

Ariel x Calibã — o poeta Mário de Andrade

Mário de Andrade declarou aos amigos, nos últimos anos, em várias ocasiões, que sua personalidade era conformada pelo antagonismo de duas forças, uma instintiva, que tinha a ver com a sua enorme sensualidade, e uma outra, que derivava da consciência muito nítida das exigências morais. Na longa carta que enviou a Oneyda Alvarenga, em setembro de 1940, que tinha por propósito definir os critérios da crítica de arte, ele mencionou a bivalidade que determinava o seu modo de ser.¹ Lembrou à amiga que Paulo Prado costumava referir-se à “monstruosa” sensualidade que dominava a sua “vida de baixo”, como chamou. Nela se enraizava a sua paixão por tudo que envolvia a exaltação dos sentidos, desde o uso de novas drogas até a mais delicada comoção diante da beleza. Em uma direção oposta, Mário de Andrade experimentava uma outra forma de pressão vinda da aguda consciência que vigiava, passo a passo, tudo que acontecia no plano inferior. A presença desta bivalidade podia ser notada até em circunstâncias como uma penosa cirurgia, quando a dor fortíssima era observada e as impressões eram colhidas em um caderninho. É verdade que, neste embate, as imposições da vida moral acabavam por prevalecer e, finalmente, sobressaía a figura do artista social cheio de responsabilidades.

A tensão provocada pelo antagonismo das duas forças foi mencionada, também, na correspondência com Henriqueta Lisboa, na referência à oposição entre Ariel, visto como um poeta movido por ideais elevados, e o burguês Calibã, que representa as inclinações mais rudes e instintivas.² Já em carta a Carlos Lacerda, a oposição ganhou um sentido claramente político. De um

* Prof. do Depto. de Filosofia da PUC-Rio.

1 Mário de Andrade/ Oneyda Alvarenga, *Cartas*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1983. pp. 266-299.

2 *Querida Henriqueta*, Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa, Rio de Janeiro, José Olympio, 199, p. 175.

lado, ficava o burguês gostoso, satisfeito com suas regalias e a vida de prazeres, de outro, impunha-se o ideal mais perfeito alcançado pela inteligência e sancionado pela moral.³

A visão de Mário de Andrade das forças em jogo em sua personalidade, em uma organização bipolar, conduziu a que a posição de uma delas sempre dependesse da afirmação da outra. Assim, enquanto a inteligência e o sentido moral comandavam a vida de cima, os instintos comandavam a de baixo; enquanto a vida de cima era espiritualizada, a de baixo era sensual; enquanto a vida de cima era direcionada pela vontade, a de baixo ficava cega de desejo; enquanto a vida de cima era produtiva e constituía o foro das decisões morais, a de baixo era passiva e preguiçosa.

Muito se tem falado sobre o refrão que pontua, em várias passagens, o andamento da mais importante obra modernista, *Macunaíma* — “Ai, que preguiça!”. A preguiça é um dos traços da personalidade do “herói da nossa gente” e, nesta medida, não tem, apenas, um sentido pejorativo. É verdade que a expressão encerra um comentário irônico sobre a mentalidade nacional pouco afeita aos valores de uma ética do trabalho — um tópico já considerado por Paulo Prado, em *Retrato do Brasil*, e que foi retomado, pouco mais tarde, por Sérgio Buarque de Holanda. Mas a preguiça é, também, a expressão de um estado de felicidade de “antes da queda”. Ela tem a ver com uma prazerosa inocência que não é alcançada com a remissão dos pecados. A preguiça é a cessação da busca de toda satisfação, já que aparece, justamente, quando se está locupletado de prazer. Não por acaso, freqüentemente, ela está presente nos períodos de descanso da atribulada vida sexual do herói.

