

Benjamin Chaffin*

University of California Santa Barbara

*Igarapé Fantasmagórico: um diálogo entre a poesia de Mário de Andrade e *Leaves of Grass*, de Walt Whitman*

Resumo:

Walt Whitman influenciou de forma ampla as vanguardas do início do século XX ao redor do mundo. Na América Espanhola e no Brasil, impactou, em particular, movimentos preocupados com o desenvolvimento da identidade nacional. Na poesia de Mário de Andrade, deparamo-nos com um diálogo com *Leaves of Grass*, que se encontra enfatizado pelo símbolo do rio, mas adaptando Whitman de uma maneira que contrasta com sua assimilação por outros poetas das Américas. De *Paulicéia Desvairada* ao seu poema final, sua conversa com Whitman evolui para uma inversão parcial de paradigmas transcendentais entre o indivíduo, a comunidade e o ambiente local.

Palavras-chave:

Mário de Andrade, Walt Whitman, modernismo, rios, “A meditação sobre o Tietê”

Abstract:

Often embraced by the early 20th-century *avant garde* across the globe, Walt Whitman particularly influenced literary projects of national identity in Spanish America and Brazil. Within Mário de Andrade’s poetry, there is a dialogue with *Leaves of Grass* built around the symbol of the river in ways that contrast with its absorption by other figures in the Americas. Mário’s conversation with Whitman—from *Paulicéia Desvairada* to the *paulistano*’s final poem—evolves toward a partial inversion of transcendental paradigms which normally celebrate the individual, community connection, and the local landscape.

Keywords:

Mário de Andrade, Walt Whitman, Brazilian Modernism, Rivers, “A meditação sobre o Tietê”

Após a desventura de dois derrames cerebrais por volta dos cinquenta anos, Walt Whitman se retirou para a região nas margens do riacho Timber Creek, em Nova Jérsei. Já consolidada a grande parte de sua obra, naqueles meses, o autor procurou uma segunda oportunidade na vida, inaugurada no ato de comungar, outra vez, com a natureza. Em *Specimen Days* (1882), o grande poeta dos rios, que tinha celebrado a função deles como redes mundiais e vias navegáveis, vibrantes com produtividade, agora se alimenta, em solidão, da intimidade de um possível diálogo com um riacho musical “gurgling, gurgling ceaselessly – meaning, saying something of course (if only one could translate it)” [“tagarelando, tagarelando sem descanso – querendo dizer, falando algo, sem dúvida (se só pudesse ser traduzido)”] (1883: 83, tradução nossa). Nas entradas de seu diário poético, Whitman compara o aspecto inspirador deste pequeno rio com a imagem de um poeta que molha a sua caneta na corrente das águas para seguir escrevendo. Menciona, também, o ato de se banhar nas águas para aproveitar a frescura de sua fonte, fortalecendo-se na promessa de purificação e rejuvenescimento. Apesar de uma fé hiperbólica no poder restaurador da natureza e no sublime transcendental, as descrições do riacho, com suas libélulas e martins-pescadores, são simples e fiéis. O curioso é testemunhar sua fé aqui enquanto – se tomarmos emprestada a dicotomia tão bem descrita por Jorge Luis Borges – Whitman, o homem, parece buscar (e com sucesso) uma cura no paradigma visionário de Whitman, o poeta (Borges 1984: 206-208, 249-253). O resultado é, ao mesmo tempo, um gesto de suprema autodisciplina e sensibilidade democrática, pelo qual ele se junta a uma multidão de acólitos whitmanianos, realizando sua própria assimilação a uma herança que tanto influenciaria a literatura como projeto nacional e regional nas Américas das décadas seguintes.

Mesmo que ele não esperasse uma cura, Mário de Andrade, o papa do modernismo brasileiro, voltou, mais uma vez, ao seu Rio Tietê familiar – artéria historicamente central da cidade de São Paulo – no último poema de sua vida, para, na mesma forma, avaliar a herança de sua obra e seu lugar entre as massas. Jason Tércio retrata um Mário que está, na semana de seu falecimento, e também semana em que completa “A meditação sobre o Tietê”, claramente amargurado e esgotado, queixando-se de ataques públicos e injustos (Tércio 2019: 650). Antônio Cândido tentou consolá-lo, dizendo, “Poucas pessoas são mais estimadas e admiradas do que você no Brasil” (*idem*: 653). Com um sorriso triste, Mário falou, “Eu é que sei” (*ibidem*). Apesar de sua fama crescente, em 1945 Mário é, sem dúvida, um poeta frustrado que, nos anos prévios, viu a suspensão do Departamento de Cultura e Recreação em 1938, que saiu amargurado de São Paulo para o Rio de Janeiro e que, no final, perderia a oportunidade de presenciar a queda do Estado Novo. Na desilusão intensamente pessoal do último poema de sua vida, ele se aproxima, mais uma vez, dessa visão e modelo whitmanianos que os vanguardistas latino-americanos do século XX adaptaram, muitas vezes como se fosse uma espécie de panaceia.

Já havia muito que Whitman vinha sendo assimilado nas tradições literárias da América Espanhola e do Brasil. Os movimentos vanguardistas – inclusive o modernismo brasileiro – acharam no *Good Gray Poet* uma fonte de esperança e inspiração contínua para seus projetos.

Celebrado por José Martí, em 1887, uma influência ampla e profunda começou primeiro na América Espanhola, onde o poeta teve grande impacto em figuras gigantes como Rubén Darío. Em particular, e em certa medida em contraste com a Europa, a relação entre a comunidade e o seu entorno natural apresentada por Whitman contribuiu como modelo importante para várias tradições de língua espanhola, sendo revisto ao longo do tempo através de questões concatenadas à identidade regional ou nacional. Entre vários autores, destacam-se Pablo Antonio Cuadra na Nicarágua, Pablo Neruda no Chile e César Vallejo no Peru. Particularmente nas fases vanguardistas, Whitman, romântico e não romântico, rebelde à forma e ao convencional, podia servir de elo no processo de reconciliação dos romantismos com os esforços primordiais de capturar a experiência de cada povo informada pela geografia e pela natureza. No modelo, a energia cinética, a produtividade, o impulso desses povos seguem sendo noções ligadas ao labor proativo e à ética do trabalho – uma ideia tomada de empréstimo de Ralph Waldo Emerson – ou são substituídas por uma variedade de outros propósitos, projetados em valores regionais, inclusive a luta contra o neo-imperialismo. Focado na identidade de um indivíduo trabalhador, esse paradigma cultiva uma transcendência emersoniana que, ao passo que oferece um propósito individual, concebe esse sujeito como parte vital da comunidade da terra. Em vez de ser “farmer” [“lavrador”], o trabalhador de Emerson é o “man on the farm” [“homem que trabalha na lavoura”], unificado com todos os outros trabalhadores de sua sociedade (2002: 84, tradução nossa). É na autoexpressão de cumprir e dar corpo a este propósito que se cria uma mistura particular entre a subjugação e a libertação do ônus social, elemento unificador que aparece compartilhado entre os grupos sociais.

