

A meditação sobre o Tietê: a voz lírica entre a morte e a vida

Cristiane Rodrigues de Souza¹

Mário de Andrade, ao lado dos modernistas brasileiros, procura reconhecer a identidade de seu país, múltipla e complexa, buscando na expressão do povo o ritmo e as imagens que formam seu próprio ser multifacetado, resgatando-os, em versos. Ao procurar compreender o Brasil, o poeta-pesquisador estuda, entre outros aspectos, as danças dramáticas, nome dado por ele aos bailados populares brasileiros. A pesquisa em torno da expressão popular possibilita a retomada, em diferentes momentos da produção literária de Mário de Andrade, de um dos traços principais dos bailados, a saber, a encenação da morte e renascimento do bem coletivo – o boi –, permanência secular, na cultura brasileira, da noção mística de morte e ressurreição encontrada nos ritos de vegetação. Este aspecto está presente no último poema do modernista, “A meditação sobre o Tietê”, finalizado pouco antes de sua morte e publicado em *Lira paulistana* (1945), em que o eu lírico fragmentado se vê misturado às águas do rio, em uma morte simbólica, sendo, ele mesmo, o boi dividido pela correnteza.

Em “A meditação sobre o Tietê”, ao retomar as danças dramáticas brasileiras, marcadas pelas etapas do mito da procura descritas por Frye – o conflito, a morte, o despedaçamento e o reconhecimento –, numa fragmentação do eu que se mistura às águas do rio, o poeta que “tudo sacrifi[cou]” (Andrade, 2013, p. 540) volta seu olhar sobre si mesmo, revendo seu percurso de intelectual e de escritor. Além disso, ao mirar-se nas águas oleosas do Tietê, da Ponte das Bandeiras, o eu lírico vê ainda, misturado ao cortejo do eu, a presença do outro – as luzes da cidade, os desmandos políticos, a demagogia, a multidão cerceada pelas margens, fundindo-se à civilização-água insalubre. A imagem do poeta que procura a si mesmo lembra Narciso, revelando o erotismo presente no desejo de fusão, assim como a pulsão de morte, como lembra Lafeté (1986, p. 191). Dessa forma, n’ “A meditação sobre o Tietê”, o impulso amoroso do eu que busca a si mesmo e ao outro, se realiza “[n]o rio noturno [que] é o Aqueronte, sendo também a noite da poesia mariodeandradiana, pejada de todas as forças do inconsciente”, como afirma Telê Ancona Lopez (1996, p. 110), espaço de morte que se mistura ao espaço de vida.

A meditação sobre o Tietê

¹ É professora adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), campus Três Lagoas, na área de Literatura.

Água do meu Tietê
Onde me queres levar?
– Rio que entras pela terra
E que me afastas do mar...

É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável
Da Ponte das Bandeiras o rio
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.
É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras,
Soturnas sombras, enchem de noite tão vasta
O peito do rio, que é como se a noite fosse água,
Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões
As altas torres do meu coração exausto. De repente
O ólio das águas recolhe em cheio luzes trêmulas,
É um susto. E num momento o rio
Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas,
Ruas, ruas, por onde os dinossauros caxingam
Agora, arranha-céus valentes donde saltam
Os bichos blau e os punidores gatos verdes,
Em cânticos, em prazeres, em trabalhos e fábricas,
Luzes e glória. É a cidade... É a emaranhada forma
Humana corrupta da vida que muge e se aplaude.
E se aclama e se falsifica e se esconde. E deslumbra.
Mas é um momento só. Logo o rio escurece de novo,
Está negro. As águas oliosas e pesadas se aplacam
Num gemido. Flor. Tristeza que timbra um caminho de morte.
É noite. E tudo é noite. E o meu coração devastado
É um rumor de germes insalubres pela noite insone e humana” (Andrade, 2013, p. 531-2).

O tom do poema é pesado e solene, já que o texto é construído por versos e períodos longos, entrecortados por pausas que marcam o sobressalto e as constatações – “É um susto”. Suas linhas seguem o ritmo arrastado das águas oleosas do rio Tietê que, escuras, têm, como o eu lírico, o peito preenchido por “soturnas sombras”, assim como por apreensões e angústia. Se antes, no livro *Pauliceia desvairada* (1922), Mário afirmava o valor da sobreposição do tupi ao alaúde, percebendo em si a soma das culturas primitivas e da civilização europeia, em seu último poema, a formação contraditória do Brasil, feita de opostos, é vista com dor, já que sobre o escuro das águas brilha a “forma/ humana corrupta da vida que muge e se aplaude” (Andrade, 2013, p. 531).

