

ÁLVARES DE AZEVEDO E MÁRIO DE ANDRADE SOB O SIGNO DA MORTE: SOLUÇÃO OU COMPLETUDE?

Andrea Trench de Castro^{*}

RESUMO: O artigo, cujo centro da discussão é a temática da morte, propõe uma aproximação dos poemas “Lembrança de Morrer”, de Álvares de Azevedo, e “Quando eu Morrer”, de Mário de Andrade, no sentido de evidenciar, por um lado, ressonâncias do Romantismo na poesia moderna brasileira e, por outro, as diferenças que se interpõem na apropriação ou estilização moderna do legado romântico. Assim, buscaremos analisar alguns eixos temáticos da poesia romântica que encontraram, sistematicamente, eco na poesia moderna brasileira, com vistas a observar a resignificação da morte e da posteridade no célebre poema de Mário de Andrade.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo; Morte; Romantismo.

ABSTRACT: The article, whose discussion is focused on the thematic of death, propose an approach of the poems “Lembrança de Morrer”, by Álvares de Azevedo, and “Quando eu Morrer”, by Mário de Andrade, in order to demonstrate, on the one hand, resonances of Romanticism in Brazilian modern poetry and, on the other hand, the differences that interpose in the modern appropriation or stylization of romantic legacy. We intend, therefore, to analyze some thematic axis of the romantic poetry which systematically found echo in Brazilian modern poetry, in order to observe the resignification of death and posterity in the famous poem of Mário de Andrade.

KEYWORDS: Modernism; Death; Romanticism.

O Romantismo é uma bênção celeste ou diabólica, a quem devemos estigmas eternos¹.

Aquelas sementes plantadas pelo Romantismo estão dando arbustos fortíssimos hoje em dia².

O Romantismo, período carregado de inovações e fértil em profundas transformações que se fizeram ver em diversas épocas, encontra ecos em inúmeras paragens do mundo moderno, refigurados, resignificados, enfim, renovados. O legado romântico, reinterpretado à luz de novas condições sócio-históricas e literárias, aparece, contudo, de

^{*} Doutoranda do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. E-mail: andrea_trench@hotmail.com

¹ BAUDELAIRE, Charles. In: FRIEDRICH, Hugo, Estrutura da lírica moderna, p.30.

²CANDIDO, Antonio. In: Aula inaugural no Departamento da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1988.

forma triunfal quando buscado nos interstícios da arte moderna, que deixa entrever o obscuro encanto romântico. É Friedrich quem comenta a citação de Baudelaire ilustrada acima: “Esta expressão atinge em cheio o fato de o Romantismo imprimir estigmas a seus sucessores até mesmo quando está se extinguindo. Estes se revoltam contra ele, porque se acham sob seu encanto” (1978, p.30).

Antonio Candido, em aula inaugural na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1988), comenta que certos fenômenos da nossa literatura atual podem ser explicados quando nos reportamos às suas raízes românticas e afirma que muitas de suas obsessões ainda se fazem ver nos períodos modernos. Entre outros aspectos mencionados em sua conferência, a categoria da negatividade (que abarca a morte como forma suprema) recebe especial atenção por conter elementos importantes tanto aos românticos quanto à modernidade, só que ligeiramente reconfigurados.

Revoltados ou não, sob a égide do encanto romântico, certo é que os modernos apropriaram-se de muitas de suas conquistas, sejam elas relativas à forma ou à temática poéticas. Entre elas, faz-se ver uma pertinente volta ao terreno do grotesco romântico, que operava em função da mistura dos contrários, graças à contribuição da teoria desenvolvida no prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo. É Friedrich quem, novamente, traz a categoria do grotesco como “a mais importante contribuição ao patrimônio das idéias românticas prestadas pelos poetas franceses” (1978, p.32). Entre outros aspectos, o grotesco sugere, desde suas raízes elaboradas por Schlegel, conceitos como o caos, a ironia, o fragmentário que representam, por sua vez, “sintomas premonitórios da modernidade” (1978, p.33).

A temática da morte, também muito cara à estética romântica, pode ser encontrada em diversos momentos da lírica moderna, reinterpretada e ressignificada em novos contextos, podendo adquirir contornos que a fazem ganhar novas conotações e relações. Apresentaremos, a partir dessa perspectiva, uma análise comparativa entre os poemas “Lembrança de morrer”, de Álvares de Azevedo, e “Quando eu morrer”, de Mário de Andrade, com vistas a compreender as diferenças que se interpõem na apropriação ou estilização moderna do legado romântico, buscando também, dessa forma, analisar aspectos da modernidade que sobrevêm ao período romântico.

Para tanto, apresentaremos inicialmente uma breve análise de cada poema, precedida de sua transcrição na íntegra, para facilitar a compreensão e acompanhamento da leitura; posteriormente, fecharemos a análise com um confronto entre os poemas que possibilite uma aproximação mais profunda e minuciosa de seus principais aspectos.

