

## MÁRIO DE ANDRADE, DIONISO E ARLEQUIM MÁRIO DE ANDRADE, DIONYSUS AND HARLEQUIN

Marcos Falchero Falleiros<sup>1</sup>  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

### RESUMO

Nietzsche apresenta o lirismo como embrião da tragédia, mostrando sua gênese apolíneo-dionisíaca a partir do “estado de ânimo musical”. A lírica de Mário de Andrade, entretanto, apresenta em sua densidade exuberante a irresolução desta síntese, sugerindo o conflito entre o homem teórico e o músico, que deixou nos fragmentos de sua poesia as marcas de outra relação: a de Dioniso e Arlequim.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia de Mário de Andrade; Nietzsche; lirismo apolíneo-dionisíaco.

### ABSTRACT

Nietzsche presents lyricism as an embryo of the tragedy, showing its Apollonian-Dionysian genesis from the "musical mood". Mário de Andrade's lyric, however, presents in its exuberant density the irresolution of this synthesis, suggesting the conflict between the theoretical man and the musician, who left in the fragments of his poetry the marks of another relationship: that of Dionysus and Harlequin.

**KEYWORDS:** Poetry of Mário de Andrade; Nietzsche; Apollonian-Dionysian lyricism.

*A poesia do lírico não pode expressar nada que não esteja já, com a máxima generalidade e vigência universal, na música, a qual é quem força o lírico a empregar uma linguagem figurada.*  
Nietzsche, *O nascimento da tragédia*.

### Nietzschanismo

Nietzsche quer destroçar o conceito de *catarse* da *Poética* de Aristóteles. Pois em teorizações como esta o filósofo grego está alicerçando um dos pilares fundamentais da *tendência socrática*, a degeneração que dialetizou a tragédia para depois embalsamá-la como grau supremo da arte. À defesa técnica de Aristóteles a Eurípedes, no capítulo XIII, da *Poética* (1984), Nietzsche responde com o lamento em *O nascimento da tragédia*:

O que querias tu, sacrílego Eurípedes, ao tentares forçar esse moribundo [o mito] a que uma vez mais te prestasse serviço? Ele morreu entre tuas mãos brutais: e agora tu necessitavas de um mito imitado, simulado, que como o macaco de Hércules, só sabia enfeitar-se com a velha pompa. E assim como o mito morreu para ti, também para ti morreu o gênio da música: ainda quando saqueaste com mãos ávidas todos os jardins da música, só conseguiste uma música imitada e simulada. E porque abandonaste Dioniso, Apolo também te abandonou; tira todas as paixões de seu esconderijo e encerra-as em teu círculo, afia e aguça uma dialética sofisticada para os discursos de teus heróis – também teus heróis têm umas paixões só imitadas e simuladas e pronunciam unicamente discursos imitados e simulados. (NIETZSCHE, 2009, p. 103)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. E-mail: [marcffal@gmail.com](mailto:marcffal@gmail.com)

<sup>2</sup> Estão traduzidos para o português os trechos de edições em língua estrangeira citados neste texto.

Aristóteles está construindo o pensamento racional, a razão grega, “filha da cidade”, nascida, segundo Vernant (2002, p. 143), junto à pólis, quando os pré-socráticos manifestaram a superação do pensamento mítico e semearam o tempo para Sócrates. Com Aristóteles, a forma com que o pensamento humano se moldou na Grécia deixa mais visível sua intenção utilitária: vindo do mundo, retorna a ele para organizá-lo. Aristóteles cita o *mito* como matéria primordial do enredo, quando coloca no conjunto “poesia” tudo o que a partir do mito vier composto por: *ritmo*, *música*, *linguagem*. Atribui a utilização simultânea dos três meios somente ao ditirambo, ao *nómos*, à tragédia e à comédia.

Sua lógica enfileira três meios de “imitação da natureza”, sem justificar por que não acrescenta outros, como “cores” e “traços”, a esse mesmo conjunto. O ponto de partida de Aristóteles é o seu ponto de chegada: a *tragédia*. É a partir dela que ele retira e organiza seu quadro de categorias na exposição analítica das “coisas primeiras”, para poder no último capítulo atribuir à tragédia o grau supremo da arte da *poiesis*.

Assim, quando na página inicial da *Poética*, Aristóteles (1984, p. 241-242), antes de agregar os três meios de imitação ao conjunto *poiesis*, cita “cores” e “traços” como meios de imitação de outro conjunto (artes plásticas, diríamos), pressentimos ali a indecisão com a cena e seus cenários, quanto a inseri-los ou não no conjunto *tragédia*, que, por enquanto, aparece com o título mais abstrato e abrangente de *poiesis*, mas que de qualquer forma já aparece com sua *visualidade* subtraída:

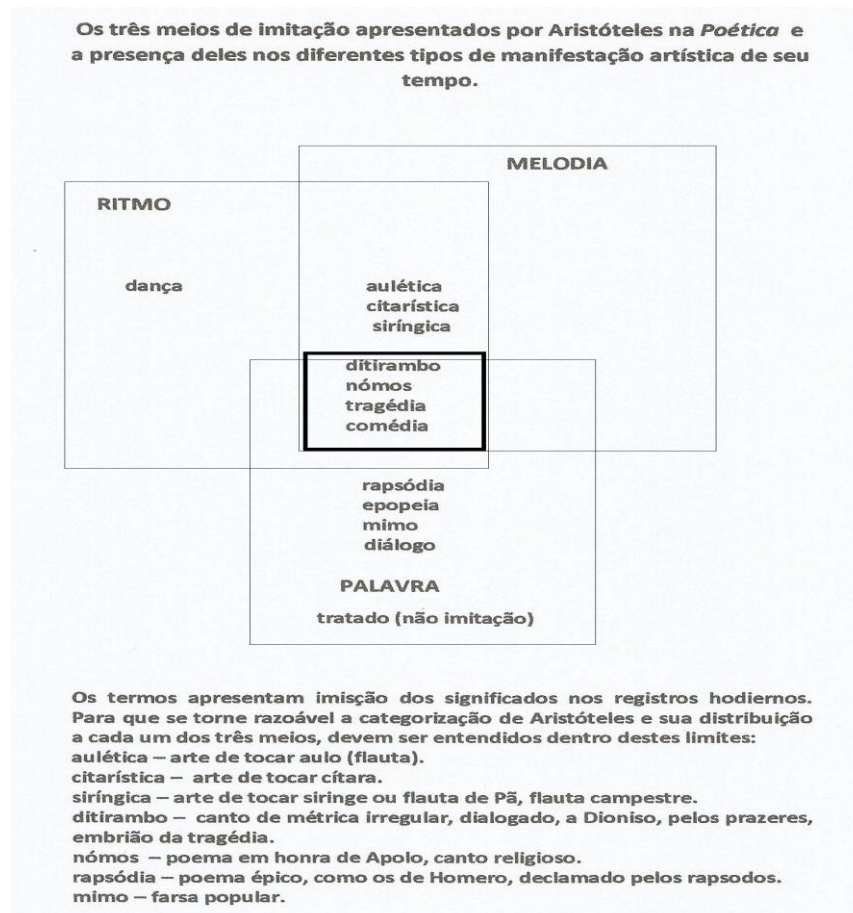


Fig. 1 (elaboração do autor) – Interseções dos meios de imitação citados na *Poética* de Aristóteles.

A hipótese se fortalece quando, em seguida, ele cita a “imitação de vozes” (somente como “suporte sonoro” do logos) – traindo sua preocupação com os atores. O *ritmo*, que pulsa na

*música*, parece estar colocado como subconjunto, entre os meios de imitação, para subtrair a visualidade apolínea dos *gestos* da dança. No capítulo VI (1984, p. 245-247), que trata das partes da tragédia, o *ritmo* desaparece sob a “linguagem ornamentada”, e os meios da “composição que se deve dar aos mitos” passam a ser dois: elocução e melopeia.

As traduções indicam por um truísmo sua dificuldade em conceituar “melopeia”: “aquilo cujo efeito a todos é manifesto” (1984, p. 246). Tudo indica que esse pensamento organizador e utilitário, nascido, diz Nietzsche (2009, p. 127), despregado da crisálida do apolíneo a partir de sua radicalização antidionisíaca, tem uma *linguagem* que se dá mal com a *música* e a *cena*, com a *embriaguez* e o *sonho*.

Esse pensamento pragmático vê a tragédia como uma forma de expressão que, “suscitando o terror e a piedade”, “tem por efeito a purificação [catarse] dessas emoções” (1984, p. 245). A favor do *sonho* e da *embriaguez*, figurações do que afirma serem os dois polos instintivos formadores da arte, o *apolíneo* e o *dionisíaco*, Nietzsche se levanta contra esse enquadramento ressecado de vida, como observa Deleuze:

O trágico está somente na multiplicidade, na diversidade da afirmação enquanto tal. O que define o trágico é a alegria do múltiplo, a alegria plural. Essa alegria não é o resultado de uma sublimação, de uma purgação, de uma compensação, de uma resignação, de uma reconciliação: em todas as teorias do trágico, Nietzsche pode denunciar um desconhecimento essencial, o da tragédia como fenômeno estético. *Trágico* designa a forma estética da alegria, não uma fórmula, nem uma solução moral da dor, do medo ou da piedade. (1976, p. 14).

O vigor da confusa precisão de Aristóteles engatinha na construção da *ciência*: aquela que suprimiu a *visualidade* a ponto de considerar o espetáculo cênico “o menos artístico e menos próprio da poesia” (1984, p. 247) e que por si mesma demonstrou, nas dificuldades de sua lógica, o antagonismo entre o conceito e a melopeia, para em seguida atribuir a esta, nas “restantes partes” da tragédia, a qualidade de “principal ornamento” (1984, p. 247).

Esse modo de pensar veio do mito. Mas quando se manifestou com os pré-socráticos, diz Vernant, em *As origens do pensamento grego* (2002, p. 114), já era completamente outro. Junto à pólis, como que vindo dela e construindo-a, esse pensamento foi precedido pela arte: agora Aristóteles se volta para tal origem e o pensamento racional normatiza aquilo que a arte já fez sem *saber*: corte as raízes do mito, é mais importante que sua intriga seja ordenada, organize “ações paradoxais” por critérios racionais de necessidade e verossimilhança, o importante é o espanto: terror e piedade: o reconhecimento. A poesia (universal) está mais próxima da filosofia que o relato histórico (fatos particulares) (ARISTÓTELES, 1984, 249-250). Semimito e semilogos, a fala da tragédia é o modo como a arte com a força da música retém na sua estrutura o trágico nascimento da filosofia: o reconhecimento. Depois de se encenar no teatro de abstrações dos dramas platônicos dialogados, a filosofia, um Édipo errante que “só sabe que nada sabe”, dispõe-se em capítulos frios de um *tratado* em prosa para reconhecer o esqueleto de sua origem.

No século XIX, o pensamento otimista dá uma reviravolta a partir de si mesmo: a partir da crise de um racionalismo que atingiu a feição onipotente do cientificismo, os *homens teóricos* (NIETZSCHE, 2009, p. 132) buscam escavar o raso da razão positivista: o *filólogo* abandona as fichas e notas de rodapé para tornar-se o *filósofo trágico* com linguagem exuberante, apolínea e dionisíaca; o *médico* desenreda com o rigoroso bisturi naturalista o esquema vazio dos nervos, mas só encontra atrás da cena dos sonhos o *lirismo* dionisíaco do inconsciente; o *economista* revira a dialética otimista e mostra os desejos ocultos da teoria, para vociferar *epicamente* por um reino apolíneo. É uma crise da linguagem que se configura na suspeita de que “a linguagem quer dizer algo de diferente do que diz”, anota Foucault em *Nietzsche, Freud e Marx* (1997, p. 15).