O rio colhe a imagem da cidade e reflete seu esplendor contraditório, assim como recebe, como espelho, a imagem do eu lírico a observar as águas e a observar a si mesmo da ponte das Bandeiras, numa noite insone. O local em que a meditação acontece é emblemático, já que a ponte foi construída durante o Estado Novo, como parte da

remodelação da cidade proposta pelo prefeito Prestes Maia, nomeado por Getúlio Vargas. Como lembra Emílio Major Neto, na sua tese sobre o poema longo de Mário de Andrade, a ponte homenageia o autoritarismo desse governo e remete ainda aos bandeirantes, já que, construía como principal entrada e saída da cidade, faz referência às invasões do interior do país (Major Neto, 2006, p. 184).

Assim, o eu lírico, sobre o arco da ponte das Bandeiras, definido ironicamente como “admirável”, identificado com o rio e com a paisagem, sente a própria alma oprimida pelo peso do Estado que cala a diversidade da cultura brasileira, vista por Mário nas cores, no ritmo solto, na malemolência, na síncope e na invenção do povo, resgatada pelo poeta em sua obra, para dar lugar à retidão que oprime e à supremacia danosa da civilização sobre a natureza – o rio.

Os versos iniciais – “É noite. E tudo é noite” – que são repetidos ao longo do poema, com alterações, formando, ao lado de outros trechos, uma espécie de refrão, funcionam como fio condutor das estrofes do poema longo de Mário de Andrade. A paisagem que dá espaço à meditação singular do último poema do modernista está preenchida pela escuridão, índice de angústias e de sofrimentos. Nela, estão diluídos os limites entre a água e o céu – “Água noturna, noite líquida” (Andrade, 2013, p. 531) –, numa retomada do momento cristão da criação do mundo, em que, de acordo com o Gênesis, o planeta, envolto em trevas, ainda não possui separação entre o céu e as águas. A ligação entre os opostos é semelhante também à união de Uranos e Gaia. No entanto, aqui, a totalidade é ambígua já que, se remete ao estado primário de criação, conseguido pelo enlace amoroso do eu com ele mesmo e com a pluralidade que o forma, aponta também para a dor.

Emílio Major Neto afirma que, na “Meditação”, o mito está invertido, já que “a fusão dos elementos [...] caminha em direção contrária e simboliza a volta ao caos, ao ‘incriado’. São formas evanescentes antecipando a presença da morte, pois se perfazem, desfazendo-se” (Major Neto, 2006, p. 155), mostrando como a imagem da mistura do céu e das águas revela “figuras da indeterminação – na incapacidade de separar claramente o limite entre as coisas e os seres –, que percorrerá todo o poema [...], marcado pelo indeterminado” (Major Neto, 2006, p. 156). No entanto, além disso, a imagem da mistura da água e do céu – o “incriado” –, ao justapor o momento de criação à hora da morte, revela o mito do eterno retorno, já que as escuridões atuais são semelhantes às trevas do início, levando a elas e revelando, assim, em meio à melancolia, a espera da renovação.

Para o entendimento dos versos derradeiros de Mário de Andrade, no intuito de percorrer outros caminhos além do estabelecido por um viés mais sociológico, é importante

a leitura de Roland Barthes, já que o estudioso, ao assumir um posicionamento intelectual semelhante ao do escritor modernista, já que apresenta uma compreensão plural, complexa e ensaística das coisas, de forma a fugir à verdade única, pode iluminar a compreensão dos versos do poeta arlequinal que afirma ser formado por contradições – “sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta” (Andrade, 2013, p. 295). Além disso, o crítico escritor francês, como o define Tzvetan Todorov, em *Crítica da crítica* (2015, p. 103-4), percorre caminhos já trilhados por Mário de Andrade, quando se interessa por psicanálise e pelas culturas orientais, em algumas fases de sua carreira. Entre suas obras, é importante determo-nos no livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, em que retoma Juan de La Cruz, Rusbrock e o Lao Tse para falar da noite, presente no poema de Mário de Andrade – “todo estado que suscita no sujeito a metáfora da obscuridade (afetiva, intelectual, existencial) na qual ele se debate ou se acalma” (Barthes, 1985, p. 152) –, mostrando a coexistência de duas noites, aquela que experimento quando “estou privado da luz das causas e das finalidades” e a outra que “me acontece quando a ligação às coisas e a desordem que daí provém me deixam cego” (Barthes, 1985, p. 152). A primeira é a obscuridade do desejo, as trevas, mas a segunda é aquela em que “em postura de meditação [...] penso calmamente no outro, como ele é: suspendo toda interpretação; entro na noite do sem-sentido; o desejo continua a vibrar [...], mas nada quero possuir” (Barthes, 1985, p. 152). Assim é a noite de “A meditação sobre o Tietê”, em que pulsa o desejo amoroso de Narciso por ele mesmo, formada tanto pelas trevas, em que a desordem das coisas cega e atordoa o eu lírico, como pela noite em que não tem lugar o pensamento racional do ocidente, mas a entrega ao estado primordial do homem. Assim, o último poema de Mário, momento amoroso do encontro do eu com ele mesmo e com toda a alteridade que o cerca, já anuncia, desde o início, a coexistência dos dois opostos – a civilização que se deteriora e, sob ela, como desejo, o início criador, do qual, num movimento cíclico, tudo renasce. O voltar-se às águas significa, portanto, espreitar a escuridão criadora, apesar da treva que cega e da morte, na vontade de que a primeira substitua a segunda.