Quando em meu peito rebentar-se a fibra,
Que o espírito enlaça à dor vivente,
Não derramem por mim nenhuma lágrima
Em pálpebra demente.
E nem desfolhem na matéria impura
A flor do vale que adormece ao vento:
Não quero que uma nota de alegria
Se cale por meu triste passamento.
Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto, o poento caminheiro,
- Como as horas de um longo pesadelo
Que se desfaz ao dobre de um sineiro;
Como o desterro de minh'alma errante,
Onde fogo insensato a consumia:
Só levo uma saudade – é desses tempos
Que amorosa ilusão embelecia.
Só levo uma saudade – é dessas sombras
Que eu sentia velar nas noites minhas...
De ti, ó minha mãe, pobre coitada,
Que por minha tristeza te definhas!
De meu pai... de meus únicos amigos,
Pouco – bem poucos – e que não zombavam
Quando, em noites de febre endoudecido,
Minhas pálidas crenças duvidavam.
Se uma lágrima as pálpebras me inunda,
Se um suspiro nos seios treme ainda,
É pela virgem que sonhei... que nunca
Aos lábios me encostou a face linda!
Só tu à mocidade sonhadora
Do pálido poeta deste flores...
Se viveu, foi por ti! e de esperança
De na vida gozar de teus amores.
Beijarei a verdade santa e nua,
Verei cristalizar-se o sonho amigo...
Ó minha virgem dos errantes sonhos,
Filha do céu, eu vou amar contigo!
Descansem o meu leito solitário
Na floresta dos homens esquecida,
À sombra de uma cruz, e escrevam nela:
Foi poeta - sonhou - e amou na vida.
Sombras do vale, noites da montanha
Que minha alma cantou e amava tanto,
Protegei o meu corpo abandonado,
E no silêncio derramai-lhe canto!
Mas quando preludia ave d'aurora

E quando à meia-noite o céu repousa,
Arvoredos do bosque, abri os ramos...
Deixai a lua pratear-me a lousa!
(AZEVEDO, 2000, p.185)

Álvares de Azevedo, um dos mais importantes escritores de nosso Romantismo no tocante à questão da originalidade, delineou um fazer poético ambíguo, cujo projeto está, como raramente acontece, explicitado no bojo de sua própria obra poética: a *Lira dos vinte anos*. No interior de esclarecedores prefácios que apontam para a elucidação de sua intenção artística, o escritor desenvolve as malhas dessa ambiguidade, ou binomia estilística, que consiste no fato de que o poeta se apresenta ao longo de sua produção em duas posturas diferentes. Num primeiro momento, o eu poético surge no constante enalço de uma unidade espiritual, cujo aspecto central é a busca de uma infinitude; desta forma, sua poesia é perpassada por termos ligados ao aspecto suprassensível e a consciência poética deve atingir um nível elevado através da “poesia pura”. Esta, por sua vez, está contida numa esfera transcendental, que, ao fundir natureza e criação poética, atinge uma essência, uma espiritualidade.

Posteriormente, o poeta direciona sua obra para a representação do sensível, isto é, de aspectos materiais da condição humana; desenganado e num constante processo de ceticismo, o poeta deixa de crer tão profundamente na possibilidade de alcançar uma plenitude poética e a tão almejada poesia pura e, dessa forma, as experiências conflituosas que cercam o homem e seu cotidiano são inseridas em sua obra, de maneira a fundir-se àquele aspecto espiritual inicial.

Para iniciar a reflexão e análise de “Lembrança de Morrer”, ressaltamos que o poema está inserido no primeiro contexto, quando o poeta ainda acredita na possibilidade de alcançar a plenitude (amorosa e poética) através da morte, isto é, da ascensão da alma. Dessa forma, o eu lírico construído no poema carrega traços de uma criação ficcional: configura-se como um personagem tecido dentro da poética alvaresiana, para o qual a espera da morte está intimamente relacionada aos desenganos da vida e ao não reconhecimento literário. O conformismo com a morte, por sua vez, confere-lhe um tempo de esperança.

Passando à análise do poema, veremos, no entanto, que o sujeito poético inicia-o formulando desejos para a posteridade em um tom melancólico e nostálgico. Esse tom já é instaurado logo no início: nas duas primeiras estrofes, quando lida com a possibilidade da morte, o eu lírico rejeita atitudes convencionais tomadas diante desta, como o ato de chorar e de entristecer-se e ainda, de jogar flores sobre o corpo. Na terceira estrofe do poema, contudo, revela-se a explicação dessa atitude de rejeição: a perspectiva de vida, sendo-lhe esta pesarosa e isenta de quaisquer

realizações, apresenta-se como “pesadelo” ao eu lírico, sendo, portanto indesejável diante da possibilidade de ascensão proporcionável pela morte. O “dobre do sineiro”, presságio da morte para o poeta, o conduzirá, assim, a um tempo de esperanças e perspectivas, em que os desejos terrestres poderão consubstanciar-se numa esfera transcendental.

Na quarta estrofe, sobrevirá um tema constante e significativo na produção alvaesiana e romântica: a temática amorosa. Afirma Hildon Rocha que “os pensamentos, impressões e sensações do jovem paulista viveram permanentemente sob o signo de três potências abstratas: a poesia, o amor e a morte, e isso algumas vezes o leva ao platonismo” (ROCHA, 1982, p.68). O platonismo, originado pela irrealização amorosa, implica num transcendentalismo do encontro amoroso, que nunca é efetivado em condições materiais, sendo constantemente idealizado ou impossível de ser realizado; daí a estreita relação entre amor e morte.

Adiante, o eu lírico menciona parentes ou amigos dos quais terá lembranças gratas; no entanto, “no balanço de perdas e ganhos adquiridos em vida, as pessoas próximas são insuficientes para mudar a decisão do sujeito melancólico” (ALVES, 1998, p.143). Em seguida, complementa a autora: “Um ser cujo sentido se perde entre amigos e parentes é a figura da mulher amada” (ALVES, 1998, p.146). Assim, a virgem inacessível figura como ser dissonante em relação aos outros elementos do poema: é no cumprimento da morte, originando uma poesia de cunho transcendental, que o encontro amoroso poderá ser finalmente efetivado.