Como o Brasil estava tradicionalmente mais vinculado às influências culturais da Europa, sobretudo as da França, a obra de Whitman não se popularizou dentro das fronteiras brasileiras até o começo de século XX. A partir de então, é primeiro levada através do simbolismo francófono e, depois, por correntes vanguardistas europeias subsequentes, incluindo figuras como Émile Verhaeren (Paro 1994: 57). Como assinala Maria Clara Bonetti Paro, no modernismo da segunda metade dos 1920 é que floresce a presença de Whitman – tanto em conceitos transcendentais como na linguagem –, na escrita de poetas como Ronald de Carvalho e Tasso da Silveira. Mário, então, reage, através dos anos, à tradição ampla de adaptar correntes whitmanianas ao entorno latino-americano e brasileiro, e, especificamente, dialoga com as trajetórias de poetas como Carvalho e Silveira. Sua luta, portanto, parece ser menos um *agon* no sentido bloomiano, e mais – trabalhando com o modelo de T.S. Eliot da tradição, como *order* e a negociação dinâmica e orgânica da *mind* de uma sociedade – um questionamento, em pleno pessimismo, de tentativas de adaptação por duas décadas, interrogando como Whitman se encaixa na *mente*, ou a *ordem*, do Brasil.

Como Bonetti Paro assinala, com versões em inglês, francês e alemão em sua biblioteca, Mário de Andrade leu *Leaves of Grass* antes dessa vaga, mencionando o *Good Gray Poet* no “Pré-fácio Interessantíssimo”, de 1922, e elogiando-o em suas correspondências. A obra de Mário sempre persiste sob uma variedade, uma fusão de influências. Mesmo assim, e apesar de sua admiração, o poeta parece, em particular, relutante em imitar Whitman como outros e aceitar

a panaceia. Bonetti Paro foi pioneira ao reparar que certos momentos que envolvem as águas e os rios são um ponto de conexão e intercâmbio entre os dois poetas. Este elemento, de fato, revela-se central em um diálogo estendido entre os dois poetas. Se em *Toda a América* (1926), Carvalho faz eco de outras tradições latino-americanas quando versa “Eu ouço o canto enorme do Brasil!” (1926: 19), Mário desenvolve um diálogo ao longo de sua trajetória que desafia tal adoção, ou ainda uma classificação simples ou definitiva. De *Pauliceia Desvairada* (1922) a “A meditação sobre o Tietê” (1945), o paulistano centra este diálogo no símbolo do rio, principalmente substituindo o East River, e os outros grandes e antigos rios do mundo poético de Whitman, pelo Tietê de São Paulo. No processo, chega eventualmente a quase uma inversão das ideias transcendentais celebradas por outros, e a reivindicação de Mário, a nível íntimo, acaba culminando num rio que é um pesadelo ameaçador gerado pelo contexto sociocultural da época.

Em seu ensaio “Nature”, de 1836, Emerson, em grande parte, parece reiterar ideias do sublime da época clássica e do romantismo europeu. No entanto, só alguns anos depois de abdicar da posição de pastor em Massachusetts é que, quase em tom de pregação, difunde essas ideias, dentre as quais a utilidade do seu esquema poético ao serviço de um projeto nacional. Até seus argumentos pouco convincentes (como aquele que propõe que a linguagem ética surge da natureza) abastecem uma visão que eleva o homem comum e que promete um significado cósmico no labor de seu papel. Para Emerson, o indivíduo (e sobretudo o escritor) entra na virtude e perfeição da natureza ordenada como “in the mind of God” [“na mente de Deus”] (2002: 46, tradução nossa), ali encontrando uma expressão e uma verdade intelectual que deifica o indivíduo e subordina a natureza à experiência humana. Bertrand Russell concebeu a filosofia como o espaço entre a teologia e a ciência, e Emerson, muitas vezes, parece anuir a esta perspectiva, compartilhando, com certeza, quase uma visão profética na qual o não-visionário pode participar. Ao nível coletivo, e nas mãos de Whitman, tal ideia encontra seu propósito estético e político na união entre a valorização do trabalho e a celebração do progresso, o que parece antecipar certas correntes da vanguarda, inclusive o futurismo, no tratamento de questões ligadas à tecnologia. O universo whitmaniano é cheio de mecânicos e do mecânico, de vapores e trens. Até a celebração do corpo, em “I Sing the Body Electric” [“Eu canto o elétrico corpo”], é expressa em termos de eletricidade, uma energia unificadora que também energiza o jovem telégrafo em “Starting out from Paumanok” [“Começando por Paumanok”], estendendo-se através do continente para realizar o assim chamado destino manifesto (*Manifest Destiny*). O progresso industrial e o tecnológico são fundidos na estética, enquanto Whitman pressagia um futuro feito e liderado por poetas, no qual o poeta é o agente possibilitando a realização da sociedade, cujo “spirit responds to his country’s spirit” [“espírito responde ao espírito de seu país”], e cujo expressão é “transcendent and new” [“transcendente e inovadora”] (Whitman 2002: 618-619, tradução nossa). Carvalho o exprime mais sucintamente; com base em Whitman, ele visualiza o cidadão do Brasil como “o homem de amanhã!” (1926: 15).

Poder-se-ia dizer que Mário de Andrade teria o direito de negar a etiqueta de *futurista* posta por Oswald de Andrade só pelo retrato negativo da tecnologia que ele apresenta em *PD*

(*Pauliceia Desvairada*). Vista como sua obra inicial modernista, oferece uma perspectiva pouco otimista. O entusiasmo e a energia oriundos da rebeldia do jovem vanguardista, somados à influência de sensibilidades francófonas e correntes naturalistas, contribuem para uma representação do desenvolvimento tecnológico paulistano, que, em vez de arrastar a cidade para o futuro, produz só uma comoção atonal de componentes disfuncionais, resistente a propósitos unificadores. Esta São Paulo é um universo de taxis “vascolejantes” e bondes que gingham, um mundo sujo e escuro cheio de clamores súbitos e movimentos sem propósitos. Se um esquema de certos elementos carnavalescos – “Arlequinal”! – facilita a recepção deste cenário desolador, ao mesmo tempo solapa a ideia mais geral de progresso e o avanço das gerações.

Tal é o tema do primeiro tratamento de Mário do rio paulistano no poema “Tietê”, uma obra que reflete a contínua preocupação com modos de pensar irreconhecíveis. Esta tensão, insistem Êmorine e Pontes de Azevedo, surge de um “embate entre dois tempos” (1976: 102). Em questão, no poema, está o mito fundador da São Paulo de Borba Gato e os bandeirantes paulistas de dois séculos anteriores. Como ponte metafórica entre o contemporâneo e o passado glorificado, situa-se Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret cuja maquete foi finalizada justo antes da publicação deste poema. O poema começa com “Era uma vez um rio...”, criando um espaço psicológico que possibilita o idílico e o alegórico (Andrade 1966: 36). Logo, evoca e mina o discurso de um simples elogio aos bandeirantes, “Porém os Borbas-Gatos dos ultranacionais esperiamente!” (*ibidem*). O projeto deles de “Povoar!” fica celebrado na obra de Brecheret ao terminar a segunda estrofe em um surto de exclamações. No entanto, refletindo o embate dos tempos e de noções de identidade nacional, o modernista Brecheret, que aborda essa mitologia do passado, nasceu em Latium na Itália. O teor construtivo do poema é italiano e a sensibilidade é modernista. É com este verso que o poema muda repentinamente para apresentar a realidade contemporânea do rio, dando lugar a uma São Paulo que reflete a realidade da migração europeia recente – e o rio como ponto de atração para fábricas operadas por imigrantes. Em *Tietê, o rio que a cidade perdeu*, Janes Jorge retrata um rio que, com suas rammas e várzeas, servia de ponto focal na primeira metade do século, como lugar para nadar em dias quentes e como fonte suplementar de alimentação para imigrantes de recursos limitados (2006: 17, 88). A fala italiana do final do poema, e um banho matutino no rio, tornam ainda mais complexa esta herança, relegando o cenário do final do poema, a partir de uma aceitação incontestada, a uma certa irrelevância.