Se a linguagem é o ponto de partida na relação linguagem-mito-música, como revela Lévi-Strauss em “Mito e música” (1987, p. 73), fica então dito que esse ponto de partida só será

reconhecido e desvendado a partir do pensamento racional e que, antes dele, a linguagem aparecia com sua inocência diluída junto ao mito e à música. E se a música, que da linguagem contém o aspecto do som, seguiu direção oposta à do mito (1987, p. 76), que contém da linguagem o aspecto do sentido, podemos entender que o pensamento racional, a consciência da linguagem, a consciência do que Lévi-Strauss apresenta como desveladora dos três níveis da linguagem (fonema, palavra, frase), pôde se constituir quando pôde apreender, de cada uma das direções (mito-sentido, música-som), cada um de seus aspectos (linguagem-sentido e som). Assim, a tragédia, como mito e música, é o passo preliminar para que isso aconteça: a tragédia como *representação* é a arte que, longe da alegoria que o pensamento teórico irá impor para traduzir o mundo, traz o símbolo trágico da última resistência ao desgarramento degenerador de onde virá o *homem teórico*.

Cassirer, em *Linguagem e mito* (1972), entende como gênese da linguagem a elaboração sonora que, a partir de uma consciência do indeterminado, constrói um *símbolo* para figurar a físcia do momento em que o *mito* se objetiva no flagrante da *imagem*, quando os afetos humanos se resolvem e articulam o real com um “deus momentâneo” (1972, p. 53). Essa conexão linguagem-mito se origina em um estado de condensação que se contrapõe ao “discursivo”, ao “expansivo” dos *conceitos* do pensamento teórico (1972, p. 51-52).

Mas, para o pensador kantiano da cultura, tanto o pensamento teórico, quanto o pensamento mítico e a arte, têm o mesmo estatuto:

Em lugar de tomá-las [as formas intelectuais] como meras reproduções, devemos reconhecer, em cada uma, uma regra espontânea de geração, um modo e tendência originais de expressão, que é algo mais que a mera estampa de algo de antemão dado em rígidas configurações de ser. Deste ponto de vista, o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo. [...] Consequentemente, as formas simbólicas especiais não são imitações, e sim, órgãos dessa realidade, posto que, só por meio delas, o real pode converter-se em objeto de captação intelectual e, destarte, tornar-se visível para nós. (CASSIRER, 1972, p. 22).

Sem se deter especificamente sobre a música, Cassirer permite que a procuremos no que chama de “arte” como uma das formas intelectuais, e se nem mito, arte, linguagem ou ciência são alegorias reprodutoras, Cassirer, negando que elas sejam imitações, retira a possibilidade de explicar a cultura retrospectivamente a partir de si mesma, isto é, como fez Aristóteles, realista-ingenosamente a partir da razão, como se a racionalidade já estivesse pronta e dada desde o início, quando, desde o mito, a cultura foi trançando a desvinculação homem-natureza com o desenho dessa consciência que agora equivocadamente se volta para suas origens à procura de si mesma.

Aristotélica – essa parece ser a atitude de Lukács, em sua *Estética* (1966), quando encontra a gênese do reflexo estético na racionalização da magia como crença de possibilidade de intervenção sobre o mundo exterior por meio de práticas miméticas. Mas limita seu percurso a esse ponto, e a limpidez de traços finos de seu racionalismo o impede de entrar em densidades mais obscuras como a de perguntar por que a magia assim procede. Em substituição a essa investigação, deixa seu texto irresoluto de expressões do tipo “como é natural” (1966, p. 54), “não é caso de adentrarmos aqui nos detalhes dessa evolução” (1966, p. 53), ou:

Assim, pois, ainda que nos primeiríssimos começos essas danças tenham sido espontaneamente ‘naturalistas’ (no sentido de não estudadas, senão improvisadas), este caráter seu inicial não terá podido de modo algum manter-se, precisamente pela finalidade mágica e os preceitos dimanantes dela. (1966, p.95).

Música não é linguagem. Também como em Aristóteles, o logos luckasiano se dá mal com a música: ainda em *Estética*, no capítulo “O caminho para a mundanidade”, ele diz:

Seguramente se poderiam descobrir tendências análogas na história da música, mas, de acordo com sua própria essência, com problemas e tendências evolutivas completamente distintas. Essa tendência se manifesta de modo mais claro e carregado nas artes figurativas, cuja origem pressupõe já sem mais a separação aqui descrita [cf. p. 110: “separação entre as formações estéticas e a atividade corporal com a participação imediata do homem mesmo, sua transformação em uma formação verdadeiramente substantiva, que se contraponha ao homem como um Em-si com base própria”]. (1966, p. 111).

Na fissura sujeito-objeto que a fissura homem-natureza abre, o logos é ao mesmo tempo a marca do exílio e o instrumento de busca. Eternamente mediador, sempre procurará o mundo e sempre sua presença será a maior evidência de que está fora dele. Ao sugerir essa condição em “Fragmento sobre música e linguagem”, em *Quase uma fantasia*, Adorno (2006) conceitua a música como manifestação humana em direção oposta à da linguagem significante, a *linguagem*. A música vem do absoluto e como num solução de toda luz se abandona ao mediato em seguida. Preso à linguagem em sua *teoria*, o que Adorno deixa entrever a respeito da música é a sensação de que, pelo avesso, esta linguagem fala para dentro: a identidade do que pôde ser chamado, um tanto imprópriamente, de “conceitos” musicais “residia em sua própria disposição, não em algo designado por eles” (2006, p. 256). Vinda do umbral da consciência, a música traz o absoluto antes da perda, mas a pulsão que a constrói emite suas intenções com racionalidade, para falar de si mesma, para diluir o seu ser no mundo, para não falar, para não aflorar o logos. É como se ela estivesse detida no caminho entre o significante e o significado e, a partir desse ponto, recuasse pela direção oposta. Não é mito, mas é prece: “Sua ideia é a forma do nome divino. Ela é prece desmitificada, livre da magia influente; é a tentativa humana, ainda como sempre frustrada, de nomear o Nome ele mesmo, e não de comunicar significados” (ADORNO, 2008, p.168). Sem que a passagem do significante ao significado construa o signo, que pula para fora do mundo e plasma o mito, a música não perde a raiz de onde recebe as pulsões que esse caminho em marcha ré organiza num todo cuja estrutura é o próprio conteúdo.