Há, no entanto, outro elemento capaz de equiparar-se à importância da virgem, elemento de cuja experiência o poeta é também privado: o reconhecimento literário. Vinculado a uma suspeita do próprio poeta sobre o papel efetivo de sua contribuição poética, o não reconhecimento literário vem somar-se à insatisfação e incompletude amorosas, de modo que a efetivação dessas quimeras é situada numa esfera suprassensível e inatingível em vida. Assim, ressaltamos e retomamos a observação de Rocha, para quem as potências abstratas da poética alvaesiana seriam “a poesia, o amor e a morte”. A plena realização dos primeiros elementos só pode efetivar-se com a realização do último, de modo que todos esses elementos encontram-se estreitamente relacionados. Dessa forma, “a possibilidade de efetivar a posse da mulher amada e a possibilidade de glória literária” (ALVES, 1998, p.146-147) apresentam-se como elementos suficientes para o desprendimento do eu lírico de sua situação vigente, podendo libertar-se da lembrança de entes e seres terrestres. Observamos na leitura do poema, com efeito, a aspiração por um “desprendimento da natureza sensível, da *fibra* e da *matéria impura*” (ALVES, 1998, p.146).

Como bem aponta a autora, no entanto, a partir da nona estrofe há uma transformação radical na dicção do eu lírico, impulsionada pela mudança do pretérito perfeito ao futuro: o lamento nostálgico e melancólico cede

passo ao tom esperançoso e confiante. É por meio dessa transformação da voz do sujeito poético que se consubstancia a perspectiva esperançosa depositada na morte e a determinação com que se enfrenta sua iminência, posto que se converte em tempo e espaço possíveis para uma vivência ditosa e plena; é, portanto, no ambiente divino e espiritual que reside a expectativa de plenitude. Nomes como “verdade” e verbos como “cristalizar” sugerem a plena realização dessa esperança que surge, inicialmente, como uma vã quimera.

Após a nona estrofe, onde o sujeito poético já definiu o propósito maior com o qual espera a morte, o poema adquire contornos mais amenos: “Descansem o meu leito solitário/ Na floresta dos homens esquecida”. Ao fazer o pedido que almeja repouso e esquecimento, podemos constatar a serenidade com que o poeta espreita a morte, conferindo-lhe a possibilidade de atenuação da dor, do tédio e da irrealização em vida. Essa imagem soma-se à do “leito solitário”, tipicamente alvaesiana: a imagem do poeta solitário, avesso ao mundo, que inclusive após a morte se coloca afastado dele.

Em seguida, o eu lírico refere-se à inscrição na lápide: “Foi poeta – sonhou – e amou na vida”. Novamente, temos a menção ao reconhecimento literário, implicitamente embutido no elemento que se privilegia na inscrição: o eu lírico deseja perpetuar seu reconhecimento, em primeiro lugar, como poeta. Posteriormente, deseja também que se contemple na lápide sua pulsão amorosa, após colocar outro elemento caro à estética romântica: o sonho. Assim, observamos a associação frequente na poética alvaesiana entre “amor, sono e sonho” (CANDIDO, 1981, p.165), sendo que os últimos elementos são, inúmeras vezes, intensos catalisadores do primeiro. É interessante notar que os principais elementos que se depreendem do poema – o reconhecimento literário e a efetivação amorosa – cuja esperança de realização é diretamente depositada na possibilidade da morte, venham colocados exatamente no início e no final da inscrição da lápide, intermediados pelo aspecto onírico. Este, por sua vez, confirma a irrealização das pulsões literária e amorosa do poeta em vida, já que funciona como elemento “de passagem do consciente ao inconsciente, do definido ao indefinido, do concreto ao abstrato, do sólido ao vaporoso” (CANDIDO, 1981, p.165), conferindo aos desejos do poeta “uma sensação geral de evanescência” (CANDIDO, 1981, p.165), impossibilitando sua plenitude.

As duas últimas estrofes, por sua vez, remetem à relação do poeta com a natureza e, novamente, contemplam aspectos já mencionados anteriormente: o objeto da pena do poeta, ao qual dirige seu canto; e a serenidade com a qual afronta a morte. Nos dois primeiros versos, o eu lírico anuncia a temática de sua paixão extremosa: a noite, pela conotação das “sombras do vale, noites de montanha”, que indica uma tendência geral dos românticos, mas também um tempo adequado ao comum estado

de espírito do poeta, de contradições e dilaceramentos: “A noite significa não apenas enquadramento natural, mas meio psicológico, tonalidade afetiva correspondente às disposições do poeta, à sua concepção da vida e do amor, aos movimentos turvos do eu profundo” (CANDIDO, 1981, p.167). Em seguida, o “corpo abandonado” e o “silêncio do canto” ressaltam, novamente, o sossego e a quietação com os quais se entrevê a espera e efetivação da morte.

A última estrofe, finalmente, apresenta um sacramento das aspirações do eu lírico: deseja que a lua ilumine sua lápide, reiterando os desejos nela inscritos, confirmando para a posteridade uma vivência ditosa e plena, radicalmente contrária àquela que tivera em vida.

Em suma, temos o seguinte desfecho para a análise e compreensão do poema:

No poema “Lembrança de morrer”, a natureza sublime do discurso reside não apenas na *colocação da natureza espiritual do “eu” acima da sensível*, como no fato de que a *possibilidade de morrer se manifesta como uma necessidade* de afirmar a condição “poeta” do enunciador, pairando esta necessidade acima da expectativa da morte. Assim, a representação da dor diante do *desprendimento da existência sensível* não desemboca no vazio, mas numa determinação moral, isto é, a necessidade de encontrar um público leitor (ALVES, 1998, p.152, grifos nossos).