Se os rios podem ser tradicionalmente vistos como símbolos da passagem do tempo, no sentido unificador, o rio – guia dos bandeirantes – manifesta um choque irreconciliável. O ato do modernista de esculpir o passado para criar o momento atual é uma metáfora imensamente rica, que não se desenvolve – o qual parece confirmar uma resignação (se não celebração) por parte do poeta a uma incompatibilidade de correntes conflitivas que destacam no livro todo de PD. O poeta amplia a mesma ideia no poema “Tu”, o qual apresenta a paisagem urbana de São Paulo como se a cidade fosse mulher – uma Lady Macbeth de “névoa fina” (Andrade 1966: 47) – utilizando o modelo do corpo como mapa para criar tensão em vez de unificação. É aqui que ele leva o choque de correntes a um extremo. Por exemplo, chama a cidade uma costureirinha

“italo-franco-luso-brasílico-saxônica” de pores-do-sol, e, imediatamente, passa ao advérbio “bandeirantemente” nos versos seguintes, zombando de uma solução unificadora para este embate, proveniente dos imaginados fantasmas do passado. Nesta coletânea, o poema que mais aborda a ideia do progresso do povo, e parece mais uma amostra do que vai ser apresentado em “A meditação sobre o Tietê”, é “Paisagem No. 4”: um poema com tons irônicos do patriotismo e do orgulho de São Paulo que segue carroças de café pelas ruas da cidade, realçando o motor econômico local. Apresenta um ambiente frio e mecânico de “indiferenças maternais”, onde o paradigma de Emerson de unificar um povo – na face da sugerida exploração econômica – fica invertido na chamada à “vitória de todos os sozinhos!” (*idem*: 51).

Se Mário se concentra no conflito entre o presente e o passado em “Tietê”, e os problemas de uma identidade coletiva, “Crossing Brooklyn Ferry” [“Travessia na balsa de Brooklyn”] de Whitman oferece o inverso. A diferença é que o poeta norte-americano encontra uma transcendência temporal no sublime do cotidiano. Na simplicidade do vaivém da viagem diária das massas entre Manhattan e Brooklyn no East River, celebra-se uma realização do presente. A grandeza deste poema consiste em sua meditação sobre o rio não apenas como uma forma de conduto para se atravessar um espaço físico ou como uma metáfora para unir o povo naquele momento, mas como um conduto para falar às muitas gerações de um futuro distante. No prefácio da primeira edição de *Leaves of Grass*, Whitman elabora o papel do poeta em relação ao projeto norte-americano: “Past and present and future are not disjointed but joined. The greatest poet forms the consistence of what is to be from what has been and is.” [“Passado e presente e futuro não são desconexos, mas conexos. O grande poeta modela a coerência do que há por vir, do que já foi e do que é”] (2002: 623, tradução nossa).

Em “Crossing Brooklyn Ferry”, o poeta primeiro estabelece uma visão panorâmica, em multiperspectiva, imaginando o que as outras centenas de passageiros estão vendo, formando um compósito de visões do presente antes de expandir a uma dimensão temporal que conflua presente e futuro:

Others will see the shipping of Manhattan north and west, [...]
Others will see the islands large and small;
Fifty years hence, others will see them as they cross, the sun half an hour high,
A hundred years hence, or ever so many hundred years hence, others will see them,
Will enjoy the sunset, the pouring in of the flood-tide, the falling back to the sea of the ebb-tide.
(2002: 136)

[Outros vão ver os navios de Manhattan, os carregamentos para o norte e para o sul,
Outros vão ver as ilhas grandes e pequenas;
Daqui a cinquenta anos, outros vão vê-los enquanto fazem a travessia, o sol que acaba de nascer,
Daqui a cem anos, ou daqui a tantas centenas de anos, outros irão vê-los,
Vão desfrutar do pôr do sol, da maré alta que avança, da baixa que recua.] (Gambarotto 2011: 142)

O que se segue é a deificação que o pregador Emerson prometeu, atualizado no messiânico whitmaniano. Se o choque dos planos temporais do poema “Tietê” (nas perspectivas propostas por Êmorine e Pontes de Azevedo) reduz a grandiosidade do momento do presente ao mais do que ordinário, trivial, a voz de “Crossing” consegue ecoar através dos séculos:

It avails not, time nor place--distance avails not,
I am with you, you men and women of a generation, or ever so many generations hence,
Just as you feel when you look on the river and sky, so I felt

[...] I too many and many a time cross'd the river of old (2002: 136).

[Tempo e espaço, eles não valem coisa alguma – a distância não vale coisa alguma,
Estou com vocês, homens de uma geração ou daqui a tantas gerações,
O que vocês sentem quando olham para o céu ou para o rio, esse era meu sentimento,

[...] Eu também muitas e muitas vezes atravessei o rio antigo]. (Gambarotto 2001: 143)

Considerando o tempo em três planos, Whitman utiliza o rio como ponto de meditação para contemplar o presente e o futuro, enquanto Mário cogita o rio como fonte de um passado que conduz a um presente *a-histórico*. Os avanços tecnológicos que se apresentam no mundo de PD carecem da promessa do futuro, e o rio como ponto de reflexão está preso ao passado.

Este tema na obra de Mário de Andrade fica ainda mais intrigante no final de 1926, quando o autor substitui o passado, de “Era uma vez”, com um passado mais familiar e tangível na forma do mundo do pseudo-indígena conceitualizado em *Macunaíma*. Aqui o epíteto *igarapé* aplicado uma e outra vez ao rio em *Macunaíma* é uma maneira de reivindicar um passado imaginado e uma projetada identidade indígena, contrastada com a criação da perspectiva da “Carta pras Icamíabas”. A São Paulo da carta é associada a Roma, como se vê em versos como “beija-lhe os pés a grácil e inquieta linfa do Tietê” (Andrade 1988: 80). O fluvial tem águas amenas como as águas curativas da cidade de Aachen, evocada na suposta carta por seu nome nos dias do império romano (*Aquisgrana*), e há a sugestão que possui a utilidade do Scheldt, rio que estabeleceu a importância de Antuérpia na Europa. É, em resumo, um esquema mental construído por associações a referências europeias, sobreposto, forçosamente, na São Paulo de *Macunaíma* para produzir um efeito cômico. A pequenez da ideia de um igarapé choca com a grandiosidade destas ideias. Além do mais, de propósito ou não, até o nome do rio revela um palimpsesto problemático neste sentido. O nome prévio do rio era *Anhembi*, indicando a presença da ave anhumá na área, até os colonos provavelmente o nomearem Tietê (Jorge 2006: 147). Pode-se traduzir este nome do tupi-guarani como *rio verdadeiro* (Tupan-An 2000: 68). A forma como o rio é tratado, então, em *Macunaíma* é uma busca por uma mitologia pertinente, uma tentativa de reconciliar concepções conflitivas do passado que insistem em sua verossimilhança. A grande mitologia questionada em “Tietê” está desafiada na confusão de camadas

de interpretação, tudo dentro do redemoinho paródico da rapsódia de Mário. Assim, o paulistano desconstrói as facetas do rio em sua função de representar a metrópole. No entanto, em sua obra antes de *Macunaíma* e “A meditação sobre o Tietê”, brevemente parece perseguir uma reconciliação das incompatibilidades entre o igarapé, o fluvial dos pais fundadores da cidade e a experiência cotidiana do imigrante do século XX. Neste sentido, “Nocturno de Belo Horizonte”, primeiro publicado em 1927 em *Clã do Jabuti*, contemporâneo da estreia de discípulos de Whitman como Carvalho e Silveira, é a *proto-“Meditação”* positiva de um esquema whitmaniano que concentra no rio um percurso temporal.