No apanhado dessas diferentes perspectivas epistemológicas, retomando o que diz Cassirer a respeito da conexão linguagem-mito e o que diz Adorno a respeito da diferença música-linguagem, retendo a afirmação de Lévi-Strauss de que a linguagem é o lastro comum entre mito e música, resta concluir que o pensamento teórico, os conceitos, enfim, que o logos é derivação da direção tomada pelo ramo mítico, e, assim, confirmar a vinculação dessas abordagens com o pensamento de Nietzsche: com a “linguagem dos escolásticos”, ele estabelece a diferença entre os *conceitos*, abstrações da coisa, e a *música*, que expressa “o núcleo mais íntimo, prévio a toda configuração”: “os conceitos são os *universalia post rem* (universais posteriores à coisa), a música expressa, por outro lado, os *universalia ante rem* (universais anteriores à coisa), e a realidade, os *universalia in re* (universais na coisa)” (NIETZSCHE, 2009, p. 143).

“A música” – diz Nietzsche, acatando Schopenhauer – é “a linguagem imediata da vontade” (2009, p. 143): nessa força se encontra a aptidão para fazer nascer o mito, somente o espírito da música pode explicar o sentido do trágico como o prazer estético pela aniquilação:

Pois é nos exemplos individuais de tal aniquilação donde se nos faz compreensível o fenômeno da arte dionisíaca, a qual expressa a vontade de sua onipotência, por assim dizer, detrás do *principium individuationis* [princípio de individuação], a vida eterna mais além de toda aparência e apesar de toda aniquilação. A alegria metafísica pelo trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente à linguagem da imagem: o herói, aparência suprema da vontade, é negado, para prazer nosso, porque é só aparência, e a vida eterna da vontade não é afetada por sua aniquilação. “Nós cremos

na vida eterna”, assim exclama a tragédia; enquanto que a música é a ideia imediata dessa vida. (NIETZSCHE, 2009, p. 144-145).

O postulado nietzschiano rompe, pois, com o realismo ingênuo da gênese do reflexo estético, dada como vontade inexplicada da cópia. Pelo contrário, Nietzsche gradua o exílio do humano e, a partir de Schopenhauer, verifica as pulsões que este desterrado arrasta em suas raízes por trás da “linguagem das imagens”.

Nietzsche rebate Aristóteles: portanto, contra a *Poética*, bate seu martelo com *O nascimento da tragédia* e puxa cada fio dos tópicos aristotélicos para revertê-los numa visão embriagada de filósofo trágico. Contra a formulação aristotélica sobre a origem da *poiesis*, cuja causa é posta como “natural” para justificar a afirmação de que “imitar é congênito no homem” (ARISTÓTELES, 1984, p. 243-244), Nietzsche apresenta as “potências artísticas que brotam da natureza mesma, *sem mediação do artista humano*”: o apolíneo e o dionisíaco. São esses os dois “estados artísticos imediatos da natureza” que todo artista “imita”: o sonho e a embriaguez (2009, p. 48). Contra o utilitarismo terapêutico da *Poética*, propõe a celebração da vida eterna, o êx-tase, o *enthousiasmós* redentor do absoluto, na vertigem do Uno primordial.

### O espírito da música nas letras de Mário de Andrade

Mário de Andrade emite sinais de embriaguez, em *Clã do jabuti*, de 1927, quando fala com a boca cheia de amendoins cheirando a Brasil, em busca da dissolução de seu enclausuramento subjetivo através de um limitado universalismo de geografia fronteira:

*O poeta come amendoim*

(a Carlos Drummond de Andrade)

(1924)

[...]

Tenho desejos de violas e solidões sem sentido  
Tenho desejos de gemer e de morrer.

Brasil ...

Mastigado na gostosura quente do amendoim ...  
Falado numa língua curumim  
De palavras incertas num remeleixo melado rnelancólico ...  
Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons ...  
Molham meus beijos que dão beijos alastrados  
E depois murmuram sem malícia as rezas bem nascidas ...

Brasil amado não porque seja a minha pátria,  
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der ...  
Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,  
O gosto dos meus descansos,  
O balanço das minhas cantigas amores e danças.

[...]

(ANDRADE, 1976, p. 132).

O poeta não parece propriamente civilizado, mas é cômico como um indivíduo, no sentido indicado por Nietzsche quando aponta em Dioniso a origem fundamental de todos os personagens trágicos:

Não sei quem asseverou que todos os indivíduos, como indivíduos, são cômicos e, portanto, não trágicos: daí se inferiria que os gregos não *puderam* suportar em absoluto indivíduos na cena trágica.

[...] o único Dioniso verdadeiramente real aparece com uma pluralidade de figuras, com a máscara de um herói que luta e, por assim dizer, aparece preso na rede da vontade individual. Em sua forma de falar e de atuar agora, o deus que aparece se assemelha a um indivíduo que erra, anela e sofre [...]

Na verdade, entretanto, aquele herói é o Dioniso sofredor dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si os sofrimentos da individuação, de quem mitos maravilhosos contam que, quando menino, foi despedaçado pelos titãs [...] (2009, p. 99-100).