Assim, finalizamos a análise ressaltando os elementos destacados no trecho anterior: o poema apresenta um sujeito poético que enfrenta a possibilidade da morte com confiança e serenidade, conferindo-lhe uma positividade, posto que possui aspirações que somente se efetivarão com o desprendimento da “matéria impura” e com a livre ascensão do “espírito”; acredita que somente após a morte logrará a realização amorosa, bem como a glória poética, inscritas e eternizadas em sua lápide, de modo que aquela se converte em necessidade e tempo de dita, cuja espera tem um propósito para o futuro.

MÁRIO DE ANDRADE: *QUANDO EU MORRER*

Quando eu morrer quero ficar,
Não contem aos meus inimigos,
Sepultado em minha cidade,
Saudade.

Meus pés enterrem na rua Aurora,
No Paiçandu deixem meu sexo,
Na Lopes Chaves a cabeça
Esqueçam.

No Pátio do Colégio afundem
O meu coração paulistano:
Um coração vivo e um defunto
Bem juntos.

Escondam no Correio o ouvido
Direito, o esquerdo nos Telégrafos,
Quero saber da vida alheia,
Sereia.

O nariz guardem nos rosais,
A língua no alto do Ipiranga
Para cantar a liberdade.
Saudade...

Os olhos lá no Jaraguá
Assistirão ao que há de vir,
O joelho na Universidade,
Saudade...

As mãos atirem por aí,
Que desvivam como viveram,
As tripas atirem pro Diabo,
Que o espírito será de Deus.
Adeus.
(ANDRADE, s/d, p.352).

Passemos à análise do poema “Quando eu morrer”, de Mário de Andrade; antes, porém, algumas contextualizações também se fazem necessárias. O poema é parte integrante d’*A Lira Paulistana*, um dos últimos livros de poesia de Mário, incorporando parte da obra mais amadurecida e consciente do autor e revelando forte preocupação social, onde o poeta repensa sua obra e sua cidade. É interessante notar, no entanto, que a obra retoma em seu nome aquela que será força motriz de sua obra: a cidade de São Paulo. Tendo aparecido primeiramente na *Paulicéia Desvairada*, eis que o eixo ressurge na *Lira Paulistana*, revelando um fio condutor que permeia a obra de Mário de Andrade: sua relação com a cidade.

Para iniciar essa breve reflexão, partiremos de um trecho de Valentim Facioli (1992, p.62), que abre o ensaio “Mário de Andrade e a Cidade de São Paulo: Aspectos”. Diz o crítico:

O encontro de Mário de Andrade com o modernismo (e a modernidade), em 1922, se deu com a mediação da cidade de São Paulo, por duas vezes. Uma, com a “escandalosa” Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal, em fevereiro; outra com a publicação, meses depois, de *Paulicéia Desvairada*.

A cidade de São Paulo, como já dito, revela-se como um dos motores da obra do escritor, mas não somente: é um centro catalisador da implantação do modernismo no Brasil, como se pode observar nos poemas de sua primeira e grande obra, a *Paulicéia Desvairada*. Sua importância, dessa forma, reside no fato de representar uma grande metrópole moderna, que paulatinamente incorporava o implemento da industrialização; e, ao mesmo tempo, de forma complexa e dialética, acolher dentro de si as tensões e contradições características desta recém metrópole. Assim, a paixão de Mário pela cidade de São Paulo “expressiu desde o primeiro olhar a tendência geral do processo da modernização” (FACIOLI, 1992, p.62), de modo que poeta, cidade, e modernidade encontram-se imbricados.

O descobrimento poético de Mário, sua inserção dentro do Modernismo e, conseqüentemente, sua afirmação como poeta modernista, dão-se por intermédio da cidade de São Paulo, de modo que a intensa relação entre cidade-poeta resulta evidente: “Mário de Andrade é sobretudo um escritor de raízes e vivências paulistanas, cujo ponto de vista (...) para o nacional e o universal pode-se dizer que tem seu eixo na cidade de São Paulo” (FACIOLI, 1992, p.64). O poeta se funde à cidade para construir sua identidade poética e o ponto de vista catalisador da modernidade; a cidade, por sua vez, figura como imagem ideal cuja expressão é assaz pertinente em uma arte moderna urgida pelos novos tempos. Isso porque encontramos, na leitura de diversas obras de Mário, uma “tensão significativa entre a representação do eu e a representação da cidade” (LAFETÁ, 1992, p.83).

No entanto, se ao passo que a relação do “escritor com a cidade de São Paulo pode ser sintetizada como uma *relação amorosa*” (FACIOLI, 1992, p.62, grifos do autor), também é lícito afirmar pela leitura dos poemas que essa ligação é perpassada por um sentimento um tanto quanto tempestuoso, em que podemos observar a complexidade de um eu lírico dividido e estilhaçado.

Esse sujeito típico representado na poética de Mário, cujos pensamentos e sentimentos estão imbricados numa dialética que recupera o nacional e o universal e que, ao mesmo tempo, sugere esta relação amorosa e tempestuosa, é bastante presente na *Paulicéia Desvairada*, mas também retorna n’*A Lira Paulistana*, no poema “Quando eu morrer”. Passados os eufóricos lances vivenciados na e com a cidade, em que esta se faz sujeito do começo ao fim, evidenciados na leitura de suas primeiras obras, chegamos a uma nova etapa, em que se presencia a morte do sujeito poético no seio da própria cidade, sem que, no entanto, se rompa a sempiterna união entre eles. Pelo contrário: esta é reafirmada e se consubstancia na integração entre a totalidade do eu lírico e a totalidade da cidade. Evidencia, porém, novamente, fragmentação, estilhaçamento e um eu lírico dilacerado. Só que desta vez, o eu lírico resulta de fato dilacerado,

retaliado num ritual bastante curioso.