A segunda noite envolve a primeira, o Obscuro ilumina a Treva: “E a noite estava escura e clareava a noite.” Não posso sair do impasse amoroso pela Decisão, pelo Empreendimento, pela Separação [...], enfim pelo gesto. Apenas substituo uma noite pela outra: “Escurecer essa obscuridade, eis a porta de toda maravilha (Barthes, 1985, p. 152).

O *Tao Te King*, de Lao Tse, livro presente na biblioteca do escritor, considerado por Mário como um dos seus textos de formação, é uma das fontes de criação do poema de 1945, cujo título – “A meditação sobre o Tietê” –, entre outras coisas, aproxima os versos da

filosofia oriental, na medida em que acessa, pela meditação singular, as águas escuras do rio e as trevas que as contornam, mistura que exprime uma espécie de Tao, ou seja, aquilo que não pode ser expresso: “Não-Ser e Ser saídos de um fundo único só se diferenciam, pelos nomes. Esse fundo único se chama Obscuridade. – Escurecer essa obscuridade, eis a porta de toda maravilha (Tao te King)” (Barthes, 1985, p. 152).

A dualidade está também na oposição entre a espera da retomada de um tempo anterior e mítico – mais pleno, próximo à origem do mundo, em que os contrários se misturam – e o tempo presente da civilização decaída. Assim, o poeta sobre a ponte das Bandeiras é semelhante ao eu lírico de “Sôbolos rios”, poema de Camões, vivendo em Babel, na espera por Sião – “Mário de Andrade é um Camões debruçado sobre os rios que manam da alma” (Lopez, 1996, p. 109) –, não “à margem da vida, à margem das coisas” (Gomes, 1981, p. 13), mas numa terceira margem – a ponte – em que observa como alteridade o rio, ao mesmo tempo em que faz parte do seu fluxo, mantendo-se no espaço da vida e no espaço da morte.

E é esta ideia de vida anterior, diametralmente oposta à vida presente, que produz a tensão interna do poema [de Camões], pois o poeta assume postura intermediária entre tais realidades. Daí vem o fato de o “eu” estar assentado “sôbolos rios” (que simbolizam o fluxo inexorável das coisas), tomando consciência da perda e ensaiando os passos para o retorno (Gomes, 1981, p. 13).

Dessa forma, o eu lírico enfrenta o emaranhado civilizatório e vê de perto as águas espessas do rio, distantes de qualquer redenção. No entanto, assim como no texto de Camões, a conquista de uma espécie de “ascese” pode se configurar, por meio do trabalho poético.

Camões explora a temática que se tornará constante ao longo de toda sua obra: a de que o homem é um ser exilado, proscrito, vivendo num mundo inóspito [...]. A libertação deste mundo de trevas dá-se pela Graça divina e pela ascese [...]. É importante frisar, porém, que tal só se realizará, quando o poeta empunhar a “lira dourada”, para celebrar Jerusalém, a Santa Cidade; em outras palavras, é através da poesia [...] que o eu poético intuirá as verdades universais, anteriores a toda experiência [...]. A ascese do homem, que se purifica, em busca da essência divina [como está no “Salmo 137”], não passa de metáfora do poeta, que deseja expurgar o poeta de tudo o que seja supérfluo, para o encontro da essência do poético (Gomes, 1981, p. 12).

Assim, apesar de saber que o rio Tietê afasta-se do mar, símbolo do nirvana, o canto do “bardo mestiço” (Andrade, 2013, p. 541) é forma de buscar a Sião mítica do não-tempo,

“essência do poético”, por meio da escrita e da entrega amorosa.

Em Sião temos o não-tempo, pois a Terra Excelente não sofre os efeitos da mudança, já [...] em Babilônia, há o fluxo inexorável das coisas. Os “rios que vão” constitui a metáfora do fluir heraclítico, a encarnação do rio Letes, da dor e do esquecimento (Gomes, 1981, p. 14).