Ao mesmo tempo, a erudição vigorosa do refinadíssimo Mário de Andrade é capaz de precisão cartesiana ao excluir, do *cogito* pronominal, “minuetes”, “bacanais”, “farândulas”, “lanceiros”, “quadrilhas”, com a resposta à pergunta que lança em busca de fundamento, em “Danças” (1924), de *Remate de males*, de 1930: “Que somos nós!? Pronomes pessoais” (ANDRADE, 1976, p. 193). É o ritmo diferente de cada uma o que separa as duas artes gêmeas, canto e poesia, como música e linguagem – diz em *Aspectos da música brasileira*:

Parecem ambas essas artes [canto e poesia] fundir-se numa só base estrutural comum – o ritmo. No entanto é justamente o ritmo que mais intimamente as põe em mútua oposição, pois cada uma das duas artes gêmeas adquiriu seu ritmo próprio, um derivado, no canto, do puro dinamismo fisiopsíquico e outro na poesia, dos processos de pensar por meio de palavras. (ANDRADE, 2012, p. 31).

É a mesma sensação de antagonismo que Nietzsche tem diante da lírica (2009, p. 64-65), e, no entanto, para Nietzsche, como sugere a ele o depoimento de Schiller a respeito do próprio processo de inspiração, o lírico é um artista dionisíaco que formula sua arte primordialmente a partir de um “estado de ânimo musical”, cuja redenção do Uno primordial, através da aparência, se processa, sob o “efeito apolíneo de um sonho”, em “uma imagem onírica simbólica”: vinda do “abismo do ser”, sua subjetividade é “pura imaginação”. Nietzsche acrescenta ainda que essas “chispas-imagens”, as poesias líricas, “em seu desdobramento supremo se chamam tragédias e ditirambos dramáticos” (2009, p. 65). Com isto, ele explica a origem da lírica, embrião da tragédia, rebatendo a concepção tradicional do lírico como artista “subjetivo”, aquele que “tagarela em nossa presença toda a gama cromática de suas paixões e apetites” (2009, p. 63-64). Então, com base em sua “metafísica estética”, demonstra o processo de formação do lírico:

Antes de tudo, como artista dionisíaco ele se identifica plenamente com o Uno primordial, com sua dor e sua contradição, e produz uma réplica desse Uno primordial em forma de música [...]; depois, essa música se faz visível de novo, sob o efeito apolíneo do sonho, como uma imagem onírica simbólica. [...] Já desde o processo dionisíaco o artista abandonara sua subjetividade: a imagem que sua unidade com o coração do mundo lhe mostra agora é uma cena onírica, que faz sensíveis aquela contradição e aquela dor primordiais junto ao prazer primordial próprio da aparência. (2009, p. 65).

E conclui que, “na medida em que o sujeito é artista, está já redimido de sua vontade individual e se converteu, por assim dizer, em um *médium* através do qual o único sujeito verdadeiramente existente festeja sua redenção na aparência” (2009, p. 68).

A posição de Mário de Andrade na poesia parece ser comum à daquele embriagado dionisíaco que Nietzsche encontra afastado dos coros entusiastas, para à margem deles, contemplá-los prosternado – aí, sob o “influxo apolíneo do sonho”, alcança a imagem “da sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo” (2009, p. 48-49): essa é a imagem nietzschiana da tragédia.

Mas, tempos depois, Mário de Andrade não harmoniza a correlação lírico-trágica do apolíneo-dionisiaco. Pelo contrário, percorre-a de um extremo a outro, indeciso, sem saber se dança ou se escreve, se se espalha, girando os braços, ou se os estende para a crucificação da consciência do *principium inviduationis*. Já sob o domínio do pensamento otimista, mas vivendo sua crise, de onde vem o modernismo, Mário de Andrade se dá mal com a linguagem. Sua expressão lírica carrega marcas de incômodo e contrariedade, como se não tivesse se livrado nunca do “ruim esquisito” que Manuel Bandeira sentiu em seu livro de estreia (BANDEIRA, 2012, p. 87).

Pode-se assim depreender da análise de Roberto Schwarz em “O psicologismo na poética de Mário de Andrade” (1981), quando o crítico aponta a oscilação entre o espontaneísmo da subconsciência e o rigor técnico na elaboração artística, que o mal-estar daquele enquistamento vem sempre acompanhado de uma tendência alógica deformadora, no trajeto de seus três projetos estéticos: 1- nas veleidades teóricas do verso harmônico simultaneísta, seja no rascunho desvairista do inconsciente, seja nos torneios sintáticos e na presença das línguas imigrantes, que buscam na renovação da linguagem a recomposição arlequina; 2- na recomposição nacionalista da carapaça do jabuti, para reclamar mais tarde, em *A costela do grã cão*, no “Lundu do escritor difícil” (1928), que essa sua gente sabe o que é “singe” em francês, mas não sabe o que é “guariba”, porque o “fácil virou fóssil” (ANDRADE, 1976, p. 287); 3- na linguagem desmascarada como instrumento demagógico de velamento da luta de classes nos deputados de *Café*, como também quando chacoalha as palavras em *O carro da miséria*, como “grito” e “gruto” (ANDRADE, 1976, p. 259, 270), ou deixa no desvario de sua embriaguez que emergem imagens esparsas da “mulher da Bolívia” (p. 259, 267) ou do refrão do item II de *O carro da miséria*, “Meu baralho dois ouros/ Eu não quero mais jogar” (1976, p. 260-262), a estrofe do coco colhida no Nordeste, como revela em carta a Carlos Lacerda (ANDRADE, 1963, p. 83-93) e registra na “Conferência literária” em *Música de feitiçaria no Brasil* (2015a).