O poema, cuja temática central também é a morte (ou reintegração?), revela as aspirações do sujeito poético para a posteridade, iniciando-se com um rogo secreto: “Quando eu morrer quero ficar/ Não contem aos meus inimigos,/ Sepultado em minha cidade./ Saudade”. No terceiro verso, onde o eu lírico anuncia o possessivo “minha” para referir-se à cidade, já se pode observar o princípio de uma relação próxima e íntima. A palavra “Saudade”, por sua vez, faz ressoar o eco da palavra “cidade”, confirmando a natureza das relações entre o eu lírico e o espaço do poema.

Nas estrofes seguintes, o eu lírico pede que, após um dilaceramento de seu corpo, cada parte seja enterrada em diferentes locais da cidade de São Paulo, a fim de integrar-se totalmente ao seu espaço, revelando uma evidente ânsia de totalidade. Na terceira estrofe, ele diz: “No Pátio do Colégio afundem/ O meu coração paulistano”; o adjetivo “paulistano”, que está caracterizando o “coração” do eu lírico, reitera a relação íntima do sujeito com a cidade, já inicialmente construída na primeira estrofe, sintetizando a relação de ambos como uma relação plena, e o sentimento de amor do eu lírico para com a cidade.

Na quarta estrofe, no pedido “Escondam no Correio o ouvido/ Direito, o esquerdo nos Telégrafos/ Quero saber da vida alheia”, o sujeito mostra o desejo de conhecimento da vida alheia, isto é, de fatos cotidianos e triviais da cidade, de seus aspectos sociais. E na quinta estrofe anuncia: “A língua no alto do Ipiranga/ Para cantar a liberdade/ Saudade”; ao fazer esse pedido, o sujeito mostra também seu retorno triunfal no tempo, referindo-se aos fatos históricos de sua cidade, revelando o intuito de perpetuar uma relação atemporal e incondicional, que contempla presente (“Quero saber da vida alheia”), passado (“A língua no alto do Ipiranga/Para cantar a liberdade) e futuro (“Assistirão ao que há de vir”), e na qual todos os aspectos da cidade são incorporados.

Assim, é lícito afirmar que a relação criada e mimetizada pelo poeta, ao longo de toda sua criação artística, é perpassada por uma universalidade dentro da nacionalidade, confirmando a dialética que permeia sua obra: “São Paulo foi, então, para Mário de Andrade uma amante arquitetada em múltiplas dimensões: a geográfica, a econômica, a histórica, a social, a cultural e também a simbólica e a mítica” (FACIOLI, 1992, p.63). Podemos observar que a integração total do poeta à cidade possibilitada por sua morte e dilaceramento produz um efeito de totalidade e realiza-se também em múltiplas dimensões, assim como a cidade fora cantada em seus poemas.

Na sexta estrofe, nos dois primeiros versos, “Os olhos lá no Jaraguá/ Assistirão ao que há de vir...”, o sujeito anseia perenizar a sua adesão à cidade através dos olhos, que “assistirão ao que há de vir”, numa espécie de profecia que realiza, instaurando-se como eterno observador da cidade.

Por fim, na última estrofe, onde ocorre uma despedida, o poeta

fala da relação das mãos com a cidade: “As mãos atirem por aí,/ Que desvivam como viveram”: ao pedir que as mãos, que simbolizam o ato da escrita, sejam atiradas ao acaso e que, portanto, não tenham um lugar fixo de paragem, o poeta revela o desejo de não se ater a nenhum aspecto específico da cidade, mas sim de cantá-la em suas múltiplas cores e facetas; dessa forma, o sujeito poético novamente perpetua a sua união com a cidade, perenizando a escrita para a posteridade, revelando-se poeta realizado, que logrou o intento de cantar as vicissitudes de sua complexa e revolta São Paulo.

Em suma, o poeta deseja para a posteridade uma integração completa com sua cidade a partir de diversos aspectos que surgem concomitantemente no poema: integrando-se à sua paisagem (através dos locais nomeados), à sua vida cotidiana e trivial, aos aspectos históricos e culturais, e, inclusive, aos aspectos simbólicos (a escrita e o canto da própria cidade). O poema, como um todo, embora trate da retaliação do corpo do eu lírico, tem uma intenção construtiva: a unidade poeta + cidade.

Para finalizar a breve análise, devemos sintetizar as coordenadas do poema que, por sua vez, são aspectos integrantes da poética do escritor. Para tanto, atentemos ao seguinte excerto:

A realização estética opera sempre sob o signo da dialética entre o local e o cosmopolita, sob o peso de uma intenção fortemente construtiva. Para tanto, as pedras da construção seriam as múltiplas manifestações das culturas populares e o espírito do povo nelas presentes, enquanto o cimento dessa construção (nacional) seria a consciência crítica do intelectual e seu instrumental analítico e expressivo. O ponto de chegada do escritor “culto-letrado” seria justamente fundir-se com o espírito do povo, que, assim, ao mesmo tempo estaria expresso e preservado e em vias de transformação (FACIOLI, 1992, p.63).

Na análise do poema, como dito anteriormente, o signo da intencionalidade construtiva é atestado pela fusão do poeta à cidade, embora seja necessário, para tanto, o seu dilaceramento. Assim, o poeta, partido em mil, fracionado em “trezentos, trezentos e cinquenta” pode finalmente alcançar seu desejo de integração. Constata-se, dessa forma, a vertente construtiva da produção artística do escritor, na qual a totalidade sempre ansiada e que afinal resta produzida em sua obra é signo, no entanto, não de uma “harmonia do mundo”, mas figura como “enorme problema cultural e poético, dos mais relevantes da moderna cultura letrada do Brasil” (FACIOLI, 1992, p.78).