Em *Leaves of Grass*, Whitman, muitas vezes, consegue representar este elemento temporal através da funcionalidade – seja com breves retratos de pescadores em sua jornada ou com sua atenção prestada a barcos de comércio navegando o rio. Sua maneira de sujeitar a glória da natureza nos termos de Emerson é encontrar sua utilidade no fluxo do progresso. Assim, corrompem-se o geográfico e o temporal, inferindo-se o rio como um elemento que se vincula à passagem do tempo, ao passo que o ser humano aparece sempre conectado a um mapa de identidade – formado pela terra reclamada no ato de explorar, nomear, cultivar, desenvolver. O rio, em termos mais amplos, é a promessa de aventura e exploração como se fosse uma indústria, e isto se presta à mais específica forma de ver o rio como um conduto que viabiliza o comércio, consolidando a fusão entre o progresso e o desenvolvimento ao longo das gerações. Como concebem outros românticos, e tantos outros poetas em geral, o rio tem que achar a sua rota e se tornar um delta, culminando na sua chegada no mar.

“Nocturno de Belo Horizonte”, como primeira tentativa por parte de Mário de Andrade de fazer de Whitman um autor central em seu propósito poético, é fiel a esta noção romântica e prática do rio que vai “serra abaixo” (Andrade 1966: 129). Ao fazê-lo, utiliza uma associação familiar em sua complexidade. Começa com uma silenciosa contemplação da “calma do noturno”, em particular de uma maneira reminescente do mineiro Alphonsus de Guimaraens, tanto no seu luar e bruma como na dicotomia de água/ar de um poema como “Ismália”, mas já com um estilo que reflete Whitman. Substitui-se o tom religioso de Guimaraens, no que diz respeito à transcendência das gerações, por uma marcha de progresso whitmaniano, concentrando-se nos empreendimentos do ciclo de ouro nas Minas Gerais e na “luta para civilizar”. Cabe dizer, no entanto, que até em um retrato laudatório Mário sempre mantém uma certa distância ou mesmo um tom de ironia para com uma voz que, em contraste ao poema todo, pode se afastar de seu povo:

Que luta pavorosa entre floresta e casas....
Todas as idades humanas
Macaqueadas por arquiteturas históricas
Torres torreões torrinhas e tolices
Brigaram em nome da?
Os mineiros secundam em coro:
--Em nome da civilização!
Minas progride. (*idem*: 126)

A ideia de que “Minas progride”, então, baseia-se numa fundamentação complicada. Se a mensagem final do autor mostra determinado otimismo em uma luta comum vinculada a uma ideia de progresso, por outro lado, é dificultada por ser uma apropriação de um passado de exploração.

As estrofes que se seguem às acima mencionadas conduzem, por um tropo familiar, o árduo e vulnerável esforço de refrear a natureza invasora, à luta arquetípica da construção da cidade brasileira. Isto é claramente o oposto do modelo de Emerson, já que se toma uma posição de oposição à natureza. Ainda assim, contudo, os rios funcionam como um símbolo unificante, baseado na ideia de interligação possível através do comércio – entre eles, o Paraíba, o Rio das Mortes, o São Francisco, o Itoupava. Seus nomes brilham ao lado de flashes de figuras e momentos históricos: “Dom Rodrigo de Castelo Branco”, “Robério Dias”, “espanhóis de Felipe IV” e “Chico-Rei”. Destaca-se o ritmo auto-sustentado dos versos de Mário, que fazem eco da prosódia de Whitman, mas o nova-iorquino jamais sente a necessidade de citar figuras específicas. Seu uso de nomes próprios tende a se limitar a Cristo e a poucas mais figuras que já possuem uma mitologia inerente. Parte de seu processo é apagar a identidade individual para difundi-la no coletivo, em escala mítica. Assim, Whitman sacrifica os motes específicos do passado em prol de um presente constantemente voltado para o futuro, enquanto Mário insiste em uma reconciliação de detalhes históricos ou de figuras históricas.

Além disso, nos dois autores o processo de fundir elementos díspares e oponentes no ato de evocação poética costuma ser diferente. Whitman pode parecer rebelde nos famosos versos de “Song of Myself” [“Canção de mim mesmo”]: “Do I contradict myself? / Very well then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes)” [“Eu me contradigo? / Tudo bem, então eu me contradigo, / (Sou imenso, contenho multidões)”] (2002: 77, Gambarotto 2011: 89). Contudo, Mário normalmente não sente esta necessidade de pedir desculpas pelas contradições e pela dição rebelde que apresenta em seus versos. É de notar, então, o quanto o poeta procura uma reconciliação de elementos – com a fé e a sinceridade do imperativo –, procurando unificar a imensa variedade de povos e culturas do Brasil de “Nocturno”. O poeta convoca pelo entrelaçamento de rios:

Eu queria contar as histórias de Minas
Pros brasileiros do Brasil...
Filhos do Luso e da melancolia,
Vem, gente de Alagoas e de Mato Grosso,
De norte e sul homens fluviais do Amazonas e do rio Paraná...
Vem, minha gente!
Bebedores de guaraná e de assaí,
Chupadores do chimarrão,
Pinguíços cantantes, cafeistas ricos (1966: 134)

Não é que o discurso dos poemas de Mário não atinja a grandiloquência em outros momentos de sua obra. A voz de *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917) chega ao grande palco do testemunho denunciando a guerra, e se ouve o poeta de PD gritando sobre o caos da cidade. Porém, aqui, em “Nocturno de Belo Horizonte”, o poeta assume o papel de poeta-profeta do povo remanescente de Whitman, chamando informalmente (“Vem!”) a multidão das etnicidades do Brasil a um *locus amoenus* não idealizado, mas bonito com todos seus defeitos. As massas chegam por esta rede de rios e são formadas em grande parte por “homens fluviais”, de modo que as águas parecem ter uma qualidade batismal para os seus “bebedores”.