Mesmo seus ricos textos teóricos parecem às vezes entrar num estado febril de relações a partir de uma profusão de informações catalogadas. Talvez seja com *Macunaíma* que ele tenha conseguido na sua produção artística a síntese perfeita entre o bibliotecário, a figura exemplar do *homem teórico* (NIETZSCHE, 2009, p. 153) e o bêbado dionisiaco. Talvez ele tenha sido a liderança de um bem-humorado comportamento *nonsense* típico dos poetas do Modernismo brasileiro, seja quando Manuel Bandeira, como que cansado das limitações da linguagem, explode nela interjetivamente o som de um “bouleversam” de outra língua, seja com as correlações inesperadas de Drummond, como a respeito das rimas insolúveis do mundo na fragmentação de seu poema de sete faces.

Em *O turista aprendiz*, um dos muitos momentos em que Mário de Andrade enfoca a relação música-linguagem, vemos o texto aparente de um diário realista resvalar aos poucos, pela ficção, um estado de embriaguez que desembesta num delírio anarquizante, rompendo com o descritivismo esperado sobre a tribo dos pacaás novos. Ali, tudo parece invertido. A cultura reprime a linguagem e cobre as partes pudendas, o nariz e as orelhas, com saíotes do pescoço para cima e panos que cobrem a cabeça como roupas íntimas, mas que dão saída à visão por meio de frestas. Essa inversão vai sendo formulada num jogo de contradições que transforma incoerentemente os pés, e não o sexo, no polo oposto de comunicação, revelando a persistência da repressão própria da cultura “não invertida”, que ali se mantém com o pajé em “esperneadíssimo sermão” contra abusos (ANDRADE, 2015b, p. 101-102).

Dias depois, nesse mesmo diário – que o trabalho posterior de elaboração transformou em “obra aberta”, como observam Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo (ANDRADE, 2015b, p. 32-33, 38) – Mário registra o projeto de sátira às monografias dos *homens teóricos*, em contexto similar à formulação delirante dos pacaás novos: trata-se da tribo dos índios dó-mi-sol e sua linguagem musical, onde a vontade de Mário de Andrade, através de seu modo profuso, revela-se afeiçoada à imobilidade, vindo no “estreitamento dos conceitos” (2015b, p. 136) das palavras a causa da inferioridade das outras tribos escravas. Ele, que encontrou na



música, contrapondo-a ao “valor intelectual direto da palavra”, funções *dinamogênicas* e efeitos *cenestésicos* (ANDRADE, 1972, p. 40-41), faz com que a música apareça ali como um estágio de cultura preliminar ao princípio de realidade que o logos aflora, dando superioridade à tribo vitoriosa dos dó-mi-sol, da linhagem dos bichos-preguiça (2015b, p. 169).

É sempre uma vontade de aniquilamento que perpassa seu trajeto estético, enquanto ordena essa força na forma de sua poesia. É uma consciência que, captando o mundo fragmentado, inquieta-se por diluir-se nele pela reconstrução de uma unidade primordial. Mário de Andrade não é, por isso mesmo, suficientemente cabotino, como Alberto Caeiro, para poetar com nitidez sobre a inutilidade das palavras. Em nome da sinceridade que busca atrás das palavras e preso irremediavelmente ao espírito da música, prefere abandonar sua poesia travada por esse conflito que o modernismo expressou.

“O desejo de fugir para um momento primitivo em que o homem ainda não alcançara os contornos definitivos do eu” é uma das razões apontadas por Anatol Rosenfeld, em “Reflexões sobre o romance moderno” (1985, p. 88), para explicar a *desrealização* na pintura, em conexão com a do romance. Se a perspectiva é “o recurso para a conquista do mundo terreno”, criado nas “épocas de emancipação do indivíduo”, o caos dos tempos modernos, na crise da linguagem, faz com que o recurso da perspectiva se desmorone. Simetricamente ao romance, o ser humano na pintura moderna é deformado (expressionismo), dissociado (surrealismo) ou reduzido a configurações geométricas subjacentes (cubismo).

*Arlequim*, como imagem, contém a deformação expressionista da máscara do palhaço; como construção da figura, revela o surrealismo dissociado das partes; e, como resultado, a composição cubista das configurações geométricas subjacentes. Assim, encontram-se nele as duas linhas que, arlequinamente, além dos críticos, “também os modernistas da fase heroica baralhavam”, conforme aponta Alfredo Bosi: a “linha impressionista-cubista-abstracionista, que caminhou para a *construção do objeto poético autônomo*”, e a “linha primitivista-expressionista-surrealista, que significava antes de mais nada a *projeção de tensões inconscientes do sujeito*” (1974, p. 378). Nisso que se expressa no futurismo e no primitivismo e a que, no Modernismo brasileiro, se liga à discussão entre arte autônoma e arte interessada (BOSI, 1974, p. 384-386), nessa oscilação podemos encontrar Mário de Andrade, *Arlequim arlequinal*, entre o objetivismo e o subjetivismo, entre o esteticismo e o psicologismo, debatendo-se entre as direções opostas da linguagem e da música.

No “Carnaval carioca” (ANDRADE, 1976, p. 133-146), de *Clã do jabuti* (1927), os versos obedecem ao impulso de uma economia telegráfica. No início do poema, nenhuma sintaxe suaviza a batida dura dessas palavras nostálgicas dos “versos harmônicos”, que parecem ter sido escolhidas por quem estivesse desbastando a linguagem para encontrar no fundo o real. E, no entanto, o texto recolhedor de *flashes* fala por uma longa extensão. A voz do poeta finge o presente com os verbos. O poema poderia ter se expressado somente por meio de uma dessas estrofes, que condensasse pelo apolíneo a *chispa-imagem* desse instante dionisíaco, mas percorre uma longa caminhada discursiva na recomposição de cacos arlequinais. O uso do presente, antes de ser fingimento, tem a intenção de resgatar essa vivência de aniquilação. Mas o uso da palavra mantém a condenação ao *princípio individualização*. Logo à frente, a voz do poeta se desmascara como desterrada daquela vivência e confessa que ali o poeta morreu, foi varrido pelo carnaval, e que o carnaval não é poetizável. O carnaval em sua poesia não pode existir – tem direção oposta a ela, como entre a música e a linguagem. A poesia sobre o carnaval se declara arruinada.