Essa intenção construtiva, por sua vez, é permeada por um desejo de fusão ao espírito do povo, como salienta Valentim Facioli. É o que podemos, novamente, observar no poema: a fusão opera-se pela assimilação,

na morte, dos variados aspectos constitutivos da cidade, sejam eles sociais (nos Correios, nos Telégrafos), históricos (no Ipiranga), culturais (na Universidade), ou simbólicos e míticos (o ato de escrita). Dessa forma, que imagem de cidade nos é apresentada?

Ele pretende captar a “alma coletiva da cidade e do povo”, através de uma relação tensa e subjetivada com as ruas, as praças, os bairros, as gentes, os hábitos e costumes. A expressão busca a mobilidade, a multiplicidade, a fragmentação (...) para produzir e revelar a forma da cidade como imagem polifônica (...) (FACIOLI, 1992, p.65).

A imagem de São Paulo é, como o sujeito que a integra, polifônica: multiforme, multifacetada e fragmentária. Assim, é interessante observar que a caracterização da cidade sempre apresentada nos poemas de Mário é aqui retomada através da forma do próprio sujeito poético: também este se apresenta multiforme, fragmentado, móvel e expressão de um coletivo. A “alma coletiva da cidade” é perfeitamente captada pela integração do sujeito às suas partes, numa fusão que revela construção. A representação da cidade, portanto, nivela-se à representação do próprio sujeito poético: “A necessidade profunda a animar o sujeito é a representação moderna do seu próprio eu moderno, em estreita correlação com a cidade moderna” (LAFETÁ, 1992, p.80)

E então o poema se fecha em perfeita união, finalizado, no entanto, pelo tão característico espírito da *blague* modernista: Deus e o Diabo também terão o seu quinhão do poeta dilacerado.

Para finalizar, uma observação de Lafetá a respeito das “cidades tentaculares” representadas por Mário parece bem pertinente à leitura do poema “Quando eu morrer”: “Sentimos uma mistura de fascinação e repulsa; fascinação pelo movimento poderoso que elas contêm, repulsa pela parte monstruosa e envolvente desse mesmo movimento” (Ibid., p.84). Não é essa mesma sensação que nos causa a leitura do poema? Em meio à repulsa da dilaceração do sujeito poético, não há um movimento extremamente poderoso que parece fechar o percurso poético de Mário no que concerne à sua relação com a cidade?

É nesse poderoso “grotesco” do poema que reside sua significação. O “grotesco”, no entanto, remete-nos a outras paragens, iniciadas bem antes com nossos *modernos românticos*.

ÁLVARES DE AZEVEDO E MÁRIO DE ANDRADE SOB O SIGNO DA MORTE: SOLUÇÃO OU COMPLETUDE?

Após a análise dos poemas, passemos a um breve confronto entre eles com vistas a analisar a ressignificação da morte e da posteridade no

poema “Quando eu morrer”, de Mário de Andrade, e a reinterpretação ou estilização moderna do legado romântico.

Antes, contudo, é importante pontuar que ambos os poemas estão inseridos, de acordo com os estudos críticos já mencionados, em momentos de maturidade dos poetas. Antonio Candido considera “Lembrança de Morrer”, entre outros, parte significativa da obra lírica de Álvares de Azevedo, onde o poeta revela-se para além de lamúrias e afetações de adolescente romântico. Valentim Facioli, por sua vez, considera a *Lira Paulistana* e a *Meditação sobre o Tietê* “trabalhos de extraordinária força poética e expressiva”, onde se pode ver “a realização mais plenamente moderna da obra do escritor” (1992, p.78). O adendo ao confronto dos poemas é significativo na medida em que revelam sua importância para o período no qual estão inseridos, delineando pontos estruturais da poética de seus autores, o que facilita, e ao mesmo tempo, aprofunda a comparação entre eles, já que os poemas não são meros títulos em meio à rica produção dos escritores, mas sim significativas contribuições para a análise dos ecos do Romantismo na atualidade.

No que diz respeito ao tipo de relação intertextual, por sua vez, falamos em *estilização* considerando alguns aspectos que o termo carrega, de acordo com sua descrição em *Paródia, Paráfrase & Cia*, de Affonso Romano de Sant’Anna. Segundo o autor, a partir de uma breve síntese que faremos a respeito dos aspectos principais da estilização, o termo sugere um *desvio tolerável*, isto é, apresenta inovação sem que com isso se subverta ou perverta o sentido do texto estilizado; assim, teríamos que a estilização não se configura como uma “traição” em relação ao texto original. Outra noção implicada na estilização é a de *jogo*, que sugere flexibilidade e um resultado imprevisto, sem que se ignorem as regras que cercam os elementos. E complementa o autor: “Ocorre que a linha melódica ocultadora da melodia original se torna ela própria uma melodia autônoma” (2006, p.40). Por fim, um terceiro elemento que nos interessa é a afirmação de que, ao passo que a paródia *deforma* e a paráfrase *conforma*, a estilização *reforma*.

Isso posto, consideramos que o conceito de estilização é bastante apropriado para tratar da relação intertextual entre os poemas estudados, já que consideramos que o texto moderno apresenta um *desvio* em relação ao texto romântico, sem contudo alterar-lhe o sentido; a noção de *jogo* é amplamente vigente no texto, no qual se pode ver uma flexibilidade e um resultado original em relação ao texto estilizado, gerando uma melodia autônoma; e, por fim, podemos observar uma reforma de alguns elementos no novo texto, mas que, no entanto, estão em estreita equivalência com o texto original.

