética Musical”, realiza o amor por meio de idealizações.<sup>27</sup>

#### REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

27 Ibidem, p. 57-58.

- \_\_\_\_\_. *Introdução à estética musical*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação de Oneyda Alvarenga, 1982-84, e de Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Danças Dramáticas do Brasil*. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, M. de e BANDEIRA, M. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP; IEB-USP, 2001.
- BASTIDE, R. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp; Duas Cidades, 1997.
- CANDIDO, A. O poeta itinerante. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CAVALCANTI, M. L. V. C. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. *Revista brasileira de ciências sociais*. São Paulo, fev. 2004. v 19, n. 54, p. 57-79.
- FREUD, S. Escritores criativos e devaneios. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1967.
- KAROLYI, O. *Introdução à música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LAFETÁ, J. L. *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- ROSEN, C. *A geração romântica*. Trad. de Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2000.
- SOUZA, G. de M. e. O mestre de Apipucos e o turista aprendiz. *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo, FFLCH-USP, n. 1 (1º sem. 2000), Ed. 34, 2000, p. 72-90.