Essa contradição já vinha se revelando entre o estilo econômico de quem evita frases ou as mantém muito secas, preocupado em recolher somente substantivos do real, e o longo percurso do poema na ansiosa discursividade de quem queria falar pouco, ou não falar, e vai notando e resmungando pelo caminho a impossibilidade de exauri-lo. Há um descompasso no ritmo entre a vontade de ficar no presente e a constatação da realidade de que o caminho nunca mais terá fim.

A recomposição arlequinada do dilaceramento dionísio vinha encontrando pedaços do poeta em meio à turba. Inicialmente, ele se vê em meio à “fornalha” e menciona os dois polos:

Carnaval...  
Minha frieza de paulista,  
Policiamentos interiores,  
Temores da exceção...  
E o excesso goitacá pardo selvagem!  
(ANDRADE, 1976, p. 133).

Em seguida, ainda uma última resistência com a censura velada na pergunta sobre o riso – esse que é a liberação do superego: “Ris?” Mas todos riem e o cortejo vertiginoso vai dissolvendo sua subjetividade até que novamente a restauração de sensações perdidas recompõe a perspectiva na contemplação, e o poeta definitivamente se encontra “solitário”, “olhando as fantasias dos outros”.

Em outro momento, um momento simbolicamente terminal, na solidão do *principium individuationis*, constataria: “Demagógicamente tão só” – com essa conclusão, Mário de Andrade termina a longa discursividade de seu poema-testamento, que já evita no título – “A meditação sobre o Tietê” – a referência à música, tão comum em sua poesia. Contra a corrente, a voz do poeta continua caminhando em sua demorada linearidade discursiva em busca da totalidade diluidora do subjetivo, debruçado sobre este rio oscilante entre a noite e as luzes trêmulas, que fazem repentinamente surgir a pólis renascida. Como a linguagem em relação à música, este rio caminha em direção oposta à dos outros rios que se diluem no mar. E, com essa linguagem, que se queria musical, mas que finalmente constata o caráter reflexivo de sua meditação, lamenta que a mesma linguagem do rio o tenha arrastado mais e mais para o demasiano humano e o tenha impedido de alcançar o mar absoluto das “tempestades do Atlântico”, aquelas tempestades aniquilantes do mar, em que, segundo diz Schopenhauer a Nietzsche (2009, p. 44-45), somente o *principium individuationis* do sonho apolíneo pode dar a aparência de alguma segurança perante seus tormentos.

Assim, debruçado com a voz na direção do mar, Mário de Andrade fala, fala, fala, num lamento alucinado e manso, enquanto vê, ao modo de um poeta simbolista, mas em direção oposta, seus poemas, suas intenções e seus projetos sendo levados à terra dos homens:

São formas... Formas que fogem, formas  
Indivisas, se atropelando, num tilintar de formas fugidias.  
(ANDRADE, 1976, p. 369).

Acrescenta a esses cacos arlequinados uma lágrima que confirma a falência da enganosa expectativa dionísio que lhe deu Roger Bastide, como Mário relatou a Carlos Lacerda, quando explicava a presença de “zabumbas” em *O carro da miséria*:

Porque “zabumbas”? A explicação é fácilíssima em mim: é a constância coreográfico-dionísio que atravessa toda a minha poesia, e pra qual o Roger Bastide já chamou a atenção. Em quase todos os grandes momentos extasiados, na dor ou na alegria, eu “me dissolvo em dança”. (ANDRADE, 1963, p. 89).

Nietzsche localiza figuradamente a gênese dionísio-musical do lirismo em Arquíloco, chamando a atenção para o fato de ter sido este progenitor quem introduziu na literatura grega a canção popular. Nela é que a música gera de si o lirismo na palavra. Isso é o que nos demonstra a forma *estrófica* – o “giro”, a “volta” – da canção popular. Os solenes rapsodos apolíneos souberam perceber o caráter desigual e irregular da lírica, essas chispas-imagens que “revelam com sua

policromia, com suas mudanças repentinas, mais ainda, com seu louco atropelamento, uma força absolutamente estranha à aparência épica e o seu tranquilo discorrer” (2009, p. 71).

Como pôde um músico tão afeito à força da canção popular ter, em seu louco atropelamento, emaranhado sua densa expressão lírica? Para respondermos à abordagem da lírica marioandradina é necessário o recuo histórico desde esses tempos de origem de que fala Nietzsche: agora encontraremos o *homem teórico*, o erudito que coleta o popular em fichas, o resultado cristão da *tendência socrática*, que se debate entre a ética e a estética, entre o pensamento utilitário da arte interessada e o existencialismo estético da arte autônoma: uma “verdadeira monstruosidade *per defectum*” (2009, p. 123), homóloga à qualificação a Sócrates feita por Nietzsche: neste mundo revirado, “o instinto se converte em um crítico, a consciência, em um criador” (2009, p. 123) – também podemos encontrar em Mário de Andrade um mundo revirado: nele, “o estado de ânimo musical”, ao invés de ser precedente, provocador, torna-se o impulso para a finalidade: movido pela nostalgia do absoluto, o ponto de partida do lirismo do homem teórico Mário de Andrade é a *linguagem*, de onde, vivendo sua crise, tenta retornar à música.

É significativa a observação de Nietzsche a respeito da relação entre música e linguagem, desde o momento originário da lírica: comparada com a música, toda aparência é somente símbolo:

por isso a linguagem, enquanto órgão e símbolo das aparências nunca nem em nenhum lugar pode extravasar a interioridade mais profunda da música, porque, tão logo se lança a imitá-la, fica sempre unicamente num contexto externo a ela, enquanto que de seu sentido mais profundo não nos pode aproximar nem um só passo, ainda que com toda a eloquência lírica. (2009, p. 73).