A ascese não se prende apenas ao cristianismo, liga-se, como vimos, ao zen, assim como à religiosidade popular, como faz lembrar a expressão “altas torres”, palavras que, usadas no poema do modernista, está presente ainda no texto de Camões, assim como no catimbó, religião de origem africana, estudada por Mário de Andrade (Lopez, 1996, p. 102-3), na mistura de heranças que forma o brasileiro.

Já nada me amarga mais a recusa da vitória
Do indivíduo, e de me sentir feliz em mim.
Eu mesmo desisti dessa felicidade deslumbrante,
E fui por tuas águas levado,
A me reconciliar com a dor humana pertinaz,
E a me purificar no barro dos sofrimentos dos homens.
Eu que decido. E eu mesmo me reconstituí árduo na dor
Por minhas mãos, por minhas desvivas mãos, por
Estas minhas próprias mãos que me traem,
Me desgastaram e me dispersaram por todos os descaminhos,
Fazendo de mim uma trama onde a aranha insaciada
Se perdeu em cisco e pólen, cadáveres e verdades e ilusões.

Mas porém, rio, meu rio, de cujas águas eu nasci,
Eu nem tenho direito mais de ser melancólico e frágil,
Nem de me estrelar nas volúpias inúteis da lágrima!
Eu me reverto às tuas águas espessas de infâmias,
Oliosas, eu, voluntariamente, sofregamente, sujado
De infâmias, egoísmos e traições. E as minhas vozes,
Perdidas do seu tenor, rosnam pesadas e oliosas,
Varando terra adentro no espanto dos mil futuros,
À espera angustiada do ponto. Não do meu ponto final!
Eu desisti! Mas do ponto entre as águas e a noite,
Daquele ponto leal à terrestre pergunta do homem,
De que o homem há de nascer (Andrade, 2013, p. 532-3).

No último poema de Mário de Andrade, o eu lírico se identifica com as águas do rio e, como no “Rito do irmão pequeno”, desiste da “felicidade deslumbrante”, podendo, por meio da aceitação da dor, sentir outra felicidade, mais íntima – “de me sentir feliz em mim” –, em busca da “nova gênese que se anunci[ou]” (Lopez, 1996, p. 108), no “Rito”, com o

surgimento da coexistência do branco, que nasce do eu lírico, e da escuridão, que nasce do irmão pequeno, no acesso à totalidade do Ying e Yang. Se no “Rito”, “exílio voluntário, cabe a criação, a poesia e a música, convidando à utopia” (Lopez, 1996, p. 107) – “Vamos, irmão pequeno, entre palavras e deuses,/ Exercer a preguiça, com vagar.” (Andrade, 2013, p. 459) –, na “Meditação”, o ato criativo – “E as minhas vozes,/ Perdidas do seu tenor, rosnam pesadas e oliosas” – se traduz na entrega sacrificial do eu lírico ao barro, numa coexistência de morte e renascimento, em que ele procura outra gênese, levado pela dor e pela dispersão, anunciando, no discurso amoroso de entrega ao outro e a si mesmo, o renascimento, possível a partir do “ponto entre as águas e a noite,/ Daquele ponto leal à terrestre pergunta do homem, / De que o homem há de nascer” (Andrade, 2013, p. 531). A volta à origem é tentativa de apreensão do Tao.

Insondável, na [...] profundidade [do Tao] reside a origem
de todas as coisas.
Suaviza todas as asperezas.
Dissolve todas as confusões.
Harmoniza todas as luzes.
Une o mundo num todo.
Ainda que oculto nas profundezas,
parece existir eternamente.
Não sei de quem é filho,
mas é o pai de todas as coisas (Lao Tse, 2013, p. 15).

Assim, sabendo existir, no escuro, o dia, já que todas as coisas trazem em si o seu contrário, como ensina Lao Tse – “Todas as coisas trazem o Yin às suas costas/ e abraçam o Yang” (Lao Tse, 2013, p. 93) –, o poema de Mário de Andrade se configura como busca das origens, realizada por meio da morte-dor, rito de que o boi renascerá – “conhecer as origens é a iniciação ao Tao” (Lao Tse, 2013, p. 35).

Um dos conceitos básicos do pensamento oriental tem sido a crença de que [os opostos] regem o universo [o Yin e o Yang] [...]. Cada um tem seu tempo de apogeu, mas dentro dele, como uma semente [...], está subjacente a outra força que finalmente emergirá e dominará (Bleiler, 2009, p. 11).