No belo poema de 1931, dedicado ao amigo Manuel Bandeira, *Rito do Irmão Pequeno*, a referência à preguiça aparece no convite que o poeta faz ao amigo para um mergulho em um elemento cálido, aquoso, de doce sensualidade, que caracteriza a ambientação de muitos poemas de Mário de Andrade: “Vamos, irmão pequeno, entre palavras e deuses, / Exercer a preguiça, com vagar.”⁴

Para que o poeta e o amigo penetrem, “por detrás das árvores”, no “laguinho fundo onde nem medra o grito do cacauê” e se deleitem com os prazeres deste paraíso de “luminosa vaga imperecível lentidão”, que tem o poder de entreabrir as “melhores visões”, será preciso abandonar o mundo feito de visagens e de progresso, cheio de telefones, de gestos de aviões, de norte-americano, de

3 71 *Cartas de Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Livraria São José, pp. 83-93.

4 Mário de Andrade, *Poesias Completas*, São Paulo, Livraria Martins Editora, p. 267.

inglês e de arranha-céus. Estes dois universos — o civilizado e o edênico, mundo de “complacência extraordinária”— opõem-se como as duas forças que regem a personalidade do poeta.

Na segunda metade dos anos 20, quando o programa modernista definiu como propósito do movimento a determinação dos elementos que compõem a identidade nacional, Mário de Andrade fez duas viagens pelo país, a primeira ao Norte e ao Nordeste, em 1927, e a segunda, ao Nordeste, no final de 1928 e início de 1929. Ele chamou estas duas viagens de etnográficas e, ao modo de um antropólogo, as registrou em um diário, mais tarde conhecido como *O Turista Aprendiz*.⁵ Algumas cenas das viagens, sobretudo as que ocorreram durante a navegação do Amazonas, impressionaram tanto o viajante, que, anos depois, ainda eram lembradas e se tornaram motivo de quase obsessão. Uma delas refere-se à visão de um doente de malária. Foi descrita no diário e foi o assunto de duas crônicas no *Diário Nacional*, em 1931.⁶ Ela representa o aparecimento da figura impressionante de um rapaz, de pé na proa de um barco surgido de dentro da mata, de traços finíssimos e olhar embaçado, ar superior e distante, visto pelo poeta em meio a uma atmosfera de sonho devida à sua situação de maleitoso. Mário de Andrade confessou em uma das crônicas que a cena estaria na origem de um “desejo de maleita” que o perseguia. Que desejo seria este? Certamente, não pretendia ser tomado pela febre e pelo abatimento em plena São Paulo, envolvido com todos os compromissos de homem civilizado. Na verdade, ansiava por uma espécie de instância não-civilizada da existência, em que a felicidade pudesse ser alcançada através da suspensão da vida rotineira com suas tarefas e penas e em que pudesse experimentar uma dimensão do tempo desdatada, “rodeado de deuses, de perguntas, de paciências”. Desejava o que vinha depois da tremedeira — a prostração, o “aniquilamento assombrado, cheio de medos sem covardia, a indiferença, a semi-morte igualitária.”⁷

Mário de Andrade pretendia, nestas passagens, caracterizar um estado de máxima sensibilização, como se a suspensão de toda intervenção laboriosa tornasse possível um contato sensorialmente mais envolvente com as coisas e uma espécie de impregnação por elas. Daí a ambientação luxuriante, amazônica, repleta de estímulos em que estas cenas ocorrem. Há, sempre, a sugges-

5 Mário de Andrade, *O Turista Aprendiz*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976.

6 Mário de Andrade, *O Turista Aprendiz*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976, p. 159. Mário de Andrade, “Maleita I e II”, *Taxi e Crônicas do Diário Nacional*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976, pp. 453-459.

7 Mário de Andrade, *Taxi e Crônicas do Diário Nacional*, p. 454.

tão de uma quebra da vontade —“o próprio ar parecia com pouca vontade de ser ar”— e um convite à dissolução do eu em uma “calma incomparável”, em uma “preguiça maravilhosa de ser”.⁸ Também, pode-se notar que a bipolaridade que organizava a composição destes textos conduzia à identificação da postura prazerosa com alguma forma de passividade, de prostração, de aniquilamento, de um estado doentio e, até, de semi-morte, que em tudo contrastava com as formas ativas da experiência