Se regressarmos agora à obra de Whitman, atentemos para o poema primeiro intitulado “Poem of Salutation”, de 1856, cujo título o poeta alterou para “Salut au Monde!”, fazendo uso da língua franca do momento, o francês. Como o único poema estrangeiro publicado no primeiro número de *Festa*, em 1927 (Paro 1993: 60), é evidente a sua importância entre os modernistas. Neste poema, a ideia de uma rede de interconectividade pode tomar várias formas. Quando chega a hora de perguntar “What do you see Walt Whitman?” [“O que você está vendo, Walt Whitman?”] (Gambarotto 2011: 125), a delimitação clara entre a civilização e a natureza se torna embaçada, uma vez que esses dois elementos parecem seguir unificados a partir de um mesmo propósito. Na quinta seção do poema, por exemplo, alcança-se este efeito ao se partir da tecnologia para evocar o natural. São os trilhos ferroviários e os telégrafos elétricos que abrangem o globo, alinhando um tecido conectivo da visão global. Em particular, os rios, com seu fluir em direção ao mar, formam uma grande rede, muitas vezes sendo nomeados, como vimos no poema de Mário, como se seus nomes tivessem um poder performativo. A inspeção ao Amazonas, Paraguai, Amarelo, Danúbio, Pó, entre outros, é um mecanismo oriundo da poética de Whitman para entrar não só em breves contemplações de outras civilizações, mas para viajar temporalmente e evocar um passado distante e religioso. Quando Mário adota este fluxo, não resiste em subverter a igreja romantizada de Guimaraens com uma dose do profano, como vemos no final do poema, no episódio em que a dona Branca Ribeiro do Alvarenga, que pertencia à nobreza vicentina de Vila Rica, manda construir uma igreja “pra que Deus perdoasse as almas pecadoras do marido e da filha” (1966: 134).

De forma geral, a grande diferença nos poemas aqui é uma inversão na relação com o estrangeiro. É possível dizer que Whitman pratica a mais intensa forma de antropofagismo. Não é que ele particularmente distorça o resto do mundo em seus vislumbres do resto do mundo. Seu olhar é rápido demais para isso. No entanto, mais do que vê-lo, Whitman o romantiza num compósito que ele cria. Mário, nesta dinâmica, é um poliglota voltado para dentro, para o seu entorno doméstico. Sempre falando do Brasil, ele escreve:

A Espanha estilhaçou-se numa poeira de nações americanas
Mas sobre o tronco sonoro da língua do ão
Portugal reuniu 22 orquídeas desiguais.
Nós somos na Terra o grande milagre do amor...
As pátrias têm de ser uma expressão de Humanidade. (*idem*: 135)

Com efeito, a tarefa difícil de unificar os 22 estados brasileiros naquele momento precisa do grande empreendimento de Whitman de visionar uma fraternidade mundial. Neste contexto, Mário se permite utilizar elementos do romantismo, e talvez por isso “Nocturno” abraça elementos de cariz romântico, inclusive nos rasgos de Alphonsus de Guimaraens. A voz do poeta grita e designa, de elevada paixão, “fluminenses salinos,” “teutos de Santa Cantarina,” os “vaqueiros de couro das caatingas,” e “toda a minha raça morena” (*idem*: 134). Neste sentido, o poema é uma inusitada fusão de discursos, com os detalhes históricos e outras especificidades colidindo com o impulso romântico do poema.

Mário também acaba o poema com um tropo whitmaniano derivado do esquema de Emerson. Em Whitman a natureza é, em uma isomorfia que embaça a distinção entre os dois, um mapa do corpo do indivíduo e do corpo da comunidade. Esta técnica do corpo projetado no entorno é muito popular em vários atos de cantar a cidade, com Borges implementando este esquema em *Fervor de Buenos Aires* (1923) só um ano depois de *PD*. Na última estrofe de “Nocturno”, com todo o país figurativamente chamado a esta cidade, Belo Horizonte é descrita como uma pessoa. Agora é um gigante dormindo que “respira de leve” (*idem*: 137). Com a perspectiva de evocá-la como um símbolo de termos unificadores, seus poros “aspiram com sensualidade com delícia” (*ibidem*). Em um *trptych* com o ar e a terra, os últimos versos voltam à ideia da água, com a água das cachoeiras representando a água na sua função na natureza, explorada anteriormente no poema, agora domesticada nas fontes de Belo Horizonte. Mário, com efeito, torna presa a água poderosamente expansiva de Whitman, que atravessa o mundo, e, em sua representação nas fontes de Belo Horizonte, faz dela algo controlado pelos empreendimentos da civilização. Capturada, sua ação é agora uma vitalidade contida, uma força primordial no entorno do trivial e cotidiano na ordem da cidade. É, em resumo, uma harmonia humana pouco vista em outras partes da obra andradina, nas quais o rio traz consigo elementos de caos e de sexualidade incontrolados, e a cidade luta para ser mais que uma reflexão caótica da natureza. Em *PD*, por exemplo, quando o elemento humano se associa a elementos da cidade não é com quem fala no poema e, em seu aspecto ameaçador e surrealista, cria um efeito alienante. A pauliceia é “a grande boca de mil dentes” infectada e São Paulo “é um palco de bailados russos” (*idem*: 33, 46). O surrealismo de “Tristura”, no qual o poeta e a cidade se casam e procriam, é tal que, em vez de ser união sacra, fortifica a delineação, as linhas limítrofes entre os dois (*idem*: 39). É a esta ideia de disfunção que Mário volta em “A meditação sobre o Tietê”.

No que diz respeito a este poema, “há quem o considere o poema testamento do poeta”, como nos diz Genro Appel (2004: 54). David Habery escreve: “It seems evident[...] that [“A meditação sobre o Tietê”] was intended to serve as some sort of summation of his enormously influential contribution to Brazilian verse” [“Parece evidente[...] que [“A meditação sobre o Tietê”] tinha intenção de servir como uma espécie de somatória de sua enorme e influente contribuição ao verso brasileiro”] (1989: 227, tradução nossa). Dali o poema oferece a promessa de um complexo de tautologias difícil de resistir. Escrito dois anos depois de “O Movimento Modernista” (1943), o papa do movimento modernista pode parecer resignado a uma frustração expressa na escuridão e no conflito interior da obra, convidando a uma leitura

do poema como ponto final do ostensivo arco de sua carreira. A impressão de uma espécie de canto do cisne se solidifica com a grandeza do empreendimento, assim como referências a seus poemas do passado, inclusive “Tempo da Maria”, “Eu sou trezentos...”, e o tropo familiar do “Boi da Paciência”. Já mencionado, neste momento, Mário é, sem dúvida, um poeta frustrado que padeceu desventuras nos últimos anos de sua vida. Por isso, naquele poema, além da despedida pessoal, não é difícil sucumbir à tentação de interpretá-lo a partir da mitologia provocadora do cruzado fatigado e resignado à derrota inevitável no final da longa luta. Em vez disto, parece mais profícuo, todavia, pensar em um Mário em uma crise de desesperança, após décadas de trabalho, como o Whitman que se recuperava de sua convalescença ao lado do riacho Timber Creek.

Quanto ao reconhecimento da influência de Whitman, Bonetti Paro se limita a sugerir que a imagem de “A Noiseless Patient Spider” se expressa na “aranha insaciada” no poema de Mário, agora representando “sua aspiração artística de dar uma alma ao Brasil” (1994: 93). Luiz Costa Lima assinala, brevemente, uma inversão de Whitman na negatividade do poema. Segundo ele, em vez de as cenas sobre o Tietê se harmonizarem, “a apresentação da cidade se opõe à realizada por Whitman, no seu canto do mundo industrializado” (1995: 120). “Meditação” é, como outras obras andradinas, uma quimera costurada de partes díspares, uma resistindo à outra, mas, neste caso, levada a um extremo. O poema acontece na noite, mas em contraste à revelação suave do noturno, abraça uma sensibilidade negativa que é fortemente difusa. Esta qualidade se cria – depois de outra leitura de *Leaves of Grass* por parte de Mário em 1944 – com uma inversão da viagem do *eu* transcendental e multitudinário que se encontra em Whitman. Pensando no esquemático e fluxo transcendental que Emerson propõe, a obra singular do paulistano ressuscita os temas de inutilidade e desilusão explorados na São Paulo de *PD*, mas segue estas explorações em outra dimensão. No processo de se associar o *eu* ao entorno, em parte comungando romanticamente com o ambiente, o processo inteiro de subordinar a natureza (nos termos de Emerson) se mostra ineficaz. Há uma espécie de *daemonization* aqui presente, e, portanto, um certo tipo de *anti-sublime*, mas parece menos um *agon* individual (entre Mário e Whitman) e mais a interação da tradição brasileira com Whitman, em avaliação realística e cáustica do momento social. A ideia não é vencer Whitman, nem inspirar com hipérbole romântico, mas usar Whitman, ao nível coletivo, para revelar verdades do clima brasileiro desse momento, facilitado por raízes simbolistas que já tinham acomodado o bardo a sua sensibilidade.