O poeta dividido, que se anuncia, em *Remate de males*, “trezentos, [...] trezentos-e-cinquenta” (Andrade, 2013, p. 295), retoma, na “Meditação”, a figura do boi, animal presente das festas populares, em que é fragmentado e depois ressuscitado, marcando a cultura brasileira como um totem. A morte e ressurreição do animal, no Bumba-meu-boi, um dos elementos das danças dramáticas, é desejada pelo poeta que, “dispersa[do] por

todos os descaminhos”, se entrega às águas – “Eu me reverto às tuas águas espessas de infâmias” –, numa morte simbólica, que espera o renascimento, por meio de uma nova separação dos céus e das águas. Consciente da própria fragmentação, o eu lírico percebe e nomeia, aos poucos, as partes em que se divide: o coração – “As altas torres do meu coração exausto” –; as mãos – “Estas minhas próprias mãos que me traem” –; e as vozes – “E as minhas vozes,/ Perdidas do seu tenor, rosnam pesadas e oliosas,/ varando terra adentro no espanto dos mil futuros” –, na entrega do eu às águas espessas e na identificação com o rio que procura o Tao e, no entanto, afasta-se, contraditoriamente, do mar – “O Tao é para o mundo o que [...] um oceano aos arroios e riachos” (Lao Tse, 2013, p. 71).

Assim, o rio Tietê se aparta do oceano, como aparece na segunda estrofe do poema, ao mesmo tempo em que busca a origem e o Tao, encontro possível talvez apenas depois de atravessar “as tempestades humanas da vida”, por meio do desembocar em outros rios que, afinal, chegam ao mar – “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 [...]?” (Andrade, 2013, p. 532). Assim, o rio, feito também de barro e de húmus com os quais o poeta se identifica, “sombrio e escuro”, possui em si o caminho que leva à plenitude.

Mas, o que é o Tao?
Algo esquivo e escorregadio.
Esquivo e escorregadio! [...]
Não obstante, tem substância,
Sombrio e obscuro! (Lao Tse, 2013, p. 49)

Ao mesmo tempo, a entrega ao abismo do rio e o sacrifício, a partir da ponte das Bandeiras, é um ato amoroso, como descrito por Barthes.

ABISMAR-SE. Lufada de aniquilamento que atinge o sujeito apaixonado por desespero ou por excesso de satisfação. [...]

3. Quando me acontece de me abismar, é que não há mais lugar para mim em parte alguma, nem na morte. [...]

(Estranhamente, é no gesto extremo do Imaginário apaixonado – aniquilar-se para poder ser afastado da imagem ou confundir-se com ela – que se realiza uma queda desse Imaginário [...]: é o luto factício, sem elaboração, algo como um não-lugar).

4. Apaixonado pela morte? É muito para uma metade; half in love with easeful death (Keats): a morte liberada do morrer. [...]

5. Não será o abismo um aniquilamento oportuno? Não me seria difícil ler nele não um repouso, mas uma emoção. Disfarço meu luto sob uma fuga; me diluo [...]: é o êxtase (Barthes, 1985, p. 10).

Na obra de Mário, o “boi paciência”, que, na quinta estrofe da “Meditação”, se afoga no “peito das águas [que tudo] soverteu”, é presença recorrente. A estudiosa Gilda de Mello e Souza, no livro *O tupi e o alaúde*, aponta o interesse de Mário de Andrade pelo Bumba-meu-boi, mostrando como o poeta o entende como representativo da nacionalidade e de si mesmo, já que é símbolo unificador da cultura brasileira, pois está presente nas diversas regiões do país, sendo ainda um dos “grandes sinais” do modernista, ao marcar sua personalidade múltipla (Souza, 1979, p. 17-8). Telê Ancona Lopez, em *Ramais e caminhos*, transcreve manuscrito de Mário de Andrade, em que o escritor afirma assumir o boi “uma posição de Dionísio, símbolo do reflorescimento e do tempo fecundo” (Lopez, 1972, p. 128), sendo o seu sacrifício, realizado na época do ano em que a vegetação está em seu apogeu, uma tentativa simbólica de guardar as forças da natureza para a futura ressurreição, depois da estiagem (Lopez, 1972, p. 128-9). Na “Meditação”, no entanto, o boi, quando nomeado, mais do que ser sacrificado e dividido em pedaços, é sovertido, ou seja, subvertido, no seu desaparecimento sob as águas, sumiço que sequestra, ou adia, a sua possibilidade de renascimento, mostrando que o “reviver do mito é impossível nos centros civilizados, onde as solicitações da lógica anulam o estado de ‘poesis’ do primitivo”, como afirma a estudiosa (Lopez, 1972, p. 130). Da mesma forma, se não está impedido, o canto do poeta – sua criação artística –, ao tomar “as cordas oscilantes da serpente, rio” –, também sucumbe, entregando-se ao curso de água, “mudo, esquivo”, como o Tao – “Algo esquivo e escorregadio” (Lao Tse, 2013, p. 49). Dessa forma, assim como boi, sacrifica-se o eu lírico, que se dissolve, aos poucos, na corrente.