Os rios são matéria primordial para a inspiração poética de Mário de Andrade. As muitas referências ao Amazonas e ao Tietê indicam direções diferentes da sua poesia. O Amazonas é rio desmesurável, que não pode ser contido. É, também, rio de uma força calma. Pois é da calma da sua água barrosa que vem “a maleita sublime”, “o grande bem”. Já o Tietê é constrangido a dirigir-se para o interior. Seu fluxo adentra a terra e não contém a promessa de nenhum oceano. No entanto, nos dois casos, nota-se a presença da correnteza que arrasta tudo e a que é preciso se entregar. A imagem de estar sendo carregado pela água do rio foi escolhida pelo poeta para dar conta da atitude de desprendimento de si e de entrega que foi, também, algumas vezes, associada à *Einfühlung* dos filósofos alemães e à *charitas* católica. Aqui, de novo, a visão de Mário de Andrade opôs a passividade à rotina produtiva e aos afazeres da vida social. A própria escolha do elemento aquoso, de contorno indefinido, para ambientar estas cenas, sugere que o poeta almejava formas de vida mais livres que seriam alcançadas pela dissolução das normas muito rígidas.

Uma outra cena da viagem à Amazônia, registrada no diário e lembrada na correspondência com Oneyda Alvarenga, refere-se ao maravilhamento diante de uma revoada de pássaros na ilha de Marajó. Ela tem a ver com as situações anteriores, só que caminha na direção da determinação do que é a experiência estética. Mário de Andrade relata que, uma vez, a lancha em que viajava passou por um pouso de aves. “Deram um tiro no ar, todas as aves voaram. Eram centenas e centenas de colheireiras cor-de-rosa, de... ah! me escapa o nome daquele pássaro inteiramente encarnado...e garças. Tive uma tal sensação de lindeza, fiquei tão comovido, de repente deitei no chão da lancha. Todos se espantaram. E foi simplesmente, sem nenhum histerismo, me deitei sem estrondo, só porque não me agüentava mais, precisava descansar.”⁹

A sensação de estar submetido a uma força avassaladora, que chega a derubar no chão, foi associada, nesta altura, à comoção diante da “lindeza”, isto

8 Mário de Andrade, *Táxi e Crônicas do Diário Nacional*, p. 457.

9 Mário de Andrade/ Oneyda Alvarenga, *Cartas*, p. 284.

é, ao prazer estético. Mário de Andrade ocupou-se, desde os primeiros ensaios nos anos 20, com a definição da experiência estética. Porém, foi só a partir da ida para o Rio, em 1938, para assumir o posto de professor de História e Filosofia da Arte na UDF, que ele pôde se dedicar mais sistematicamente ao assunto. No conjunto da sua obra, três grupos de problemas relacionam-se com a noção de estética. Um traço os une, pois, em todos, é feita a recomendação da adoção de uma perspectiva desinteressada. Porém, a compreensão de estética tomou direções diferentes em cada caso. A noção de estética compareceu no argumento central da aula inaugural do curso de 1938, *O Artista e o Artesão*, para qualificar a atitude que deveria ser a do artista moderno, ao pretender superar os desvios do individualismo e do formalismo da sua época. Por meio da adoção de uma atitude estética, que exige a reconversão do artista à condição de artesão obediente às exigências materiais presentes no artefazer, a figura moderna do indivíduo-artista seria posta em xeque e a arte recuperaria a sua significação coletiva. A noção de estética figurou também na conferência de 1942, *O Movimento Modernista*, como pólo oposto e complementar daquela de arte. Para Mário de Andrade, o elemento estético presente em toda obra de arte, que diz respeito à busca da beleza, precisa submeter-se aos critérios artísticos, definidos em função da significação social da arte. A noção de estética apresentou, ainda, um terceiro sentido, próximo do que esteve presente na moderna filosofia da arte, que buscou dar conta da atitude contemplativa do espectador face à beleza na arte e, por este viés, definir as tarefas da crítica de arte.