A escolha do local da Ponte das Bandeiras se apropria e corrompe a ideia da ponte romântica e qualquer qualidade byronesca que a ponte possa ter em unificar duas porções de terra. Embora Whitman, muitas vezes, resistia às pontes como focos de suas meditações, em “Song of the Exposition” [“Canção da exposição”], a ponte do Brooklyn se alista entre as grandes realizações de um mundo cada vez mais interconectado, fazendo o globo “our own rondure” [“nossa própria redondeza”] (Whitman 2002: 171, Gambarotto 2011: 175). Muito do aspecto sublime de “Crossing Brooklyn Ferry” de Whitman reside na liberdade e na autodeterminação do barco e o fluir do rio debaixo dele. Ao mesmo tempo, o ato de atravessar o East River como

tal, conectando Manhattan e Brooklyn através da viagem que as massas fazem diariamente, faz grande parte do esquema de Whitman. Neste sentido, a Ponte das Bandeiras ocupa uma posição paralela no poema de Mário, recebendo a atenção que é dada à Brooklyn Bridge e servindo, teoricamente, com uma função semelhante ao Brooklyn Ferry.

Antes chamada de Ponte Grande, a Ponte das Bandeiras foi remodelada em 1942 para facilitar a expansão da cidade de São Paulo, fortalecendo a conexão com os bairros do norte, como Santana e Jardim São Paulo. O presidente Getúlio Vargas estava presente em sua inauguração, que incluiu uma regata no rio. Com um nome dedicado ao mito do bandeirante, recria-se, em outro contexto, a vinculação do progresso nacional com o mito fundador, problematizado no “Tietê” de PD. O poema começa e fecha com a ponte, mas como algo supremamente estático em contraste com o movimento e o propósito da balsa de Whitman. O Tietê – rio verdadeiro – se torna uma representação verossímil da situação paulistana e a ponte, simbolicamente funcionando como o caminho do progresso, parece manifestar a ideia do progresso, sobreposta e separada da realidade. O poeta se sente “grimpado” no seu arco, segurado apenas por uma ideologia insatisfatória. A ponte é uma estrutura rígida que volta o olhar do poeta para o fluxo do tempo e a luta brutal das massas que lhe atravessam por baixo.

Voltando ao paradigma do igarapé de *Macunaíma*, com toda a grandiosidade da “Carta pras Icamíabas”, Mário, com efeito, substitui, em “A meditação sobre o Tietê”, sua própria versão de uma fantasmagoria psicológica por toda a grandiosidade de uma sinfonia. Em uma composição de várias influências, Mário, em termos estilísticos, não abre mão da grandiosidade eloquente de Whitman, enquanto ultrapassa as normas tradicionais do verso. A fraseologia de Whitman sucumbe à energia do empreendimento do poeta, elevado a observador do inexorável progresso de seu povo, e neste sentido muitas vezes parece semelhante a um rio a fluir. Isto se alcança com um foco no tom oral, mas também com um foco na repetição de sons. No que diz respeito à síntese dos sons díspares, a terceira parte de “Salut au Monde!” é um bom exemplo, e talvez o mais extremo exemplo disto seja “I Hear America Singing” [“Eu escuto a América cantar”], em que se propõe uma notável variedade de situações sonoras, de mecânicos, carpinteiros, pedreiros, etc., e se substitui o som endógeno com um cantar imaginado, central ao poema. Já no poema de Mário, a sonoridade manifesta a grandiosidade da cacofonia de todos os fantasmas do rio, acrescentando-se sons metafóricos, assim como sons não evocados. O rio de constantes murmúrios produz “cordas oscilantes” e os números dos plutocratas possuem um “grito metálico” (Andrade 1966: 306, 311). Esta cacofonia é também um entorno de vozes e cantares de beleza e de poder individual silenciados. É um lugar que muda e, como rio, “rola num rumor surdo”, jamais chegando à praia onde suas ondas pudessem cantar (*idem*: 311).

Apropriando-se do verso longo, “Nocturno de Belo Horizonte”, em alguns momentos, parece tentar uma adaptação mais direta da prosódia whitmaniana, mas em “Meditação” incorre numa subversão rica. O grande verso fica fragmentado ou parece estar fora de controle, em uma série de ideias e sons que colidem com um fluxo de consciência normal. Por exemplo: “É um rumor de germes insalubres pela noite insone e humana” (*idem*: 305) ou “Olha os peixes, demagogo incivil! Repete os carcomidos peixes!” (*idem*: 308). Neste sentido, o verso se

dessincroniza uma e outra vez, notável, por exemplo, com a frase sobre a noite que serve de motivo recorrente e variável. Aparece assim na penúltima estrofe: “É noite!... é noite! E tudo é noite! E os meus olhos são noite” (*idem*: 313). Ao mesmo tempo, o mosaico estilístico de uma desarmonia interior cria um conflito entre o projeto original do verso longo e seu fluxo com orações truncadas, às vezes constituídas apenas por uma palavra. No desfecho do poema, Mário parece minar a fraseologia whitmaniana mais efetivamente. A imagem final é de uma alga sendo levada pela corrente do rio, num fluxo sem fim que conduz a uma vasta escuridão, sem forma. Porém, o som aqui parece esmaecer a graça deste fluxo a partir de orações curtas, cheias de consoantes plosivas que aumentam o efeito de cortes: “Da Ponte das Bandeiras, morta dissoluta, fraca, / uma lágrima apenas, uma lágrima, / Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê” (*idem*: 314, negrito nosso).