Somente marginalmente, por meio da carta a Carlos Lacerda, datada de 05-04-1944 (ANDRADE, 1963, p. 89), Mário de Andrade poderia explicar a inserção de trechos como esse em seus poemas embriagados:

Meu baralho dois ouros  
Eu não quero mais jogar.  
(ANDRADE, 1976, 260-262).

Na imprecisão do contexto, a consciência faz da linguagem a depositária sonora dos ritmos musicais (chega a dizer na carta que, por mais que se psicanalise, não consegue “descobrir de onde vieram certas palavras” (1963, p. 90)). Se o que gerou as imagens do coco, canção popular, foi um “estado de ânimo musical”, agora o erudito segue o caminho inverso, e busca a música atrás dessas imagens, cujo caráter conceitual torna-se sucata. Entretanto, como sucata, elas permanecem presentes, mas, em certas passagens, gratuitamente, porque retalhos alógicos num contexto semântico, desequilibrando, portanto, uma expressão linguística.

Em “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”, Roberto Schwarz aborda a “poética *explícita*” (1981, p. 22) de Mário, onde percebe que este, para rebater a “mania formalizante” dos mestres do passado, cai no extremo oposto do psicologismo, mantendo adialeticamente as polaridades “*lirismo-técnica, subconsciente-consciente, indivíduo-sociedade, ser-parecer*” (p. 15). Daí, Schwarz equaciona três fases do itinerário de Mário de Andrade: (1) a valorização do subconsciente de onde partiu em busca de libertação da linguagem, (2) “o giro na valoração”, já que “o preparo técnico e cultural” é que “permitirá a realização da tarefa nacionalista” (p. 15, 18) – agora invertendo, mas mantendo a oposição forma-conteúdo em termos absolutos – para, finalmente, (3) na fase de politização, procurar uma solução dialética para elas (p. 21).

Examinada a poética *implícita* no resultado de sua produção lírica, verifica-se que, se Schwarz advertia que “estas três posições não foram conquista de uma filosofia sistemática, de

modo que não se excluam com clareza” (1981, p. 15), na prática criativa, os caminhos serão mais ainda imprecisos. De fato, embora desde o “Prefácio interessantíssimo” a fórmula já estivesse dada – “Lirismo + Arte = Poesia” – o subconsciente ali era anarquicamente bem mais valorizado do que no trecho que Bosi (1974, p. 386) encontra no número 3 da revista *Estética*, onde, em resenha sobre obras de Blaise Cendrars, ao criticar seu “impressionismo”, sua “sinceridade sincera por demais”, sua “realidade da sensação”, Mário de Andrade professa:

Poesia é uma arte. Toda arte supõe uma organização, uma técnica, uma disciplina que faz das obras uma manifestação encerrada em si mesma. A obra de arte é antes de mais nada uma organização fechada, em toda criação artística deve haver a *intenção* da obra de arte. Essa intenção é que a torna uma entidade valendo por si mesma, desrelacionada. Desrelacionada, não quero dizer que não possa ter intenções até práticas de moralização, socialização, edificação etc., quero dizer que se torna livre da percepção temporal vivida da sensação e do sentimento reais. (ANDRADE, 2014, p. 327).

Entretanto, o que a exuberante produção lírica de Mário de Andrade revela é que o “eu-sou-trezentos”, no seu desvario, manteve sempre durante todo o seu itinerário, de tão densa significação, a crença na sinceridade do subconsciente sem vestes. Assim se dá conta da importância e seriedade da bebedeira mal retocada de *O carro da miséria* em sua evasão tormentosa de conflitos ideológicos insolúveis, sem notar a traição do subconsciente, que prometia ser o canal para ir mais fundo ao “estado de ânimo musical”, mas que na verdade regurgitava de volta à consciência restos arlequinais vindos dela mesma.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Escritos musicales I-III*. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz e Antonio Gómez Schneekloth. Madri: Akal, 2006.

\_\_\_\_\_. Fragmento sobre música e linguagem. Tradução de Manoel Dourado Bastos. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 31(2): 167-171, 2008.

ANDRADE, Mário de. *71 cartas de Mário de Andrade*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: São José, 1963.

\_\_\_\_\_. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

\_\_\_\_\_. Blaise Cendrars [resenha]. *Estética*. n. 3, ano II, v. 1, abr-jun 1925. In: *Estética*. Edição fac-similar. Organização Pedro Puntoni e Samuel Titan Jr. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Biblioteca Guita e José Mindlin, 2014. p. 322-327.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. 8. ed. São Paulo: Martins/ INL-MEC, 1972.

\_\_\_\_\_. Música de feitiçaria no Brasil (Conferência literária). In: \_\_\_\_\_. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

\_\_\_\_\_. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília: Iphan, 2015b.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015c.

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

\_\_\_\_\_. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários, índice analítico e onomástico de Eudoro de Souza. Seleção de textos de José Américo Mota Pessanha. In: \_\_\_\_\_. *Metafísica. Ética e Nicômano. Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores).

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Estabelecimento de texto, apresentação e notas de Carlos Newton Jr. 7. ed. São Paulo: Global, 2012.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates, 50).
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx/ Theatrum philosophicum*. Tradução de Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Tradução de Antônio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1987.
- LUKÁCS, Georg. Problemas de la mimesis. In: \_\_\_\_\_. *Estética*. v. 2. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona – Mexico: Grijalbo, 1966.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. O Grecia y el pesimismo. Tradução, introdução e notas de Andrés Sánchez Pascual. Madri: Alianza, 2009.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/ contexto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, 7)
- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Ensaios críticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

Recebido em 10/07/2017

Aceito em 12/09/2017

Publicado em 15/09/2017