Se atentarmos, primeiramente, ao início dos poemas, constataremos uma diferença fundamental que inaugura diferentes atitudes e posturas poéticas; estas, por sua vez, ensejam distintas interpretações dos poemas,

conquanto em ambos haja uma positividade da morte enquanto signo e temática poéticos: ao passo que em “Lembrança de Morrer” o eu lírico rejeita algumas atitudes tradicionais, o eu lírico de “Quando eu Morrer” inaugura o poema com um pedido. Assim, o primeiro poema abre-se com uma negação peremptória, ressaltando o tom melancólico, ao passo que o segundo se configura desde o início com uma postura afirmativa e desejosa, delineando uma dicção mais amena e positiva.

No que diz respeito à temática privilegiada, observa-se que em ambos os poemas a morte é detentora de um estatuto positivo, carregada de esperanças e configuradora de possibilidades objetivas, sendo assim delineada, no entanto, por distintas questões. Em “Lembrança de Morrer”, a morte propiciará ao poeta, finalmente, a conquista da plenitude amorosa e da glória poética, configurando-se como tempo de venturosa realização das carências terrestres, relacionando-se a esta por meio de uma ruptura categórica. Em “Quando eu Morrer”, por sua vez, a morte adquire a função de consolidar e reverberar a relação poeta/cidade, tornando-a perene, pois a dilaceração do corpo do eu lírico ocorre a serviço da integração total. A morte, portanto, é apenas um elemento que faz perdurar a plenitude vivenciada, configurando-se como elemento de completude ao vivido.

Dessa forma, o tom do poema alvaresiano é melancólico e nostálgico, marca indelével da carência que mitigou a existência do sujeito. Todo o poema é organizado em quadras de decassílabos (com exceção do último verso da primeira estrofe), conferindo ao poema um tom mais grave e tenso, por vezes melancólico, por vezes obstinado, “amarrado” à mesma métrica. Isso porque a “amargura, o gosto de cinzas, o turbamento são experiências fundamentais cultivadas pelo Romantismo (...). A alegria e a serenidade desapareceram na literatura. A melancolia e a dor cósmica ocuparam o seu lugar” (FRIEDRICH, 1978, p.30).

O tom de “Quando eu Morrer”, moderno e renovado é, por sua vez, mais brando e suave, contendo uma dicção arrojada e ousada, própria de sua época. É interessante lembrar o jogo modernista entre a *blague* e a seriedade, colocado desde o *Prefácio Interessantíssimo*, na *Paulicéia Desvairada*. Esse jogo muito tem a ver com o poema, pois o desejo “sério” de integração e completude, aspiração constante em toda a obra de Mário, já colocada anteriormente como um problema inerente à sua poética, coexiste com uma linguagem descontraída, própria da *blague* modernista. A respeito da mudança do tom do Romantismo ao Modernismo, observa Lafetá: (1992, p.79),

Ao longo do século, a poesia mudou demais, foi baixando de tom, alterou seu registro no sentido de cortar boa parte da eloquência declamatória herdada do Romantismo e do Parnasianismo. Caminhamos mesmo para a poesia de olhos mudos; o canto, o urro e

o choro foram substituídos por uma espécie de “low profile” do verso, que abandonou o destaque hiperbólico em favor da discrição amena do coloquial.

No que diz respeito à técnica empregada no poema, podemos observar que no último verso de cada estrofe há uma palavra que funciona como eco da anterior, que fica a ressoar, a bradar, mimetizando a própria intenção do poema: a de fazer a relação poeta/cidade ecoar pelos tempos, perenizando-a. Essa característica tem a ver com o verso harmônico postulado por Mário também no *Prefácio Interessantíssimo*, no qual há a junção de palavras soltas a fim de formar uma sequência harmônica, fazendo vibrarem as palavras.

Transpondo-se o comedido tom alvaresiano ao harmônico verso do poema moderno, temos também outros importantes elementos de comparação entre os textos. No que diz respeito, ainda, à temática da morte, é importante observar a relação que os sujeitos poéticos estabelecem com a esfera sensível, material e mundana. No primeiro poema, como explicitado na análise, o alcance da glória possibilitada pela morte só será efetivado com o despojamento da matéria, da fibra impura, isto é: com o despreendimento dos elementos sensíveis, terrestres, profanos na consideração do eu lírico. Assim, o sujeito manifesta um profundo desprezo pela matéria – seu próprio corpo – que, qualificado como “impuro”, não merece sequer uma lágrima, uma flor do vale ou uma nota de tristeza.

No poema moderno, ocorre precisamente o oposto: a matéria do eu lírico – que também é, curiosamente, o seu próprio corpo – fundida aos elementos citadinos opera uma integração sempre almejada pelo poeta em vida, capaz de consubstanciar-se no pós-morte. A cabeça, o coração, os ouvidos, o nariz, a língua, os olhos e as mãos do sujeito, mutilados e desintegrados, geram, na realidade, uma integração aos aspectos também sensíveis da cidade. Não há, portanto, nenhuma intenção do eu lírico em separar-se de sua matéria, conquanto o “espírito” seja o quinhão divino, como divertidamente atestado na última estrofe; é que, na realidade, a representação fragmentária e estilhada do indivíduo moderno passa pela própria representação da cidade, carregada de elementos materiais, mundanos, corriqueiros, triviais. Ora, se a poesia moderna deve aprender a rebaixar-se ao rés do chão, como quiseram nossos modernos, não há como desprender-se e despojar-se de seu aspecto material e cotidiano, também integrantes da poesia.

Faz-se hora de falar, agora, sobre esse grotesco dilaceramento do eu lírico, por meio do qual restará finalmente parte integrante de sua poliédrica cidade.