Em síntese, se o fluxo, com o seu som e significado, é o progresso em Whitman, na obra de Mário é o tumulto, a confusão. Até o posicionamento da voz do poeta, por vezes na água, por vezes fora, é desorientadora, tornando assim tênue a linha entre estar na água e contemplar a água, vivenciando diferentes momentos no tempo. Já na terceira estrofe, o poeta parece experimentar novamente a entrada na água, agora representando uma natureza comunal familiar. Como em Whitman, a paisagem reafirma a comunidade e sua verdade (tal como definido por Emerson) através da beleza e da ordem, mas a monstruosidade galopante nega qualquer subordinação. “E fui por tuas águas levado”, começa, sugerindo uma noção romântica de deixar ser levado pela natureza e se abrir ao sublime, “A me reconciliar com a dor humana pertinaz, / E a me purificar no barro dos sofrimentos dos homens” (*idem*: 306). É o poeta porta-voz do povo, unificado com as massas em sua luta e no seu sofrimento, já alterando o modelo de Whitman e derrubando uma noção limitadora da beleza. O óleo na superfície do rio, como exemplo, é a poluição da cidade, mas até ele, na luz, parece belo, em contraste com outros momentos em que aparece desprezível novamente. Neste caso, o poeta vai se purificar no que é visto como feio e desprezível, o barro da realidade, mas interferindo no processo transcendental, e resultando “na mais incompetente solidão” (*idem*: 309). Nesta sequência de se conectar com o povo, até se implementa a ideia de labor tão central a Whitman, focando-se nas mãos do poeta, mas em vez da promessa de vida e futuro, o rio traz o oposto. Este oposto existe na insistência da complexidade de seu rio que abriga o bem e o mal da “multidão”, um fluvial cheio de “purezas e martírios”, que ao mesmo tempo é sujo, e um lugar de “impiedade” (*idem*: 311). É o lugar de nascimento do poeta que dá “sangue e vida a beber” (*ibidem*), mas a luta pela verdade fica sobrecarregada por uma fealdade insidiosa. Nota-se que, neste processo, o apelo de horror do poeta não é a outro paulistano, mas a alguém que, por ser de fora, pode ficar decepcionado com uma beleza superficial. “Isto não são águas que se beba, conhecido!”, fala o poeta, “Estas águas / São malditas e dão morte, eu descobri!” (*idem*: 307).

A premissa desconcertante nesta construção é a de que a água flui terra adentro, e não em direção ao mar. É uma forma de inverter o rio romântico, e Mário se utiliza desse recurso em vários momentos. Na segunda estrofe, como mais um modo de evocar o tratamento romântico, fala de maneira positiva dos tormentos marinhos. “Por que me proíbes assim praias e

mar, por que / Me impedes a fama das tempestades do Atlântico / E os lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar?” (*idem*: 305–306). As meditações tanto de Whitman como de Guimaraens tratam a costa, e, em particular, a costa noturna, como um lugar no limite da vastidão que implica o infinito. Num tropo antigo, a costa é o limite do habitat do ser humano, e o oceano, além de ser vasto, traz consigo noções do subconsciente ou até, como repositório sem fim dos rios que conectam o mundo, de um consciente coletivo. Em Whitman, em particular, muitas vezes a beira do mar se associa com as possibilidades de futuro das novas gerações (“On the Beach at Night” [“Na praia à noite”]), a promessa de amor (“Out of the Rolling Ocean the Crowd” [“Do inquieto oceano da multidão”]) e “Song of Myself”) e a inexplicável inspiração e desenvolvimento pessoal que existem na ideia de renascer, como se observa na progressão de “Out of the Cradle Endlessly Rocking” [“Do berço que enabla sem fim”]. Nos versos finais deste poema inicial de “Sea-Drift” [“Corrente marítima”], é na costa da **Long Island** que o poeta encontra sua voz, suas palavras, subindo nas ondas do mar:

My own songs awaked from that hour,
And with them the key, the word up from the waves,
The word of the sweetest song and all songs,
That strong and delicious word which, creeping to my feet,
(Or like some old crone rocking the cradle, swathed in sweet garments, bending aside,)
The sea whisper'd me. (Whitman 2002: 212)

[Minhas próprias canções acordaram àquela hora,
E com elas a chave, a palavra das ondas,
A palavra da mais doce das canções e de todas as canções,
Aquela forte deliciosa palavra que, deslizando a meus pés,
(Ou, como, alguma anciã que embalasse o berço, envolta em delicadas vestes, debruçada a seu lado),
O mar sussurrou.] (Gambarotto 2011: 215–216)

Em “Meditação”, enquanto cita poesia de sua obra anterior, Mário estabelece uma inversão desta relação entre Whitman e o mar. Seu Tietê é um lugar onde nem se reconhece sua voz e onde se pergunta, solitariamente, por que a variedade de figuras, os “donos da vida” e até a humanidade “não me escutam” (Andrade 1966: 311). Visto em justaposição com o tropo whitmaniano de saudar os camaradas do mundo – dispostos a ouvir – torna-se ainda mais opressivo.

Este tratamento do oceano também se relaciona com a ideia whitmaniana da rede global. O modelo da água como condutor comunicativo, adaptado ao Brasil em “Nocturno de Belo Horizonte”, é invertido em “Meditação”. Em seu percurso ao oeste, as águas de “Meditação” “se afastam dos oceanos” (Andrade 1966: 307), criando um sentido de isolamento e provincianismo. Por isso, a voz do poema tem de explicar sua toxicidade ao outro testemunho do poema,

o ouvinte, jamais descrito, que parece ser um conhecido de outro lugar. É, então, também uma crítica do significado conferido a este fluir para o interior. A identidade coletiva baseada na concepção dos bandeirantes do “Tietê” de PD, que seguiam o rio nessa direção, acaba por se tornar disfuncional em um podre provincialismo de possibilidades frustradas. Na quarta estrofe se ouve:

...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! (*idem*: 306)

O contraste com Whitman é ainda mais forte à luz do paralelo feito por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, entre os pioneiros norte-americanos e os bandeirantes. Os pioneiros de Whitman seguem um propósito unificante que leva ao progresso e ao futuro. Em “Pioneers, O Pioneers!”, ele escreve:

All the pulses of the world,
Falling in they beat for us, with the Western movement beat,
Holding single or together, steady moving to the front, all for us,
Pioneers! O Pioneers!” (2002: 193)

[“Todos os pulsos do mundo,
Em queda eles batem por nós, na batida da marcha ao Oeste,
Firmes em si ou unidos, correndo de pronto à batalha, todos caminham por nós,
Ó pioneiros! Ó pioneiros!]

Em “Meditação”, em vez do impulso da marcha, os habitantes díspares do Tietê se levam ou trabalham contra a corrente.

Muito do poema de Mário trata do que não se conseguiu fazer, o que se expressa fortemente na fauna de seu rio. Este rio, que não corre na direção do mar, povoa-se com a grande variedade de peixes fantasmas do oceano. Outra vez contrasta com Whitman e a ideia de Emerson de que a natureza disponibiliza a verdade divina na ordem, organização e beleza que apresenta a humanidade. No esquema whitmaniano, até os animais participam de uma ordem cósmica, ocupam seu devido lugar e realizam sua função própria na natureza. Whitman gosta de os nomear, substituindo Adão, e esta técnica se popularizou entre vários poetas latino-americanos a partir de sua influência. É uma forma de tomar controle e se vincular à Terra. Na seção 33 de “Song of Myself”, alista os nomes dos animais tal como seria descrito no Jardim do Éden: o “panther” [“pantera”], “buck” [“cervo”], “rattlesnake” [“cascavel”], “alligator” [“crocodilo”], “black bear”, [“urso negro”] etc. (Whitman 2002: 54, Gambarotto 2011: 69). Mário também adota essa forma de alistar quando povoa seu Tietê com vida aquática: o “peixe dourado”, “peixins

japoneses”, o “tubarão-martelo”, o “boto-ministro”, o “peixe-boi” e o “peixe-baleia”, entre outros (1966: 308). Com sua representação como figuras da sociedade, tanto Genro Appel como Haberly parcialmente decifram a estrofe à *clef* que Mário constrói aqui, em particular identificando a presença da migração asiática nos “peixins japoneses” (2004: 57; 1989: 280). Seja como for, é claro que o caos da sociedade destrói a ordem natural e se torna uma verdadeira alucinação, enchendo seu igarapé com leviatãs do oceano jamais alcançado.

O amor se trata de forma singular no poema. Poder-se-ia argumentar que o uso comum da representação de uma viagem abaixo da superfície da água como um passeio à subconsciência, ou mesmo como uma forma de mergulho profundo na psique humana, implementa-se de várias maneiras no poema. Mas aqui, em vez do freudianismos andradinos ou o feminino sedutor do rio (“Poema”), há um “amor de amor”, vinculado com o ato de escrever que segue paralelo à esperança de Whitman como poeta das massas (Andrade 1966: 312). “Desque me fiz poeta, e fui trezentos”, diz a voz do poema, citando “Eu Sou Trezentos...”, “eu amei / Todos os homens” (*idem*: 312). Este amor tem o poder de elevar o poeta sobre o caos das águas, ou até promove um desafio às águas tóxicas na forma de seu oposto, uma chama: “E me salvo”, escreve, “no eternamente esquecido fogo de amor” (*ibidem*). Por isso, uma conclusão é complicada por vários fatores, inclusive em razão de uma infidelidade espaço-temporal em que o poeta é, às vezes, salvo pelo amor, ou se encontra perdido como uma alga flutuando pelo rio, ou ainda possivelmente crucificado na ponte. No entanto, pode-se ver o foco no sofrimento – e um retorno a seu próprio poema dos anos 1920 – como um substituto do sublime fraternal de Whitman. Mário volta a um esquema de “Nocturno de Belo Horizonte” para finalizar isto. Em “Nocturno”, as grandes águas que ligam os rios do seu Brasil, alimentam as fontes da cidade de Belo Horizonte. No final de “Meditação”, a linguagem é mais aberta e menos definitiva, e a complexidade da metáfora da água, de repente cresce:

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. (*idem*: 314)

O poeta entrou e deixou ser levado por estas águas, não só por compaixão ou para entender o sofrimento da humanidade, mas como representante, guia e suposto líder de seu povo. Observa-se que ele se torna uma lágrima nestes últimos versos, o que implica uma queda inicial, agora posicionada, acronologicamente, no final do poema. O poeta-humano vira não só água, mas uma lágrima, uma gota, que incarna a empatia que contrasta com a grandiosidade do poema. Assim, o poema chega ao fim e o poeta de repente é incorporado em uma metáfora aquática de elaborada conexão.

Desiludido com o início da *Gilded Age* norte-americana, em *Democratic Vistas* (1871), Whitman se queixa da hipocrisia e da corrupção galopantes nos negócios e no governo de sua nação. Pouco antes de adoecer, ele retrata um país que ia se perdendo, sobretudo, pela sedução

do enriquecimento a qualquer custo, em uma paisagem de arte anêmica. Contudo, cultiva uma esperança. Os EUA e a democracia são, para ele, sinônimos, e os guardiões dessa democracia são os grandes poetas que o futuro reserva. Em *Vistas*, em certa medida antecipando outras meditações sobre o indivíduo e o coletivo, Whitman nos diz que os poemas acerca da vida são úteis, mas que os grandes poetas do futuro escreverão “great poems of death” [“grandes poemas da morte”] (1871: 68, tradução nossa), presumidamente evocando as grandes figuras trágicas da literatura europeia que povoam as narrativas ultrapassando os confins da vida individual. O paralelo com um Mário frustrado na Era Vargas é contundente, sabendo-se a sua decepção com o projeto modernista e a visão do escritor dos 1940 como defensor de valores democráticos (Tércio 2019: 625). Em “Meditação”, a disfunção social impede a subordinação da natureza que Emerson propõe; ao contrário, Mário, como poeta esgotado, purga sua psique na beira do Tietê, criando uma fantasmagoria em que o poeta é subordinado e descartado, mas redimido como figura trágica, conectado, com sua empatia, às massas no símbolo do rio.

NOTA

* Benjamin Chaffin é atualmente doutorando no Departamento de Espanhol e Português na Universidade da Califórnia em Santa Bárbara. Anteriormente, lecionou na Universidad de los Andes em Bogotá, na Colômbia, e na University of Hawai'i em Mānoa. Além do modernismo, figuram entre as suas áreas de interesse a teoria cognitiva na literatura, as literaturas brasileiras e norte-americanas num contexto comparativo, assim como a experiência portuguesa nas ilhas do Havaí. Encontram-se entre as suas publicações “The Uncivilized Figure as Cultural Hero of Artifice: Suassuna’s João Grilo and Twain’s Huck Finn” e “O progresso como disrupção social em *O alienista* de Machado de Assis e ‘A nova Califórnia’ de Lima Barreto”.

Bibliografia

- Andrade, Mário de (1988), *Macunaíma: o herói sem nenhum carácter*, editado por Lopez Telê Ancona, Trindade, Editora UFSC [1928].
- (1966), *Poesias completas*, São Paulo, Livraria Martins.
- Borges, Jorge Luis (1984), *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Carvalho, Ronald de (1926), *Toda a América*, Rio de Janeiro, Pimenta de Mello.
- Emerson, Ralph W. (2000), *Selected Essays of Ralph Waldo Emerson*, London, Kuperard.
- Émorine, Jacques/Neroaldo Pontes de Azevedo (1976), "Uma interpretação do tempo em Pauliceia Desvairada", *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 27, p. 97-107, <https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1976_num_27_1_2054#:~:text=Entendido%20dessa%20maneira%2C%20o%20confronto,resson%C3%A2ncia%20na%20pr%C3%B3pria%20elabora%C3%A7%C3%A3o%20po%C3%A9tica> (último acesso em 6/2/2022).
- Gambarotto, Bruno (trad.) (2011), *Folhas de relva*, São Paulo, Hedra.
- Genro Appel, Marta Lia (2004), "A meditação sobre o Tietê: a poesia e a água como fontes de revelação", *VIDYA*, v. 24, n. 41, p. 53-62, <<https://periodicos.ufn.br/index.php/VIDYA/article/view/418/392>> (último acesso em 6/2/2022).
- Haberly, David T. (1989), "The Depths of the River: Mário De Andrade's Meditação Sobre o Tietê", *Hispania*, v. 72, n. 2, p. 277-282, <www.jstor.org/stable/343117> (último acesso em 6/2/2022).
- Jorge, Janes (2006), *Tietê, o rio que a cidade perdeu: São Paulo, 1890-1940*, São Paulo, Alameda.
- Lima, Luiz C (1995), *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*, Rio de Janeiro, Topbooks.
- Paro, Maria C. B (1994), "Encontro das águas: Tietê e Potomac", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 36, p. 81-93, <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi36p81-94>> (último acesso em 6/2/2022).
- (1993). "Walt Whitman in Brazil". *Walt Whitman Quarterly Review*, n. 11, p. 57-66, <<https://doi.org/10.13008/2153-3695.1397>> (último acesso em 6/2/2022).
- Tércio, Jason (2019), *Em Busca da alma brasileira: biografia de Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Estação Brasil.
- Tupan-An, Nic (2000), *Nheengatu-Tupi: vocabulário e gramática Tupi-Guarani*, São Paulo, Editora STS.
- Whitman, Walt (1871), *Democratic Vistas*, New York, J.S. Redfield.
- (2002), *Leaves of Grass and Other Writings*, editado por Michael Moon, New York, W.W. Norton [1855-1892].
- (1883), *Specimen Days and Collect*. Glasgow, Wilson and McCormick.