Foi a filosofia alemã do Século das Luzes, em especial a obra de E. Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, que elevou à dimensão conceitual o problema dos critérios do juízo de gosto. Kant, na verdade, não estava especialmente interessado em assuntos de arte. As preocupações da sua filosofia eram, antes, metafísicas e antropológicas. Sua doutrina tinha sido elaborada a partir de uma base dualista, que representava o homem como habitante de dois mundos — o espiritual, a que ele, conscientemente, buscava ter acesso, e o material, a que permanecia ligado pelas suas inclinações. A presença da oposição de impulsos formais e sensíveis, para usar as expressões de Schiller, na constituição humana era uma ameaça para uma filosofia que perseguia uma imagem unificada do homem.¹⁰ Na mesma época, a ruína do mundo tradicional e da concepção religiosa da realidade proporcionava o aparecimento de um cenário novo em que a fragmentação dos vários aspectos da experiência

10 Schiller, *A Educação Estética do Homem*, São Paulo, Iluminuras, 1990.

ensejava uma reflexão específica sobre cada um deles. A sistematização do domínio da estética na filosofia foi uma resposta a essa nova situação. Para os filósofos que se deram conta desta experiência da fragmentação, e que a viam como problemática, a estética mostrou-se como um riquíssimo campo de investigações.

Se a experiência humana fosse composta, exclusivamente, por impulsos formais e sensíveis opostos, a natureza do homem seria, para sempre, irreconciliável. A experiência estética foi considerada como uma ponte que assegura a passagem entre os dois mundos habitados pelo homem. Ela permite que se viva, sem conflito, tanto o pertencimento ao mundo material quanto ao espiritual. Com efeito, o homem manifesta no sentimento diante da beleza a sua dimensão sensível. No entanto, neste caso, os impulsos que habitam nela não coagem, como acontece normalmente. A experiência estética, por outro lado, participa do domínio do espiritual. Este, no entanto, não se apresenta regido por princípios estritamente formais. Diferentemente das experiências cognitiva e moral, de um lado, e de todas as formas de inclinação sensual, de outro, a experiência estética, afirmou Kant, é desinteressada.¹¹ Por causa disto, nela convivem espiritualidade e sensualidade e ela pôde ser vista como o símbolo da unidade da vida humana.

A experiência estética não contribui para o conhecimento daquilo que se admira. Nela não está em jogo nenhuma representação objetiva da realidade. Mário de Andrade manifestou esta convicção nas anotações que fez durante a preparação do curso da UDF, em 1938. Na nota sobre *O Prazer Estético*, ele distinguiu a apreensão estética, completamente passiva e gratuita, de outras formas de contato com a realidade, como a que visa o conhecimento verdadeiro e a que a julga de um ponto de vista moral. Ao inspirar-se nos clássicos da estética moderna, Mário de Andrade defendeu a posição de que não é necessário conhecer uma coisa para poder apreciá-la e chegou, mesmo, a afirmar que o conhecimento é prejudicial ao bom ajuizamento estético.

Nas cartas que escreveu, nos últimos anos, aos jovens amigos Oneyda Alvarenga e Guilherme Figueiredo, Mário de Andrade mostrou-se um conselheiro atencioso nos momentos de incerteza profissional e pessoal. Os dois amigos manifestaram ao poeta sua insegurança por ocuparem a posição de críticos de arte, sem que se considerassem qualificados, do ponto de vista técnico, para opinar sobre vários assuntos. A resposta de Mário de Andrade veio sem hesitações. Primeiro, para Oneyda Alvarenga, depois, para Guilher-

11 Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993, p. 49.

me Figueiredo, ele insistiu na necessidade de se definir um critério para a apreciação estética autônomo relativamente ao conhecimento técnico. Argumentou que, no caso do artista, certamente, a habilidade técnica é essencial. O sucesso na realização da obra de arte depende do aprimoramento do saber-fazer do artista. Já o espectador e o crítico precisam desenvolver habilidades totalmente diferentes, que têm a ver, sobretudo, com a sua capacidade de se libertar de todos os interesses e de assumir uma postura estritamente contemplativa. As informações de natureza técnica que um crítico pode incluir na apreciação de uma obra são penduricalhos, adornos que não contribuem para o seu ajuizamento. Certamente, elas permitem que se reconheça, por exemplo, que Camões, em *Os Lusíadas*, imitou a cena da tempestade de Virgílio, que Garnier empregou falsamente colunas coríntias, que nada sustentam, na construção da Ópera e que Madalena Tagliaferro errou várias notas na execução de um prelúdio de Chopin. Mas serão estes dados relevantes para a apreciação estética?