O grotesco, segundo Friedrich, herança incontestavelmente romântica, “reflete a dissonância entre os estratos animais e os estratos

superiores do homem” e aparece na obra de arte como uma “imagem do incompleto e do desarmonico” (1978, p.33). Complementa ainda o autor que os fenômenos são reduzidos a fragmentos, e que estes, por sua vez, provocam uma desarmonia. Afastando-se do belo, com sua voz “estridente”, o grotesco nos alivia da monotonia do nobre, do deleitoso, do aprazível.

Ora, essa dilaceração do corpo humano do sujeito, cujos fragmentos integrativos de corpo a corpo restam espalhados pela cidade em busca de espreita e união eterna, não deixam de trazer à tona a questão romântica do grotesco, que nos quer afastar da sensaboria do Belo. Assim, retomamos nossa questão inicial acerca da estilização do poema moderno em relação ao poema romântico: haveria, na relação do primeiro com o segundo, uma nova apresentação do tema, que se propõe como um *jogo* bastante descontraído e moderno, cujos resultados surgem flexíveis e originais, gerando uma *nova e autônoma melodia moderna* e operando um *desvio* com relação ao legado romântico, um desvio que, bastante tolerável, não deixa de revelar as fontes onde bebeu e com as quais se deleitou, como lembra Baudelaire na epígrafe citada.

Só que, como nos adverte Friedrich, os fenômenos fragmentários manifestam que “o *grande todo* nos é perceptível apenas como fragmento, visto que o “todo” não concorda com o homem” (1978, p.33). É dessa forma que a fragmentação do sujeito leva, por sua vez, a uma percepção, ainda que árdua, do todo. O “todo” de Mário, o “todo” moderno, modernamente ilustrado em seu poema, do sujeito artisticamente fragmentado.

Insistindo ainda na teoria do fragmentário, herdeira direta da teoria do grotesco, tanto Friedrich quanto Antonio Candido ressaltam a importância da categoria da negatividade, imperiosa na modernidade e filha dos românticos, que a elaboraram em dois aspectos: na temática e na expressão/forma. Assim, como exemplo da primeira, tem-se o satanismo, o gosto pela noite e pelo sonho e, como forma suprema, a morte. Quanto à negatividade expressional, pode-se citar, por exemplo, a estrutura do fragmentismo, em que o poeta compõe aos pedaços, com buracos.

A estrutura do fragmentismo, considerada por Candido como “vínculo entre manifestações modernas e românticas” (Jornal do Brasil, 1988), é elaborada por Mario em nível temático, operando uma radical transferência da expressão ao próprio conteúdo: não é a forma que resta dilacerada, mas o próprio sujeito dela detentor. Assim, temos um jogo dialético entre a forma fragmentária moderna e o sujeito moderno dilacerado, representado em sua desconfiguração e retalhamento.

No entanto, como também lembram os autores, “toda essa negatividade tem como avesso uma positividade: destruímos para reconstruir, negamos para afirmar. A coisa é dialética” (CANDIDO, Jornal

do Brasil, 1988). O legado romântico da morte e do fragmentismo, como signos temáticos e expressivos, portanto, ganha uma nova conotação na poesia moderna: a unidade construtiva, que antes afirma e redefine. Dessa forma, o sujeito dilacerado reintegra-se à sua cidade e funde-se com seu espírito, atingindo uma unidade.

É assim que constatamos, após essa travessia pela morte, ora como solução, ora como completude, que o romântico não deixa de apontar seus rastros na encruzilhada moderna, legando-lhe temas, figuras, formas e conquistas que lhe serão de enorme fortuna, encanto e significação.

Contudo, também se afirma na modernidade a percepção de um sujeito fragmentário, estilhaçado, apenas delineado nas teorias românticas, cuja coesão é sistematicamente perturbada e questionada. Essa inquietude trazida pela contribuição romântica do desarmônico apresenta-se como uma aspiração, mais do que todas, moderna. Os românticos verão, assim, ressoarem seus ecos em importantes nomes da modernidade:

Estas são teorias românticas [do grotesco e do fragmentário] que, alguns anos mais tarde, se poderá encontrar também em Th. Gautier. Pertencem aos estigmas de que fala Baudelaire. Indicam o caminho no qual haverão de surgir as poesias arlequinais de Verlaine, a poesia trejeiteira de Rimbaud e de Tristan Corbière, o “humor negro” dos surrealistas e de seu precursor Lautréamont e, por fim, os absurdos dos mais modernos (FRIEDRICH, 1978, p.33-34).

Se é o Romantismo nosso contemporâneo, como curiosamente sugere Antonio Candido, é porque a ele devemos um sem-número de conquistas literárias que ressoam pela modernidade e cujos ecos encontram-se espalhados pelo caminho. Poucos gestos artísticos tiveram, no que diz respeito ao caráter revolucionário, o impacto da escola romântica, cujo principal adágio era o princípio da originalidade. O grito coletivo de libertação, consubstanciado no prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo, manifesta uma total ruptura com os preceitos clássicos, derrubando as muletas da arte clássica e tecendo os fios das asas que conformarão a atividade livre do poeta. Atividade livre que veremos ressoar pelos tempos modernos, do qual Mário de Andrade é, certamente, um significativo representante.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., s/d.

ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

CANDIDO, Antonio. “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Calibã”. In: *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. *O Romantismo, nosso contemporâneo*. Resumo de Claudio Bojunga. In: *Jornal do Brasil*, 1988.

FRIEDRICH, Hugo. “Perspectiva da lírica contemporânea: dissonâncias e anormalidade”. In: *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: Anjo e Demônio do Romantismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.