Como lembra Telê, “o boi é o poeta cindido, atado ao seu destino, pagando à sua consciência o preço da dor” (Lopez, 1996, p. 102).

Isto não são águas que se beba, conhecido! Estas águas
São malditas e dão morte, eu descobri! e é por isso
Que elas se afastam dos oceanos e induzem à terra dos homens,
Paspalhonas. Isto não são águas que se beba, eu descobri!
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
Demagógicamente tão sozinho! Ôh força!
Incêndio de amor estrondante, enchente magnânima que me inunda,

Me alarma e me destroça, inerte por sentir-me
Demagógicamente tão só! (Andrade, 2013, p. 534)

Entregue às águas “abjetas e barrentas” (Andrade, 2013, p. 533) do rio que carrega no nome indígena a referência a águas ruins e de mau gosto, perigoso, pelos acidentes naturais, o poeta se identifica com o curso de água que dá “febre, [...] morte decerto, e [dá] garças e antíteses” (Andrade, 2013, p. 533), “completas no bem e no mal” (Andrade, 2013, p. 534), como ying e yang. Dando continuidade ao reconhecimento da divisão do próprio corpo em partes, como fez no poema de *Lira paulistana* – “Quando eu morrer quero ficar [...] / Sepultado em minha cidade” (Andrade, 2013, p. 524) –, o poeta sacrificial destaca o peito, que se mistura ao peito do rio – “E o meu peito das águas se esborrifa” –, fragmentado, na divisão em gotas, pelo “ventarrão” e pela dor. O vento aparece como índice da divisão do eu que busca se entregar ao outro, sinalizando sua dispersão, um dos elementos das danças dramáticas. Assim, em “Meditação”, marcado pelos balanços da dor, o eu lírico é tomado pelo vento que engruvinha o próprio ser, na fragmentação derradeira, em que o cortejo fúnebre é o andar do próprio rio e do eu, ligado a ele, numa louvação ou despedida, gêneros musicais presentes nos bailados populares, mas aqui construídos às avessas, já que há a constatação do desvirtuamento civilizatório. Assim numa sobreposição de heranças – o pensamento oriental e a cultura popular – os versos de Mário falam da própria fragmentação e dissolução. Neles, apesar de tudo ser noite, há a espera da redenção, possível apenas por meio do total aniquilamento. Em “Meditação”, portanto, a ode se mistura com a elegia.

Sobre a água turva do rio transpassado pelos erros da civilização, em meio ao líquido escuro, aparecem flores que, nos versos, são destacadas por meio da inserção súbita do vocábulo “flor”, que aparece de forma isolada nos versos. Assim, aqui e ali, e de forma mais intensa nas estrofes 19 e 20, o “tilintar” que se constrói como um cintilar criado pela cor mais clara é índice do renascimento desejado. Além disso, de acordo com Okakura, no *Livro do chá*, em trecho sublinhado pelo modernista em seu exemplar – OKAKURA, Kakuzô. *Le livre du thé*. Traduit de l’anglais par Gabriel Mourey. Paris: Payot, [19--?] –, as flores se aproximam da arte, indicando, na “Meditação”, o elemento da natureza infenso à deterioração dos seres humanos.

Em offrant à sa bien-aimée la première guirlande, l’homme primitif s’est élevé au-dessus de la brute, en s’élevant ainsi au-dessus des nécessités grossières de la nature, is est devenu humain; en percevant l’utilité subtile de l’inutile, il est entré dans le royaume de l’art” (Okakura, s/d, p. 107-8).

Ao oferecer o primeiro ramallete à sua amada, o homem primitivo deixou de ser bruto. Ele tornou-se humano neste ato de elevar-se acima das necessidades grosseiras da natureza. Penetrou no reino da arte ao perceber a utilidade sutil do inútil [...] (Okakura, 2009, p. 103).

Cultuada pelos mestres do chá, por serem opostas ao comportamento bruto dos seres humanos, as flores, de acordo com Okakura, passam a ser admiradas por meio da poesia de amor, ligando-se a esse sentimento. Assim, ao aparecerem nas águas escuras do rio, cintilando como ninfeias de Monet, as flores são o amor e a arte, que se ligam e que resistem. A entrega amorosa ao rio, portanto, apesar de ser a entrega ao abismo de morte, é guiada pelas flores que, como o eu lírico, dispersam-se nas águas, em dança, sem medo, na despedida e na espera da primavera – “[...] Talvez as flores também gostem [do significado do sacrifício]. Elas não são covardes, como os homens. Algumas flores glorificam-se na morte [...]. Flutuam elas por um momento [...] e dançam sobre os regatos cristalinos; depois, flutua[m] nas águas” (Okakura, 2009, p. 116).