Para Mário de Andrade, uma compreensão total e profunda da arte aproxima-se de um ato de amor, quando todos estes dados são desconsiderados e ocorre, verdadeiramente, entrega à obra que se aprecia, em um estado de empatia e de integração. A carta a Oneyda Alvarenga esclarece que a experiência estética permite esquecer “a imitação, os defeitos de métrica, as poucas notas erradas e o Chopin que não será exatamente o meu”, e possibilita “viver tudo isso, numa integração, numa empatia em que eu sou Camões ou Madalena Tagliaferro, sem ao menos perder todos os meus atributos pessoais de ser histórico e do meu tempo, e de ser indivíduo inconvertível.”¹²

A *charitas* católica é vista, nestas passagens, como o modelo da experiência estética. Mário de Andrade não procura nela alguma dimensão mística, como a que está presente na relação da criatura com seu Criador, que é “possessão absoluta e totalitária”. Diferentemente da elevação religiosa e, também, da tradição da filosofia, a dimensão estética não possui um caráter estritamente espiritual, mas é experiência sensualíssima. Ela aproxima-se da vida amorosa porque nas duas há manifestação de uma atitude de desprendimento de si.

Também a filosofia foi apontada por Mário de Andrade como um recurso para o aprimoramento da perspectiva estética. É claro que ele não tinha em mente reivindicar alguma doutrina filosófica, nem partilhava do ideal ascético tão freqüente na tradição filosófica. Chamava a sua atenção, sobretudo, o fato de a filosofia ser um saber não sistemático e desinteressado, diferente das

12 Mário de Andrade/ Oneyda Alvarenga, *Cartas*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, p. 279.

ciências, e de ela possibilitar um contato imediato e sentido com a realidade. A nota sobre o *Prazer Estético* indica que, por esta via, uma visão mais completa do real seria conquistada e que a beleza, também chamada de: esplendor, deveria ser identificada à “primeira integridade” das coisas.¹³

Sem pretender fazer teorias, Mário de Andrade descreveu em carta de meados de 1940, em que comunicava a Oneyda Alvarenga a mudança para o novo endereço no morro de Santa Teresa, no centro do Rio, a posição privilegiada do espectador na experiência estética. Tal como ocorre com frequência nas passagens confessionais, sentimentos variados estão juntos e podem até opor-se em grande tensão. Melancolia, humor, angústia e desconforto estão presentes. Além disso, há a serenidade que acompanha a percepção de estar só, longe do burburinho da cidade, posicionado a uma distância tal que, ao invés de impedir a visão, a torna mais precisa. Neste contexto, o poeta sente uma enorme satisfação, uma volúpia da experiência da pura visão.

“É nas alturas com silêncio, bons ares, vistas lindas e alguma falta d’água. Não sei se fico aqui. Só a noção de que pode faltar água em minha vida me deixa profundamente sujo, é horrível. Talvez me acostume. Se me acostumar, fico aqui, pois tudo o mais são delícias de silêncio, calma, isolamento do mundo. Me sinto prodigiosamente só. Parece que a antítese de estar vendo a cidade populosa perto mas lá embaixo, aumenta o sentimento de solidão, de libertação da sociedade e da civilização. E é só isto que peço agora: estar só, sozinho, de longe, com meus horríveis, desconcertados e contraditórios pensamentos. Me sinto perfeitamente caótico e não faço nada. Uma volúpia esta solidão sem fazer nada. É espantoso como estou vivendo apenas dos meus olhos. Mas não me utilizo deles pra ler não. Fico horas perdido, sem pensar, sem amar, sem detestar, olhando as vistas. Sinto que elas me fazem bem e não me fatigo delas. Mas não penso nelas, só os olhos vivem. Só os olhos vivem por enquanto.”¹⁴

Ao longo do século XIX, o conceito de desinteresse, que tivera um papel central na determinação da natureza da experiência estética na grande estética do Século das Luzes, passou a ser visto como um tópico da psicologia e foi identificado a uma forma de sensação. A este respeito, os pensadores clássicos tinham sido bastante claros. O motivo pelo qual o prazer estético não pode ser igualado a uma sensação tem a ver com o fato de que esta nunca é, propri-

13 Mário de Andrade, “O Prazer Estético”, “Gragoatá —Revista do Programa de Pós-graduação em Letras”, Universidade Federal Fluminense, Semestre 2 de 1999, p. 10.

14 Mário de Andrade/Oneyda Alvarenga, *Cartas*, p. 234.

amente, desinteressada. O prazer que se tem com as sensações agradáveis sempre gera algum tipo de inclinação e, como é sabido, nestes casos, tem-se a tendência a tomar as coisas para si e não a contemplá-las simplesmente. Porém, o fato de a experiência estética exigir a suspensão das atividades da lida com o mundo e de a sensação ser identificada a um estado de impregnação passiva por alguma coisa conduziu muitos autores a aproximar as duas e a atribuir também à experiência estética uma forma de passividade. Este raciocínio de base dualista, que situa em pólos opostos os elementos ativo e passivo, esteve presente na concepção estética de Mário de Andrade. Tal como ocorreu com os psicólogos que o inspiraram, o poeta não se deu conta de que a postura desinteressada que caracteriza a atitude estética envolve uma forma bem particular de atividade, que consiste em liberar-se de seus próprios interesses para poder considerar as coisas em sua integridade. A este respeito, Hannah Arendt afirmou, em um ensaio dos anos 50 sobre a crise da cultura, que “o critério apropriado para julgar aparências é a beleza; se quiséssemos julgar objetos de uso ordinários, unicamente por seu valor de uso e não também por sua aparência — isto é, por serem belos, feios ou algo de intermediário —, teríamos de arrancar fora nossos olhos. Contudo, para nos tornarmos conscientes das aparências, cumpre primeiramente sermos livres para estabelecer certa distância entre nós mesmos e o objeto, e quanto mais importante é a pura aparência de uma coisa, mais distância ela exige para sua apreciação adequada. Tal distância não pode surgir a menos que estejamos em condições de esquecer a nós mesmos, as preocupações, interesses e anseios de nossas vidas, de tal modo que não usurpemos aquilo que admiramos, mas deixemo-lo ser tal como o é, em sua aparência.”¹⁵

Meditação sobre o Tietê foi a última realização poética de Mário de Andrade, escrita nas semanas que antecederam sua morte, em fevereiro de 1945 — quatro anos após o regresso do Rio de Janeiro, quase três anos após a conferência do Itamaraty.¹⁶ Em 1941, a volta ao ambiente protetor da rua Lopes Chaves, em São Paulo, foi decidida com um soco na mesa de um bar, no centro do Rio, e significou a tentativa de aplacar a enorme angústia que se apossara do poeta desde 1938, quando se sentiu, pela primeira vez, inseguro do significado da sua vocação de artista. Os anos que se seguiram, em São Paulo, não trouxeram o conforto esperado. Na origem de tanto sofrimento estava a percepção muito nítida de que toda a vida dedicada a um valor utili-

15 Hannah Arendt, *Entre o Passado e o Futuro*, São Paulo, Perspectiva, p. 263.

16 Mário de Andrade, “Meditação sobre o Tietê”, *Poesias Completas*, São Paulo, Martins.

tário, toda a deformação infligida à obra do artista que pretendeu servir a uma causa coletiva não passavam da expressão do mesmo individualismo que tinha caracterizado o Movimento Modernista, desde 1922. A conferência comemorativa dos 20 anos da Semana, no Rio, em 1942, constituiu o ponto alto e mais pungente da dura revisão crítica, feita por Mário de Andrade, do Modernismo e da sua própria trajetória de vida. A reação ao diagnóstico negativo que encerrava a conferência foi uma exortação à participação política. Ao dirigir-se à nova geração que o ouvia na biblioteca do Itamaraty, conclamou: “Mas não fiquem apenas nisto, espíões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões.”¹⁷

Meditação sobre o Tietê inscreve-se na direção do pensamento estético de Mário de Andrade, que em tudo contrasta com o ativismo da conferência de 42 e de outros textos do período. Já a postura meditativa referida no título, que define o tom do poema, caracteriza-se pela contenção da ação e pelo recolhimento interiorizado. No entanto, a singularidade do poema de 1945 está em que ele articula as preocupações estéticas com o impulso crítico que sustentava a opção militante dos últimos anos, pois esta é a matéria de que ele trata. Com este procedimento, a figura do poeta que buscava o engajamento na ação sofreu uma transformação e a experiência estética adquiriu uma carga dramática, que exigiu a elaboração de uma nova solução poética. Mário de Andrade mencionou, em carta a Henriqueta Lisboa, a importância de *Meditação sobre o Tietê* na sua obra poética. Sabia que o poema ocupava um papel de destaque, mesmo reconhecendo que ele era amargo, doloroso e desenhava toda a condição da luta com que convivia intimamente. Ao mesmo tempo, distinguia o poema de outros, já escritos, como *O Carro da Miséria*, dos anos 30, que lhe parecia antiestético, grotesco, grosseiro e desesperado. *Meditação sobre o Tietê* é um poema muito mais calmo, cujo motivo é “um reconhecimento dolorido da minha incapacidade pra me ultrapassar e fazer alguma coisa de proveitoso à humanidade. E se esforça pra ser belo, mas um belo de pedra, de granito bem duro, antes de bronze, porque é de um material que dá som.”¹⁸

Em diversas ocasiões, Mário de Andrade associou a imagem das águas de um grande rio à força dos estados emocionais que exigem o desprendimento de si e alguma forma de entrega, como ocorre na experiência estética. Depois da “viagem etnográfica”, de 1927-1928, o Amazonas passou a figurar como o cenário de uma vida livre de códigos de conduta muito rígidos e como o

17 Mário de Andrade, *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Martins, 1972, p. 255.

18 *Querida Henriqueta. Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1990, pp. 175-176.

símbolo de um poder que se impõe aos indivíduos e os submete. *Meditação sobre o Tietê* também tem como imagem central a correnteza do rio. Porém, no caso, trata-se de uma correnteza contrariada. O Tietê é um rio que, ao contrário dos outros, não se dirige para o oceano, mas tem o seu curso voltado para o interior. É certo que ele é, também, correnteza, só que marcada pela contradição do seu curso. Na invocação do início do poema, várias vezes retomada, é feita uma comparação entre o Tietê e os outros grandes rios, especialmente o Amazonas, cujas águas túrbidas são, a certa altura, chamadas de “meu outro sinal”. Enquanto o Amazonas e os demais rios trazem em seu curso a promessa do encontro com o mar, com a sua dimensão aberta e ilimitada, e antecipam a fama das tempestades do Atlântico, cantadas em versos que falam em partir e nunca mais voltar, o Tietê é rio sarcástico, tem a insistência turrona paulista, proíbe praias e mar e mergulha dentro da terra dos homens como húmus e como bicho. Além disso, suas tempestades não são as do mar aberto, mas são as da vida humana com todos os seus dramas.

Meu rio, meu Tietê, onde me levas? / Sarcástico rio que contradizes o curso das águas / E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens, / Onde me queres levar?... / Por que me proíbes assim praias e mar, por que / Me impedes a fama das tempestades do Atlântico / E os lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar? / Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da terra, / Me induzindo com a tua insistência turrona paulista / Para as tempestades humanas da vida, rio, meu rio!...¹⁹

Uma outra imagem da contrariedade está presente no poema, que representa o constrangimento que as margens estreitas do rio impõem à correnteza. Mário de Andrade descreve a força do rio contida pelas praias sequiosas por meio da figura de um peito “fechado e mudo, mudo e vivo”, que represa o fôlego e provoca enorme tensão. Mesmo a descrição da lenta passagem da água do rio, pesada e oleosa, à noite, ao recolher as luzes e cenas da cidade e, em seguida, de novo, desaparecer na escuridão, é feita de modo a conter um sentido duplo de uma grande força e da sua contenção.

A contenção tem a ver com o aprisionamento multimilenar dos homens à injustiça e à impiedade, ao que o poeta chama de a “trágica sina do rolo das águas”. O apelo da terra ouvido no poema traz as marcas da “dor humana pertinaz” e faz com que o rio se torne o “barro dos sofrimentos dos homens”.

19 Mário de Andrade. *Poesias Completas*, pp. 305-306.

Tudo isso impede que a correnteza flua sem entraves, o que significa que já não há para o poeta a possibilidade da fruição estética desinteressada. “Toda a graça, todo o prazer da vida se acabou”. Tampouco há lugar para qualquer tentação individualista: “Já nada me amarga mais a recusa da vitória do indivíduo, e de me sentir feliz em mim.” A cauda do pavão, símbolo da vaidade, que poderia abrir-se orgulhosa e refulgente, aparece, nesta altura, pesada, ilusória e arrastada sem músculo.

Todas estas passagens fazem parte de um movimento do poema de tomada de consciência dos dramas coletivos em que, generosamente, o poeta se envolve. Ele descortina um painel da vida da cidade de São Paulo em que estão presentes marcos históricos e contemporâneos, todos relacionados à dominação pelos donos da vida, surdos aos insistentes apelos do autor. “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?”²⁰

É verdade que existe a esperança de uma “outra vida melhor do outro lado de lá da serra”. No entanto, em nenhum momento, impõe-se a conclamação à ação como um meio para alcançá-la, como ocorrera na conferência de 1942. Ao invés disso, uma grande dor acompanha as últimas estrofes do poema. Manifestaria ela o reconhecimento da incapacidade de tomar posição, como Mário de Andrade sugeriu na carta à amiga? Seria um sinal do individualismo que nunca superou? O poema afirma: “Estou pequeno, inútil, bicho da terra, derrotado.” Pouco mais adiante, acrescenta: “Eu me acho tão cansado em meu furor.”

Porém, já nas linhas seguintes, este tom menor e desconsolado é interrompido para dar lugar a expressões de júbilo: “No entanto, eu sou maior ... Eu sinto uma grandeza infatigável! / Eu sou maior que os vermes e todos os animais. / E todos os vegetais. E os vulcões vivos e oceanos, / Maior...Maior que a multidão do rio acorrentado, / Maior que a estrela, maior que os adjetivos, / Sou homem! Vencedor das mortes, bem nascido além dos dias, / Transfigurado além das profecias!”²¹

A construção em antítese é a mais característica de *Meditação do Tietê*. Ela expressa a enorme tensão vivida pelo poeta pressionado, de um lado, pelas exigências morais, exacerbadas pela situação política da época, e, de outro, pela atração da experiência estética. No final sinfônico do poema, vozes

20 Mário de Andrade, *Poesias Completas*, p. 311.

21 *Idem*, p. 314.

desencontradas opõem-se e procuram se ajustar. De um lado, faz-se menção às auroras represadas, levadas para o peito do sofrimento dos homens, de outro, sustenta-se, viva, a imagem da correnteza, que representa o impacto da experiência estética. A tensão entre estas duas forças, nunca totalmente resolvida, constitui a base sobre a qual se sustenta uma nova solução poética.

É verdade que, nas últimas linhas, a imagem da correnteza sobressai e indica o tom dominante de *Meditação sobre o Tietê*. Antes mesmo, já se lia que o verso tomara “as cordas oscilantes da serpente, rio.” No desfecho do poema, duas novas e intrigantes imagens aparecem: a de “uma lágrima, apenas, uma lágrima”, que se dilui nas águas do rio e a de uma alga escusa, com que o autor se identifica, que é levada pela correnteza. *Meditação sobre o Tietê* apresenta-se como o momento de máxima tensão na imaginação do poeta, devida à afirmação simultânea da atração da fruição estética e das exigências da vida ética e política. Deste confronto de duas forças muito vivas resulta a realização do impressionante poema, que abriga, em todos os versos, enorme carga dramática. Teria o poeta, nesta altura, alcançado a serenidade indicada nas imagens derradeiras da lágrima diluída e da alga escusa? O poema está datado de 30 de novembro de 1944 a 12 de fevereiro de 1945. Mário de Andrade morreu duas semanas depois, em 25 de fevereiro.