São formas... Formas que fogem, formas
Indivisas, se atropelando, um tilintar de formas fugidias
Que mal se abrem, flor, se fecham, flor, flor, informes, inacessíveis,
Na noite. E tudo é noite. Rio, o que eu posso fazer!... (Andrade, 2013, p. 542)

A aliteração, marcada por fricativas, tece sussurros e barulhos de vento, na noite em que a água corre silenciosa, além de ajudar a construir a ideia de formas que se desmancham, fluidas, aqui e ali, como luzes no escuro. Ao mesmo tempo, a flor, como símbolo tântrico taoísta, indica o “retorno [...] ao estado primordial”.

Flor mostrada pelo Buda [...]: substituía qualquer palavra e qualquer ensinamento: era, ao mesmo tempo, resumo do ciclo vital e imagem da perfeição a ser alcançada, da iluminação espontânea, a própria expressão do inexprimível (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 437-8).

Quase como um refrão que não se desenvolve, mas que insiste, a flor permanece, nos versos, como fonte de desejo, em meio à noite. No entanto, como a flor-tao não se entrega com facilidade, o rio pesado segue seu curso de morte. Bachelard, em *A água e os sonhos*, filósofo citado por João Luiz Lafetá, em seus estudos sobre a poesia de Mário de Andrade, ao buscar, como este artigo, “encontrar um núcleo gerador das imagens [do poema] nas inquietudes do indivíduo, nos conflitos mais pessoais exibidos pelo ‘eu’ lírico” (Lafetá, 1986,

p. 34)², afirma que “o ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (Bachelard, 2002, p. 7). Assim é o eu lírico de “Meditação”, voltado para as águas escuras, apesar de entrever nelas as flores claras – a água “simboliza um heraclitismo lento, suave e silencioso como o óleo. A água experimenta então como que uma perda de velocidade, que é uma perda de vida; torna-se uma espécie de mediador plástico entre a vida e a morte” (Bachelard, 2002, p. 13). Estudando a obra de Edgar Allan Poe, Bachelard fala das águas pesadas, as mesmas águas do Tietê, em que o sujeito se contempla e contempla o outro, num encontro amoroso, plasmando-se, ao mesmo tempo, como a voz que vem da morte e a voz que está ligada à vida.

Muitos outros poetas sentiram a riqueza metafórica de uma água contemplada ao mesmo tempo em seus reflexos e em sua profundidade. [...]. Lê-se, por exemplo, no Prelúdio de Wordsworth: “Quem se inclina por cima da borda de um barco lento [...] vê mil coisas [...] e imagina muitas outras” [...]. Ele imagina muitas outras porque todos esses reflexos e todos esses objetos da profundidade o colocam no rastro das imagens, porque desse casamento do céu com a água nascem metáforas [...]. Assim, Wordsworth continua: “Mas [...] nem sempre pode [...] distinguir as rochas e o céu, os montes e as nuvens refletidos nas profundezas da água [...]. Ora ele é atravessado pelo reflexo de sua própria imagem, ora por um raio de sol” [...]. Como dizer melhor que a água cruza as imagens? Como explicar melhor seu poder de metáfora? (Bachelard, 2002, p. 55).

Assim, no Tietê, rio em que está encenado o casamento do céu e da água, está a mistura do reflexo do eu e da parte deteriorada e opressiva da civilização – “[...] De repente/ O óleo das águas recolhe em cheio luzes trêmulas,/ [...] E num momento o rio/ Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas” (Andrade, 2013, p. 531). A mistura se dá nas águas em que cabe o tempo passado, a escuridão das dores e a espera pelo fim, apesar da promessa de ressurreição, configurando-se como um momento em que “a substância noturna vai confundir-se intimamente com a substância líquida. O mundo do ar vai dar suas sombras ao riacho”, numa coabitação com a morte – “A morte é então uma longa e dolorosa história, e não apenas o drama de uma hora fatal; é ‘uma espécie de definhamento melancólico’” (Bachelard, 2002, p. 57).

Eu recuso a paciência, o boi morreu, eu recuso a esperança.
Eu me acho tão cansado em meu furor.
As águas murmuram hostis, água vil mas turrona paulista
Que sobe e se espraia, levando as auroras represadas

² É importante a leitura de Bachelard, no estudo dos versos de Mário de Andrade, já que o poeta modernista conhecia os textos do filósofo, presentes em sua biblioteca particular, como se pode conferir por meio de consulta ao acervo do Instituto de Estudos Brasileiro da Universidade de São Paulo.

Para o peito dos homens.
... e tudo é noite. Sob o arco admirável
Da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca,
Uma lágrima apenas, uma lágrima,
Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê (Andrade, 2013, p. 543).

No final do poema, não há mais a espera. Como o furor que quis a modificação do cenário social, por meio da força da poesia, não foi ouvido – “Eu me acho tão cansado [...]” –, no lugar dele, há a aceitação da noite e, na morte simbólica do eu-boi, a dissolução nas águas, por meio da lágrima que segue, como uma espécie de alga flutuante, o curso do Tietê, na entrega daquele que se afoga na violência, na busca de sua subversão, aproximando-se da morte. No entanto, se o direcionamento do rio não permite que se atinja o mar-nirvana, a parte do eu lírico fragmentado – a lágrima – segue as águas, na esperança de ressurreição e da primavera, a serem realizadas no “peito dos homens”. A lágrima é acompanhada pelas “auroras represadas”, que lembram Agni, fogo do sacrifício cultuado como deus, na tradição védica, de quem tudo renasce, alma do vento que conta com as águas como semente, como está descrito em *Les civilisations de l’orient*, de René Grousset, lido por Mário de Andrade, como mostra a marginália no volume de sua biblioteca (Grousset, 1930, p. 16-9).

O movimento da “alga escusa”, em meio às águas, é ainda o bailado do eu que, como a dançarina Athikê, é “comparável ao fogo, [elemento dos sacrifícios] – numa essência muito sutil de movimento e música” (Valéry, 2005, p. 55). Como ela, o eu fragmentado baila, incorporado ao farrancho das danças dramáticas e ao turbilhão do rio, fora do mundo, mas ligado a ele, até uma espécie de morte – “– Deuses! Ela pode morrer... [...]” (Valéry, 2005, p. 65) –, e ao estado difuso do Tao, em que se encontram a vida e a morte.

ATHIKTÊ:

– Não sinto nada. Não estou morta. E contudo, não estou viva!

SÓCRATES:

– De onde voltas?

ATHIKTÊ:

– Asilo, asilo, ó meu asilo, Turbilhão! – Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas... (Valéry, 2005, p. 67-8)

Dessa forma, como já anunciado no título do poema – “Meditação” –, os versos, paradoxalmente feitos para voz alta, já que são, em grande parte, contestadores e eloquentes, carregam o desejo de se atingir o estado meditativo que leva ao Tao, como ensina Lao Tse, que o vê como caminho e também como uma espécie de completude, dentro da

morte encenada.

Obras Citadas

ANDRADE, Mário de. Manuscrito. In: LOPEZ, Telê Ancona. (1972). *Mário de Andrade: Ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades.

_____. (2013) *Poesias completas*. 2 v. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BACHELARD, Gaston. (2002) *A água e os sonhos*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. Revisão da tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes.

BARTHES, Roland. (1985) *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

BLEILER, E. F. Introdução. In: OKAKURA, Kakuzo. (2009) *O livro do chá*. Tradução Cláudio Giordano. São Paulo: Pensamento.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. (2002) *Dicionário de Símbolos*. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio.

GOMES, Álvaro Cardoso (1981). Sob o signo do exílio. *Revista camoniana*, 2ª série, vol 4, 1981, p. 11-16.

GROUSSET, René (1930). *Les civilisations de l'Orient*. Paris: Les éditions G. Crès et Cie.

LAFETÁ, João Luiz (1986). *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes.

LAO TSE (2013). *Tao Teh King*. Tradução de Maria Lucia Acaccio. São Paulo: editora Isis.

LOPEZ, Telê Ancona (1996). *Mariodeandradiando*. São Paulo: HUCITEC.

_____. (1972) *Mário de Andrade: Ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades.

MAJOR NETO, José Emílio (2006). *A Lira paulistana de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do outro*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, sob orientação de Iumna Simon. FFLCH – USP. São Paulo.

OKAKURA, Kakuzo , (19--?). *Le livre du thé*. Traduit de l'anglais par Gabriel Mourey. Paris: Payot.

OKAKURA, Kakuzo (2009). *O livro do chá*. Tradução Cláudio Giordano. São Paulo: Pensamento.

SOUZA, Gilda de Mello e (2008). “O banquete”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.

_____. (1979) *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades.

TODOROV, Tzvetan (2015). *Crítica da crítica*. Tradução Maria Angélica Deângeli, Norma Wimmer. São Paulo: Editora Unesp.

VALÉRY, Paul (2005). *A alma e a dança e outros diálogos*. Tradução de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago.