



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



ANA ELISA TONETTI DE ALMEIDA

**DANTAS MOTA E MÁRIO DE ANDRADE: ENTRE A CORRESPONDÊNCIA, AS
ANOTAÇÕES MARGINAIS E A POESIA**

TRÊS LAGOAS-MS

2021

ANA ELISA TONETTI DE ALMEIDA

**DANTAS MOTA E MÁRIO DE ANDRADE: ENTRE A CORRESPONDÊNCIA, AS
ANOTAÇÕES MARGINAIS E A POESIA**

Dissertação de Mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMS de Três Lagoas na linha de pesquisa Historiografia Literária: recepção e crítica, pertencente à área de concentração dos Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza

TRÊS LAGOAS-MS

2021

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa de estudo.

À Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza, pela orientação e por todas as oportunidades concedidas desde a Iniciação Científica até a conclusão desta pesquisa.

À Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, pela oportunidade de cursar o mestrado.

À Profa. Dra. Marina Damasceno de Sá e ao Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino, pelas sugestões e olhares críticos no exame de qualificação.

À biblioteca e arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, pela gentileza e por tornar possível esta pesquisa.

Às profas. Dras. Amaya Obata Mouriño de Almeida Prado, Claudete Cameschi de Souza, Kelcilene Grácia Rodrigues, Marlene Durigan e Solange de Carvalho Fortilli, pelo carinho e exemplo.

Aos meus pais, Francisco e Izaura, por lutarem por mim e por me ensinarem a lutar, à minha irmã Lucimara, por estar sempre por perto. Aos meus tios Arlindo e Valdecir, pelo apoio no início desse percurso, às minhas tias Dalva e Jandira, companheiras na pauliceia, ao meu tio Wilson (*in memoriam*), pela fé.

Aos meus amigos Beatriz, Danilo, Eva, Flávio, Kálita, Natália e Ramon, por acreditarem e me fazerem acreditar também.

Mário está se transformando em ídolo dos moços de minha terra. Estranha afinidade de paulistas e mineiros, vinda com as bandeiras e alimentada com o vai-vem das nossas constantes, senão diárias, emigrações!...¹
(Carta de Dantas Mota a Mário de Andrade, 30 de maio de 1944)²

¹ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5337.

² Na transcrição de texto desta epígrafe, a escrita foi atualizada segundo as normas ortográficas vigentes.

RESUMO

Com base nas contribuições de Pino & Zular (2007) acerca da Crítica Genética; nas reflexões de Sandra Nitrini (2000) concernentes à Literatura Comparada, bem como nos estudos de Michel Collot (2013) sobre a poética e a filosofia da paisagem, este trabalho focaliza o diálogo que se estabelece entre o escritor mineiro José Dantas Mota e o paulistano Mário de Andrade, percebido por meio da correspondência entre os dois, das anotações marginais presentes no volume *Surupango: ritmos caboclos* (1932), de Dantas Mota, parte da biblioteca do escritor paulistano, assim como em poemas do escritor mineiro, marcados pela relação com o autor de *Pauliceia desvairada*. Objetivamos, assim, estudar a construção da poesia de Dantas Mota em *Surupango* e em alguns poemas de *Elegias do país das gerais* (1988), identificando as influências que o poeta mineiro recebeu de Mário de Andrade em relação à construção de paisagens poéticas, música e cultura popular. Assim, partimos do pressuposto de que as cartas que ambos trocaram influenciaram significativamente a composição artística de Dantas. A pesquisa se desenvolve a partir do estudo das cartas inéditas de Dantas Mota, localizadas no acervo de Mário de Andrade, disponível no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), e das cartas do escritor paulistano publicadas no volume de poesias completas *Elegias do país das gerais*, de Dantas Mota, bem como das anotações de Mário de Andrade, no exemplar de 1932, integrante de sua biblioteca pessoal, que compõe seu acervo no IEB-USP. Além disso, são feitas leituras comparativas de poemas de Dantas Mota e de Mário de Andrade, escolhidos por se aterem a temas relevantes para ambos: a paisagem, a música e a cultura popular já que esses elementos os aproximam.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira. Literatura Comparada. Crítica Genética. Mário de Andrade. Dantas Mota. Poesia. Cartas.

ABSTRACT

Based on Pino & Zular's (2007) contributions to Genetic Criticism; on Sandra Nitrini's (2000) reflections concerning Comparative Literature, as well as in Michel Collot's (2013) studies on the poetics and philosophy of landscape, this paper focuses on the dialogue that is established between the writer José Dantas Mota, from Minas Gerais, and Mário de Andrade, from São Paulo, perceived through the correspondence between the two, the marginal notes present in the volume *Surupango: ritmos caboclos* (1932), by Dantas Mota, part of the São Paulo writer's library, as well as in poems by the Minas Gerais writer, marked by the relationship with the author of *Pauliceia desvairada*. Therefore, we aim to study the construction of Dantas Mota's poetry in *Surupango* and in some poems of *Elegias do país das gerais* (1988), identifying the influences that the poet from Minas Gerais received from Mário de Andrade in relation to the construction of poetic landscapes, music, and popular culture. Thus, we assume that the letters they both exchanged significantly influenced Dantas's artistic composition. The research is developed from the study of Dantas Mota's unpublished letters, located in Mário de Andrade's collection, available at the Institute of Brazilian Studies (IEB-USP), and the letters of the São Paulo writer published in the volume of complete poems *Elegias do país das gerais*, by Dantas Mota, as well as the notes of Mário de Andrade, in the 1932 copy, part of his personal library, which is part of his collection at the IEB-USP. In addition, comparative readings are made of poems by Dantas Mota and Mário de Andrade, chosen because they focus on themes relevant to both: landscapes, music and popular culture, since these elements bring them together.

KEYWORDS: Brazilian Literature. Comparative Literature. Genetic Criticism. Mário de Andrade. Dantas Mota. Poetry. Letters.

Sumário

| | |
|---|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 8 |
| 2 AS CARTAS E AS ANOTAÇÕES MARGINAIS: A CORRESPONDÊNCIA, A LEITURA E A ESCRITA | 11 |
| 2.1 Do princípio ao verbo: a Crítica Genética | 13 |
| 2.2 Mário correspondente | 17 |
| 2.3 Dantas e Mário: o diálogo a partir das cartas | 20 |
| 2.4 Anotações marginais de Mário de Andrade | 35 |
| 2.5 Dantas Mota estuda a poesia de Mário de Andrade | 66 |
| 3 POESIA: APROXIMAÇÕES | 70 |
| 3.1 Literatura Comparada: um breve percurso | 70 |
| 3.2 Paisagem em poemas de Dantas e Mário | 75 |
| 3.2.1 “Paisagem do homem e do túmulo” | 75 |
| 3.2.2 Os poemas “Paisagens”, de Dantas Mota, e “Paisagem nº 1”, de Mário de Andrade | 100 |
| 4 “DANÇAS” E SURUPANGO: “TUDO É DANÇAR”, “TUDO DANSA” | 110 |
| 4.1 Danças | 110 |
| 4.2 Surupango e “Danças” | 112 |
| 4.3 O poema “Danças” e composições poéticas de Surupango | 114 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 144 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 147 |
| APÊNDICE A - CARTA DE MÁRIO DE ANDRADE A DANTAS MOTA PUBLICADA NA REVISTA MENSAL DE CULTURA SURTO EM OUTUBRO DE 1933 | 151 |
| APÊNDICE B - CARTAS DE DANTAS MOTA A MÁRIO DE ANDRADE | 152 |
| ANEXO A - POEMAS DE ANTÓNIO NOBRE, MURILO MENDES E MÁRIO DE ANDRADE | 166 |

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho se atém ao diálogo entre os escritores José Dantas Mota e Mário de Andrade, estabelecido nas correspondências e percebido nas anotações ou notas marginais, ou seja, nas anotações a lápis e a tinta que estão nas margens da obra do poeta estreante, *Surupango: ritmos caboclos* (1932). Também analisamos poemas do escritor mineiro presentes nas obras *Planície dos Mortos* (1936-1944), discutidos pelos poetas nas missivas, e *Anjo de Capote* (1946-1952), livro que apresenta o poema “Paisagens”, muito próximo da poesia modernista de Mário.

Com o objetivo geral de identificar relações entre as composições poéticas de Dantas Mota e de Mário de Andrade pelo viés da Literatura Comparada e da Crítica Genética, investiga-se de que forma o diálogo estabelecido nas cartas entre os dois poetas se apresenta na criação artística dos poemas de Dantas Mota. Vale dizer que nosso olhar incide sobre questões discutidas no âmbito dos estudos comparativos, como é o caso das “relações de contato” (NITRINI, 2000, p. 127) ou do conceito de influência, aqui mobilizado à luz das reflexões articuladas por Sandra Nitrini: “apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio” (NITRINI, 2000, p.130), e “imitação”, conforme explanamos na seção 3 deste trabalho.

Além da compreensão das “relações de contato” que os escritores apresentam em seus processos artísticos, por meio de um estudo comparatista, é ainda necessário que recorramos à Crítica Genética, pois o estudo será voltado também para a correspondência entre Dantas Mota e Mário de Andrade, assim como para as anotações marginais do poeta paulistano. Com base na leitura da correspondência, identificamos “espaços escriturais” de Dantas Mota (PINO; ZULAR, 2007, p. 130), que, de acordo com a pesquisadora Verónica Galíndez Jorge, citada na obra *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*, seriam “[...] uma unidade construída durante a criação. É nesses espaços, como a página, a correspondência, o fôlio, os cadernos, que o leitor ‘privilegiado’ dos manuscritos poderá ouvir as diferentes vozes e elementos que compõem a escrita” (PINO; ZULAR, 2007, p. 130).

Anunciados os princípios teóricos que vão definir os caminhos da pesquisa (e que retomaremos na oportuna seção), apresentamos brevemente os poetas estudados, iniciando pelo poeta arlequinal, Mário de Andrade, descrito por Alfredo Bosi como o artista que: “oscilou entre as solicitações da biografia emocional e o fascínio pela construção do objeto estético” (BOSI, 2013, p. 370-371), que transpunha para seus poemas o resultado de pesquisas acerca do

folclore nacional, sendo, portanto, sua composição artística atrelada ao trabalho do musicólogo e do investigador.

Por sua vez, o poeta mineiro Dantas Mota (1913-1974), que também atuou como advogado, possuía interesse na cultura popular e fez parte do grupo modernista que fundou a revista *Elétrica*, em 1927. Em 1932, publica seu primeiro livro de poemas, *Surupango: ritmos caboclos*, que, segundo comentário de Heitor Alves no início do livro, foi uma obra telúrica, formando uma espécie de “poema do Brasil roceiro” (ALVES, 1932, p. 13). Seu livro de estreia é mencionado no *Dicionário bibliográfico de escritores mineiros*, organizado pela pesquisadora Constância Lima Duarte, a qual assevera que: “O primeiro livro de poemas, *Surupango: ritmos caboclos*, de 1932, possui forte influência da poesia afro-brasileira, já que congrega em si a confluência de elementos africanos inseridos na estética da brasilidade mineira” (DUARTE, 2010, p. 128).

Para o estudo das cartas entre Dantas Mota e Mário de Andrade, tido como o primeiro momento deste projeto, realizamos, na segunda seção, a “transcrição diplomática” de trechos dos documentos disponíveis no IEB-USP. O referido método de transcrição de crítica genética, segundo Pino & Zular (2007), consiste em utilizar recursos gráficos dos computadores para “reproduzir o documento com as mesmas características do original” (PINO; ZULAR, 2007, p.138).

Desse modo, os trechos das cartas enviadas para Mário de Andrade por Dantas Mota (APÊNDICE B), transcritos por funcionários do IEB-USP e a nós enviados gentilmente, serão grafados, neste trabalho, com a fonte “Cambria”, pois é a fonte que mais se aproxima da datilografia (formato da maioria das cartas, à exceção das cartas MA-C-CPL5335 e MA-C-CPL5336, que são manuscritas à tinta). Já as cartas de Mário para Dantas, alocadas no livro *Elegias do País das Gerais*, no apêndice intitulado “Quatro cartas de Mário de Andrade a Dantas Mota”, são citadas conforme as normas da ABNT. Além disso, há uma carta de Mário para Dantas, publicada na *Revista Surto*, que também será citada segundo as normas da ABNT, visto que é uma publicação em periódico. Além disso, nessa seção, realizamos o estudo das anotações de Mário de Andrade no livro *Surupango: ritmos caboclos* (1932), de Dantas Mota, localizado no acervo do poeta arlequinal, disponível no IEB-USP.

Na terceira seção, o objeto de análise são poemas dos dois poetas, escolhidos e aproximados por meio do tema paisagem, verificando de que forma as paisagens poéticas são construídas em Dantas Mota e em Mário de Andrade. Além disso, analisamos de que forma essa questão das paisagens e labor poético está presente na correspondência e se estende aos poemas de Dantas.

Na quarta seção, tendo como apoio a leitura da correspondência e as anotações marginais de Mário de Andrade no livro de Dantas, aproximamos os poemas de *Surupango: ritmos caboclos* ao poema “Danças”, de Mário de Andrade. O referido poema foi publicado, em 1924, na revista *Estética: revista trimestral*³ e, em 1930, no livro *Remate de males*. Desse modo, apresentamos as “relações de contato” (NITRINI, 2000, p. 127) entre eles, a revelar Dantas como leitor da poesia de Mário de Andrade.

Pretendemos, com esta pesquisa, contribuir para os estudos epistolares sobre Mário de Andrade e com os estudos sobre a poesia de Dantas Mota, poeta mineiro que, segundo críticos de sua obra, como Caio Junqueira Maciel e Vagner Camilo, ainda é pouco estudado. Assim, ao analisarmos as missivas trocadas entre os poetas, as anotações marginais na obra de estreia de Dantas e a proximidade no labor poético entre o poeta mineiro e o poeta paulistano, estamos analisando, sobretudo, questões técnicas sobre a poética de Mota, pois os referidos assuntos também foram discutidos nas cartas enviadas ao poeta modernista.

³ Informações advindas das explicações da antologia poética *Poesias Completas* (2013), organizada pelas pesquisadoras Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez.

2 AS CARTAS E AS ANOTAÇÕES MARGINAIS: A CORRESPONDÊNCIA, A LEITURA E A ESCRITA

Para iniciarmos a discussão, é relevante apresentar a concepção de manuscrito, objeto da crítica genética, trazida por Louis Hay em *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*, em que o manuscrito é visto como “[...] *documento, monumento, mas também acontecimento* que, por um traço da mão, faz surgir o movimento de um pensamento” (HAY, 2007, p. 106, grifo do autor).

Já na concepção de Claudia Pino e Roberto Zular:

[O manuscrito é] [...] qualquer documento no qual seja possível encontrar um traço do processo de criação, e não necessariamente os manuscritos autógrafos (do próprio punho do escritor). **Assim, a crítica genética considera manuscritos, por exemplo, a correspondência do autor (se nela há discussões sobre a criação de suas obras)**, os datiloscritos (versões datilografadas diferentes do texto publicado) ou mesmo gravações de voz com ideias sobre uma obra. (PINO; ZULAR, 2007, p. 18, grifo nosso).

Louis Hay (2007) aponta para a presença de três abordagens do estudo de manuscritos, que perduraram até os primeiros trinta anos do século XX: os manuscritos como fontes pedagógicas para jovens escritores que se inspiram no cânone; os manuscritos como objetos de estudos filológicos; e os manuscritos por um viés psicológico, havendo assim a “tríplice tradição pedagógica, filológica e psicológica” (HAY, 2007, p. 116).

O teórico soma a essa tríade os termos “criação” e “gênese”, surgidos no século XX, quando os estudos foram deslocados para os manuscritos. Passa-se a notar uma diferença entre a experiência da criação, sentida pelo autor, e a materialidade dessa criação, vislumbrada por meio de “traços dessa atividade”, sendo possível chegar-se, assim, ao que Hay chama de “fatos de escritura”, ou seja, aos “atos de expressão, que põem em ação os poderes próprios da escrita” (HAY, 2007, p. 117). Esses poderes são:

Poder sobre o tempo: uma memória ao mesmo tempo estável e plástica, que ora fixa a palavra, ora a modifica; que pode desenrolar o fio e pode remontá-lo: para anular, modificar, deslocar. Mudanças que desprezam o tempo, tanto que um quarto de século pode separar duas inscrições sobre a mesma página, como mostram os manuscritos de Brentano e os de Valéry. **Poder sobre o espaço,** que permite dispor simultaneamente de uma pluralidade de lugares para uma pluralidade de registros: elementos textuais (isolados, justapostos, empilhados); inscrições para memória ou comentário; citações ou instruções para si mesmo. O espaço folhado das páginas está sempre aberto a uma pluralidade de percursos, e o texto de uma gênese permanece sempre *virtual* – quer a técnica seja ainda a da margem medieval, ou já a do hipertexto eletrônico. Enfim, **poder sobre os signos** – a mão não traça apenas palavras, ela pode escoltá-las com um cortejo de grafismos, que estão além ou aquém da linguagem, mas participam da emergência de um texto (HAY, 2007, p. 117, grifos nossos).

Assim, os manuscritos são documentos que pedem uma análise minuciosa, não apenas de sua materialidade, mas dos caminhos que apontam, já que, como lembra Hay (2007, p. 121, grifo do autor), “[...] A través dos objetos e funções, abre-se um universo que é preciso explorar: *ler os manuscritos para fazê-los falar*”.

Nesta pesquisa, as cartas são analisadas de forma que, de acordo com o seu conteúdo, seja possível identificar questões que acompanham a construção artística da poesia de Dantas Mota, pois *Surupango: ritmos caboclos* e *Planície dos Mortos* são composições do poeta mineiro que foram objeto de discussão nas cartas trocadas com o paulistano. Buscamos identificar as influências que o poeta mineiro recebeu de Mário de Andrade em relação à construção de paisagens poéticas, partindo do pressuposto de que as correspondências influenciaram significativamente a composição artística de Dantas.

Segundo Pino & Zular (2007, p. 122), é por meio da escolha do recorte do pesquisador que os manuscritos “adquirem seus contornos sob nosso olhar, movem-se sob nosso olhar, e não fora dele”. Assim, os pesquisadores elencam três tipos de recortes que podem ser aplicados aos manuscritos: tema, movimentos escriturais e espaços escriturais.

Ao discorrerem sobre *tema*, os pesquisadores apontam que, “em crítica genética, um recorte temático deve então procurar definir a sedução produzida pela leitura das tensões do manuscrito e da obra” (PINO; ZULAR, 2007, p. 124). Para exemplificar, apresentam a tese da pesquisadora Verónica Galíndez Jorge, em que a estudiosa “propõe resgatar o prazer da leitura dos manuscritos de Flaubert a partir do tema da alucinação” (PINO; ZULAR, 2007, p. 124). Por *movimentos escriturais*, os autores compreendem o “apontamento de uma diferença ou tensão entre dois documentos relativos a um mesmo trecho de uma narrativa ou de um poema” (PINO; ZULAR, 2007, p. 126).

Já os *espaços escriturais* seriam, no entender de Verónica Gallindez Jorge (apud PINO; ZULAR, 2007, p.130), “[...] a página, a correspondência, o fôlio, os cadernos”, contrapondo-se a Cecília Almeida Sales, que entende *espaços escriturais* como “espaço de trabalho do escritor” (PINO; ZULAR, 2007, p. 131). Os pesquisadores discorrem sobre mais um *espaço escritural*, aquele que está presente no processo de criação de Mário de Andrade, a saber, as valiosas anotações do poeta modernista “nas margens dos livros que consultava”, as quais permitem “a abertura da pesquisa para o estudo da intertextualidade na escritura (PINO; ZULAR, 2007, p. 132), uma vez que:

Mário destruiu ou abandonou nas gráficas a maioria de seus manuscritos relativos a livros publicados, porém deixou um registro valioso de seu

processo criativo nas margens dos livros que consultava. É interessante destacar que esse recorte, a princípio surgido de uma restrição, permite a abertura da pesquisa para o estudo da intertextualidade na escritura (PINO, 2007, p. 132).

De acordo com o trabalho da equipe coordenada pela pesquisadora Telê Ancona Lopez, que organizou a biblioteca de Mário de Andrade, foi observada a existência de “tempos diferentes das notas nas margens dos livros” (PINO; ZULAR, 2007, p. 132), o que também aponta a relevância dessa prática para o estudo de sua produção.

2.1 Do princípio ao verbo: a Crítica Genética

Oriunda do final da década de 1960 na França e introduzida no Brasil como disciplina na década de 1980, a Crítica Genética constitui-se, segundo Pino & Zular (2007), por duas gerações de pesquisadores: os fundadores na França e os introdutores no Brasil. No ano de 1968, em Paris, os pensadores franceses vivem o período do pós-estruturalismo em que: “propostas neomarxistas e a teoria estruturalista dos anos 60 se fundem, dando lugar a novos paradigmas em várias áreas” (PINO; ZULAR, 2007, p. 8). No mesmo ano, pesquisadores organizam manuscritos de Heinrich Heine na Biblioteca Nacional da França e percebem a relevância daquele material; nesse contexto histórico, há duas formas de analisar os manuscritos (pelo viés estruturalista e pelo viés genético):

[...] a crítica genética surgida no âmago da crise do estruturalismo verá os manuscritos de maneira muito diferente da filologia. Enquanto esta os vê como referência para a leitura de um texto original, para a crítica genética são portadores de um movimento, que pode ser considerado o processo de criação literária. (PINO; ZULAR, 2007, p. 17-18)

Segundo Cecília Almeida Salles, em sua obra *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*, há o primeiro momento da Crítica Genética, de 1968 até 1975, denominado por Almuth Grésillon como “momento germânico-ascético”; o segundo, chamado de “momento associativo-expansivo”, de 1975 até 1985; e o terceiro, o “momento justificativo-reflexivo”, iniciado em 1975 (SALLES, 2008, p. 11-12).

Em relação à nomenclatura “crítica genética”, a pesquisadora nos apresenta uma valiosa explanação: as pesquisas em Crítica Genética “se dedicam ao acompanhamento teórico-crítico do processo da gênese das obras de arte” (SALLES, 2008, p. 25). Dessa forma, segundo a teórica, o termo “gênese” ocorre no sentido de acompanhamento do percurso de criação, pois o pesquisador não possui o “ato criador” (SALLES, 2008, p. 25) do artista em mãos, justificando, assim, a escolha da Crítica Genética pelo estudo do caminho de criação. Em

síntese, estuda o processo de criação dos autores a partir de manuscritos encontrados acerca das obras literárias.

De acordo com Hay (2007), em *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*, a Crítica Genética aponta uma nova concepção de estudo, em que se estabelece a relação existente entre um texto e sua origem. Para isso, tem-se a análise textual juntamente com seus mecanismos de construção, além do papel do escritor como sujeito. Dessa forma, cumpre destacar que:

O método da crítica genética destacou-se por indução de uma massa de trabalhos empíricos consagrados aos manuscritos do autor. Progressivamente, eles fizeram aparecer a aptidão desses documentos a testemunhar, sob certas condições, operações genéticas. Dessas origens, a crítica genética conserva um procedimento cujos modelos se elaboram por generalização de um conjunto de observações concretas. Quanto a seu objeto, ele pode ser caracterizado pela dualidade de seu estatuto: um certo material, enquanto documento observado, é construção intelectual enquanto processo de escritura (HAY, 2007, p. 41).

De acordo com o autor, a Crítica Genética deve ser reconhecida a partir de suas duas vertentes: uma em processo de origem e a outra num processo de leitura, pois esse tipo de abordagem “faz aparecer o texto na sua realidade de objeto de duas faces: incluído ao mesmo tempo num processo de gênese de que ele é o termo, e num processo de leitura de que é a origem” (HAY, 2007, p. 83). Assim, é preciso identificar como o texto se articulou ou de que forma o autor arquitetou sua obra, já que “o estudo genético procura apreendê-la no movimento que a engendrou” (HAY, 2007, p. 85).

Refletindo sobre a construção do objeto de estudo da Crítica Genética, é válida a reflexão que Salles (2008) nos apresenta sobre o “tempo da criação” (SALLES, 2008, p. 51). Nesse processo de análise dos manuscritos, o pesquisador depara com o próprio “processo criativo” (SALLES, 2008, p. 51), pois está diante de algumas possibilidades que o artista arquitetou para a sua obra. Explica a pesquisadora que:

A mobilidade desse objeto de estudo está estreitamente relacionada ao **tempo da criação**. Diante dos documentos de processo, o pesquisador entra em contato com o tempo como ação, isto é, a própria continuidade e **duração do processo criativo**. A Crítica Genética procura compreender e explicar a ação, já que convive com a continuidade e duração da gênese: planos, dúvidas, anotações, ideias tomando corpo, obras se formando, angústias e prazeres. (SALLES, 2008, p. 51, grifos nossos).

Segundo Hay (2007), o manuscrito apresenta propriedades solidárias e heterogêneas:

Solidárias, porque a escritura faz surgir com um mesmo movimento, e no mesmo instante, significações verbais, formas gráficas, dispositivos espaciais; emprega instrumentos e suportes que contêm cada um, por sua vez, uma

informação – e que tudo isso, inscrições e materiais reunidos, faz sistema constituindo um único e mesmo objeto. **Heterogêneos**, entretanto, pois que se trata de procedimentos outros, quando se analisa o nascimento de um texto ou a flutuação de um traçado, a organização de um sistema gráfico, os componentes de um papel ou de uma tinta (HAY, 2007, p. 148, grifos nossos).

No âmbito da discussão sobre Crítica Genética, torna-se relevante esclarecer que o manuscrito consiste em um documento portador da individualidade do autor, além de ser revelador de uma época, destacando-se que todos esses elementos estão imersos na lógica interna do manuscrito:

Através desses tempos e espaços, a escritura estende suas próprias lógicas. Ela vai do informe à forma, do implícito ao sentido, de um imaginário da memória ao presente de um texto. Nesse movimento, uma hierarquia de operações está em ato: ela ordena as partes numa totalidade, e estrutura um mundo de palavras numa obra (HAY, 2007, p. 99).

Tendo em mente que o autor é um ser que está alocado em uma determinada época com determinados costumes, compreende-se que, a partir do estudo genético, é possível identificar a presença do autor enquanto “sujeito atuante” (HAY, 2007, p. 103):

A visão ‘genética’ do texto devolve à escritura um **sujeito atuante**. Sua presença, que o manuscrito manifesta, permite pensar novamente a relação do autor com a obra, o que se tornara uma aporia da reflexão crítica. Ela permite também perceber os princípios de produção que determinam em cada escritor as condições de emergência do texto e de sua constituição numa obra (HAY, 2007, p. 103, grifo nosso).

Logo, os manuscritos revelam que as “práticas de escritura se distribuem segundo uma tipologia dos autores e não segundo o percurso de uma história, quer seja literária, quer social” (HAY, 2007, p. 104). Ou melhor: segundo os estudos em Crítica Genética, é possível o entendimento de que há uma evolução das formas de composição de cada autor, identificando de que modo a composição de cada um ocorreu como um movimento individual e contínuo, reconhecendo o processo criativo de um autor em um determinado período. Todo esse movimento é analisado a partir do estudo dos manuscritos de suas obras.

Ainda discutindo sobre o valor humano dos manuscritos, Hay (2007) argumenta que, além de os documentos apresentarem um valor cultural, pois são resultados de um trabalho de um homem imerso em um determinado período histórico, também evidenciam a gênese do trabalho estético do seu criador, tornando possível “reconhecemos o princípio do trabalho do *manuscrito de escritor*” (HAY, 2007, p. 108, grifo do autor).

Para estabelecer o percurso de criação artística, a Crítica Genética define seu objeto de estudo apoiando-se na dualidade que os manuscritos apresentam: o valor cultural e a origem do

trabalho estético. Assim, conforme Hay (2007, p. 108), o manuscrito em estudo se constrói a partir do movimento de “voltar sobre o que foi escrito” (HAY, 2007, p. 108). Portanto, estudar documentos da gênese literária dos escritores é, segundo a Crítica Genética, estabelecer os caminhos de criação a partir das análises dos manuscritos e estabelecer uma linearidade na construção artística. Para Pino & Zular (2007), pensar em Crítica Genética consiste em analisá-la:

[...] no âmbito das práticas nas quais ela se insere, notadamente os modos de produção, circulação e recepção da escrita e, acrescentamos, a partir do performativo, do universo discursivo em que cada texto opera, atentando para a ficcionalidade que percorre todo o processo (PINO; ZULAR, 2007, p. 77).

Dialogando com a questão da presença do autor nos manuscritos, é válida a reflexão de Cecília Almeida Salles sobre o papel do pesquisador em Crítica Genética, a saber, alguém que possui a função de encontrar a vivacidade nos escritos dos artistas:

Ele [crítico genético] tem, na verdade, a função de devolver à vida a documentação, na medida em que essa sai dos arquivos ou das gavetas e retorna à vida ativa como processo: um pensamento em evolução, ideias crescendo em formas que vão se aperfeiçoando, um artista em ação, uma criação em processo. (SALLES, 2008, p. 28)

Para a Crítica Genética, como dissemos, as correspondências também são, segundo Pino & Zular (2007, p. 18), consideradas manuscritos, desde que nesses documentos do autor estejam presentes “discussões sobre a criação de suas obras”, o que também envolve o leitor no processo:

[...]a correspondência não é apenas “mais um” documento da gênese: ela apresenta um diferencial em relação a todos os tipos de esboços, planos e manuscritos. A carta é um texto feito para outro: se ela se refere ao processo de criação, o faz procurando inserir o outro nesse processo. Assim, trata-se de um manuscrito com um lugar determinado para o leitor (PINO; ZULAR, 2007, p. 134).

Tendo em mente que a carta “é um texto feito para outro” (PINO; ZULAR, 2007, p. 134), no sentido de acolhimento, recorreremos, na sequência, a reflexões articuladas pelo teórico Marcos Moraes, na obra *Orgulho de jamais aconselhar* (MORAES, 2007), sobre a postura de Mário de Andrade em missivas trocadas com outros poetas.

Em um primeiro momento, é necessário definirmos o que Mário de Andrade entende por carta e de que forma o poeta tornou-se, segundo Moraes (2007), uma espécie de “professor” para os novos poetas que surgiam. Torna-se relevante também esclarecer de que forma Mário de Andrade tecia críticas a respeito das obras embrionárias dos jovens escritores. Essa é nossa proposta no item a seguir.

2.2 Mário correspondente

Mário de Andrade enxergava as cartas como um importante documento, pois era nesses espaços que se discutiam muitos assuntos sobre técnicas de poesia, prosa e questionamentos existenciais. Com efeito, a partir do movimento da correspondência, muitas percepções foram compartilhadas entre Mário e os poetas das “novas gerações”. Nesse cenário de interlocução estética, cumpre destacar que, para Mário de Andrade:

[...] carta, testemunho e biografia estão intimamente ligados. O escritor assume os riscos de incorporar os contornos do relato testemunhal à carta, perigos como a dispersão inelutável do talhe autobiográfico e, principalmente, o apagamento definitivo do seu rosto. Afinal, sendo a carta documento tão precário, em um país tão pouco afeito a guardar papéis antigos para conservar a sua memória e sem uma tradição que valorize a troca espiritual da correspondência parecia-lhe uma temeridade esse “contar-se”. [...] A epistolografia marioandradiana, por seu expressivo volume e densidade de assuntos, ambiciona sobreviver, resistir, talvez “duzentos anos”, ainda que seja para alimentar um grupo restrito de historiadores (MORAES, 2007, p. 122-123).

Moraes (2007) assim descreve a concepção de Mário de Andrade sobre correspondência:

Para o crítico, a carta conserva, no desprezioso papel de comunicação sem alardes e no silêncio da cumplicidade, “grande nobreza humana”, revelando-se **o espaço ideal para os enlevos sentimentais e para a elaboração do pensamento**. Nobilita-lhe ainda mais o caráter: a carta “socializa, aproxima os indivíduos e cultiva a amizade”. **Escrever cartas vale como um conselho aos novos ficcionistas**, apressados divulgadores de obras imperfeitas (MORAES, 2007, p. 110-111, grifos nossos).

A postura de Mário de Andrade diante da relevância das cartas ajuda a entender a relação que se estabelece na correspondência entre ele e Dantas. Primeiro, percebemos que a correspondência entre eles é um espaço “para a elaboração do pensamento” (MORAES, 2007, p. 111), uma vez que os “conselhos” de Mário de Andrade seriam como uma espécie de relação entre “professor e aluno”, pois marcam o modo de compor poemas de Dantas Mota.

Ao aconselhar “novos ficcionistas” (MORAES, 2007, p. 111), assim como novos poetas, o poeta arlequinal estabelece um diálogo por correspondência com autores que lhe enviavam cartas sobre suas obras ainda em andamento. Com isso, Mário torna-se um “correspondente exemplar” (MORAES, 2007, p. 49) de novos escritores, devido a sua atenção minuciosa aos novatos:

A inquietação de Mário – percepção aguda das armadilhas de seu projeto epistolar, quase no fim da jornada – não impediu que o roldão de cartas endereçadas a um expressivo número de jovens, desde os anos 1920, trazendo o apetite da amizade a reboque de um plano intelectual/artístico, se transformasse em fato cultural da vida literária brasileira, ganhando visibilidade. Muitos dos textos de homenagens ao escritor, após sua morte, sublinham o aspecto messiânico da personalidade de Mário de Andrade, insistindo na importância de sua correspondência. Alguns desses articulistas tinham sido parceiros epistolares de Mário, conheciam de perto o vigor (e as engrenagens sedutoras) dessa interlocução. Mário figurava como “correspondente exemplar”, segundo o poeta Vinícius de Moraes, confessando-se, em contrapartida, tão pouco afeito à troca de cartas e “naturalmente impontual” (MORAES, 2007, p. 49).

Como lembra o pesquisador, nesse movimento de diálogo com os principiantes, transparece a postura amigável de Mário de Andrade com os demais poetas, que confiaram no seu olhar crítico, uma vez que “A mesma ação epistolar de Mário de Andrade que garantia adeptos mineiros à messe modernista amanhã amigos, com seu engenho de aproximação e muita arte na preposição de críticas ou reprovações” (MORAES, 2007, p. 55).

Mário de Andrade responde às cartas que lhe são enviadas de forma que a sua posição de crítico literário esteja atrelada à postura de um amigo, como ouvinte que responde àquele que nele depositou confiança:

Da mesma forma, Mário faz explodir as linhas que separam a carta e a crítica, criando um discurso epistolar híbrido que se abre para acolher juízos interpretativos. Assim, o crítico/epistológrafo busca conhecer as etapas da criação e o construir do texto em todas as perspectivas, com a mesma acuidade de quem se dirige a um público mais amplo, a partir de um interlocutor (MORAES, 2007, p. 113).

Assim, a partir do diálogo com as futuras gerações, Mário de Andrade atua como uma espécie de “professor” e como amigo desses promissores artistas em ascensão, a exemplo de Dantas Mota. Os novos artistas confiavam a Mário suas angústias e questionamentos de ordem técnica nas composições das obras, ainda em fase embrionária. Podemos notar que:

Em outros lugares dessa copiosa correspondência, absorve os limites didáticos e, como ‘professor’, faz da carta um instrumento de ensino. Aprofunda temas, instaura a hesitação, incita reações, dialogando com simplicidade. O pedagogo é o doutrinador paciente dos colegas de geração oferecendo o conhecimento técnico e ideológico das tendências modernistas, assimilado de livros e revistas europeias. Depois, lê atenciosamente tudo que lhe enviam os moços de outras gerações, os quais o procuram com poemas, romances ou apenas partilhando com ele indecisões diante da vida. Mário se impõe como o intelectual que não emprega o tom empolado e pedante para compartilhar o saber. (MORAES, 2007, p. 112).

Permanecendo na discussão da relação de Mário de Andrade com outros escritores, é significativo o que Eneida Maria de Souza escreve em seu livro *Crítica Cult* (2002), no capítulo

“Notas Sobre a Crítica Biográfica”. A princípio, a pesquisadora esclarece como compreende a Crítica Biográfica.

A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, **possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção.** [...] A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – **correspondência**, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como corpus de análise e expande o feixe de relações culturais. (SOUZA, 2002, p. 111, grifos nossos)

Refletindo sobre o fato de a Crítica Biográfica escolher, entre outras possibilidades, a “produção documental do autor” (SOUZA, 2002, p. 111), podendo, nesse caminho, trabalhar com a correspondência, é possível que essa metodologia convirja com nossos objetivos nesta pesquisa, pois, em um primeiro momento, analisamos a correspondência entre Dantas e Mário. No entanto, nosso movimento se inicia com a análise das missivas e se projeta para a análise de poemas.

Prosseguindo sua explanação, Souza (2002) afirma que o “texto biográfico” (SOUZA, 2002, p. 117), como objeto analisado em Crítica Biográfica, está entre os seguintes eixos: “a) a mimetização e a desconstrução dos modelos canônicos da historiografia literária; e b) a leitura da abordagem biográfica tradicional” (SOUZA, 2002, p. 117). Integrando o primeiro eixo, está uma das questões exploradas em nossa pesquisa: os “laços de amizade literária” (SOUZA, 2002, p. 117). Para a autora:

A relação de amizade implica a escolha de seus precursores pelo escritor, à maneira da fórmula de Borges, o que acarreta a formação de um círculo imaginário de amigos reunidos por interesses comuns, de parceiros que se unem pela produção de um vínculo nascido da região fantasmática da literatura. **O contato literário entre escritores distanciados no tempo, e participantes da mesma confraria, fornece subsídios para que sejam feitas aproximações entre os seus textos**, estabelecendo-se feixes de relações que independem de causas factuais mas que se explicam por semelhantes ou diferentes poéticas de vida e de arte. (SOUZA, 2002, p. 118, grifos nossos).

A partir do diálogo epistolar que vamos construir na sequência, podemos interpretar que Dantas e Mário eram “participantes da mesma confraria” (SOUZA, 2002, p. 118). Além de refletirem de forma similar sobre ideologias e assuntos políticos, também nutriam uma relação de amizade, que pode ser percebida por meio da discussão existente sobre as obras do poeta mineiro em missivas trocadas com o poeta modernista. Desse modo, podemos dizer que o “contato literário” (SOUZA, 2002, p. 118) entre os poetas em seu diálogo epistolar “fornece subsídios para que sejam feitas aproximações entre seus textos” (SOUZA, 2002, p. 118).

Por meio da leitura das cartas disponíveis no IEB-USP, afirmamos que Dantas Mota enxergava em Mário uma figura intelectual ilustre, como está declarado de forma explícita nas cartas, em um trecho em que Dantas escreve sobre a admiração à inteligência do poeta, em missiva de 18 de agosto de 1944. Assim, a comunicação entre Mário e Dantas será atravessada por essa postura de Mário como professor e mentor de jovens escritores, atrelada à construção da amizade:

Faz dois meses que me encontro enterrado aqui / no mato, com algumas fugas para a minha chácara, onde, / com sacrifícios de ficar sem a clientela, leio as últi-/mas novidades, pois temo, Mário, ficar atrasado no tem-/po e esforço-me mesmo no sentido de compreender o sem-/tido de sua vertigem. /⁴

Encontramos, na correspondência, o caráter pedagógico da relação epistolar entre o modernista e outros escritores, apontado por Marcos Moraes. A forma como Dantas se refere ao respeito intelectual que sente por Mário no trecho da carta em questão revela-se significativo, pois, ao tentar “compreender o sentido da sua vertigem”⁵, o poeta mineiro transforma em poesia sua admiração por Mário. A figura da “vertigem” em Literatura é muito recorrente para expressar a sensação de estranhamento que a obra poética desperta nos leitores. Assim, a “compreensão da vertigem” de Mário de Andrade representa para Dantas Mota, nesse trecho selecionado, a compreensão do lirismo e do fazer poético mário-andradiano para o poeta mineiro. Tendo como objeto de análise neste trabalho as cartas que Dantas Mota e Mário de Andrade enviaram entre si, é necessário utilizar os conceitos da Crítica Genética, pois almejamos identificar de que forma o diálogo ajuda a dar forma às composições de Dantas.

2.3 Dantas e Mário: o diálogo a partir das cartas

O diálogo estabelecido na correspondência entre os poetas Dantas Mota e Mário de Andrade ocorre entre os anos de 1933 e 1945. No entanto, há um hiato de dez anos entre a carta de 1933, MA-C-CPL5335, e a segunda carta disponível no IEB-USP, MA-C-CPL5336, datada de 1944. Uma hipótese para a referida situação poderia ser que os poetas tenham continuado a comunicação, mas as cartas poderiam estar perdidas. Como Dantas continuou produzindo entre os anos de 1933 e 1944 e como se pode perceber, por meio da correspondência, que Mota tinha

⁴ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5338.

⁵ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5338.

muito respeito pela opinião de Mário acerca de sua produção, é possível pensarmos que a correspondência tenha ocorrido nesses anos, mas que não se tenha tornado pública.

No mês de setembro de 1933, temos a primeira carta conhecida, disponível no IEB-USP, de Dantas Mota para Mário de Andrade, com código de referência MA-C-CPL5335, datada de 28 de setembro de 1933. Nessa carta, Dantas agradece aos elogios de Mário e explica o que significa o termo “surupango”. É possível que ela seja uma resposta à primeira carta conhecida de Mário de Andrade para Dantas Mota, provavelmente de 4 de julho de 1933, como pode ser inferido por meio da resposta do escritor mineiro. A epístola, apesar de não ter sido publicada no volume das poesias completas do escritor mineiro⁶, ao lado das outras cartas ali elencadas, pode ser encontrada no volume da *Revista Surto* publicado em outubro de 1933⁷. O conteúdo dessa carta é a análise que Mário fez da obra *Surupango: ritmos caboclos*, esta enviada por Dantas Mota ao poeta arlequinal.

Entre maio, agosto e setembro de 1944, Dantas Mota enviou cinco cartas a Mário; na segunda, com código de referência MA-C-CPL 5336, datada de 17 de maio de 1944, Dantas escreve a Mário sobre seu desejo de viajar a São Paulo e também pede ao interlocutor que continue a escrever-lhe para que, dessa forma, o poeta mineiro possa caminhar com suas pesquisas.

Na terceira carta conhecida, com código de referência MA-C-CPL5337, datada de 30 de maio de 1944, Dantas confessa a Mário a insegurança em relação ao livro *Surupango: ritmos caboclos* e informa ao poeta que o estudo que está sendo feito sobre ele, de autoria de Dantas, sairá entre os meses de julho e agosto daquele ano. Como resposta a essa carta, no livro *Elegias do País das Gerais*, no apêndice intitulado “Quatro cartas de Mário de Andrade a Dantas Mota”, há uma carta de Mário, datada de 22 de junho de 1944, em que este responde ao poeta mineiro dizendo que o sofrimento acerca da primeira obra publicada é algo recorrente e que ele mesmo, Mário, sofre a vida toda com suas obras.

A quarta carta conhecida de Dantas Mota endereçada a Mário de Andrade, disponível no IEB-USP, é datada de 18 de agosto de 1944, com código de referência MA-C-CPL5338. Nela, o poeta mineiro escreve sobre suas angústias de advogado, sua estada em sua chácara

⁶ Em carta de 29 de setembro de 1933, Dantas escreve a Mário: “Só agora venho de receber sua carta de 4 / de julho”. Além disso, nela, Dantas reproduz trecho da carta de Mário de Andrade publicada na revista *Surto*: “Quanto aos demais dizeres, em que você me / aconselha tirar do meu ‘próprio ser ressonância / (FOLHA 1, verso) mais funda”. ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5335.

⁷ Dantas Mota era um dos colaboradores da revista “de grande importância para a produção lítero-cultural da época, juntamente com colegas de faculdade”. DUARTE, Constância Lima (Org.). *Dicionário bibliográfico de escritores mineiros*. [Colaboradores Ana Caroline Barreto, Bruno da Costa e Silva, Juliana Cristina de Carvalho et al]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 128.

para escrever e ler e o encorajamento que Mário lhe ofereceu para publicar o livro *Planície dos Mortos*.

Na quinta carta de Dantas para Mário, disponível no IEB-USP, datada de 11 de setembro de 1944, com código de referência MA-C-CPL5339, o poeta mineiro escreve um longo relato sobre seu estado de espírito, sentindo-se como um homem primitivo, humilde.

A sexta carta conhecida de Dantas Mota para Mário de Andrade, disponível no IEB-USP, é datada de 22 de setembro de 1944, com código de referência MA-C-CPL 5340. Nela, Dantas informa ao poeta arlequinal que lhe enviará os poemas que irão compor a obra *Planície dos Mortos* e tece comentários técnicos a respeito dos poemas. O último documento disponível no IEB-USP é um bilhete de boas-festas assinado por Dantas Mota e enviado a Mário de Andrade, com código de referência MA-C-CPL 5341, datado de 26 de dezembro de 1944. No livro *Elegias do País das Gerais*, no apêndice intitulado “Quatro cartas de Mário de Andrade a Dantas Mota”, há uma carta de Mário de Andrade, datada de 18 de outubro de 1944, em que ele tece comentários críticos sobre alguns poemas de Dantas e escreve sobre seus próprios poemas em composição, como “Lira Paulistana”.

No livro *Elegias do País das Gerais*, no apêndice intitulado “Quatro cartas de Mário de Andrade a Dantas Mota”, de autoria de Mário de Andrade, encontramos a carta de 9 de fevereiro de 1945, em que Mário continua escrevendo sobre sua concepção de artista e de beleza.

Por último, na carta datada de 21 de fevereiro de 1945, Mário informa a Dantas que lhe enviará as anotações do livro *Elegias*. É importante ressaltar que, como Mário de Andrade faleceu no dia 25 de fevereiro de 1945, podemos considerar essa carta como um de seus últimos posicionamentos críticos antes da morte.

Na carta publicada na revista *Surto*, o livro *Surupango* é descrito por Mário de Andrade como uma obra com forte traço musical:

E o li agora apenas, nesta tarde inverna em que me fechei comigo. Os versos deslizaram maciamente por mim feito carícia. E’ incontestável que você já possui o dom do verso. A sonoridade é excelente, o ritmo sem mancha de prosaico, o que é raro em moço de verso-livre. De resto **o livro inteirinho respira grande musicalidade**, ou melhor, verdadeira **obcessão musical**. Você não é apenas um “auditivo” creio que deve ter uma queda muito grande prá música. (ANDRADE, 1933, p. 1, grifos nossos).

Como veremos adiante, a percepção de Mário de Andrade sobre a musicalidade dos versos de Dantas está nas notas marginais do exemplar de *Surupango* pertencente à biblioteca de Mário de Andrade. Nessas notas, acompanhamos o olhar crítico do poeta arlequinal a guiar os grifos feitos sob expressões que se ligam à dança e, por consequência, à música popular

colhidas pelo poeta mineiro. Os dois se aproximam, portanto, por meio do interesse pela cultura do povo.

O interesse pela cultura popular aproxima os dois poetas. Além disso, como se percebe no trecho a seguir, em carta de 11 de setembro de 1944, Dantas, assim como Mário de Andrade, poeta que se afirma “trezentos, sou trezentos-e-cinquenta”⁸, também se liga à fragmentação do país:

Daí a razão porque, aos pou-/cos, vou aceitando a idéia que fiz de mim mesmo: sou um perso-/nagem dos princípios, das coisas fragmentadas sem amplitu-/des e sem contornos⁹.

A obra *Surupango: ritmos caboclos* (1932) é descrita por Mário de Andrade, na referida carta (está disponível no IEB-USP e publicada na *Revista Surto*), datada de 1º de outubro de 1933, como uma obra muito musical, como já mencionamos. O gosto musical de Dantas Mota pelos “ritmos caboclos” fica mais evidente quando estudamos as anotações marginais na obra de Dantas, estudo a ser realizado, de forma mais detida, na próxima subseção. No exemplar do livro do escritor mineiro pertencente à biblioteca de Mário de Andrade, percebemos que o olhar crítico do poeta arlequinal incide em expressões musicais na obra, por ele grifadas, mostrando identificar a predominância da musicalidade interiorana nos poemas de Dantas. Os grifos são um dos recursos empregados por Mário em suas anotações marginais.

Voltando-se à leitura de *Surupango: ritmos caboclos* (1932), Mário de Andrade faz uma crítica (em carta publicada na *Revista Surto*, datada de 1º de outubro de 1933) ao descritivismo presente nos poemas de Dantas Mota, mas a ameniza, preservando o papel de “professor” e de amigo, ao dizer que é natural da idade o seu uso. No entanto, pede avanços na escrita poética:

Bem, quanto aos assuntos, você, na sua muita mocidade é natural que esteja ainda assim tão descritivista dos fenomenos exteriores da vida. Nem se apresse que você já descreve bem. Mas espero que algum dia você tire do seu proprio ser alguma ressonancia mais funda (ANDRADE, 1933, p. 1).

A postura de Mário de Andrade como “professor”, que discutimos, à luz de Moraes (2007), na subseção “Mário correspondente”, surge no trecho de uma carta presente em “Quatro cartas de Mário de Andrade a Dantas Mota”, datada de 9 de fevereiro de 1945, enviada a Dantas Mota, em que escreve sobre o seu desejo de ajudar o jovem poeta angustiado:

Absolutamente não! Sua carta chegou no momento em que eu estava no ponto dela chegar. Ou justo o contrário: em que ela não devia chegar. Suas perguntas vieram estourar angústias danadas e que eu estava me contendo. E também na

⁸ ANDRADE, Mário de. *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, p. 295.

⁹ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5339.

angústia de querer ajudar o desamparo em que o seu livro de poemas deixou você (ANDRADE, 1988, p. 328, grifo nosso).

A importância do posicionamento de Mário, que tenta ajudar o escritor principiante, e do diálogo estabelecido entre os dois fica clara no trecho de carta de 18 de agosto de 1944, em que Dantas Mota se mostra convencido de que sua obra deve ser publicada:

E vou com o firme propósito de publicar o “Planície dos Mortos”, porque creio na sua sinceridade e na / formação do seu espírito que se não sentiria bem se / amanhã eu não passasse de um personagem ridículo à / Valporê, à Avelino Fóscolo, que agora em Belo-Horizonte / vi enterrado num fundo de Farmácia no Bairro da Lago-/inha.¹⁰

A partir do trecho da referida carta, percebemos que Dantas é convencido da capacidade artística de sua obra, pois “acredita na sinceridade” de Mário e na “formação de espírito” do reconhecido crítico e poeta. Na escrita do paulistano, em carta de 22 de junho de 1944, vemos a valorização explícita da poesia de Dantas, uma poesia “verdadeira” que, por isso, não pode ser afugentada por erros de impressão:

E estou ansioso pela “Planície dos Mortos”, mas, por favor!, **não deixe que saia nenhum erro de impressão**. Livro de verso não pode ter erro de impressão, qualquer livro aliás em tese, mas livro de verso em especial. **A poesia é fugitiva como os deuses, principalmente a verdadeira como a de você** (ANDRADE, 1988, p. 325, grifos nossos).

No trecho, é possível percebermos a concepção de poesia de Mário de Andrade, preocupado com a preservação da forma original, ao valorizar o trabalho artístico e a elaboração formal do poema. Ao lado disso, deixa claro entender que o lirismo, que se apoia nessa estrutura estável, é fugidio como os deuses, mostrando, portanto, continuar a acreditar na fórmula de Paul Dermée, citada em seu *Prefácio interessantíssimo*: Lirismo+Arte = Poesia.¹¹

As discussões sobre a técnica poética surgem em alguns momentos no diálogo entre os dois. Em uma das cartas, de 22 de setembro de 1944, por exemplo, Dantas escreve sobre o seu prosaísmo em *Planície dos Mortos* (1936-1944) e parece demonstrar certa inquietação:

Não se espante, porem, se encontrar na planície com versos de sen-/tido prosaico. Um ou outro, é claro, isto em mim não é quasi uma necessidade. Vai além: é mais do que uma necessidade. /

Somente uma discussão pessoal com você resolveria o caso./¹²

¹⁰ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5338.

¹¹ ANDRADE, Mário de. *Prefácio Interessantíssimo*. In: *Poesias completas* | edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 63.

¹² ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5340.

Ao discorrer sobre a necessidade de escrever versos prosaicos, Dantas mostra preocupação com o uso do recurso. Mário de Andrade responde de forma bem sucinta à indagação de Dantas e, em carta de 18 de outubro de 1944, promete uma discussão mais aprofundada:

Mas você tem razão: não é em *tese* o verso de sentido prosaico que prejudica ou diminui o teor dum poema. Em *tese*. **Tudo depende de qual prosaísmo e o que a gente tira dele. Ou a Poesia tira, se quiser.** Havemos de conversar sobre isso, como você me promete, no dia em que você se abancar de novo nesta sua casa (ANDRADE, 1988, p. 327, grifo nosso).

Merece menção aqui outra questão de ordem técnica (embora tal assunto venha a ser discutido de forma mais aprofundada na seção sobre paisagens poéticas) acerca dos poemas que integram o livro *Planície dos Mortos e Anjo de Capote*, de Dantas Mota. No trecho que compõe a mencionada carta enviada ao poeta mineiro, Mário “aconselha” Dantas a não retirar trechos do poema “Paisagens do Homem e do Túmulo”:

Antes de mais nada: Não corte não senhor a Paisagem do Homem e do Túmulo, deixe integral. É um poema ótimo como está. É “paisagem”. Se você cortasse acabava a paisagem suculenta do homem, e ficava apenas um close-up pouco ou nada expressivo. Que é expressivo, que é mesmo absolutamente necessário, *porque é resultante da paisagem*. Não corte. (ANDRADE, 1988, p. 326, grifo do autor).

O trecho mencionado será estudado adiante, juntamente com a análise do poema “Paisagem do homem e do túmulo”, quando discutiremos a concepção de paisagem em Mário de Andrade e Dantas Mota e de que maneira o poeta mineiro dialogou com a recomendação de Mário de Andrade em missiva sobre o poema.

É relevante também destacar Dantas Mota como “irmão maior” dos menos favorecidos de Minas Gerais, forma como o descreve Carlos Drummond de Andrade, em texto publicado nas *Elegias do país das gerais*, intitulado “Nome a lembrar: Dantas Mota”.

Prefiro dizer que em suas obras mais representativas ele foi principalmente **poeta social**, no sentido mais livre do termo, isto é, sem se prender a limitações ideológicas que tornam às vezes tão odioso esse tipo de poesia. **Poeta social, porque socialmente integrado no meio físico e na sorte de sua coletividade**, e empenhado em registrar-lhe as derrotas, a “austera e vil tristeza”, como também os assomos de inconformismo e a aspiração, abafada ou visível, de reorganizar-se com justiça, dignidade e liberdade (ANDRADE, 1988, p. XX, grifo nosso).

As preocupações de Dantas com questões sociais, presentes, de acordo com Vagner Camilo, em seu artigo “Amós e a ‘memória que tudo dita’ nas elegias do país das gerais, de Dantas Motta”, principalmente na obra *Elegias do país das gerais*, transparece na voz de Mota, em missiva enviada para Mário de Andrade, datada de 18 de agosto de 1944:

Entretanto, os clientes a baterem à porta... Não / só os clientes, também os mendigos que aqui há muitos, / a disputa em torno do pão, disputa e pão irremediáveis, / os prejuízos, a falta de renúncia para morrer de fome, / já que a gente se encontra diante da impossibilidade / de ser um burguês porco, com conforto, etc., desviam o / curso do pensamento, interrompem o fio misterioso que / nos liga às profundas contemplações, e os originais / ficam cheios de poeira sobre um cavaco de estante.../13

Aqui também o poeta mineiro se aproxima do poeta paulistano, já que em ambos há a preocupação social, como aparece no livro *O carro da miséria*¹⁴, de Mário de Andrade. Ao escrever para Dantas Mota, em carta de 21 de fevereiro de 1945, estando muito próximo da visão de mundo militante de Dantas acerca dos “menos favorecidos”, Mário destaca seu próprio desejo de “luta de poeta” (ANDRADE, 1988, p. 331), não deixando de notar a própria contradição, pois sabe ter em si algo da vida burguesa:

O Carro da Miséria tem três datas, duas noites e a terceira é um dia. Na verdade foi escrito nas duas noites, aliás madrugadas horrorosas de bebedeira e desespero lancinante, provocadas na aparência pelas duas revoluções de 30 e 32. Mas esse “assunto”, que eu bastante tempo imaginei ser o do poema, é na verdade um pretexto. Ou melhor: uma aparência falsa que mascara o assunto verdadeiro: **a minha luta de poeta, de homem livre, contra a marca de classe burguesa de que eu não posso me livrar** (ANDRADE, 1988, p. 331-332, grifo nosso).

O papel do poeta que deseja “reformular o mundo” (ANDRADE, 1988, p. 332) continua a ser apontado na carta de Mário de Andrade de 21 de fevereiro de 1945, em que mostra a sua necessidade de engajamento social, de forma semelhante aos posicionamentos de Dantas, mas já reconhecendo, em seu último poema, “A meditação sobre o Tietê”¹⁵, a dor de se perceber incapaz de realizar todas as reformas necessárias:

Já a Meditação, muito mais... nobre, **é um contido desespero da minha incapacidade pessoal de... de reformar o mundo**. Já estava escrito antes do Congresso, eu andava só consertando. Mas a experiência com os conchavos políticos dos grupos que se mexem no Congresso me deu um nojo tamanho que acrescentei a visagem dos peixes (ANDRADE, 1988, p. 332, grifo nosso).

O Congresso mencionado por Mário de Andrade pode ser o Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores ocorrido entre 22 e 27 de janeiro de 1945 em São Paulo, o referido congresso foi estudado pelo pesquisador Felipe Victor Lima em sua dissertação intitulada *O*

¹³ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5338.

¹⁴ ANDRADE, Mário de. *O Carro da Miséria*. In: *Poesias completas* | edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. v.1.- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 471- 488.

¹⁵ ANDRADE, Mário de. *A Meditação sobre o Tietê*. In: *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 531- 543.

Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores: movimento intelectual contra o Estado Novo (1945).

Realizado em São Paulo, por iniciativa da Associação Brasileira de Escritores, esse conclave reuniu uma parcela significativa de intelectuais brasileiros – dedicados ao romance, ao poema, à crítica e à análise social – no sentido de formar uma frente ampla contra o regime estado-novista e a favor de uma legislação mais eficaz dos direitos autorais. (LIMA, 2010, p. 10)

Desse modo, elementos como o Congresso, acompanhado pelo sentido de asco em relação aos políticos, os eventos históricos citados, como as Revoluções de 1930 e 1932, e seu desejo de “reformular o mundo” (ANDRADE, 1988, p. 332) com a sua “luta de poeta” (ANDRADE, 1988, p. 331) aproximam a visão de mundo do poeta arlequinal à do poeta mineiro, pondo à mostra homens adeptos do sonho de um mundo mais igualitário. Portanto, os trechos das cartas nos permitem inferir posições ideológicas semelhantes em Mário e Dantas.

Ainda discorrendo sobre as semelhanças nos pensamentos dos poetas, apontamos que ambos, Mário e Dantas, se isolaram em chácaras no interior para dedicar-se com mais afinco aos seus projetos artísticos. Dantas Mota isolou-se em sua chácara no interior de Minas para continuar a escrever seu livro, como aponta em carta de 18 de agosto de 1944, e, também, para realizar suas leituras, como está expresso no seguinte trecho da carta, em que o poeta mineiro parece pretender “acompanhar” a vertigem do mundo moderno que dava base aos poemas de Mário:

Faz dois meses que me encontro enterrado aqui / no mato, com algumas fugas para a minha chácara, onde, / com sacrifícios de ficar sem a clientela, leio as últi-/mas novidades, pois temo, Mário, ficar atrasado no tem-/po e esforço-me mesmo no sentido de compreender o sem-/tido de sua vertigem. /¹⁶

A ida para a chácara do tio Pio, propriedade no município de Araraquara, no interior do estado de São Paulo, marca o percurso de Mário de Andrade, que, como Dantas, também procurava o isolamento para, entre outras coisas, escrever¹⁷. Além disso, na correspondência com Dantas, Mário revela, em carta de 22 de junho de 1944, seu desejo antigo de morar em uma chácara perto da cidade de São Paulo, em busca de isolamento:

Ainda não é o dia para conversar. Mas chega breve. Em agosto dou um golpe, que não posso mais continuar desperdiçando a vida assim. Vou morar numa chacinha sem telefone (esse ideal: sem telefone!) aqui perto, uma hora de São

¹⁶ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5338.

¹⁷ A importância da relação entre tio Pio e o poeta modernista pode ser percebida na obra organizada pela professora Denise Landi Corrales Guaranha, *Pio & Mário: diálogo da vida inteira: a correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade, 1917-1945*. Organização de Denise Landi Corrales Guaranha. Notas e textos de Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza. São Paulo: SESC; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

Paulo, condução difícil, lugar ignorado só sabido de alguns íntimos. A Rua Lopes Chaves (Barra Funda), nº 546, São Paulo, continuará sendo apenas meu quartel-general. **E vou viver mais pra mim.** Daí lhe escrevo cartas, escreverei de novo cartas minhas, **vou cuidar das minhas obras, minhas só minhas de mim,** que desejo fazer e gosto, não aceito mais encomendas, vai ser bom”!... (ANDRADE, 1988, p. 325, grifo nosso).

É possível que Mário esteja escrevendo sobre o sítio Santo Antônio, localizado no interior de São Paulo, no município de São Roque. Segundo Cristiane Souza Gonçalves, em artigo sobre “A experiência do serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em São Paulo: o caso da restauração do sítio Santo Antônio, 1940-1947”, o sítio foi descoberto por Mário de Andrade na década de 1930:

O encantamento de Mário foi tal, que o escritor decidiu adquirir o sítio e suas terras para doá-las ao SPHAN, após sua morte. Essa passagem marcou o início do processo de salvaguarda do conjunto arquitetônico pelo Serviço do Patrimônio. (GONÇALVES, 2007, p. 172).

Sobre o “processo de salvaguarda” do sítio, a pesquisadora escreve que a publicação do artigo “A capela de Santo Antônio”¹⁸, de autoria de Mário de Andrade e publicado na *Revista Patrimônio* em 1937, foi uma das primeiras ações “em torno da preservação do monumento” (GONÇALVES, 2007, p. 172). O referido artigo está disponível para consulta no IEB-USP. Integrando o acervo de Mário de Andrade na coleção *A Produção Jornalística de Mário de Andrade*, compõe a obra *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*¹⁹ e também foi publicado na plataforma digital do IPHAN, no ano de 2015, em homenagem ao escritor. O artigo apresenta a história do monumento histórico, fotografias de seu interior e a importância da preservação de “grandezas passadas” (ANDRADE, 1937, p. 24). Segundo Mário, a capela foi construída no século XVII, por Fernão Pais de Barros, a pedido de sua esposa, D. Maria Mendonça, na fazenda de Santo Antônio, em São Roque, no interior de São Paulo.

Mário sabe transmitir, por meio da correspondência, em carta de 9 de fevereiro de 1945, a amizade profunda, algo que se constitui, na correspondência, de forma semelhante ao amor de amigo que dita a elaboração artística, sobre o qual fala em *Introdução à estética musical*:

Toda Arte é um fenômeno eminentemente social. O que leva o homem a criar artisticamente é principalmente [...] o desejo de amigo, a comunicação com os semelhantes. A isto se explica duma maneira geral e menos propriamente sexual o que Freud determinou com o nome de sublimação. A arte é historicamente e psicologicamente uma manifestação sublimada de amizade

¹⁸ *A Capela de Santo Antônio*. In: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1023/a-capela-de-santo-antonio> Acesso em: 31 jan. 2021.

¹⁹ *Exposição Mário de Andrade*. In: Biblioteca Nacional. Disponível em: <file:///C:/Users/Ana%20Elisa/Desktop/icon1285805.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2021.

[...] A identificação que [o artista] pretende mediatamente é com o espectador da sua obra (ANDRADE, 1995, p. 55-6).

Na correspondência está, portanto, o gesto do professor-amigo que consola. Além disso, como podemos ver no trecho a seguir, em carta de 9 de fevereiro de 1945, surge a retomada da definição da arte como a ligação entre seres humanos e a ponte entre amigos:

Não se amole com o seu livro não. Você está sendo injustíssimo com ele e egoistamente se amolando com você. Deixe ele viver que ele viverá bem. Há coisas ótimas lá dentro e pelo menos uma dessas coisas que ficam obras-primas o dia que se tornarem passado. Com o sucesso ou insucesso jornalístico e dos intelectuais, não se incomode. Se algum dia você ficar essa coisa que se chama “célebre”, você saberá desesperado que a celebridade não é de forma alguma isso como definem os dicionários. **E então você perceberá comovido que uma obra da gente é boa, é grandíssima, quando sabe nos retribuir com um amigo. E isso “A Planície dos Mortos” lhe deu** (ANDRADE, 1988, p. 329, grifos nossos).

O amigo-professor aparece de forma explícita em trecho da mesma carta de 9 de fevereiro de 1945, enviada por Mário a Dantas Mota, em que o poeta arlequinal escreve sobre o seu “desejo de amigo” ao “querer ajudar” o jovem poeta angustiado:

Absolutamente não! Sua carta chegou no momento em que eu estava no ponto dela chegar. Ou justo o contrário: em que ela não devia chegar. Suas perguntas vieram estourar angústias danadas e que eu estava me contendo. E também na angústia de querer ajudar o desamparo em que o seu livro de poemas deixou você (ANDRADE, 1988, p. 328).

A relação entre Dantas e Mário, percebida por meio da leitura dos diálogos nas correspondências, permite a interpretação de que havia um vínculo de confiança entre os poetas, expresso em trecho da carta de Dantas para Mário, datada de 30 de maio de 1944, em que o poeta mineiro confia ao amigo a insegurança de um escritor principiante: “Temo o fracasso, Mário, e irrito-me com os elogios, dado o absoluto ceticis-/mo com que vejo o mundo, os homens, e as coisas. /”²⁰.

O poeta arlequinal, em resposta materializada na carta de 22 de junho de 1944, aconselha o “Caro amigo”, dizendo que a insegurança sempre estará presente na vida dos poetas e apontando sua própria vivência em relação ao assunto:

Você se inquieta, na sua carta, com o futuro de você em seu livro. Irritação com os elogios, susto das incompreensões etc. Se fosse lhe falar sobre dava carta de dez páginas, não posso. Mas lhe peço não tomar atitude “superior” nisso, o sorriso dos que estão acima das “multidões”, acho falso e desumano isso. **Sofra, companheiro, sofra, como eu sempre sofri e jamais me calejei de sofrer.** Isso não é o pior e a verdadeira atitude humana do artista é se calar

²⁰ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5337.

com seu sofrimento e reconhecer que nós não somos de fato o que somos, mas o que os outros fazem de nós. Pra sua comodidade deles... Mas isso não é pior (ANDRADE, 1988, p. 326, grifo nosso).

A irritação de Dantas com elogios e o medo do fracasso permitem que Mário de Andrade discorra sobre algo relevante na vida do artista: o sofrimento diante de inquietações. Quando escreve que “jamais [se] calej[ou] de sofrer” (ANDRADE, 1988, p. 326), mostra entender a dor como algo inerente à exposição pública do poeta ao disponibilizar ao outro a obra. Ao completar o pensamento em trecho da mesma carta de junho de 1944, Mário afirma, então, que a atitude do artista é saber calar-se no seu sofrimento e entender que a obra, apesar de ligada ao eu, escapa de suas mãos e se transforma a partir do seu confronto com o mundo:

O pior é o vácuo que se faz, na gente, quando o livro sai. Isso é um deserto horrível. **Sai o livro, se tem a comoção agradável, se lê na angústia honesta de perceber se não tem defeitos graves de impressão e vem o deserto.** Mas isto não sou eu! eu sou mais que isto! não falei tudo nem falei o que devia! **O nosso livro vira o nosso maior inimigo. Se previna contra esta sensação, você a terá e é horrível.** Mas os nossos livros, da mesma forma que a humanidade que nos refaz, é maior do que nós. Isto não é conformismo não; **é apenas esta glória humana de ser artista e ser livro** (ANDRADE, 1988, p. 326, grifos nossos).

Ao escrever sobre a angústia de Dantas em torno da publicação do livro, o poeta paulistano discorre sobre o sentimento de incapacidade que nasce a partir do movimento de regressar ao texto. Para Mário de Andrade, o artista, ao tornar sua obra pública, estará sujeito a criticar-se negativamente, lembrando a Dantas ser preciso que “se previna contra esta sensação” (ANDRADE, 1988, p. 326). E finaliza o trecho relatando que esses são os dissabores de “ser artista”, aquele que carrega a dor do mundo e, ao mesmo tempo, a expõe, por meio do eu.

Dialogando com a questão da publicação das obras, Mário escreve a Dantas sobre processo criativo e questões do Belo. Em carta de 9 de fevereiro de 1945, revela a Dantas Mota que todo artista “vive de remendar” (ANDRADE, 1988, p. 328) as suas obras, de modo que o sentimento de incapacidade de Dantas em relação ao seu texto é comum:

O artista **vive de remendar e retocar uma caricatura de Beleza que as suas obras lhe deixam de herança.** E veja que irrisão, e como a caricatura é mesmo a sua obra, a sua, a de você, o que ela deixa em você: Você lerá outros artistas, verá outras obras de arte e muitas vezes recebe em cheio a imagem da Beleza. Outro fez o que você não consegue. **Mas esse outro estará procurando remendar a caricatura lá dele, encontrando a imagem da Beleza em você** (ANDRADE, 1988 p. 328, grifos nossos).

As concepções de trabalho composicional de Mário e Dantas se aproximam, pois, para ambos, o trabalho com o poema parece não ter fim. No entanto, se, para Dantas, a escrita é

interrompida apenas quando o poeta é deixado pela obra, para Mário de Andrade, em carta enviada ao poeta mineiro, de 9 de fevereiro de 1945, a impossibilidade de escrita se liga à impossibilidade de resolver questões biográficas, mostrando entender a poesia e a vida como aspectos intimamente ligados:

Estou trabalhando atualmente num poema comprido, principiado no dia 30 de novembro passado. Conteí a você: é uma espécie de “Meditação sobre o Tietê”, verso duro, ritmado demais pra ser verso-livre, cheio de entroncamentos, voltas curiosas de motivos-condutores de [...] poemas, uma espécie de desconsolado reconhecimento da minha incapacidade de ser alguma coisa útil aos homens. [...] [colchetes escritos pela autora] Mas o que eu queria lhe dizer é que o que vem me sustentando, na agrura espiritual, psicológica e sentimental em que vivo, e chegou ao clímax, é esse poema. **Quando a impossibilidade de reajustar minha vida chega ao ponto do tiro na cabeça, fujo do poema.** Saio, não feliz, é impossível, mas outro Mário, mais antigo, capaz de decisões e ilusões. Não deserto, mas pelo menos jardim. **Preferia pomar a jardim. Ou Correios e Telégrafos** (ANDRADE 1988, p. 329-330, grifos nossos).

O trecho escrito em carta, “Preferia pomar a jardim. Ou correios e telégrafos.” (ANDRADE, 1988, p. 330), aparece de forma semelhante nos versos “Escondam no Correio o ouvido/ Direito, o esquerdo nos Telégrafos” (ANDRADE, 2013, p. 524).

Antes de prosseguimos, entendemos ser relevante um parêntese para discorrermos acerca do poema iniciado pelo verso “Quando eu morrer quero ficar”, que integra o livro póstumo *Lira Paulistana*²¹, presente em *Poesias Completas* (2013), de Mário de Andrade. Sobre o referido livro, João Luiz Lafetá, em sua obra *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade* (1986), escreve que *Lira Paulistana*, *Café*²² e *Carro de Miséria*²³ possuem

[...] pontos em comum: a denúncia da exploração social, a revisão amarga daquilo que fora cantado de modo eufórico na juventude, a esperança da transformação, a resistência, e a expressão de uma angústia muito pessoal diante dos desmandos do mundo. (LAFETÁ, 1986, p. 31-32).

O crítico aponta que, em *Lira Paulistana*, assim como em *Café*, “o sentimento do mundo e o sentimento do indivíduo aparecem fundidos” (LAFETÁ, 1986, p. 32). Pensando no que afirma o teórico, é possível interpretarmos o poema como versos que se pronunciam sobre certa

²¹ ANDRADE, Mário de. *Lira Paulistana*. In: *Poesias completas*| edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 524-525.

²² ANDRADE, Mário de. *Café*. In: *Poesias completas*| edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. v.1.- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 549.

²³ ANDRADE, Mário de. *O Carro da Miséria*. In: *Poesias completas*| edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. v.1.- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 471- 488.

intimidade partilhada, em que o eu lírico deseja ser “repartido” e seus fragmentos “abandonados” em lugares significativos de São Paulo. Assim, é possível a leitura de um eu integrando-se ao espaço por meio de sua “repartição” física, em que homem e espaço fundem-se metaforicamente. Leiamos o poema:

Quando eu morrer quero ficar,²⁴
 Não contem aos meus inimigos,
Sepultado em minha **cidade**,
 Saudade.

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

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

Escondam no **Correio** o **ouvido**
Direito, o **esquerdo** nos **Telégrafos**,²⁵
 Quero saber da vida alheia,
 Sereia.

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

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

As **mãos** atirem **por aí**,
 Que desvivam como viveram,
 As **tripas** atirem pro **Diabo**,
 Que o **espírito** será de **Deus**.

Adeus. (ANDRADE, 2013, p. 524-525, grifos nossos).

No poema, o eu lírico escreve sobre o que deseja para seu corpo e espírito após a sua morte, e dois versos em especial são valiosos para nosso diálogo epistolar. Na construção “Escondam no Correio o ouvido/ Direito, o esquerdo nos Telégrafos” (ANDRADE, 2013, p.

²⁴ Na edição organizada pelas pesquisadoras Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo, há uma nota de rodapé informando que Mário de Andrade enviou para Paulo Duarte, em 5 de agosto de 1944, uma versão com algumas variantes.

²⁵ Agradeço ao Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino por ter indicado, durante meu exame de qualificação, a presença dos versos no diálogo epistolar entre Dantas Mota e Mário de Andrade.

524), podemos compreender o valor da comunicação para este eu lírico que, mesmo depois de morto, pretende continuar acompanhando os diálogos. Esse desejo de comunicar-se vai ao encontro do apreço de Mário de Andrade por correspondências, como já mencionamos na seção “Mário correspondente” e como nos apresentou, em citação que já expusemos nesta pesquisa, o pesquisador Marcos Moraes:

Para o crítico, [Mário de Andrade] a carta conserva, no desprezioso papel de comunicação sem alardes e no silêncio da cumplicidade, “grande nobreza humana”, revelando-se o espaço ideal para os enlevos sentimentais e para a elaboração do pensamento. (MORAES, 2007, p. 110-111).

Assim, aparece na correspondência com Dantas Mota a imagem usada antes na escrita do poema de *Lira paulistana*, em que se compõe o eu fragmentado do poeta.

Outra estudiosa que analisa a fragmentação do eu lírico é Cristiane Rodrigues de Souza, em sua tese *Remate de males: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade*, quando discorre sobre a imagem do “boi sacrificial” (SOUZA, 2009, p. 72) em obras de Mário de Andrade, inclusive no poema que acabamos de citar:

O eu lírico, que aparece no poema de abertura de *Remate de Males* (1930) como um boi dividido – “Sou trezentos, sou trezentos e cinquenta”-, e multiplicado para o banquete totêmico de “Amar sem ser amado, ora pinhões!”, irá, depois, confirmar sua identificação com a figura do símbolo nacional em um dos poemas de *Lira Paulistana* (1945), em que, como no final do romance do “Boi-Espácio”, transcrito por Telê, o poeta pede que, após sua morte, seja dividido e espalhado pela cidade – “Quando eu morrer quero ficar,/ Não contem aos meus inimigos,/ Sepultado em minha cidade,/ Saudade”. (SOUZA, 2009, p. 72)

Voltando ao estudo da correspondência, é bom lembrar que o regresso à escrita e a necessidade de sua reformulação aparecem em carta de Dantas Mota de 22 de setembro de 1944, reveladora, além disso, de um dos aspectos principais da poesia do poeta mineiro:

Durante seis anos, em Belo-Horizonte, Emilio Moura foi o meu companhei-

(as linhas a seguir, até o próximo espaçamento, estão marcadas à esquerda com um risco vertical vermelho)

/ro e amigo de todas as horas. Era ele quem me dizia que o poema uma vez / escrito não mais deveria ser refundido. Talvez não seja bem isso a tra-/dução do pensamento dele. Mas hoje percebo que Emilio estava errado ou / continua errando. Ou quem sabe talvez esteja ele certo com referencia a / si próprio. As personalidades são como os climas: variam de localidade pa-/ra localidade. Trabalho um poema ou num poema anos a fio e só o abando-/no se a atmosfera

(fim do risco)

espiritual ou espacial (não direi temporal, porque a / poesia não tem tempo) (e o espaço não deixa de se constituir um fator de / grande importância...) fugirem de mim, etc.../26

Não sabemos se o risco vertical em vermelho, presente ao lado do texto da carta, é de Mário de Andrade, mas podemos perceber que destaca trecho em que Dantas, ao discorrer sobre seu processo criativo, mostra como, para ele, a percepção do espaço se liga à escrita poética, já que o impulso lírico que dita o movimento da criação vem embalado por algo que chama de “atmosfera espacial”. Como podemos conferir por meio de seus poemas, sua escrita se liga muitas vezes ao espaço, já que muitos deles são escritos como se o eu lírico estivesse a recortar paisagens. Assim, se, para Paul Valéry, na escrita poética, o que aparece primeiro é o ritmo, Dantas Mota, ao escrever, parece entregar-se ao ritmo do espaço, ou seja, ao entendimento do eu e do mundo como lugar.

Ao tecer considerações críticas sobre a poesia de Dantas Mota, Mário está atento à pertinência da paisagem na obra do poeta mineiro, como aparece no trecho que compõe a carta de 18 de outubro de 1944, em que o poeta arlequinal “aconselha” Dantas Mota a não retirar trechos do poema “Paisagens do homem e do túmulo”, publicado em *Planície dos Mortos* (1936-1944):

Antes de mais nada: Não corte não senhor a Paisagem do Homem e do Túmulo, deixe integral. É um poema ótimo como está. É “paisagem”. Se você cortasse acabava a paisagem suculenta do homem, e ficava apenas um close-up pouco ou nada expressivo. Que é expressivo, que é mesmo absolutamente necessário, *porque é resultante da paisagem*. Não corte (ANDRADE, 1988, p. 326, grifo do autor).

Em carta de 22 de setembro de 1944, Dantas Mota indica que enviará, para a leitura de Mário, poemas que comporão o livro *Planície dos mortos* (1936-1944), que estava em fase de produção, do qual excluiu “Elegias do país das gerais”, grupo de poemas que provavelmente comporão o volume *Elegias do país das gerais* (1943-1958). O poeta justifica o corte levando em consideração o caráter espacial diverso dos dois grupos de poemas, já que um deles é constituído por composições serranas e o outro se aproxima da monotonia das planícies:

Vão-lhe, por este um mês, os poemas que comporão o “PLANÍCIE DOS / MORTOS”. Do livro exclui as “ELEGIAS DO PAÍS DAS GERAIS”. São composições serranas, de um sentido quase vergiliano, e que se não dariam bem/ com a chateza da planície, onde só se ouvem os rumores surdos./27

²⁶ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5340.

²⁷ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5340.

Como vimos, por meio da correspondência, Dantas Mota insere Mário de Andrade no seu processo de escrita:

É interessante observar que a correspondência não é apenas “mais um” documento da gênese: ela apresenta um diferencial em relação a todos os tipos de esboços, planos e manuscritos. A carta é um texto feito para outro: se ela se refere ao processo de criação, o faz procurando inserir o outro nesse processo. Assim, trata-se de um manuscrito com um lugar determinado para o leitor (PINO; ZULAR, 2007, p. 134).

Ao fazer isso, dá lugar à fala do “professor” e do crítico. É nesse papel que o modernista paulistano endereça ao poeta mineiro, em 21 de fevereiro de 1945, sua última carta conhecida, tendo falecido logo depois, no dia 25 de fevereiro de 1945. Na correspondência, Mário de Andrade menciona as notas redigidas por ele sobre *Elegias do país das gerais*, notas que se configuram como um de seus últimos posicionamentos críticos antes da morte. Suas anotações marginais podem revelar o crítico da correspondência, assim como o pesquisador que coleta informações sobre música brasileira:

Pra acertar as relações vai tudo aqui. **Vão as notas que tomei sobre as “Elegias do País das Gerais”**, vai o retrato que v. me pediu, vai a “Lira Paulistana” que lhe prometi e que lhe peço me mandar a sua opinião batata. Como eu lhe mando sobre as Elegias. Pensei em passar essas notas em datilografia, mas veio só de relance o pensamento de que estava querendo “agradar” você, fiquei horrorizado. Vão as notas como saíram, até com a trapalhada causada pelo engano de páginas que só na 2^o leitura pude restabelecer. **Minha impressão geral, opinião aliás firmada em várias leituras, é ótima, companheiro. Pode ficar sossegado** (ANDRADE, 1988, p. 331, grifos nossos).

2.4 Anotações marginais de Mário de Andrade

Pertenceram a Mário de Andrade um exemplar da obra *Surupango: ritmos caboclos* (1932) e três exemplares da obra *Planície dos Mortos: poesias* (1945), alocados no acervo do escritor, preservado no IEB-USP²⁸. Há, também, exemplares de *Planície dos Mortos* (1945), *Elegias do país das gerais*, edições de 1946 e 1988, e *Poesia, por Dantas Mota*, edições de 1961 e 1969, disponíveis na biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

A respeito dos três exemplares do livro de 1945, os funcionários do IEB-USP nos informaram que as referidas obras não possuem anotações, ao longo do volume, no entanto nos enviaram, gentilmente, imagens das dedicatórias que estão presentes em dois exemplares:

²⁸ Agradeço à Profa. Dra. Marina Damasceno de Sá por ter indicado, durante meu exame de qualificação, a presença dos três exemplares de *Planície dos Mortos* alocados na biblioteca do Mário de Andrade no IEB-USP.

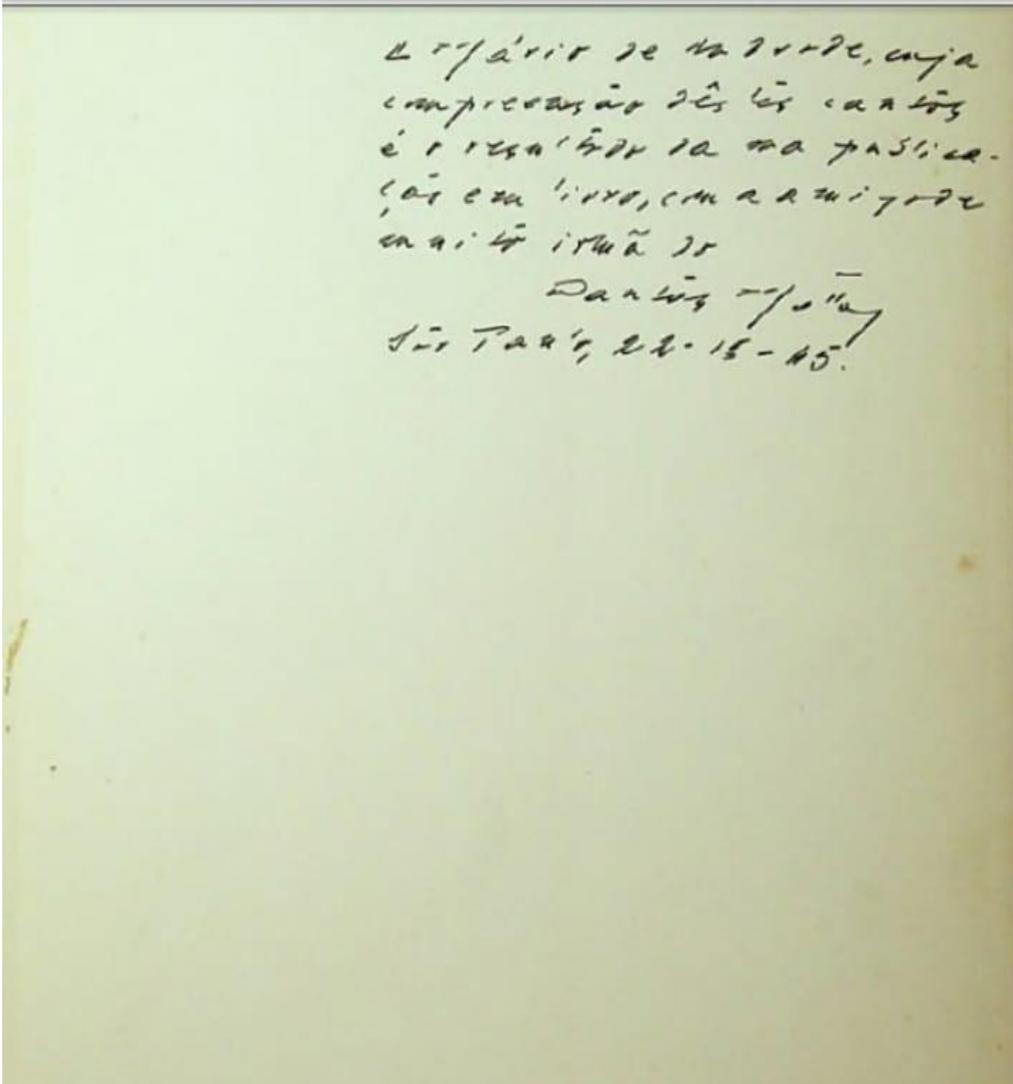


Figura 1: Exemplar de número um alocado no acervo de Mário de Andrade no IEB-USP. MOTTA, Dantas. *Planície dos Mortos*: poesias. São Paulo: Editora Flama, 1945, alocado no IEB-USP com código de referência MA 869. 915 M921p ex.1.²⁹

Na dedicatória, manuscrita, do exemplar de número um, escrita com tinta preta na margem superior direita do livro, aparece:

A Mário de Andrade, cuja
compreensão destes cantos
é resultada na publica-
ção em livro, com a amizade
muito irmã do
Dantas Motta
São Paulo, 22-[?]-45

Uma hipótese que podemos levantar é a de que Dantas Motta entregou pessoalmente *Planície dos Mortos* para Mário de Andrade durante o Primeiro Congresso Brasileiro de

²⁹ Considerando a qualidade das imagens, optamos por manter um tamanho maior para algumas figuras para não prejudicar a leitura.

Escritores. A data da dedicatória abre margem para duas possibilidades: 22 de janeiro de 1945, dia em que se inicia o Congresso; ou 22 de fevereiro de 1945, dias antes da morte do poeta modernista.

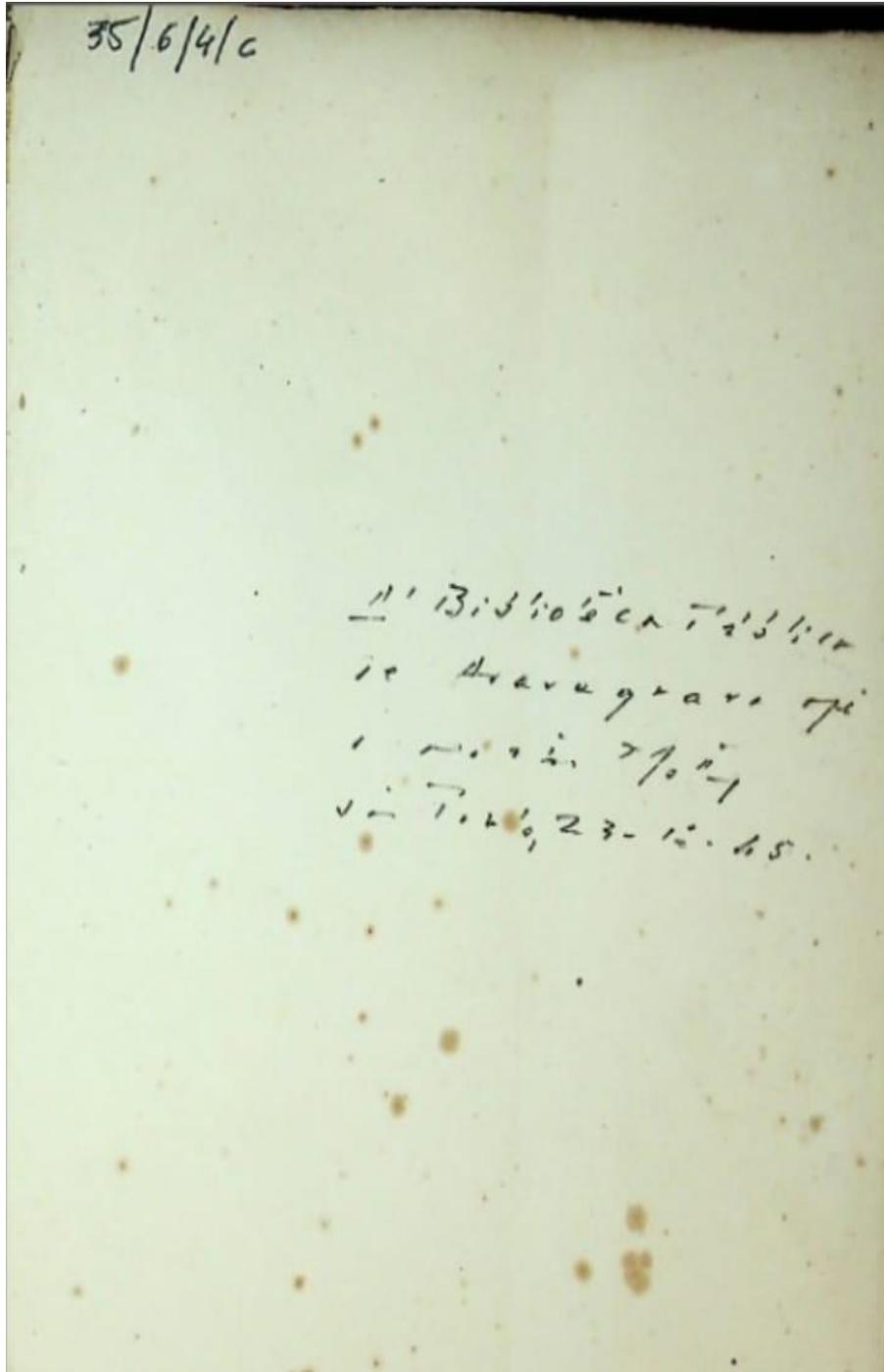


Figura 2: Exemplar de número três alocado no acervo de Mário de Andrade no IEB-USP. MOTTA, Dantas. *Planície dos Mortos: poesias*. São Paulo: Editora Flama, 1945, alocado no IEB-USP com código de referência MA 869. 915 M921p ex.3.

Em dedicatória, manuscrita, situada no centro da página, um pouco para a direita, também escrita com tinta preta, compreendemos que o referido exemplar seria enviado à biblioteca de Araraquara/SP. Além disso, considerando estar grafado o mês de janeiro, na dedicatória, percebemos que o livro pode ter sido levado por Dantas Mota a Mário de Andrade, no segundo dia do Congresso, provavelmente depois de pedido do modernista³⁰.

À Biblioteca pública
de Araraquara [oferece?]
Dantas Motta,
São Paulo, 23-[?]-45.

Na plataforma digital da Prefeitura de Araraquara, na página cultural, encontramos a descrição da “Biblioteca Pública Municipal Mário de Andrade”.³¹ Segundo a plataforma, a biblioteca foi criada a partir do Decreto-lei nº49, de 23 de outubro de 1942, tendo Mário de Andrade como incentivador, visto que realizava visitas ao tio Pio, proprietário da Chácara Sapucaia. O poeta modernista correspondeu-se com o prefeito da cidade, à época Camilo Gavião de Souza Neves, que, em julho de 1945, após a morte de Mário, nomeou a biblioteca como “Biblioteca Pública Municipal Mário de Andrade”. Segundo informações da plataforma, Mário de Andrade doou à biblioteca 600 livros de seu acervo, em 1943, ano em que a biblioteca iniciou suas atividades. É válido apontarmos que, na plataforma de pesquisa no IEB-USP, na série “Documentação Profissional” do “Fundo ’Mário de Andrade’”, há uma subsérie nomeada “Biblioteca de Araraquara”, com correspondências e anotações de livros enviados pelo poeta modernista.

É importante observarmos que apenas o exemplar de número 1 possui a metodologia de catalogação de livros que Mário de Andrade aplicava em sua biblioteca particular. Por meio dessa identificação, podemos conhecer a localização de cada exemplar na biblioteca particular do poeta. O IEB-USP produziu uma série de *podcasts* sobre os acervos dos artistas e pensadores brasileiros que estão alocados no instituto. Especificamente no *podcast* intitulado *O Fundo Mário de Andrade por meio de seu Fichário Analítico*, os pesquisadores Karoline Borges e Marco A. Teixeira Junior, mestrandos do Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros, nos apresentaram, dentre os demais

³⁰ Agradeço à professora Marina Damasceno de Sá a observação sobre as datas do Congresso de Escritores, assim como por ter chamado a atenção sobre o possível pedido de exemplar para biblioteca de Araraquara.

³¹ Biblioteca Pública Municipal “Mário de Andrade”. In: *Prefeitura Municipal de Araraquara*. Disponível em: <http://www.araraquara.sp.gov.br/governo/secretarias/cultura/paginas-cultura/biblioteca-publica-municipal>
Acesso em: 25. jan. 2021.

assuntos sobre os arquivos do poeta, a forma como Mário de Andrade organizava, fisicamente, sua biblioteca pessoal.

Assim, na casa da Rua Lopes Chaves, Bairro da Barra Funda em São Paulo, havia oito cômodos com livros em estantes e prateleiras, cuja divisão ocorre na seguinte ordem: a letra maiúscula do alfabeto indica o cômodo da casa em que está o livro; o número romano indica a estante em que está alocado; a letra minúscula, a prateleira que contém o livro; e o número arábico, a ordem do livro em uma sequência. Dessa forma, compreendemos que o exemplar de número 1 de *Planície dos Mortos* ocupava o cômodo “E”, na estante número “3”³², prateleira “c” e que a identificação final do livro é o número “57”.

³² Importa observarmos que o número romano que indicaria a estante em que o livro está alocado não está escrito o número romano “III”, e sim em número arábico “3”.

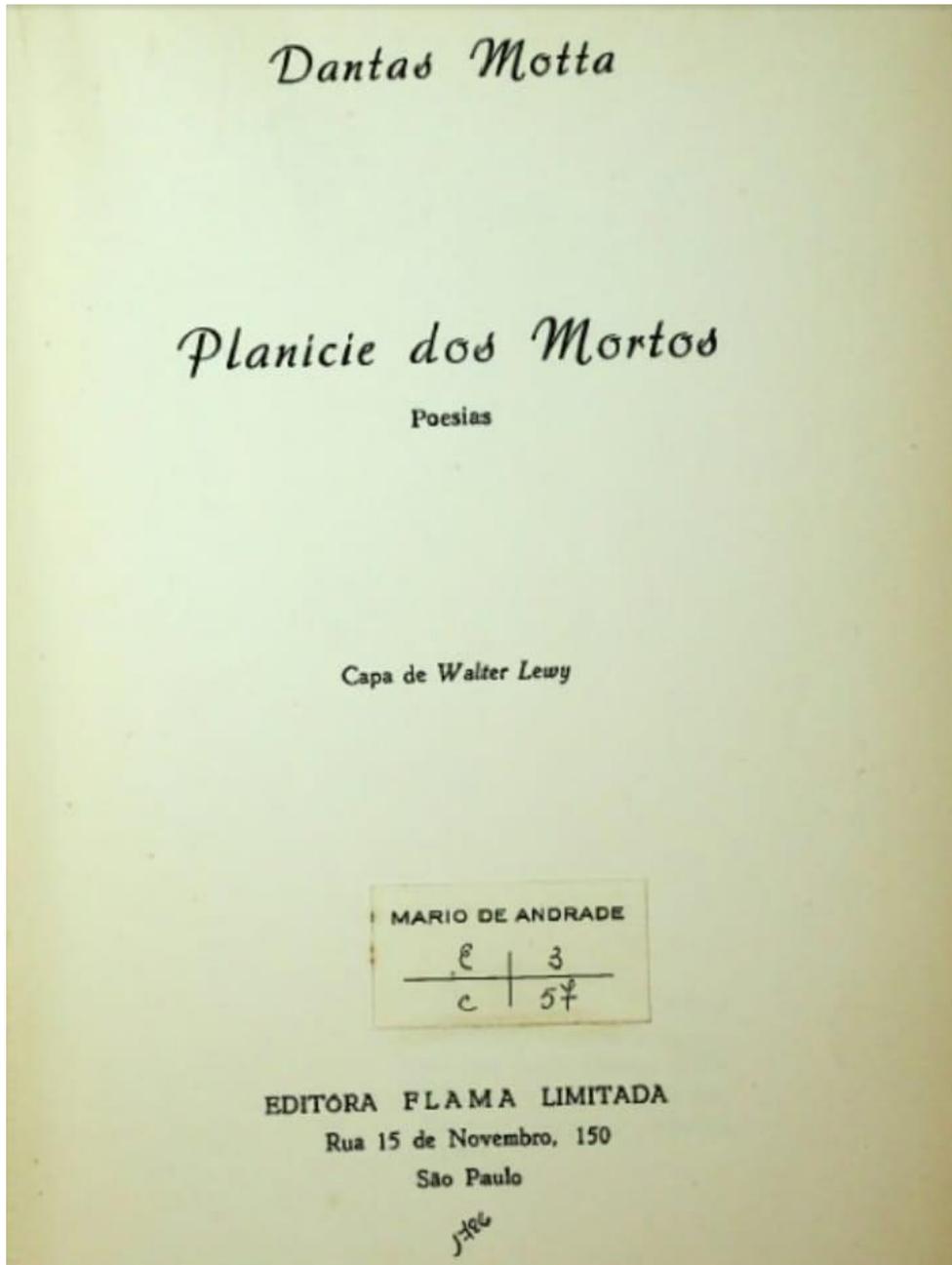


Figura 3: Folha de rosto do livro MOTTA, Dantas. *Planície dos Mortos*: poesias. São Paulo: Editora Flama, 1945, alocado no IEB-USP com código de referência MA 869. 915 M921p ex.1

Podemos observar que o exemplar de número 3, da mesma obra, não possui a catalogação que o poeta arlequinal utilizava em seus livros. Uma hipótese seria o fato de o exemplar, com dedicatória à biblioteca de Araraquara/SP como mencionamos há pouco, estivesse destinado ao município do interior paulista.



Figura 4: Folha de rosto do livro MOTTA, Dantas. *Planície dos Mortos*: poesias. São Paulo: Editora Flama, 1945, alocado no IEB-USP com código de referência MA 869. 915 M921p ex.3.

O livro *Elegias do país das gerais*, mencionado em carta de 21 de fevereiro de 1945, de Mário de Andrade a Dantas Motta, não compõe o acervo da biblioteca do escritor; há exemplares das edições de 1988, 1961 e 1946 que estão no IEB-USP, mas não no acervo de Mário. No entanto, a correspondência revela a leitura realizada pelo modernista, no intuito de devolver ao poeta mineiro as considerações sobre sua escrita: “Pra acertar as relações vai tudo aqui. Vão as notas que tomei sobre as ‘Elegias do País das Gerais’” (ANDRADE, 1988, p. 331).

Já o livro *Surupango: ritmos caboclos*, como dissermos, está presente no acervo de Mário de Andrade disponível no IEB-USP. O exemplar foi enviado por Dantas Mota ao poeta arlequinal para que o amigo, em posição de “professor”, pudesse tecer comentários críticos a respeito da obra em construção, presentes na correspondência entre os dois escritores.

Segundo a correspondência, Mário de Andrade recebe a obra por volta de 1932, pois há a data de envio em dedicatória presente no livro, mas trataremos disso adiante. De acordo com a carta publicada na revista *Surto* em 1º de outubro de 1933, Mário leu o livro já publicado, pois, ao tecer seu comentário crítico, o poeta modernista menciona o termo “livro”:

Os versos deslizaram maciamente por mim feito carícia. E’ incontestável que você já possui o dom do verso. A sonoridade é excelente, o ritmo sem mancha de prosaico, o que é raro em moço de verso-livre. De resto o livro inteirinho respira grande musicalidade, ou melhor, verdadeira obsessão musical (ANDRADE, 1933, p. 1).

Já a análise das anotações marginais do volume de estreia nos ajuda a compreender Mário de Andrade como estudioso da cultura popular, grifando, nos versos de Dantas, termos presentes do que constituiria, depois, o seu *Dicionário musical brasileiro*. A referida obra foi publicada postumamente, e a edição, datada de 1989, tem como organizadoras as pesquisadoras Flávia Camargo Toni e Oneyda Alvarenga, que, a partir da bibliografia e do vasto material coletado por Mário em suas pesquisas, cuidaram da obra iniciada pelo poeta em vida.

Como afirma a pesquisadora Telê Porto Ancona Lopez em seu comentário de apresentação ao *Dicionário musical brasileiro*, intitulado “Este dicionário”, “Mário, em 1929, ao dar início à pesquisa para seu dicionário, tem como preocupações principais o nacionalismo e a cultura musical.” (LOPEZ, 1989, p. XV). Somando-se à pesquisa cultural que o poeta realizou, a professora aponta que Mário estudava a cultura musical brasileira em todas as suas manifestações:

Tudo lhe interessa e merece igual respeito. As conclusões dos musicólogos, os estudos de antropologia, as vozes da literatura culta, cancionários, a gíria, o depoimento do professor e do caipira, suas descobertas de pesquisador incansável multiplicam as peças deste riquíssimo mosaico montado com fidelidade por Flávia Toni (LOPEZ, 1989, p. XV).

Para situar os leitores acerca de quais verbetes foram escritos por Mário de Andrade e quais foram escritos pela equipe de Flávia Toni e Oneyda Alvarenga, com base em vasto material coletado pelo escritor em suas pesquisas, há o subcapítulo intitulado “Abreviaturas e siglas convencionadas”, compondo a “Introdução”, em que Toni expõe de que forma essa divisão é orquestrada na obra:

DM = Trecho redigido com base na Bibliografia de apoio.
 DM-MA = Trecho redigido a partir da Bibliografia indicada por Mário de Andrade.
 MA = Trecho de autoria de Mário de Andrade.
 OA = Trecho de autoria de Oneyda Alvarenga.
 OA-MA = Trecho redigido por Oneyda Alvarenga tendo como base a Bibliografia indicada por Mário de Andrade. (TONI, 1989, p. XXXII)

No que concerne à organização dos exemplares do acervo de Mário de Andrade, a partir do já mencionado *Fichário Analítico*, o livro *Surupango: ritmos caboclos* está localizado no cômodo de letra C; na estante de número romano II; na prateleira “f”, identificado com o número arábico “84”. Dessa forma, a existência do livro aponta o diálogo entre os poetas, pois o exemplar de Dantas Mota foi catalogado por Mário de Andrade em sua biblioteca particular:

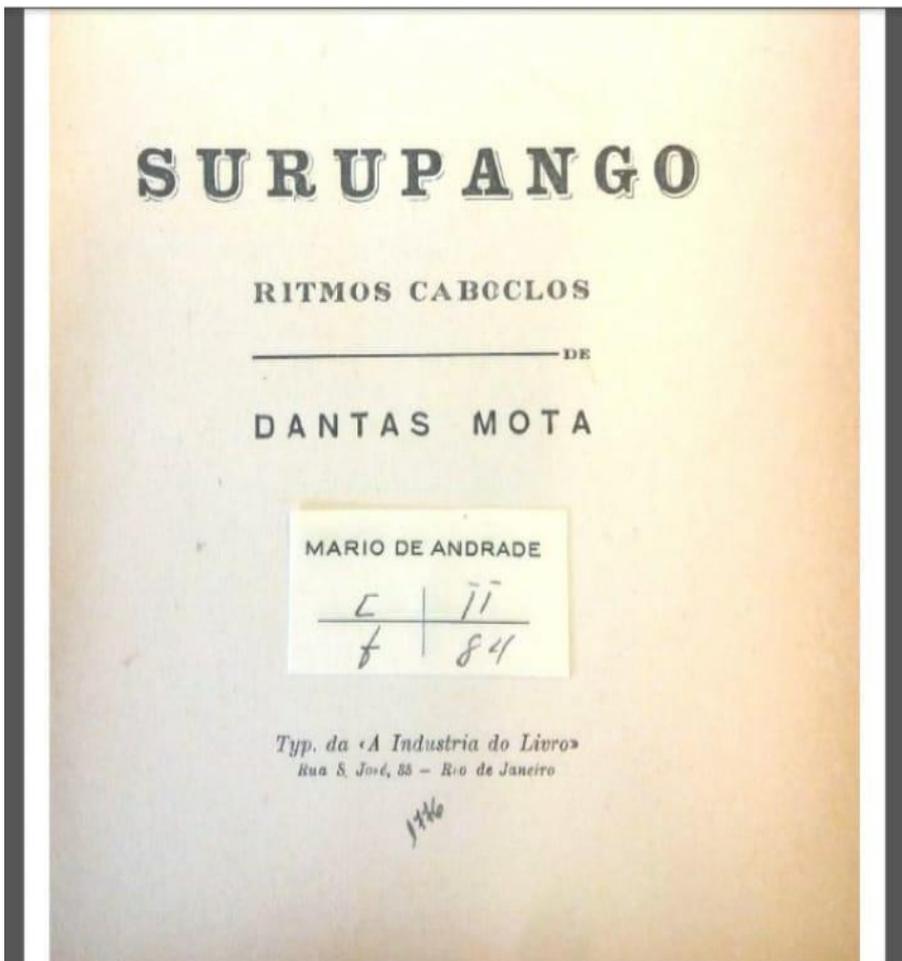


Figura 5: Folha de rosto do livro de poemas *Surupango: Ritmos caboclos* (1932), forma de identificação de livros que Mário de Andrade utilizava em sua biblioteca particular.

No exemplar, podemos visualizar a dedicatória que Dantas Mota escreveu para Mário de Andrade, por meio da qual confirmamos a data de envio do livro ao modernista, no mesmo

ano de sua publicação, em 1932. A dedicatória³³, manuscrita, está na margem superior esquerda do livro com caneta de cor preta, seguida de assinatura, e, tombada para a esquerda da margem, há uma numeração após a assinatura do poeta, que pode ser a data de envio. Os números estão dispostos da seguinte forma: “27-12-932”. A data dialoga com a datação da carta escrita por Mário de Andrade sobre o referido livro e publicada na *Revista Surto*, de 1º de outubro de 1933; portanto, segundo esse espaço temporal, visualizamos o envio e o recebimento do livro:

A Mario Andrade,
poeta vivo do “Remate de Males”,
com as boas festas de
Dantas Mota.
27-12-932.

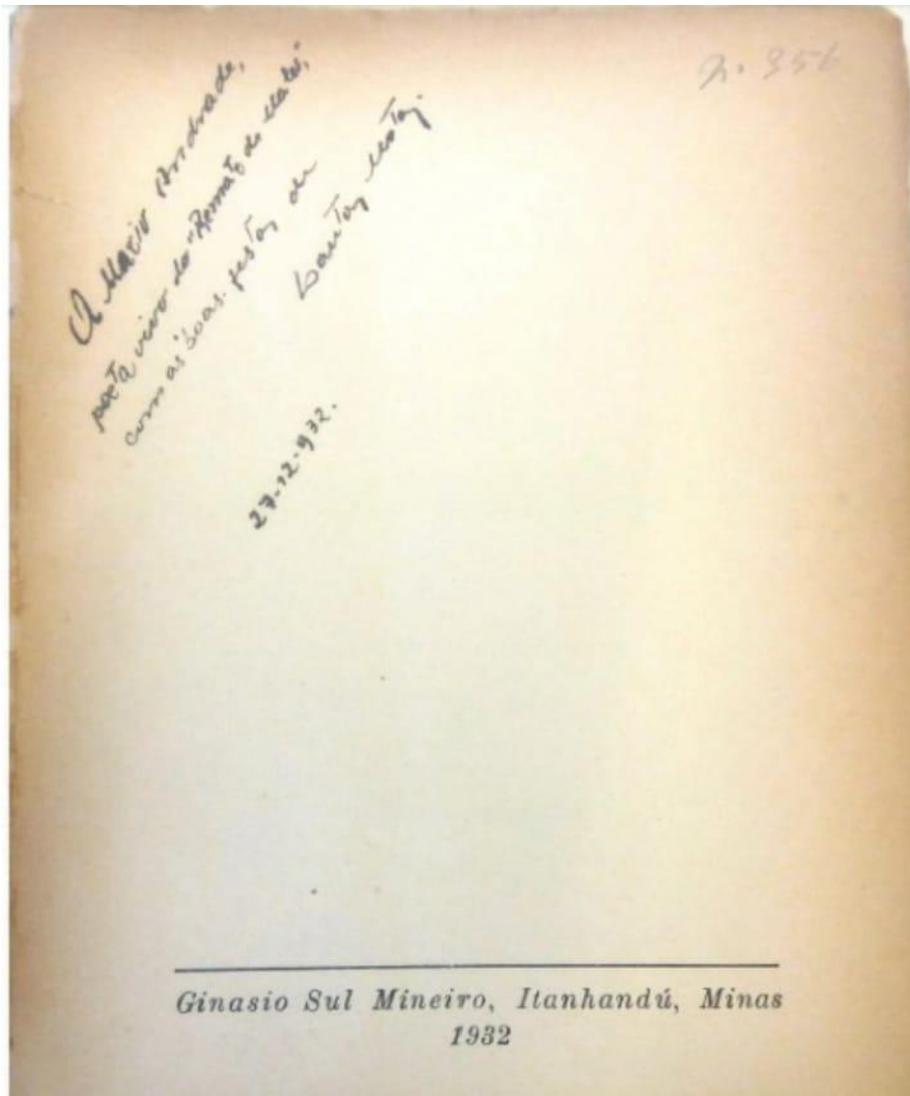


Figura 6: dedicatória de Dantas Mota a Mário de Andrade do livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

³³ Importante observarmos a mudança na caligrafia de Dantas Mota, por meio da comparação das dedicatórias das duas obras: a dedicatória de 1932 e a dedicatória feita na obra de *Planície dos Mortos* (1945). Agradeço à professora Marina Damasceno de Sá, por ter feito essa observação.

Na margem superior direita da mesma figura, está grafado, a lápis, o número 356, que identifica o volume como pertencente à bibliografia de leituras que dariam base a Mário de Andrade na elaboração da obra que seria denominada *Na pancada do ganzá*, como aparece no manuscrito a seguir (figuras 7 e 8).³⁴ Importa destacar que grande parte dos livros de Mário de Andrade em que aparece numeração similar, apontam para esse manuscrito.

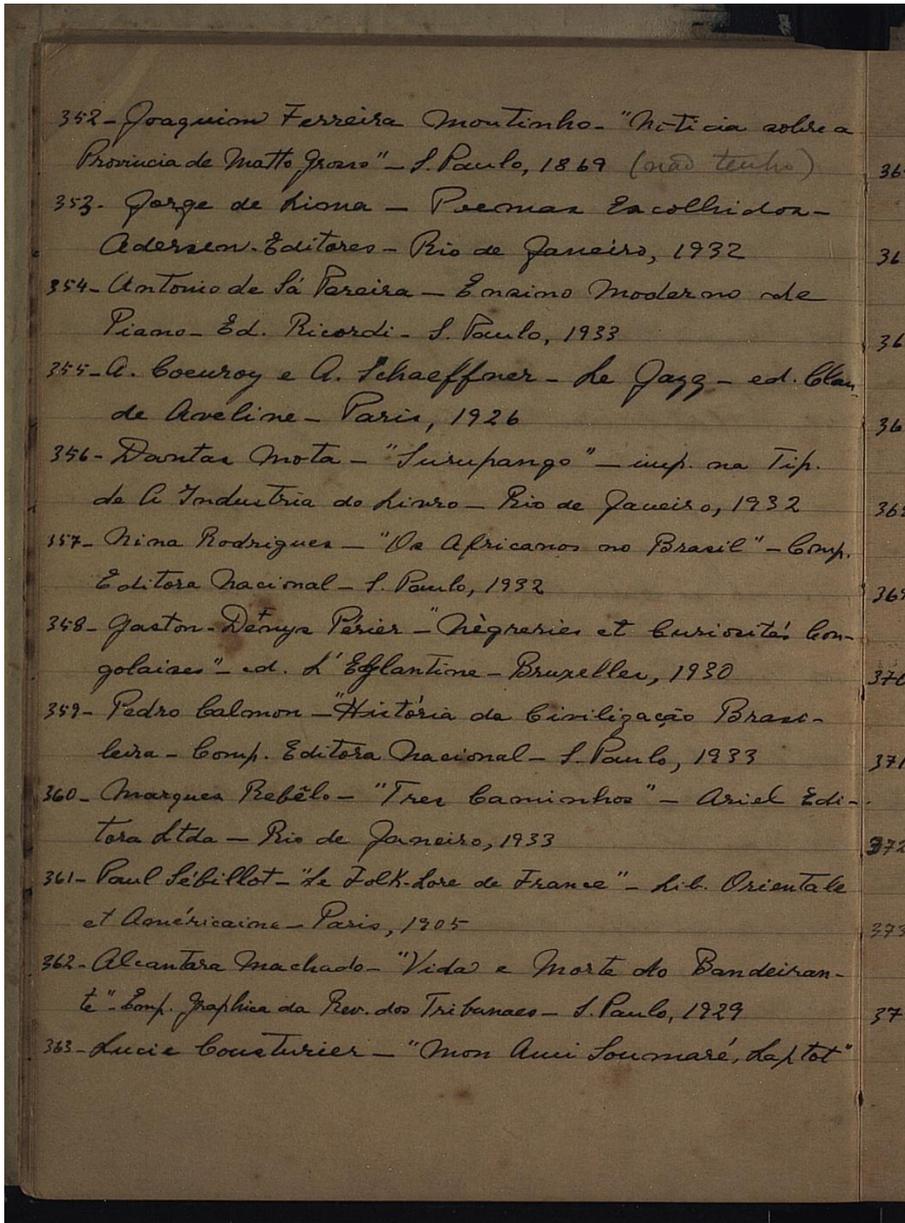


Figura 7: ARQUIVO IEB-USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-MMA-074.

³⁴ Agradeço à Profa. Dra. Marina Damasceno de Sá por ter identificado, durante meu exame de qualificação, a origem da numeração e por ter enviado imagem do manuscrito.

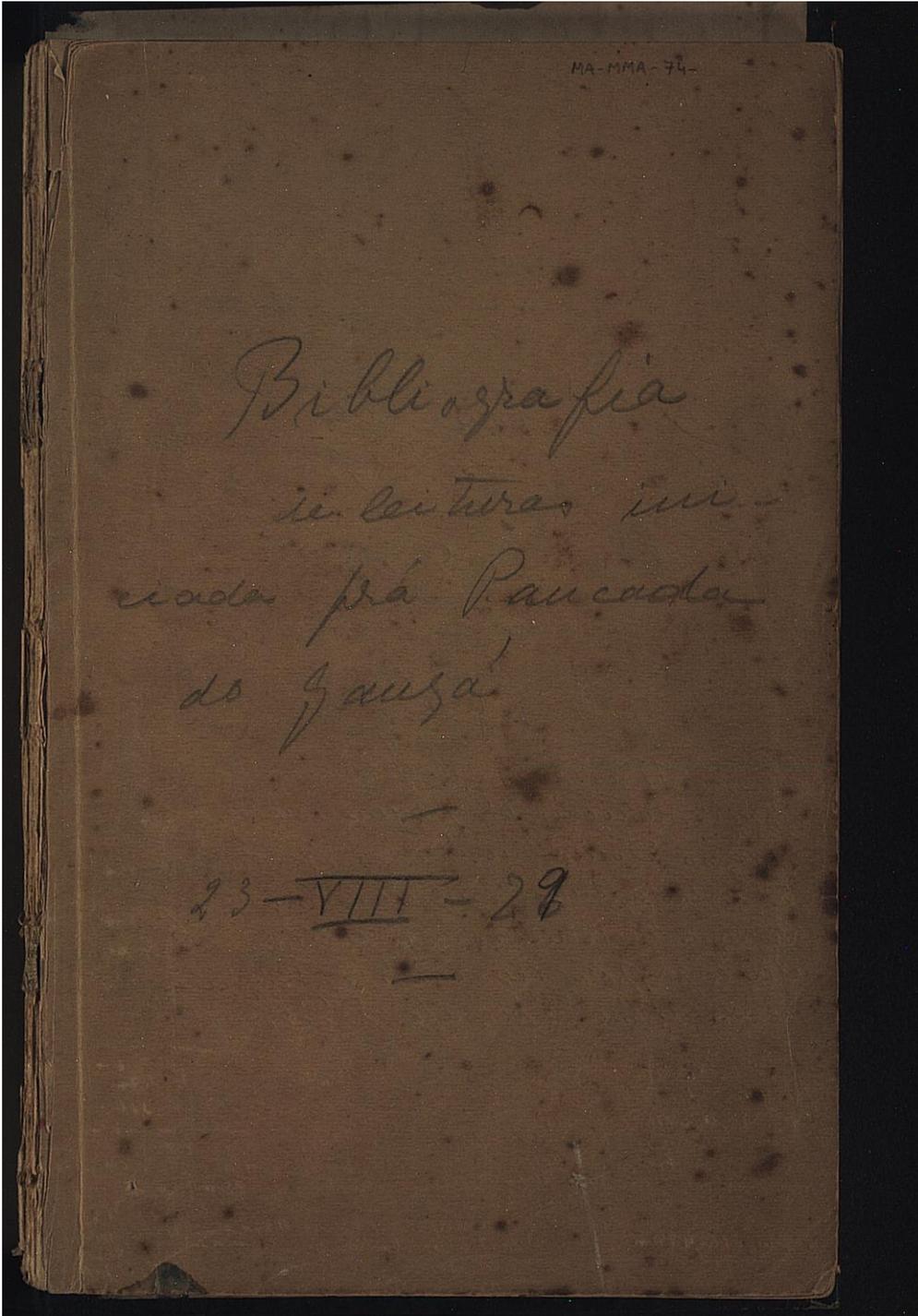


Figura 8: ARQUIVO IEB-USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-MMA-074.

Em pesquisa na plataforma Dedalus (Banco de Dados Bibliográficos da USP), ao digitarmos a expressão “Na Pancada do Ganzá”, fomos encaminhados para a tese da pesquisadora Flavia Camargo Toni, *Pensamento musical de Mário de Andrade*.³⁵ De acordo com seu resumo, disponível na plataforma, “Na Pancada do Ganzá” seria, junto ao *Dicionário*

³⁵ TONI, Flávia Camargo; AJZENBERG, Elza. *Pensamento musical de Mário de Andrade*. 1990. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

musical brasileiro, uma das obras que o poeta modernista estava organizando (mas que não foram publicadas em vida) acerca da música nacional.

No artigo científico “Cultura popular nos arquivos de Mário de Andrade: *‘Na Pancada do Ganzá’ e Os Fundos Villa-Lobos*”, publicado na *Revista Signo*, na área de Letras (Literatura e Linguística), os autores Beatriz Lopes e André Luís Gomes discorrem que a obra:

Na pancada do Ganzá, então, consistia num projeto (obra em preparo) em que Mário de Andrade pretendia reunir o amplo material poético-musical-coreográfico recolhido em suas viagens etnográficas, apoiando-se nos estudos e coletâneas existentes. Esse cancionário deveria se escorar de segurança teórica e terminológica, daí a confecção simultânea de outra obra de fôlego, o *Dicionário Musical Brasileiro*, iniciada no mesmo ano, em 1929. Para estas obras, o autor indicaria um processo de trabalho na relação das “Leituras iniciadas prá *Na pancada do Ganzá*” cujo registro em seu arquivo no Instituto de Estudos Brasileiros/USP consigna uma bibliografia de 837 obras. (LOPES; GOMES, 2014, p. 166).

Em relação ao termo “ganzá”, o *Dicionário musical brasileiro* assim o define:

Instrumento de percussão de origem africana muito difundido no Brasil em duas formas de construção bastante distintas, também conhecidas como anzá, canzá, gazá e pau de semente. O termo é sem dúvida de origem africana; Stephen Chauvet registrou com o nome de ganzá uma dança executada nas festas de iniciação dos jovens, para exaltação da virilidade entre os negros do Congo (África). (Musique nègre, 1919, p. 3 e 68). [...] A maioria dos autores, no entanto, chama de ganzá ao instrumento de folha de Flandres e cabo, recheado de pedrinhas e usado como um maracá ou chocalho (fig. 1), ou então ao instrumento de bambu, cilíndrico, fendido em gomos, recheado de pedrinhas ou não, que pode ser sacudido ou atritado com uma vareta. O primeiro tipo aparece associado a cultos fetichistas, e o segundo, a cantadores de coco e de modas de viola em geral. (DM-MA). Em sua viagem de 1928-1929 ao Nordeste, Mário de Andrade conhece um cantador de cocos, Chico Antônio, e sobre ele pretendia escrever o romance, *O café*, que deixou esboçado, explorando o tema na série *A vida do cantador*, na *Folha da Manhã* (São Paulo). (ANDRADE, 1989, p. 239).

A respeito dessa viagem ao Nordeste que Mário de Andrade realizou na década de 1920, o artigo científico “Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX”, da pesquisadora Maria Ignez Novais Ayala, publicado na *Revista de Estudos Avançados da USP*, nos apresenta como a viagem culminou na obra *Na Pancada do Ganzá*:

A documentação sobre os cocos reunida por Mário de Andrade no Nordeste entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, em contato direto com os cantadores, complementada pela colaboração de amigos e alunos, antes e depois da viagem, constitui parte significativa de um livro sobre a música popular no Nordeste, *Na pancada do ganzá*, que ficou inacabado. (AYALA, 1999, p. 233).

Além disso, a autora ainda apresenta um desdobramento dessa viagem dez anos após o início dos estudos:

O registro dos cocos, iniciado por Mário de Andrade em 1928, ganhou continuidade dez anos depois com a *Missão de Pesquisas Folclóricas* do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, expedição iniciada em janeiro de 1938 e concluída em julho do mesmo ano. Os quatro pesquisadores da *Missão* – Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira – foram escolhidos por Mário de Andrade (na época, diretor do Departamento de Cultura e chefe da Divisão de Expansão Cultural) para fazer uma ampla documentação sobre danças e poética popular no Nordeste e Norte do país. A equipe, altamente qualificada, recebeu orientação metodológica de Mário de Andrade; de Dina Dreyfus – então Dina Lévi-Strauss –, que havia ministrado o *Curso de Etnografia* (6) no Departamento de Cultura, ensinando, entre outras questões, a utilizar a fotografia, o filme e o fonógrafo como complemento importante às observações diretas em campo; além de instruções minuciosas de Oneyda Alvarenga, diretora da Discoteca Pública Municipal, para a organização do material coletado. (AYALA, 1999, p. 235).

Finalizando a discussão acerca da *Na Pancada do Ganzá*, destacamos que a obra *Os cocos*³⁶, de Mário de Andrade, com exemplares distribuídos nas bibliotecas do IEB-USP e Brasileira Mindlin, foi organizada pela pesquisadora Oneyda Alvarenga. Segundo Ayala (1999), Mário tece um comentário na Introdução sobre *Na Pancada do Ganzá*: “este não é um livro de ciência, evidentemente, é um livro de amor. Estarão sempre muito enganados os que vierem buscar nele a sistemática dos fatos musicais e poéticos do Nordeste.” (ANDRADE, 1984, p. 387-388, apud AYALA, 1999, p. 234).

Em diálogo epistolar, na carta de 28 de setembro de 1933, Dantas escreve para Mário, afirmando que lhe enviará “termos regionais”. Como o livro *Surupango* integra a bibliografia para *Na pancada do ganzá*, podemos pensar que esses “termos regionais” integrariam a obra inacabada de Mário ou ainda seu *Dicionário Musical*, publicado postumamente. Vejamos o trecho da carta:

Quanto aos demais dizeres, em que você me / aconselha tirar do meu
 “próprio ser ressonância /
(FOLHA 1, verso)
 mais funda” estou ciente e assim o farei no / meu próprio “Cateretê”,
 batuques. /
 E, em troca dos termos regionais que irei / mandar-lhe, exijo somente o
 seu ponto de vista / sobre os meus novos poemas que irão endereça- /
 dos a você brevemente./
 Acabo, neste momento, de escrever a minha mãe,/ pedindo-lhe tirar
 dos originais do “jongo” as melodias/ de que você necessita./³⁷

Com isso em mente, passamos ao estudo das notas feitas por Mário no livro *Surupango*. Descrevendo o trabalho da equipe coordenada pela pesquisadora e professora Telê Ancona

³⁶ ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Prep., introd. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília. INL/Fundação Pró-Memória, 1984.

³⁷ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5335.

Lopez, quando os pesquisadores realizaram a organização da biblioteca de Mário, “das datas de aquisição dos livros, dos lápis usados e do tipo de anotação” (PINO; ZULAR, 2007, p. 132), Pino & Zular lembram que Telê observou funções distintas nas anotações marginais de Mário de Andrade:

Em um primeiro momento, as anotações - a maioria, à tinta - visariam o melhor entendimento de um conceito ou destaque de algum trecho importante, como os apontamentos de um estudante. Em segundo momento, iniciado em 1914, a marginália, geralmente a lápis preto, teria outro sentido: **‘escolhe e grifa títulos**, versos, destaca trechos, confere a versificação, denuncia galhas, **tece comentários**, põe exclamações de aplauso e de ironia, **semeia tópicos de pesquisa**, até mais ou menos 1929. [...] Ao identificar essa função de ‘ressonância’ com temas de interesse do próprio autor, Lopez preocupa-se em ligar essas anotações com as obras que ele produzia paralelamente (PINO; ZULAR, 2007, p. 132-133, grifos nossos).

Nas anotações marginais no livro *Surupango: ritmos caboclos* (1932) alocado no IEB-USP, além das anotações feitas a tinta, há cruzetas, traços laterais e grifos a lápis preto, destacando termos da dança e da música. São notas marginais que revelam Mário de Andrade como o pesquisador que coleta informações sobre música brasileira, assim como o crítico a perceber a presença da música nos versos do poeta de Minas. As notas presentes no livro, como parte do segundo momento das anotações marginais, valem como semeadura de “tópicos de pesquisa” (PINO; ZULAR, 2007, p.132), já que os grifos realizados a lápis por Mário de Andrade no livro de Dantas referem-se a elementos da dança, principalmente dos bailados populares, sendo um deles relativo à música. Assim, a análise das anotações marginais do volume nos ajuda a compreender Mário de Andrade como estudioso da cultura popular.

Vejamos versos que abrem o livro, dispostos na parte intitulada “Cana verde”, entre as páginas 17 e 22:

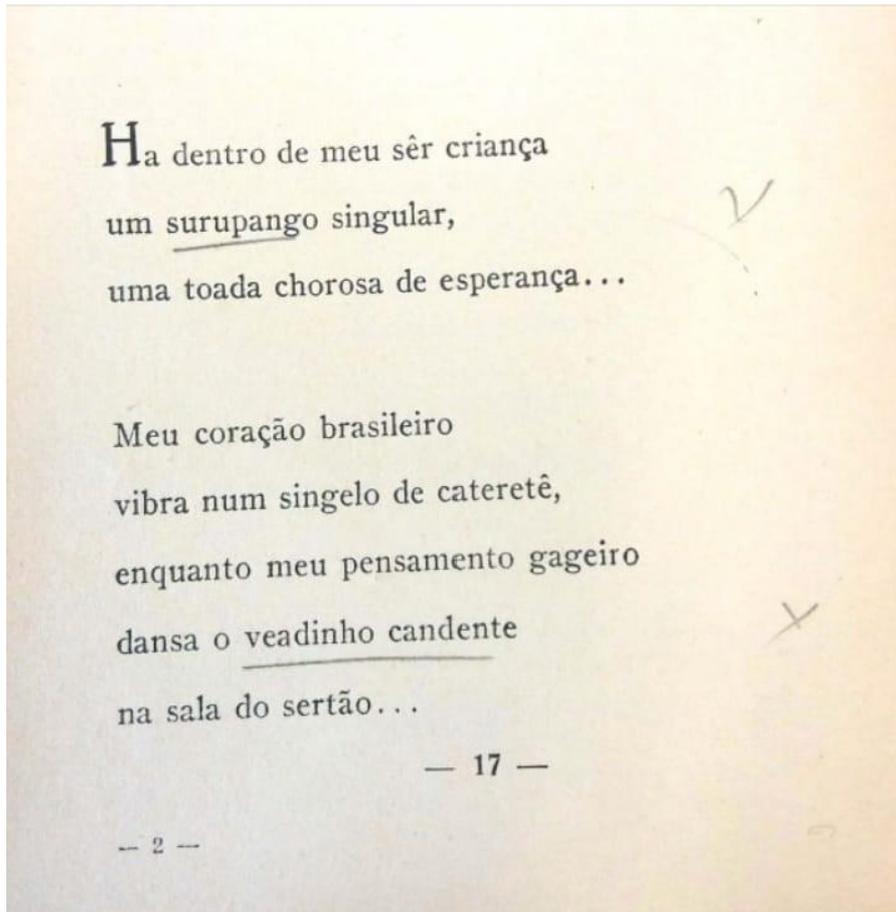


Figura 9: Versos de “Cana Verde”, que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

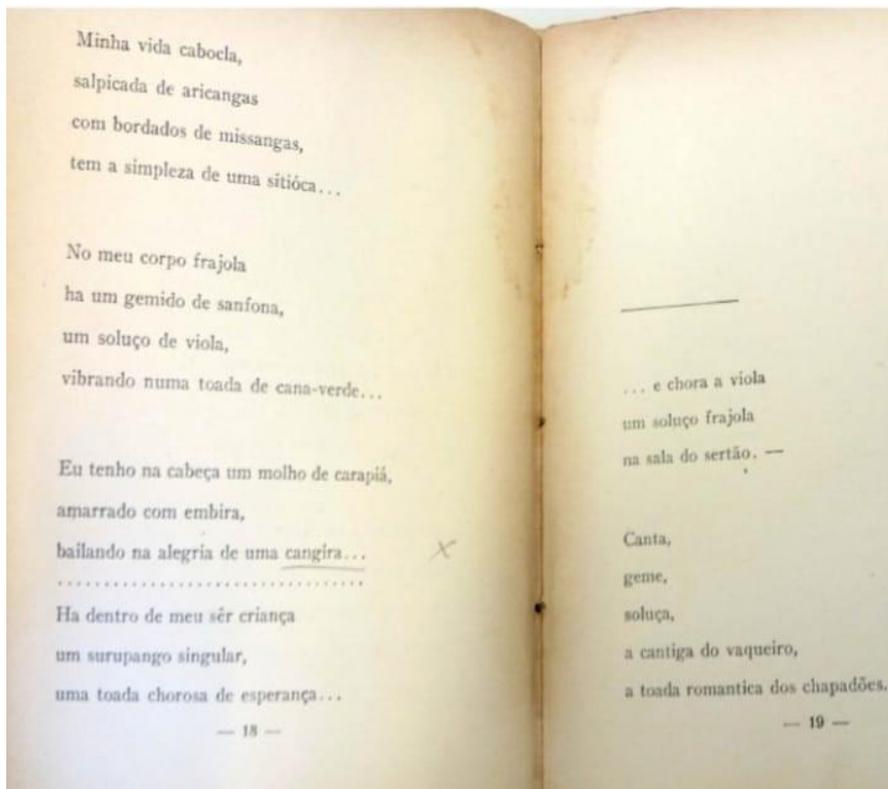


Figura 10: Versos de “Cana Verde”, que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

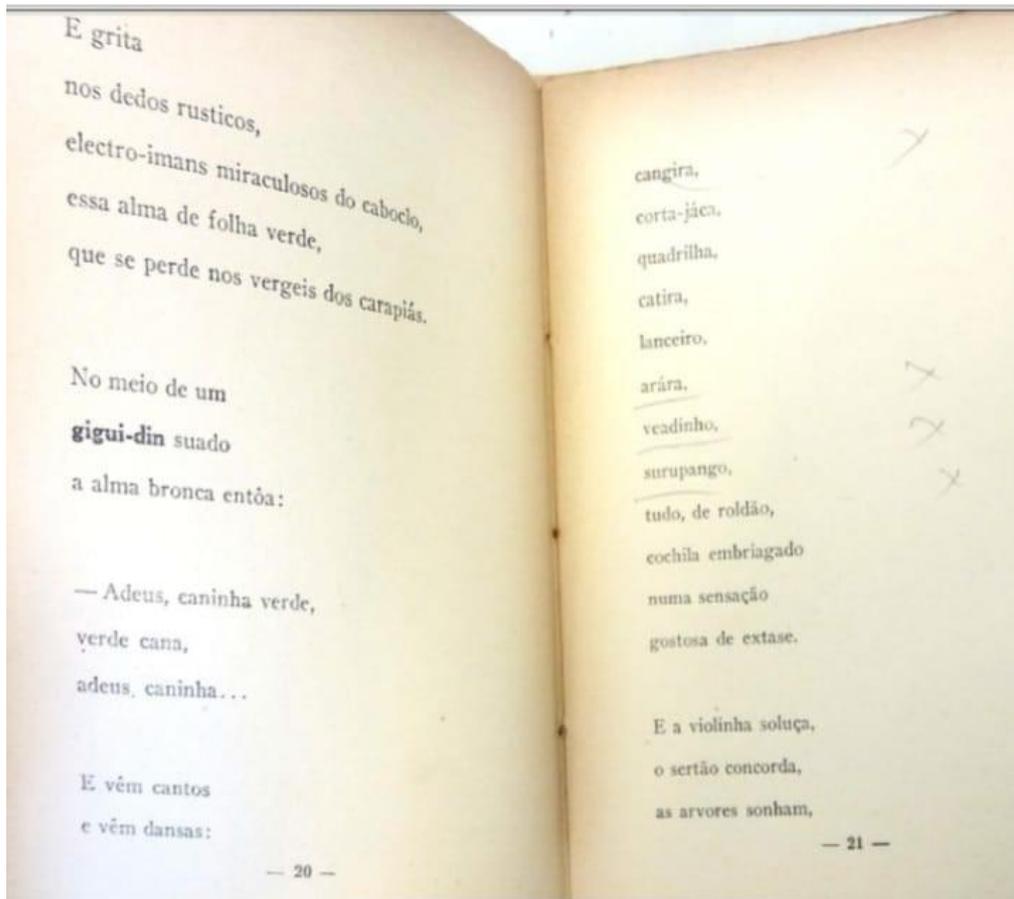


Figura 11: Versos de “Cana Verde”, que compõe o livro de poemas *Surupango*: ritmos caboclos (1932).

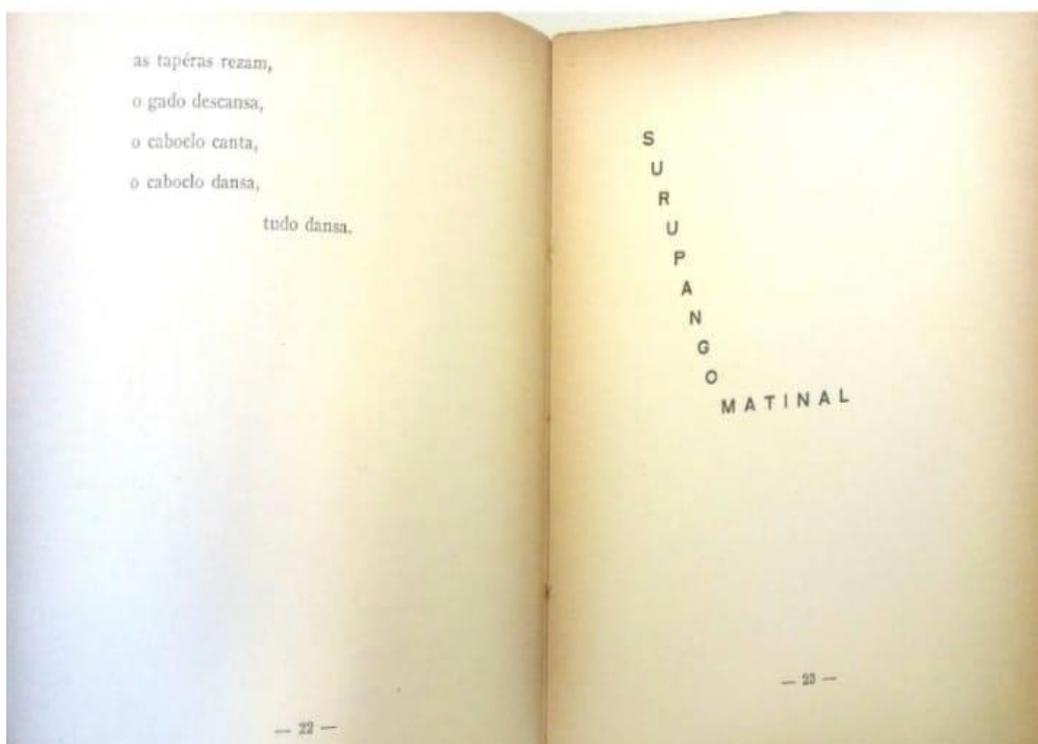


Figura 12: Versos de “Cana Verde”, que compõe o livro de poemas *Surupango*: ritmos caboclos (1932).

Nesses trechos, há grifos realizados por Mário de Andrade em expressões coligidas depois no *Dicionário musical brasileiro*. A primeira é “surupango”, na figura 9, que, segundo o *Dicionário*, é um estilo de dança do interior que provém do pagode. A definição foi colhida por Mário na correspondência com Dantas Mota – “[...] Ouvi essa palavra (surupango, entre caipiras mineiros) como sinônimo duma das partes do pagode – o que presumo ser a curriola’ Duma carta do poeta mineiro Dantas Mota datada de 28 set. 1933 (MA)” (ANDRADE, 1989, p. 492).

A segunda expressão, “veadinho candente”, também na figura 9, aparece no *Dicionário musical brasileiro* como associada a uma dança de ritmo ligeiro advinda de Minas Gerais, nomeada de *veadinho*: “Dança rápida, ‘talvez a mais ligeira de todas’ usada em Minas. (Carta de Dantas Mota a Mário de Andrade, 28 set. 1933, In: *Dic. mus. brasileiro*, IEB-USP) (DM-MA)” (ANDRADE, 1989, p. 551).

Além delas, há também a expressão “Cangira”, na figura 10, grifada por Mário de Andrade, indicando um vocábulo que designa uma dança que, no entanto, segundo o *Dicionário Musical Brasileiro*, está mais próxima da declamação. Ela mostra a apropriação da cultura afro-brasileira feita por Dantas em seus versos. Provém da África e é definida com uma parte mais simples do cangerê, outro ritmo musical:

Cangira “é puramente africano. É mais uma declamação usada na língua da Costa, (...) do que uma dança. É a parte simples do Cangerê, justamente aquela em que os cantos são isentos de arte diabólica (feitiçaria). Há entre a cangira e o jongo uma perfeita harmonia de sentidos” Carta de Dantas Mota, (Belo Horizonte), 28 de set. 33. Parece haver contradição, pois o jongo é bem uma dança. Mas na mesma carta o autor insiste que “jongo não é no seu sentido verdadeiro uma dança” (MA) (ANDRADE, 1989, p. 92).

Sendo a “cangira” comparada ao *cangerê*, é necessário apresentarmos a definição do ritmo musical associado:

Existe uma buzina de chifre de vaca entre os Warundi (onde fica na África essa tribo?) esse francês (Stephen Chauvet) escreve *Kengerê (Musique nègre, 1929, p. 65)*, nome interpretado à francesa dá exatamente Cangerê. Mas o autor grafa levemente e transporta sem interpretação, nomes que tira de livros em outras línguas. Entre os Buganda, buzinas de antílope são chamados Konderê (mesma pg.). (Creio que os Buganda são do Congo). E a palavra é eventualmente filiada a Kengerê. Entre os Warega, uma espécie de ocarina se chama Kaengerê. (pg. 69) (MA) (ANDRADE, 1989, p. 91).

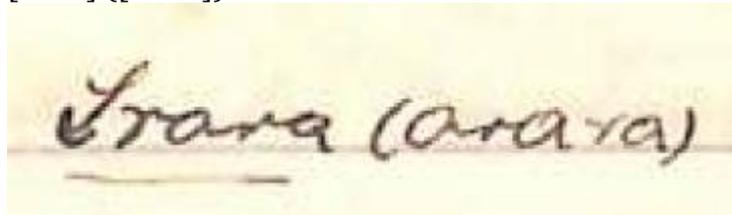
Além de destacar novamente os termos da dança popular “veadinho”, “surupango” e “cangira”, Mário de Andrade também grifa a expressão “arára”, na figura 11, que, segundo o

Dicionário Musical Brasileiro, é uma dança proveniente da África ou dos povos ameríndios, sendo ainda uma

Dança antiga de fazendeiros de Minas Gerais.” (Mota, Dantas. Carta a M. de Andrade, 28 de set. 1933, *In: Dic. Mus. Brasileiro*, IEB-USP). A dança vem enumerada por Basílio Magalhães entre outras de origem negra ou ameríndia, sem descrição. (O povo brasileiro através do folclore, *Cult. Pol.*, 2 (17): 357, 1942). (DM-MA) (ANDRADE, 1989, p. 22).

Na carta de 28 de setembro de 1933 apontada no *Dicionário musical brasileiro*, é possível que, diante da dificuldade de decifrar a caligrafia de Dantas, o poeta mineiro tenha citado a dança “arara” acompanhando os demais gêneros “jongo” e “cangira”:

Há entre a cangira e o jongo uma perfeita harmo- /
/ nia de sentidos.
/ [Irara] ([arara])



é a dança antiga dos nossos fazendeiros. /³⁸

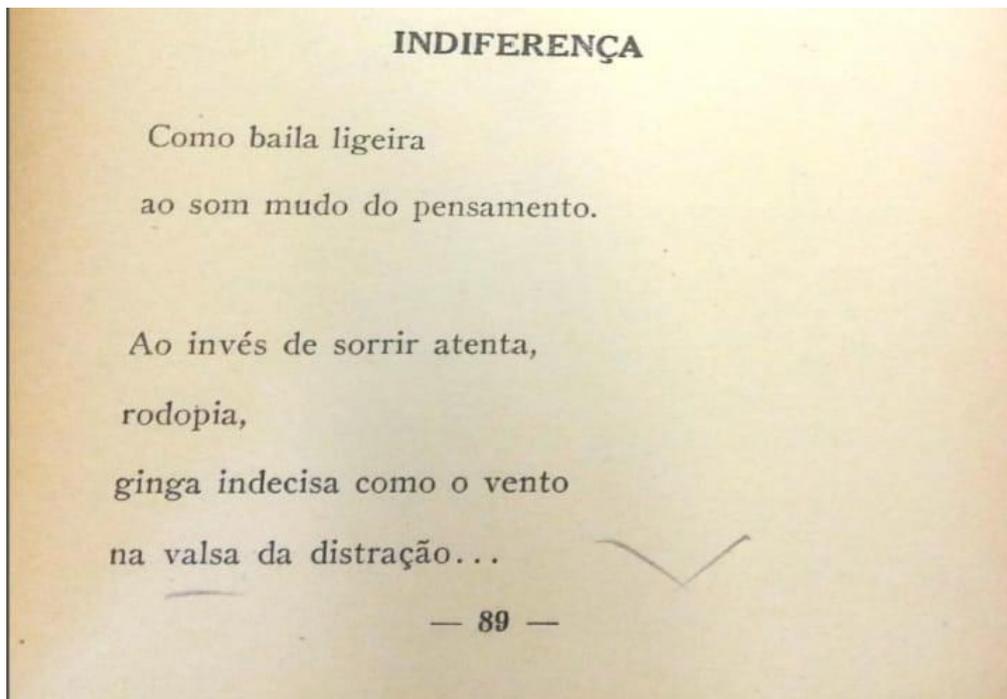


Figura 13: Poema “Indiferença”, que compõe o livro de poemas *Surupango*: ritmos caboclos (1932).

³⁸ARQUIVO IEB-USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5335.

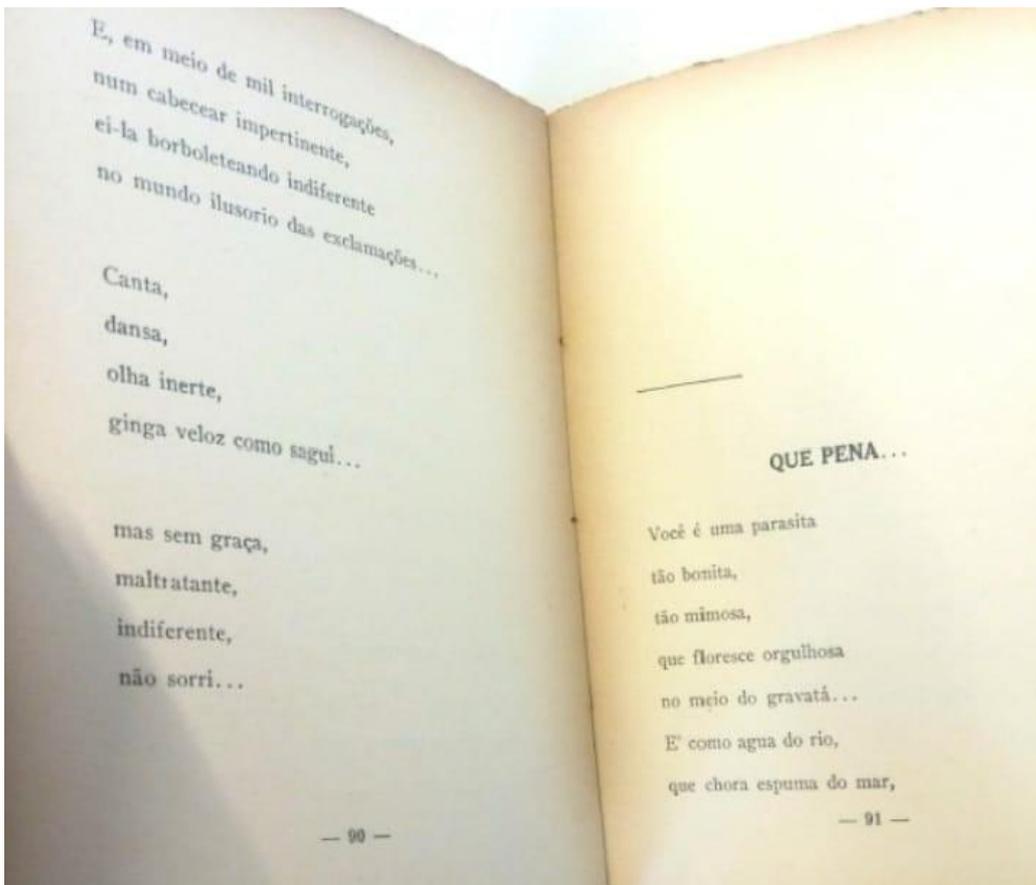


Figura 14: Poema “Indiferença”, que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

Nesse poema, “Indiferença”, a expressão grifada remete a uma dança de origem europeia, a “valsa” (Figura 13), que, segundo o *Dicionário musical brasileiro*, possui algumas variações, mas a princípio é uma:

[...] dança em compasso ternário e andamento variado (rápido, moderado ou lento) de ritmo característico: 3/4 Renato Almeida admitiu a origem francesa da dança, no século XVI, “e só se tornou cidadina no sec. XVIII, na Áustria, a ponto de muitos a dizerem germânica (...) Amaneirou-se no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional. Se guardou as suas características fundamentais (...) abrazeirou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental, que é hoje a mais comum nos compositores do gênero” (*História da música brasileira*, 1942, p.184). (DM-MA) (ANDRADE, 1989, p. 548).

Já no poema “Catira”, as expressões destacadas estão relacionadas à cultura popular brasileira. Vejamos.

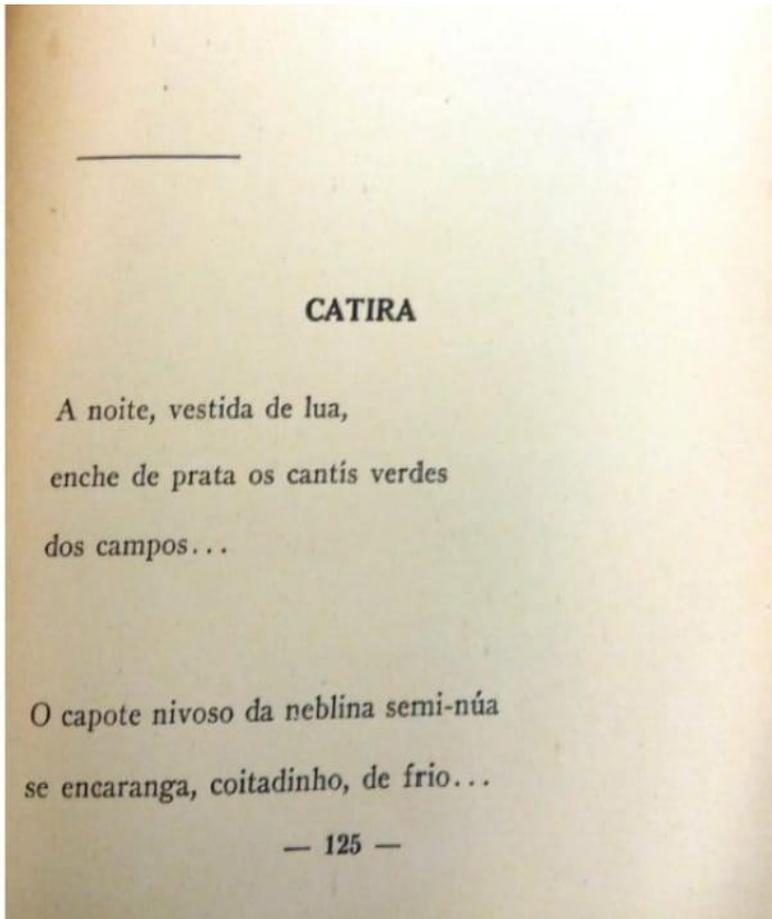


Figura 15: Poema “Catira”, que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

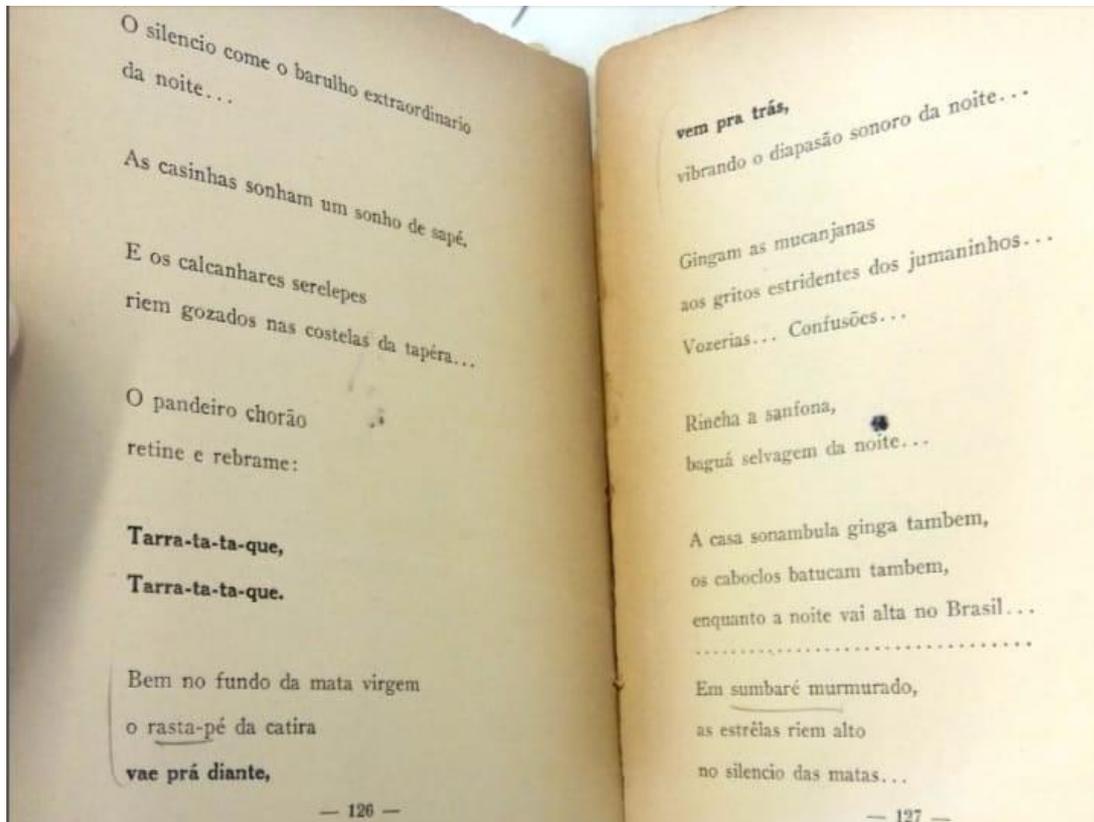


Figura 16: Poema “Catira”, que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

Nesse poema, surgem as expressões grifadas “rasta-pé” e “sumbaré murmurado”, ambas na figura 16. De acordo com o *Dicionário musical brasileiro*, o “rasta-pé” é sinônimo de “arrasta-pé: “O mesmo que baile. ‘Na ponta das ruas vai animado o chinfrim, o forrobodó; a propósito de tudo uma festa de arrasta-pés, regada a aluá, (...)’”. (Carvalho, J. *Cancioneiro do Norte*, 1928, p. 63) (DM-MA)” (ANDRADE, 1989, p. 26).

A expressão “sumbaré murmurado” está no dicionário graças à relação de amizade estabelecida entre o modernista paulistano e Dantas Mota. No entanto, nesse verbete, o exemplo não é colhido na correspondência, mas nos poemas de *Surupango*. Mário afirma que “A palavra foi empregada por Dantas Mota com o provável sentido de som, qualquer som: ‘Em sumbaré murmurado,/ as estrelas riem alto/ no silêncio das matas...’ (“Catira”, *Surupango*, 1932, p. 127) (DM-MA).” (ANDRADE, 1989, p. 491). É bom lembrar que “sumbaré murmurado” é a primeira expressão destacada no livro de Dantas que, no lugar de se referir a danças, faz referência a som, próprio da música.

Sendo o “arrasta-pé” exposto como “o mesmo que baile”, é bom conferirmos a definição de baile:

Dança aos pares ou coletiva. Tem uma grande variedade de sinônimos: **arrasta-pé**, bailarico, bailho, bailo, bate-chinela, bate-pé, cançã, chinfrim, chodó, dançarás, forró, forrobodó, fuzo, mafuá, racha-pé, salsifré, sarambeque. (OA) (ANDRADE, 1989, p. 38, grifo nosso).

Outra marcação de Mário de Andrade é encontrada ao lado de “rasta-pé”, quando a expressão volta a aparecer em outro poema do livro de Dantas, “Pagode”, sendo grifada e destacada por cruzeta pelo poeta arlequinal, na figura 18.

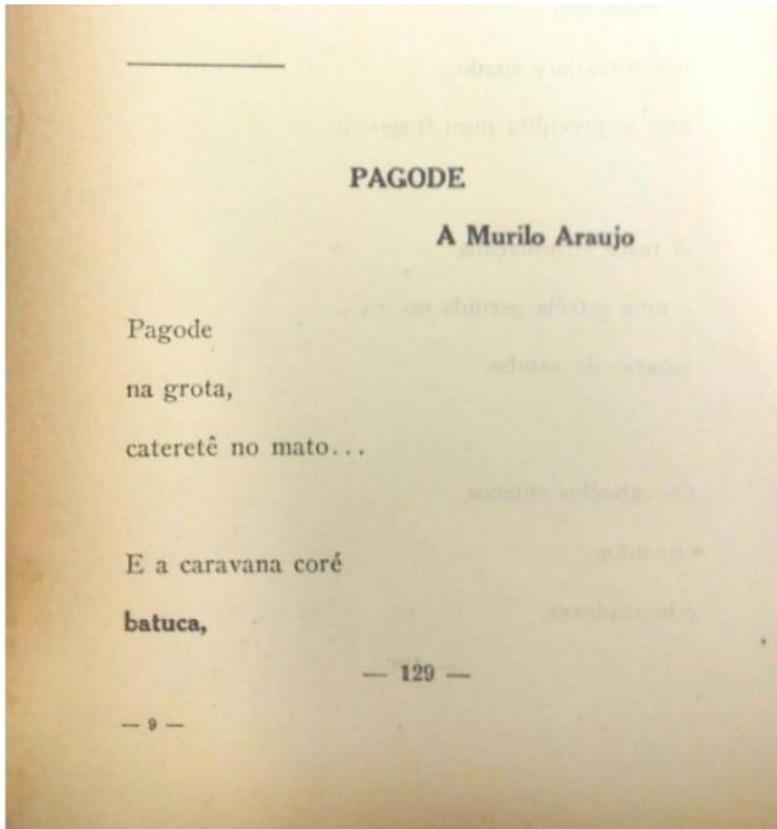


Figura 17: Poema “Pagode”, que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

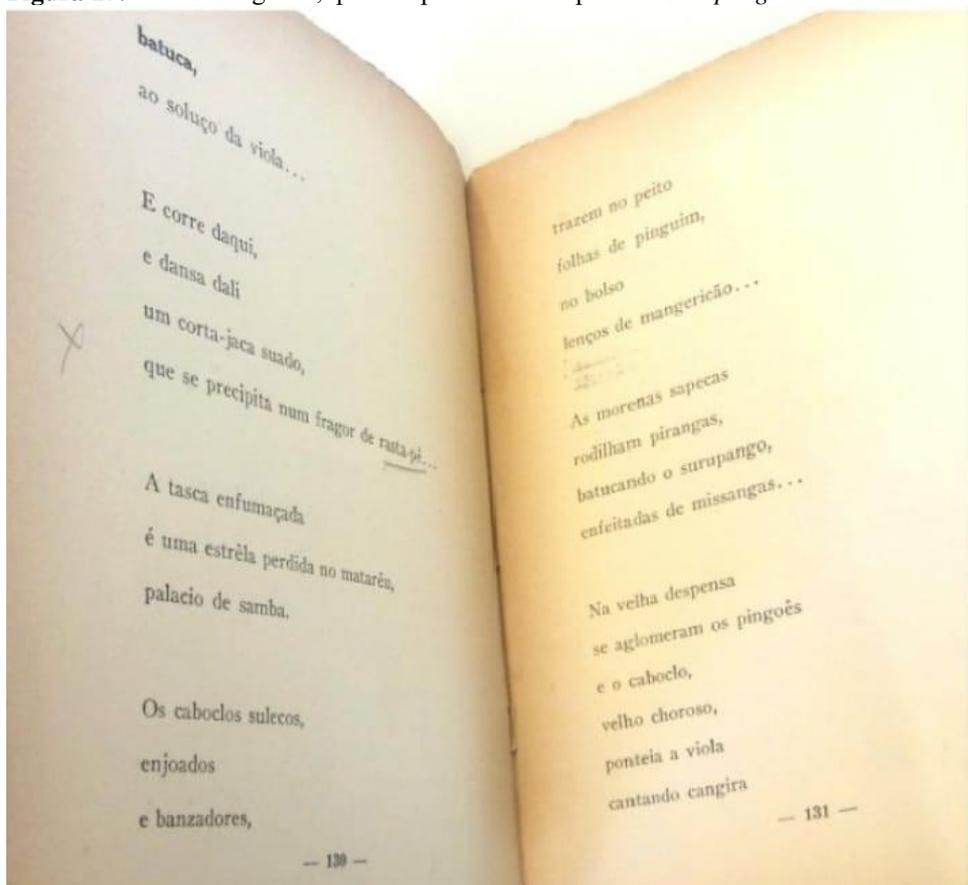


Figura 18: Poema “Pagode”, que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

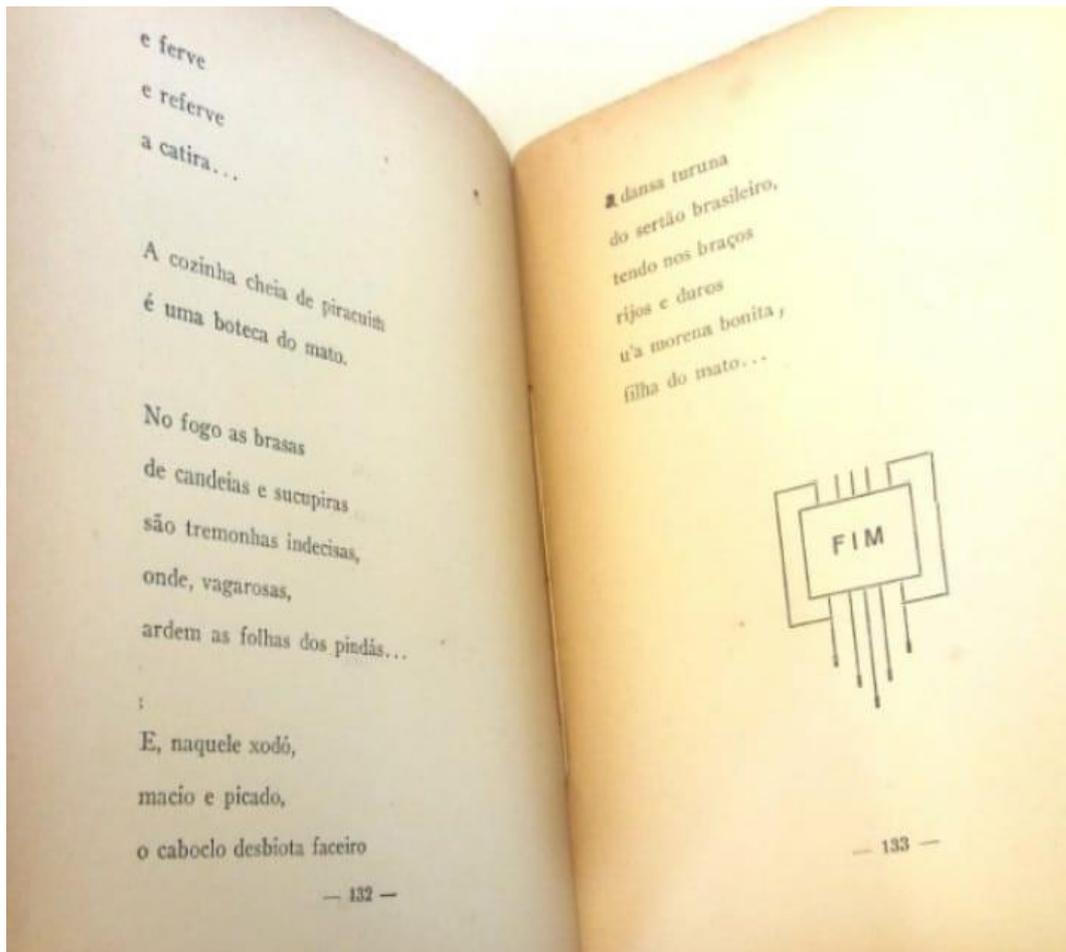


Figura 19: Poema “Pagode”, que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

Além das anotações feitas a tinta, há cruzetas, traços laterais e grifos a lápis preto, destacando termos da dança e da música. Novamente podemos afirmar que se trata de notas marginais reveladoras de Mário de Andrade pesquisador da música brasileira e crítico que identifica a presença da música nos versos do poeta de Minas.

Sobre a questão das correções, há um comentário importante de Mário de Andrade em carta enviada para Mota, de 22 de junho de 1944. Na missiva, o poeta modernista pede ao poeta mineiro uma atenção aos “erro[s] de impressão” (ANDRADE, 1988, p. 325). Tal comentário se faz importante para que nós, leitores, compreendamos o cuidado que um “livro de verso” (ANDRADE, 1988, p. 325) requer:

E estou ansioso pela “Planície dos Mortos”, mas, por favor!, não deixe que saia nenhum erro de impressão. Livro de verso não pode ter erro de impressão, qualquer livro aliás em tese, mas livro de verso em especial. A poesia é fugitiva como os deuses, principalmente a verdadeira como a de você. (ANDRADE, 1988, p. 325)

Há, no livro de 1932, correções e a supressão do artigo “a”, feitas a tinta³⁹, na figura 19 do poema “Pagode”. No quarto poema da parte “Minha terra”, por exemplo, há correção da concordância verbal, alterando a forma verbal “seguem” para “segue”, na figura 20. Vejamos.

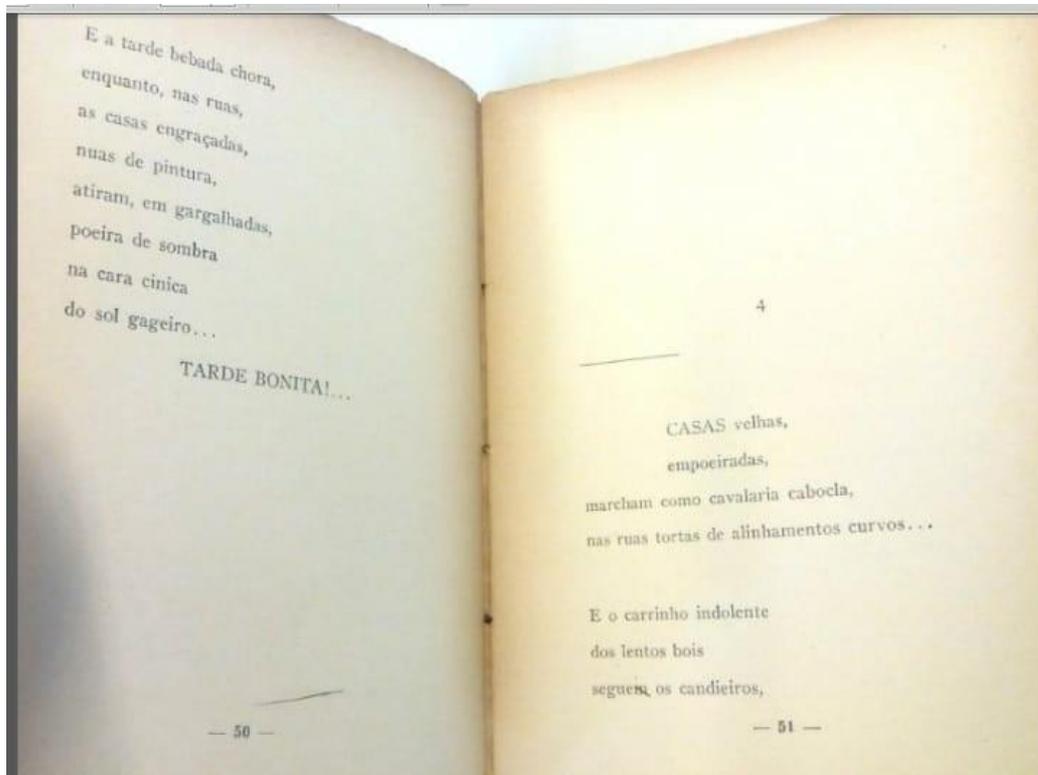


Figura 20: Quarto compilado de versos do poema “Vista Topografica”, que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

³⁹ Anotações efetuadas pelo próprio Dantas Mota?

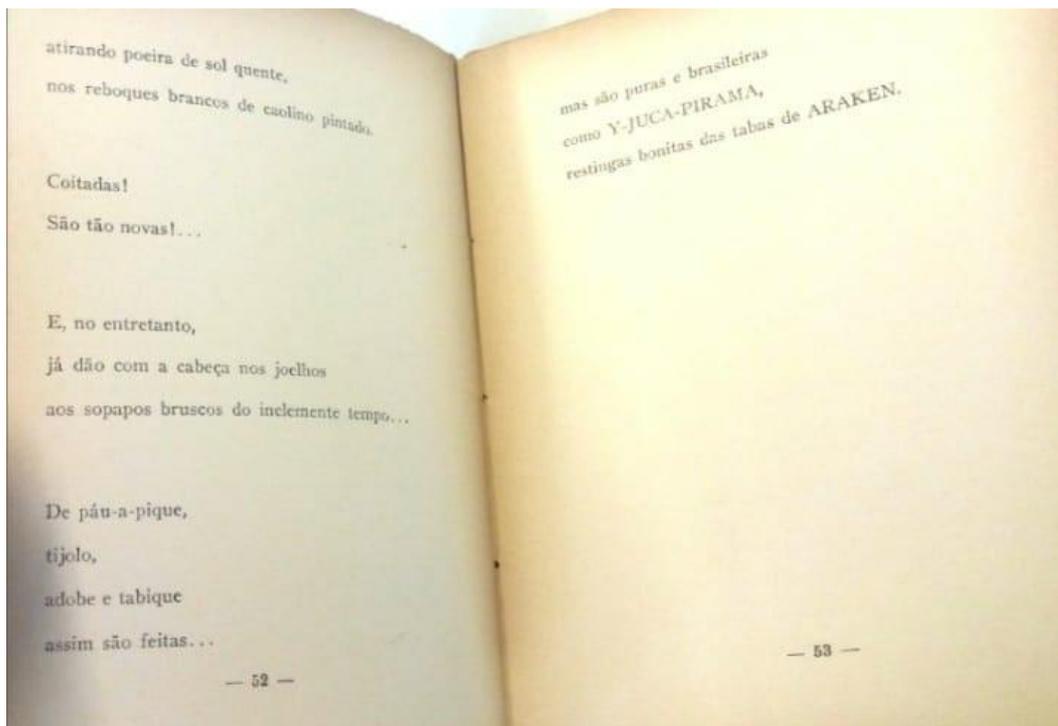


Figura 21: Quarto compilado de versos do poema “Vista Topografica”, que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

No poema “Banza o campo”, a expressão “o Planalto de Hiran” é modificada para “o Planato do Iran” na figura 23.

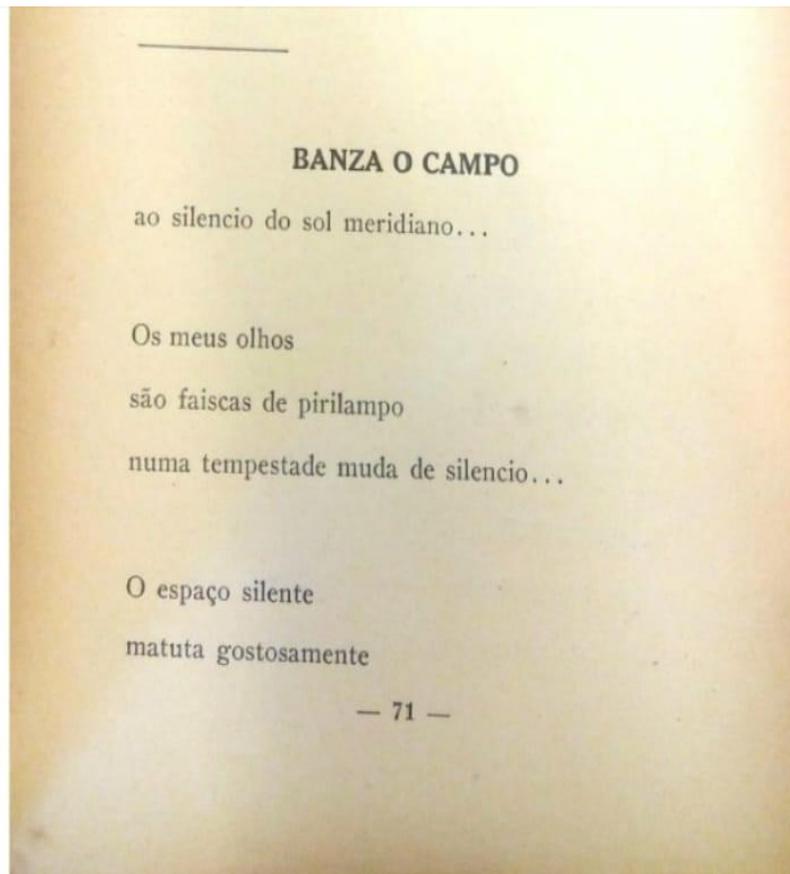


Figura 22: Poema “Banza o Campo”, que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

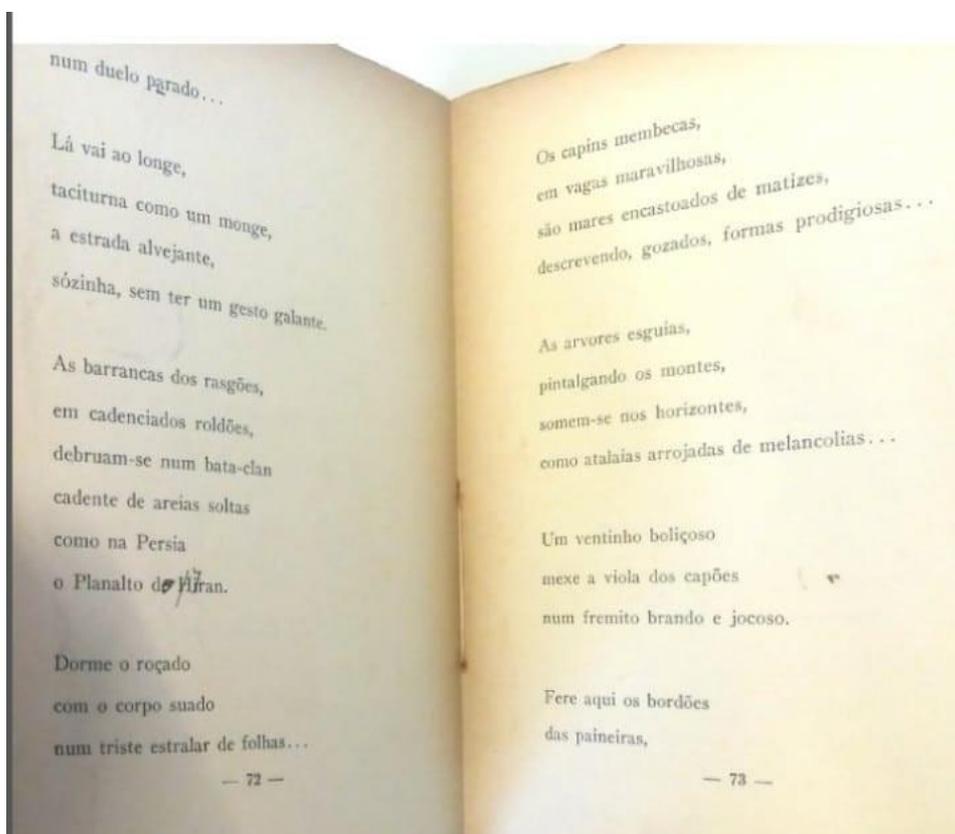


Figura 23: Poema “Banza o Campo”, que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932)

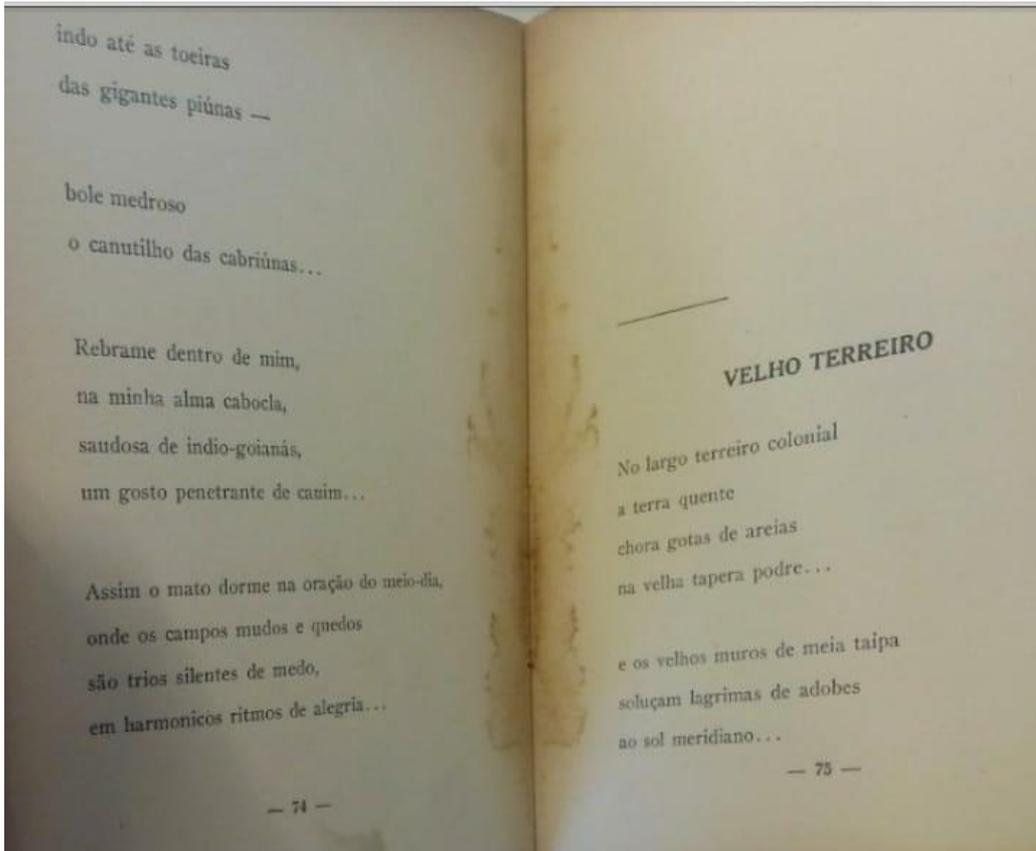


Figura 24: Poema “Banza o Campo” que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

No poema “Tarde no mato”, há uma marcação do que parece ser uma indicação de crase, em “desce à terra”, na figura 26.

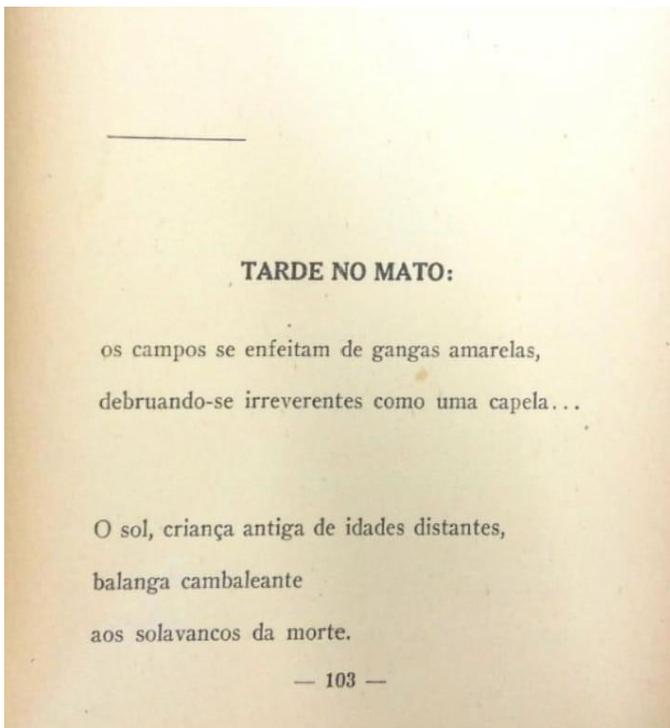


Figura 25: Poema “Tarde no Mato”, que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

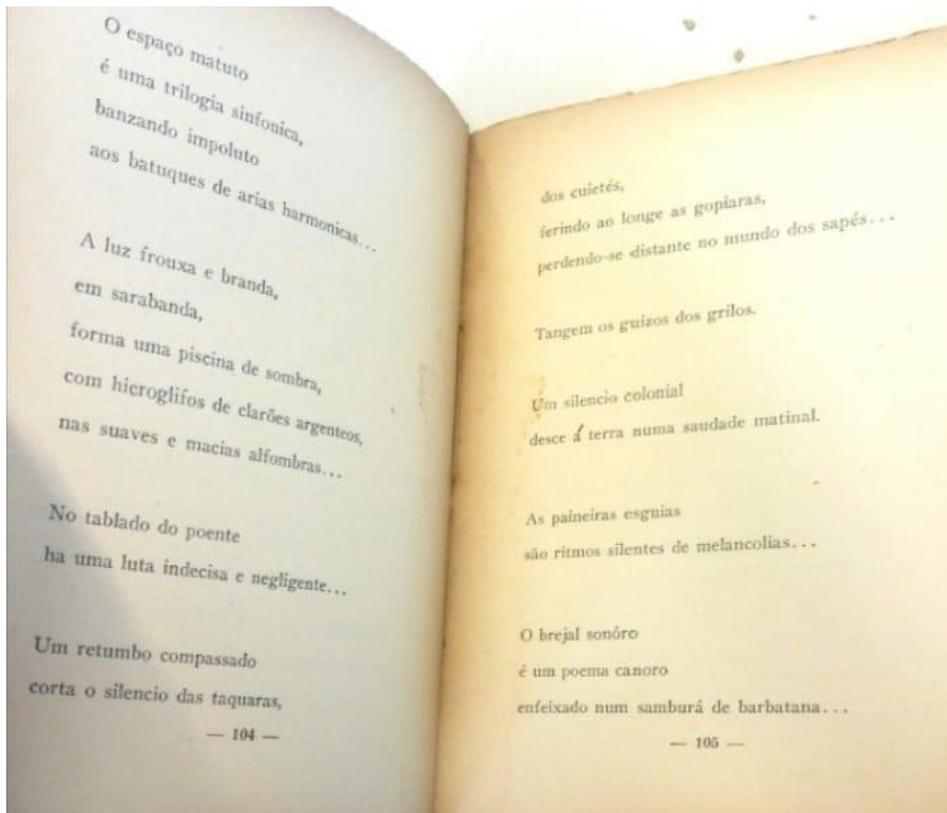


Figura 26: Poema “Tarde no Mato”, que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

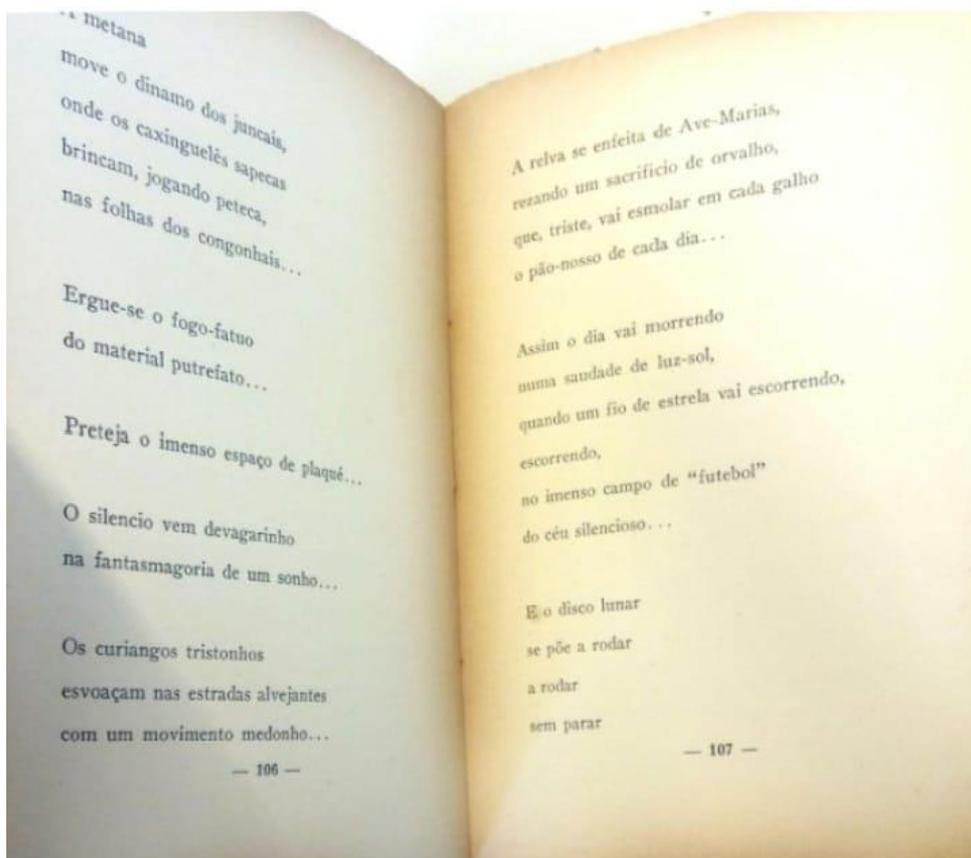


Figura 27: Poema “Tarde no Mato”, que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

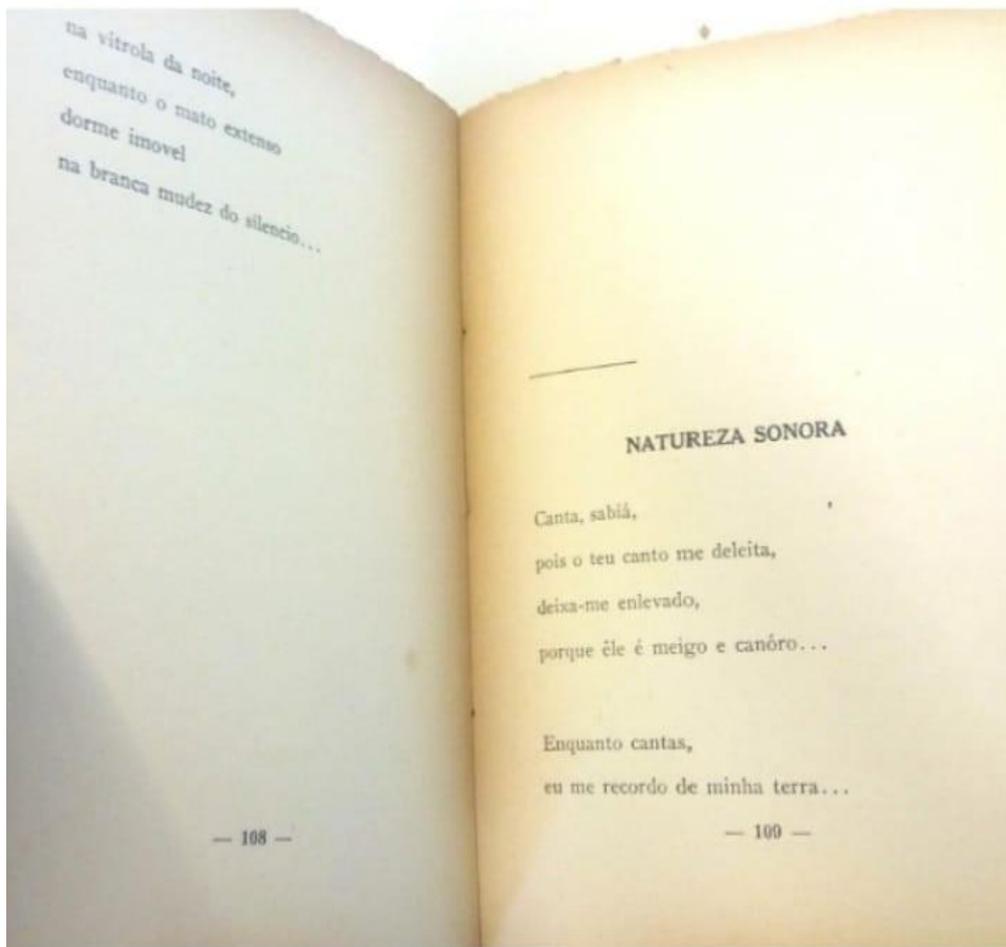


Figura 28: Poema “Tarde no Mato”, que compõe o livro de poemas *Surupango: Ritmos caboclos* (1932).

Já no poema “Pagode”, citado anteriormente, há a supressão do artigo antes do vocábulo “dansa”, na figura a seguir. A alteração não cuida de questões gramaticais ou de clareza, mas permite mais fluidez ao ritmo do verso.

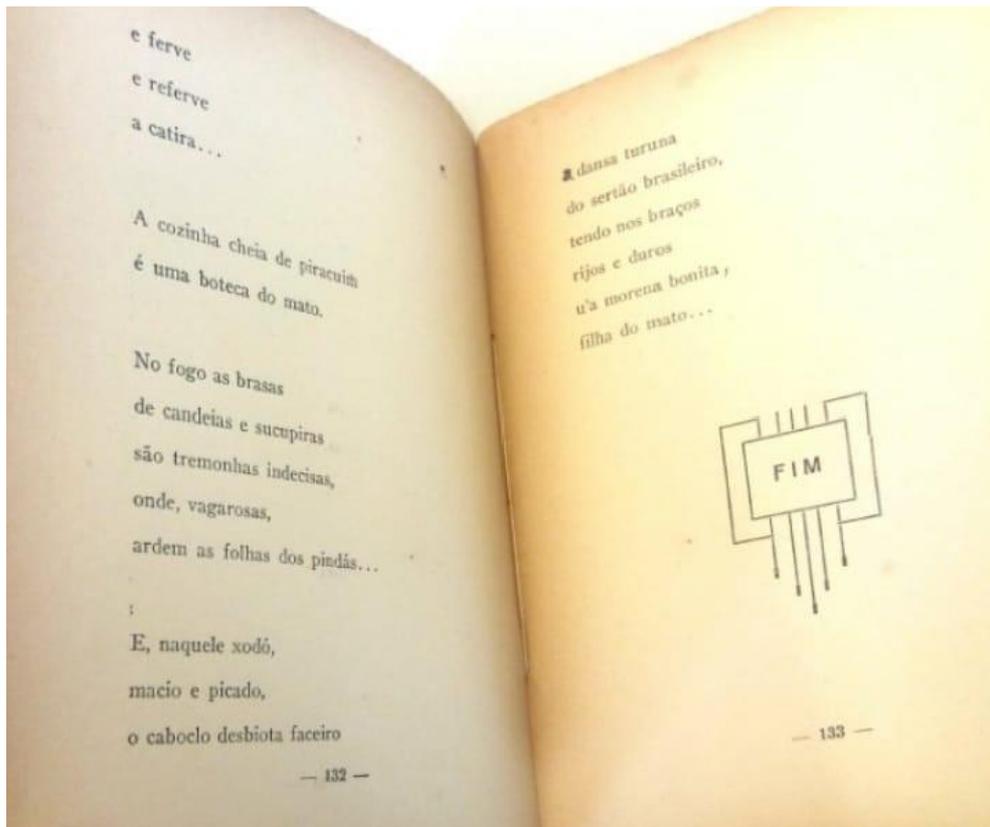


Figura 29: Trecho do poema “Pagode”, que compõe o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos* (1932).

Dessa forma, reiteramos que as anotações marginais de Mário de Andrade em *Surupango* nos permitem observar a postura do poeta pesquisador, ao lado do crítico atento, ao sublinhar com lápis preto termos da dança e da música. A partir da presença das anotações marginais no livro de Dantas Mota, é possível apontar uma das “relações de contato” (NITRINI, 2000, p. 127) entre os dois poetas: a leitura criteriosa que Mário de Andrade realizou acerca do primeiro livro de um poeta da “nova geração” (*Surupango: ritmos caboclos*) corrobora o que Marcos Moraes (2007) afirma sobre a atuação de Mário como uma espécie de “professor” dos poetas estreantes.

Como vimos, a postura professoral, o olhar do crítico e a disponibilidade de amigo manifestadas por Mário de Andrade destacam-se na correspondência estabelecida com Dantas Mota e se misturam ao interesse do pesquisador que criteriosamente lê o livro *Surupango: ritmos caboclos*. A análise das anotações marginais nos permite identificar, materialmente, o que parece ter dado base à escrita da carta publicada na *Revista Surto*, no volume de 1º de outubro de 1933, sobre o livro de estreia de Dantas, como já mencionamos: “De resto o livro inteirinho respira grande musicalidade, ou melhor, verdadeira obsessão musical. Você não é apenas um “auditivo” creio que deve ter uma queda muito grande prá música” (ANDRADE, 1933, p. 1). Isso porque, nas anotações marginais do livro, o estudioso destaca termos ligados

à dança e à música populares. Além disso, o interesse pela música e pela dança, aliado ao seu aproveitamento nos versos, é um traço importante da obra dos dois escritores, já que Dantas, interessado na poesia de Mário, realiza, em versos, movimento semelhante ao do poeta paulistano, ao construir seu “ritmo roceiro” (ALVES, 1932, p. 11), assim como em outros poemas posteriores, por meio da atualização de ritmos populares.

Encerrando o estudo das anotações marginais de Mário e após finalizarmos a análise da correspondência entre os dois poetas, é válido fazermos um parêntese. Como anunciamos que Dantas escreveu um ensaio acerca da poesia de Mário, é necessário dedicarmos uma subseção apenas para essa questão, que, entre outras coisas, mostra que Dantas Mota era leitor de Mário de Andrade. O Dantas leitor de Mário pode ser percebido por meio da leitura da poesia do poeta mineiro, como nos poemas da obra *Surupango*, muito próxima do poema “Danças”, de Mário de Andrade, presente no livro *Remate de males* (1930), que integra a antologia poética *Poesias completas*, organizada pelas pesquisadoras Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez.

2.5 Dantas Mota estuda a poesia de Mário de Andrade

Dantas Mota realizava estudo sobre a poesia de Mário de Andrade, como mencionado no trecho de carta escrita em 18 de agosto de 1944 por Dantas a Mário: “Tão logo termine o estudo sobre você, ainda esquele-/teado apenas, mandar-lhe-ei. /⁴⁰”. O referido texto pode ser a antologia *Poesia, por Dantas Motta*, organizada por Dantas. Na edição que adquirimos para a nossa pesquisa, datada de 1976, temos a informação, segundo a ficha catalográfica, de que se trata da terceira edição da obra.

O livro, publicado pela editora Agir, no selo Nossos Clássicos, consiste de sete momentos. O primeiro traz “Dados Biográficos” sobre Mário de Andrade e é seguido por uma “Apresentação”, em que há a opinião crítica de Dantas acerca da poesia de Mário. Na sequência, há uma “Antologia Poética”, seguida da “Bibliografia do Autor” e da “Bibliografia Sobre o Autor” (quarto e quinto momentos, respectivamente). O sexto momento corresponde ao capítulo “Julgamento Crítico”, que apresenta opiniões sobre a obra de Mário de Andrade, com nomes como Antonio Candido, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Por fim, o capítulo “Questionário” elenca uma série de perguntas norteadoras de estudo para possíveis leitores.

⁴⁰ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5338.

Na “Apresentação”, Dantas Mota inicia seu estudo sobre Mário de Andrade, discorrendo sobre a situação histórica que perdurava à época, em 1917, quando Mário publica seu primeiro livro, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), sob o pseudônimo de Mário Sobral. Nas palavras do poeta mineiro, “o *declanchar* de um mundo, outro” (MOTTA, 1976, p. 6). O poeta arlequinal é descrito como “revolucionário inquieto e insatisfeito” (MOTTA, 1976, p. 6), com conhecimentos de música absorvidos em sua poesia.

Ao discorrer sobre a revolução na técnica de poesia, assim como sobre a preocupação com a cultura nacional e sobre a busca de identidade que marcam a obra de Mário após a sua primeira publicação de 1917, Dantas aponta que:

A Mário coube o setor da renovação estética. Esse movimento, pois, a tudo viera “fatalizar” para empregarmos uma expressão tão de seu agrado. E daquela data em diante, até a sua morte, reforma, renova, inquire, reinquire, esquematiza, organiza, passa a limpo, e, sobretudo, cria. **De sua obra literária, artística e científica, séria e grave, surge,** visível, delineada e delimitada até mesmo nos seus contornos geográficos com fisionomia de continente, **uma cultura nacional que ele codificou em linguagem, estilo e pensamento** (MOTTA, 1976, p. 7, grifos nossos).

Ao iniciar um subcapítulo nomeado “Estudo Crítico”, Dantas afirma que “a inteligência artística brasileira estava completamente desatualizada” (MOTTA, 1976, p. 8) e que Mário exerceu a tarefa de recuperar o “Instinto de Nacionalidade” (MOTTA, 1976, p. 9), uma referência ao texto escrito por Machado de Assis em 1873⁴¹. Com isso, Mota descreve Mário de Andrade como “o mais nacional dos nossos poetas e escritores” (MOTTA, 1976, p. 9) e destaca o movimento de reinventar a sintaxe utilizando-a conforme desejava, recriando a língua, tornando-se, segundo o poeta mineiro, detentor de um estilo único.

A obra de Mário de Andrade é, para Dantas Mota, “aparentemente parcelada” (MOTTA, 1976, p. 9), mas jamais “descontínua” (MOTTA, 1976, p. 9). Com dez livros publicados, o poeta arlequinal “distribuiu determinados poemas-chaves por vários livros” (MOTTA, 1976, p. 10), além de que, segundo o poeta mineiro, Mário realizou “a digestão bem-feita de São Paulo” (MOTTA, 1976, p. 10). Assim, Mota aponta que *Paulicéia Desvairada*⁴² e *Losango Cáqui*⁴³ são também “uma tentativa e uma experiência estéticas” (MOTTA, 1976, p. 10).

⁴¹ ASSIS, Machado de. *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade*. In: *Obra Completa* de Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

⁴² ANDRADE, Mário de. *Paulicéia Desvairada*. In: *Poesias completas* | edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. v.1. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 56- 127.

⁴³ ANDRADE, Mário de. *Losango Cáqui*. In: *Poesias completas* | edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. v.1.- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 132- 203

Em seguida, Dantas Mota expõe a tríade da teoria de Mário de Andrade: “a) Harmonia; b) Melodia; c) Polifonia. Ou, então: verso harmônico, verso melódico, polifonia poética.” (MOTTA, 1976, p. 10-11). No entanto, o poeta mineiro faz uma observação sobre a “teoria *mário-andradiana*” (MOTTA, 1976, p. 10-11):

A teoria mário-andradiana requer cautela e cuidado, porque ela pode nos conduzir ao sacrifício da poesia em função da música, que a gente tem como elemento acessório, já que não é pela música que a palavra se transfigura e sim pelo mistério da criação poética que envolve toda uma operação de linguagem (MOTTA, 1976, p. 12).

Quando Dantas Mota escreve sobre a “concepção particular de amor” (MOTTA, 1976, p. 14) do poeta arlequinal, identifica:

[...] em Mário, um instinto altamente policiado. A sua respeitabilidade assumia ou comunicava-lhe um aspecto heráldico, de brasão. Da queda possuía um conceito todo ético. [...] àquele “recolhimento com um sentido passivo de quietude” (MOTTA, 1976, p. 14).

Outro fator relevante, e que contribui consideravelmente para a nossa pesquisa, é o fato de Mota escrever sobre o exercício que Mário realizou ao corresponder-se com outros poetas:

A sua solidão era paradoxalmente a do solitário que nunca se encontrava só. E pondo-se a escrever cartas para o Brasil inteiro, dizia: “Sinto-me cada vez mais Correios e Telégrafos”. Seu grande pecado (e o segredo da sua fecunda solidão estava em que do pecado não havia perdido a noção) consistiu no muito que amou a vida (MOTTA, 1976, p. 14).

Avançando no estudo, Dantas Mota prossegue questionando de que forma são arquitetados os versos de Mário de Andrade. Para ele, ao buscar a essência nacional o poeta arlequinal compõe gêneros literários populares como a “toada”, descrita como balada que se tornou popular, a “moda”, que sempre apresenta um “causo”, e o “ponteio”, espécie de indireta. Mota cita o livro de Mário *Lira Paulistana*, em que “o verso chegou a um trabalho de total depuração” (MOTTA, 1976, p. 21). O poema “A meditação sobre o rio Tietê” é considerado pelo poeta mineiro um poema longo, com versos “castigados” e, por esse motivo, livres, pois, nele, “A forma adquiriu, nesse poema, tamanha vivência que, tomando conta de nossas sensações, informa, de modo absorvente, o nosso entendimento” (MOTTA, 1976, p. 22).

Por fim, é válido também apontar a opinião pessoal que Dantas Mota formula sobre Mário de Andrade a partir de seus poemas. Para Mota (1976, p. 18), a profunda investigação sobre os temas que abordava em sua escrita transformava-o em um “codificador”, fazendo que seus poemas fossem “inavegáveis para a época”. Para ilustrar sua opinião, Dantas menciona “A

Costela de Grão Cão”, que, em sua percepção, precisava “ser tateada, antes que tudo. Porque Mário desconcerta a gente”. (MOTTA, 1976, p. 18).

Finalizadas as questões da segunda seção, é preciso nos dirigirmos ao recorte das análises, ou melhor, estabelecer de que maneira os “conselhos” de Mário de Andrade foram seguidos, ou não, nos poemas publicados posteriormente a esse diálogo. Para isso, é necessário elegermos qual elemento será estudado nos poemas das obras *Planície dos Mortos* e *Anjo de Capote*: optamos por paisagens como elemento que aproxima os dois poetas, buscando identificar e compreender de que forma Dantas Mota constrói a sua “paisagem poética” aproximando-se do “fazer paisagem” de Mário de Andrade. A escolha do elemento paisagem decorreu do fato de o “fazer paisagem” também ter sido um assunto discutido nas cartas trocadas pelos poetas entre os anos de 1933 e 1945.

3 POESIA: APROXIMAÇÕES

Para refletirmos sobre a aproximação entre Mário de Andrade e Dantas Mota, no que concerne às paisagens presentes na poesia de ambos, julgamos relevante evocar princípios da Literatura Comparada, em especial as “relações de contato” apontadas por Nitrini (2000, p. 127). Além disso, pretendemos realizar o estudo da correspondência trocada entre os poetas, em busca de possíveis indícios ou marcas da gênese da obra do poeta mineiro.

3.1 Literatura Comparada: um breve percurso

Segundo Sandra Nitrini, em *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*, a Literatura Comparada acompanha os estudos da Literatura, pois “bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos” (NITRINI, 2000, p. 19). A autora apresenta o caminho percorrido pela Literatura Comparada, mostrando as contribuições dos principais críticos literários para a teoria e enfatizando que as discussões sobre objetos de estudos e metodologias comparatistas são debates atuais. Em sua concepção:

[...] o termo “literatura comparada” surgiu justamente no período de **formação das nações**, quando novas fronteiras estavam sendo erigidas e a ampla questão da cultura e identidade nacional estava sendo discutida em toda a Europa. Portanto, desde suas origens, a literatura comparada acha-se em íntima conexão com a política (NITRINI, 2000, p. 21, grifo nosso).

Ao destacarmos que a Literatura Comparada possui uma estreita relação com a formação das nações, ressaltamos nosso entendimento de que essa área estudará a sociedade em sua função social e cultural.

De início, a teórica apresenta as ideias de Paul Van Tieghem, autor da obra *La littérature comparée*, datada de 1931. Ao justificar-se em relação à escolha, Nitrini (2000) expõe que as contribuições do comparatista francês constituíram um relevante “rastreamento histórico” (NITRINI, 2000, p. 24), capaz de contribuir para a compreensão da literatura comparada na atualidade, sobretudo quanto a sua condição autônoma, entre a história literária nacional e a “história mais geral” (NITRINI, 2000, p. 24), já que portadora de seus próprios métodos e objetos. Para o comparatista:

O objeto é essencialmente o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo. Propõe-se a estudar tudo o que passou de uma literatura para outra, exercendo uma ação, de variada natureza (NITRINI, 2000, p. 24).

Paul Van Tieghem definiu a literatura comparada como o estudo entre relações que duas ou mais literaturas podem estabelecer; enquanto a “literatura mais geral” (NITRINI, 2000, p. 25) estuda “fatos comuns a várias literaturas” (TIEGUEM, 1931, p. 174 apud NITRINI, 2000, p. 25). No entanto, tal divisão das literaturas (geral e comparada) proposta por Van Tieghem, é contestada por alguns teóricos, dentre eles René Wellek (apud NITRINI, 2000, p. 26), ao afirmar que: “a história literária e as pesquisas literárias têm um único objeto de estudo: a literatura”, razão por que a crítica literária não deveria separar-se dos estudos literários comparados.

Outra discussão significativa sobre o percurso da Literatura Comparada, trazida por Sandra Nitrini (2000), diz respeito à existência de duas escolas que trabalhavam com os estudos comparativos: uma escola com ideologia francesa; outra com ideologia americana. A principal distinção ideológica entre as escolas é que a primeira posicionava-se contra o fato de o objeto do estudo comparado estar entre um texto literário e outras artes, além de utilizar métodos históricos mais rigorosos, como estudos objetivos entre literaturas. Opondo-se aos franceses, os americanos utilizavam métodos mais “paralelísticos” (NITRINI, 2000, p. 29) e realizavam o comparativismo também em apenas uma literatura nacional, privilegiando a análise do texto literário. No entanto, conforme apresenta Nitrini (2000), a partir da década de 1960 e 1970 surgiu a intenção de união das duas escolas, principalmente por parte de Brunel, Pichois e Rousseau, com a obra *Qu’est-ce que la littérature comparée?*, datada de 1971.

No caso desta pesquisa, embora reconheça a validade dessa união, tende a orientar-se na direção da linha de René Wellek, uma vez que tem como objeto de análise obras e cartas de dois poetas da literatura brasileira, reconhecendo a relevância da crítica e da história literárias no enfrentamento do texto.

Importa acrescentar, no entanto, que nosso referencial vai além dos postulados de Wellek, uma vez que trata do diálogo epistolar entre os autores e da relação entre seus textos, além de apontar a questão da influência, sobretudo em poemas selecionados de Dantas Mota. Segundo Nitrini (2000, p. 127), os conceitos de “influência” e “imitação” integram os estudos comparativos, embora apontem distintos caminhos para a Literatura Comparada, como mostra o teórico Alejandro Cionarescu, citado pela autora. Para esse teórico, o conceito de “influência” tem duas definições: ora “indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor” (critério quantitativo); ora “é o “resultado artístico

autônomo de uma relação de contato” (CIONARESCU, 1964, p. 92), entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor” (critério qualitativo).

Dessa forma, segundo Cionarescu, a “influência” é ou “resultado artístico” ou “soma das relações de contato” (NITRINI, 2000, p. 127), ao passo que a “imitação” define-se por meio de “detalhes materiais” (NITRINI, 2000, p. 127) nas obras artísticas, tais como técnicas de produção, episódios, traços composicionais. Dessa forma, de acordo com o teórico, “a imitação é um contato localizado e circunscrito, enquanto a influência é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor” (NITRINI, 2000, p. 127-128).

É relevante apontarmos quais são os quatro “sentidos para imitação” (NITRINI, 2000, p. 128) para Cionarescu. O primeiro diz respeito à “mimesis”, mencionada por Aristóteles em *Arte Poética*⁴⁴, consistindo na imitação da natureza pela arte. O segundo advém do ideal do período Renascentista, em que era recomendável a imitação de artistas da tradição, geralmente gregos, pelos ideais de beleza que sustentavam. O terceiro seria a “adaptação renascentista” (NITRINI, 2000, p. 129), por meio da qual o artista se inspirava no ideal clássico e produzia uma obra moderna nos mesmos moldes da antiguidade. Por fim, o quarto sentido seria uma igualdade entre imitação e influência, advinda do século XVIII, a “imitação livre” (NITRINI, 2000, p. 129), correspondente à utilização de técnica de grandes escritores do passado por escritores da atualidade, por meio da qual esses novos escritores poderiam revelar seu talento e sua individualidade, ainda que se inspirando na tradição.

Nitrini (2000) apresenta cinco elementos, listados por Cionarescu, que constroem a diferença entre influência, imitação e tradução: tema, gênero, recursos estilísticos, ideologia, ressonância afetiva. Para o teórico, a influência seria a inspiração do artista, a partir de alguns desses elementos, no entanto, quanto maior for a utilização desses elementos, a obra em produção pode, cada vez mais, aproximar-se da imitação, até se tornar uma tradução. Portanto, “apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio” (NITRINI, 2000, p. 130).

Outra contribuição teórica apresentada por Sandra Nitrini é a definição de influência defendida, nos anos de 1960, pelo teórico Claudio Guillén, na obra *Entre lo Uno y lo Diverso: introducción a la Literatura Comparada*. Guillén assevera que o termo seria definido por duas acepções: uma que remete à “parte reconhecível e significativa da gênese de uma obra literária” e outra que concerne à utilização de “convenções técnicas pertencendo ao equipamento do escritor e às tradicionais possibilidades de seu meio” (NITRINI, 2000, p. 131).

⁴⁴ ARISTÓTELES. *Arte poética: texto integral*. São Paulo, SP: Martin Claret, 2003.

Às concepções de Cionarescu e Guillén a respeito de influência, Nitrini (2000) acrescenta a relevante contribuição de Paul Valéry, poeta que renovou o conceito e o apontou como “fonte de originalidade” (NITRINI, 2000, p. 132). Na sequência, Sandra Nitrini apresenta quatro categorias de influência encontradas nos escritos do poeta:

[...] **influência recebida**, que consiste no contato misterioso de dois espíritos ou na dívida de um autor para com outro, isto é, a influência propriamente dita, que ocupa o centro dos estudos comparatistas e que ele chamou de “modificação progressiva de um espírito pela obra do outro”; **a influência exercida** sobre a posterioridade, que determina, em grande parte, o valor da própria obra emissora; **a influência que o autor exerce sobre si mesmo**; e, finalmente, a **influência por reação**, ou seja, a recusa da influência. (NITRINI, 2000, p. 133, grifos nossos).

Paul Valéry utilizou-se, em suas próprias obras, de sua metodologia psicológica para identificar a presença de Mallarmé em seus escritos, concluindo que o “mecanismo de influência ocorre em dois planos paralelos” (NITRINI, 2000, p. 134): primeiro, o encontro desperta no autor influenciado uma reflexão sobre sua própria personalidade; segundo, esse encontro provoca o rompimento de laços de união com o ídolo ou influência em questão.

Além disso, Valéry discorre sobre a questão da originalidade. O teórico, segundo Sandra Nitrini, defende que a originalidade é “um caso de assimilação”, ou melhor, “caso de estômago” (NITRINI, 2000, p. 134), pois seria o processo de digestão da “substância dos outros” (NITRINI, 2000, p. 135) na obra do artista influenciado. Com isso, “a maior originalidade é garantida quando uma obra age sobre o escritor, não por todas as suas qualidades, mas apenas por alguma delas” (NITRINI, 2000, p.135).

Nesse cenário, não há como ignorar os estudos de “intertextualidade” desenvolvidos por Julia Kristeva no século XX e os de dialogismo, de Mikhail Bakhtin. Julia Kristeva trabalha com o sujeito e o “processo de significação” (NITRINI, 2000, p. 158) e, embasada na obra *La poétique de Dostoievski*, datada de 1970, do teórico russo Mikhail Bakhtin, explora a ideia de que a “palavra literária” é formada por um “cruzamento de superfícies textuais” (NITRINI, 2000, p. 158-159), formadas por escritor, destinatário e contexto atual. Assim, a partir do “cruzamento” dessas escrituras em um texto literário, seria possível localizar as influências do autor, assim como a sociedade que o envolve.

Bakhtin aponta para uma “concepção espacial do funcionamento da linguagem” composta pelo sujeito da escritura e o destinatário, pertencentes ao “estatuto da palavra” (NITRINI, 2000, p. 159 e 160), e por textos exteriores, em que a palavra que está no texto expressa um “corpus literário anterior ou sincrônico”. Com isso, o filósofo russo classifica esses dois eixos como “diálogo e ambivalência”, em que o diálogo funciona não apenas como

subjetividade do sujeito no texto, mas também como “uma escritura na qual se lê o outro”, enquanto a ambivalência “implica a inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história” (NITRINI, 2000, p. 160).

Nitrini (2000, p. 162) aponta que Julia Kristeva elabora “uma concepção pragmática da linguagem poética”, formulada por três teses: a linguagem poética é a única infinidade do código; o texto literário é um duplo: escritura-leitura; o texto literário é uma rede de conexões. Em relação à primeira a tese, sustenta-se no fato de que, no texto, há a presença dos demais textos anteriores lidos pelo autor; pela segunda tese, a leitura será tida como uma participação do leitor na obra; já a terceira tese estaria apresentando o fato de que a leitura de uma obra remete a obras anteriores.

Contrapondo Julia Kristeva, Nitrini (2000, p. 163) aponta as contribuições de Laurent Jenny, que, diferentemente de Kristeva, acredita que os estudos sobre “intertextualidade” estão atrelados à crítica das fontes literárias, pois há um “trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando de sentido”. Para sustentar essa tese, são expostos três elementos: a presença de outros textos literários no texto em questão; a modificação que ocorre nos textos anteriores para serem incorporados aos textos em produção; a necessidade de o intertexto expressar um “sentido unificador”.

Segundo a tese de Jenny, “a análise de uma obra literária buscará inicialmente avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem e, em segundo lugar, ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou” (NITRINI, 2000, p. 164). Sandra Nitrini também destaca que os estudos sobre intertextualidades apontam para um “novo modo de leitura”. Ao identificar a referência textual na obra, o leitor encontra novos caminhos: ou prossegue a leitura considerando a referência como uma construção do texto; ou remete ao texto do passado e estabelece relações, o que a autora nomeia de “invocação involuntária do passado” (NITRINI, 2000, p. 164).

A comparatista enfatiza que, assim como a influência, a intertextualidade é capaz de pôr à mostra “manifestações explícitas” dos diálogos com as obras do passado. No entanto, ao ser aplicado a “manifestações implícitas” no interior das obras, tal movimento exige a “erudição do leitor” (NITRINI, 2000, p. 167).

Tendo revisitado alguns princípios fundamentais de Literatura Comparada, nós nos encaminhamos para o segundo passo desta seção: a análise de poemas em que a paisagem ganha protagonismo, retomando ainda o conteúdo das cartas.

3.2 Paisagem em poemas de Dantas e Mário

3.2.1 “Paisagem do homem e do túmulo”

Em carta de 22 de setembro de 1944, já mencionada por nós, Dantas Mota escreve a Mário de Andrade sobre sua concepção de trabalho poético, em que o labor de poemas está atrelado ao tempo e ao espaço:

As personalidades são como os climas: variam de localidade pa-/ra localidade. Trabalho um poema ou num poema anos a fio e são o abandono se a atmosfera (fim do risco) espiritual ou espacial (não direi temporal, porque a / poesia não tem tempo) (e o espaço não deixa de se constituir um fator/ de grande importância...) fugirem de mim, etc.../45

Dantas Mota, portanto, entende o espaço como elemento fundamental da poesia. A relevância da paisagem na sua poesia também foi percebida pela crítica, como demonstramos a seguir.

Na edição que utilizamos de *Elegias do país das gerais*, há, no apêndice da antologia, críticas a respeito da poesia de Dantas Mota, além das quatro cartas de Mário de Andrade enviadas para o poeta mineiro. Lendo-as, percebemos trechos que dizem respeito às paisagens em Dantas Mota. O crítico Adolfo Casais Monteiro, no apêndice de *Elegias*, tece um pertinente comentário sobre a poesia de Dantas Mota, em texto denominado “Territórios da poesia”:

[...] corre sempre esse veio profundo duma voz inconfundível, **em que a paisagem, o homem, o passado e o presente se fundem** num apelo aos mais íntimos poderes do homem, eterno e atual, particular e universal num ato único de identificação. (MONTEIRO, 1988, p. 338, grifo nosso)

A relação de Dantas Mota com a natureza  mencionada mais uma vez em uma entrevista de Carlos Drummond de Andrade sobre o poeta mineiro. A entrevista aparece no início do livro *Elegias do país das gerais* e intitula-se “Nome a lembrar: Dantas Mota”, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1979 em decorrência da morte de Dantas em 1974. Para Drummond:

Dantas futucava assim a “civilização” deformadora de culturas tpicas, e **reivindicava a identificação do homem com os valores da natureza**, utilizados em seu benefício e deixando afirmada sua maneira original de ser. (ANDRADE, 1988, p. XX, grifo nosso).

Além de teóricos escrevendo sobre essa relação de Dantas Mota com o espaço mineiro, como mostramos anteriormente, o tema paisagem também foi questão discutida com Mário de

⁴⁵ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5340.

Andrade em uma das cartas enviadas pelo poeta arlequinal ao jovem poeta mineiro, que será nosso objeto de reflexão no momento da análise de poemas. Em carta de 18 de outubro de 1944, incluída no apêndice “Quatro cartas de Mário de Andrade a Dantas Mota”, o poeta paulistano aconselha Dantas a não retirar trechos do poema “Paisagens do Homem e do Túmulo”, publicado em *Planície dos Mortos* (1936-1944):

Antes de mais nada: Não corte não senhor a Paisagem do Homem e do Túmulo, deixe integral. É um poema ótimo como está. É “paisagem”. Se você cortasse acabava a paisagem suculenta do homem, e ficava apenas um close-up pouco ou nada expressivo. Que é expressivo, que é mesmo absolutamente necessário, porque é resultante da paisagem. Não corte. (ANDRADE, 1988, p. 326, grifo do autor).

Em prefácio a *Surupango: ritmos caboclos*, denominado “Ritmo Roceiro”, o crítico Heitor Alves apresenta sua leitura sobre a poesia de Dantas, referindo-se ao fazer poético do poeta como algo ligado à paisagem: “Dantas Mota é um menino de voz grossa que faz poemas do mato-grosso, como se fizesse cestos de cipó para pegar passarinhos vivos na floresta virgem” (ALVEZ, 1933, p. 11). O crítico prossegue sua escrita descrevendo o poeta mineiro com elementos da natureza interiorana, dizendo, ao final, que “Mota é bem um poema do Brasil roceiro” (ALVES, 1933, p. 13):

Tem o seu ritmo. Que nasceu com êle, como a pinta da onça ou o amarelo da marcela.
Nativo, selvagem, agreste e caboclo, sadio.
Enroscado de cipós. Tenso e violento.
Maçaranduba.
Espontâneo e brusco como uma chicotada de sol, vasando entre a ramada.
Brabo!
Tem cheiro de mato. Não se amansa. E’ assim morre. Morre por ser assim
(ALVES, 1933, p. 12).

Sérgio Milliet, no apêndice “Carece ler Dantas Mota”, que integra as *Elegias do país das gerais*, também escreve sua crítica sobre o poeta. Pensando no elemento paisagístico de Mota, é relevante apresentarmos a comparação que o crítico faz entre Mota e os poetas românticos, preocupados com a paisagem: “Um romântico? Sim, mas um romântico do século XX que assentava o expressionismo natural dos românticos numa disciplina cubista” (MILLIET, 1988, p. 334). Fica patente que o elemento paisagem marca a escrita do poeta mineiro, como apontam os textos da crítica da época, em especial os escritos por Carlos Drummond e Adolfo Casais Monteiro, além de ser algo discutido pelo próprio Mário de Andrade em correspondência trocada entre ambos.

Assim, a partir do lirismo que percorre o fazer paisagem em literatura, em que o eu lírico se projeta naquele espaço a partir do seu olhar sobre o mundo, integrando-se ao outro e

ao espaço, pretende-se aproximar, mais à frente, neste trabalho, poemas de Dantas Mota e Mário de Andrade, que mostram concepções de paisagens muito próximas na poesia.

Jakeline Cunha (2016), em sua tese acerca da paisagem de Mário de Andrade, intitulada *Mário de Andrade, paisagista em O turista aprendiz*, traz a concepção de paisagem de George Simmel, considerado o precursor do tema e que apresenta a paisagem na modernidade como “categoria do pensamento humano” (SERRÃO, 2011, p. 6 apud CUNHA, 2016, p. 13):

Para Simmel, portanto, o fazer paisagem demanda uma atitude sensível e espiritual do sujeito diante da natureza. Segundo ele, o observador que simplesmente olha uma árvore, uma flor, uma colina... não elabora um quadro paisagem. O processo requer um sentimento afetivo de entrega, um apelo místico, uma ‘disposição de espírito’ (*stimmung*) enfim, um tratamento diferenciado, estético, do olhar metonímico do sujeito para o objeto. (CUNHA, 2016, p. 13-14).

Segundo a pesquisadora, Mário de Andrade, ao fazer paisagem, entrelaça, na forma dos objetos delimitados, os gestos de resistência do sujeito, “que de olhar enviesado vive dentro deles o confronto entre a objetividade (mundo, contexto, realidade) e a subjetividade (intuição, sentimento, alma)” (CUNHA, 2016, p. 236). Assim, os “atos de resistência do sujeito paisagista” (CUNHA, 2016, p. 236), presentes na obra de Mário de Andrade, são, na concepção da autora, responsáveis por modificar realidade e sonho, por meio da experiência que o sujeito estabelece com as imagens.

Ao estudarmos a correspondência entre Mário de Andrade e Dantas Mota, percebemos a importância do espaço para o poeta mineiro, entendido como elemento que define sua escrita. Como a paisagem também é importante na obra de Mário de Andrade, selecionamos para estudo, entre as várias formas de aproximação entre os dois, poemas que se constroem como paisagens.

Começamos com a análise do poema “Paisagem do homem e do túmulo”, que integra o livro *Planície dos mortos*, escrito exatamente no espaço temporal em que Dantas Mota e Mário de Andrade se corresponderam, entre os anos de 1936 e 1944, e que depois esteve presente na edição de *Elegia do país das Gerais: poesia completa*.

PAISAGEM DO HOMEM E DO TÚMULO

A

Carmen de Almeida

Não é bem o receio da morte.
 Antes o amor à vida (nem me entendo),
 Tal que nem vou vivendo, bem ou mal.
 Melhor seria se morrêssemos antes,
 Antes da primeira comunhão,
 Batizado às pressas por qualquer
 Padrinho, descer a encosta,
 Carregando os ventos na face.
 Viria algum anjo falar comigo?
 Maria teria pena de mim?
 E os meus antepassados,
 Mortos sem remissão? – E minha dor?
 E os meus fundos presságios?
 Estaria afinal pisando zonas neutras
 Ou campos antigos já do meu conhecimento?

Ou não passaria desta categoria de alma?
 Às vezes, quando os homens descem,
 Me sinto só em face da eternidade.
 E se grito, acordo ecos abandonados.
 Se me calo, grilos cantam nas fendas de pedra.
 E, se me procuro, somente a solidão.
 Se me abandono, estrelas, campos e mares,
 E numa estranha música convocando aos suicídios:

Oh! a paisagem do homem e do túmulo!
 Que sou afinal, meu Deus e meu Senhor?
 Um publicano? Um fariseu?
 Preso à vida, servo do tempo,
 Patrício ou plebeu,
 Só, terrivelmente só,
 Diante da eternidade!
 E, ao redor de mim,
 A tristeza infinita da Terra.
 (MOTA, 1988, p. 9-10)

Sabemos que Mário de Andrade leu o poema “Paisagem do homem e do túmulo” a partir do comentário que o poeta teceu em carta de 18 de outubro de 1944 a Dantas Mota: “Antes de mais nada: Não corte não senhor a Paisagem do Homem e do Túmulo, deixe integral.” (ANDRADE, 1988, p. 326). A leitura foi realizada, portanto, antes que tivesse em mãos os três exemplares de *Planície dos Mortos* alocados no IEB-USP, pois foram publicados em 1945. Segundo o diálogo epistolar, a leitura de um provável manuscrito pode ter ocorrido entre os meses de junho e outubro de 1944, pois, em carta de 22 de junho de 1944, Mário

escreve a Dantas: “E estou ansioso pela ‘Planície dos Mortos’, mas, por favor!, não deixe que saia nenhum erro de impressão.” (ANDRADE, 1988, p. 325). A primeira menção a *Planície* nas missivas que estão disponíveis no IEB-USP data de carta de 30 de maio de 1944, anterior ao comentário de Mário que acabamos de citar. Dantas escreve: “Assim, seja / o que Deus quiser: sairá até meados de julho ou / de agosto o “PLANÍCIE DOS MORTOS”, dedicado a você. /”⁴⁶

A pesquisadora Márcia Regina Jaschke Machado apresenta-nos, em sua dissertação *Manuscritos de outros escritores no arquivo de Mário de Andrade: perspectivas de estudo*, de que forma os manuscritos de obras de artistas chegavam até Mário:

Os manuscritos que Mário de Andrade salvaguardou, chegavam-lhe de maneiras distintas, a maioria encaminhada pelos próprios escritores, alguns por terceiros, sem contar os textos raros, que ele procurava obter. São datiloscritos, autógrafos e alguns impressos rasurados que, assim, se transformam em manuscritos. A maioria se apresenta com poucas rasuras, pois aqueles que vinham acompanhados do pedido de leitura, eram antes passados a limpo e, certamente, na releitura precedendo a cópia, no autógrafo ou no datiloscrito, recebiam correções a erros flagrantes e transformações decorrentes de um novo momento na criação. (MACHADO, 2005, p. 13, grifo nosso)

Em sua pesquisa, Machado (2005) aponta a relevância das correspondências para o estudo dos manuscritos enviados a Mário, uma vez que as missivas apresentam:

[...] um bom confronto entre as notas marginais nos manuscritos e os textos que seguiram para os destinatários, desvendará, por certo, a natureza de textos fragmentários prévios dos comentários críticos esboçados durante a leitura de Mário de Andrade. (MACHADO, 2005, p. 15).⁴⁷

Em carta de 11 de setembro de 1944, Dantas Mota faz referência ao momento em que fazia cópia dos poemas, durante viagem ao Rio, apesar de ainda impedido de ir a São Paulo – “Cadê que do Rio pudesse dar uma chegada aí, como lhe prome-/ti e como era de meu desejo? / No entanto, meu caro, o tempo vai passando e eu infeliz-/mente vou ficando. ⁴⁸ Vejamos:

Estou aguardando, pois, a oportuni-da-/de para recopiar os poêmas. De outra vez, fiz isso em São / Paulo, em um apartamento nos fundos do Hotel Rex, na Rua Au-/rora. A transição de uma cidade para outra faz-me bem. É pos-/sível que somente em São Paulo poderei reatar os fios inter-

⁴⁶ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5337.

⁴⁷ Não foi possível realizar uma pesquisa de campo no IEB-USP para pesquisar o provável manuscrito de “Paisagem do homem e do túmulo” devido às restrições da pandemia, comprometendo, assim, o confronto do texto do manuscrito a outros.

⁴⁸ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5339.

/rompidos. Creio na arte de copiar... Dessarte, levarei origi-/nais do “Planície dos Mortos” e do “Tratado das terras”. /⁴⁹

Na última carta disponível no IEB-USP, datada de 22 de setembro de 1944, temos a informação de que Dantas enviará, no período de um mês, os poemas de *Planície*: “Vão-lhe, por este um mês, os poemas que comporão o “PLANICIE DOS / MORTOS”.⁵⁰ Sendo a referida missiva de 22 de setembro de 1944, e o comentário de Mário a respeito de “Paisagem do homem e do túmulo” datado de 18 de outubro de 1944, nos apêndices de *Elegias do país das gerais*, podemos interpretar que “Paisagem” poderia integrar esses poemas enviados.

Há mais dois comentários de Mário de Andrade sobre *Planície dos Mortos* datados de 1945, enquanto as missivas conhecidas de Dantas são dos anos de 1933 e 1944. Em 9 de fevereiro de 1945, Mário escreve: “E então você perceberá comovido que uma obra da gente é boa, é grandíssima, quando sabe nos retribuir com um amigo. E isso ‘A Planície dos Mortos’ lhe deu.” (ANDRADE, 1988, p. 329). Por fim, em carta de 21 de fevereiro de 1945, como um dos seus últimos posicionamentos críticos (o poeta faleceu em 25 de fevereiro de 1945), Mário escreve:

De manhã, aliás, eu estive relendinho uns trechos da “Planície dos Mortos”. Tomei uma nota, pra falar de esguelha sobre a sua solução de verso-livre, quando calhar a chegada desse assunto, numa série de artigos que arquitetei pro Diário de Notícias sobre a “A Tradução Poética”, de que já publiquei os dois primeiros. (ANDRADE, 1988, p. 330-331)

Antes de nos dirigirmos à análise, é válido mencionarmos o comentário do pesquisador Caio Junqueira Maciel em palestra intitulada “A poesia de Dantas Mota”, disponível na plataforma da Academia Mineira de Letras⁵¹. O pesquisador, que está lançando o livro *A escritura do tempo na poesia de Dantas Mota* (2020), fruto de sua dissertação, comenta sobre a obra *Elegias do país das gerais*. Segundo a correspondência que o poeta mineiro estabeleceu com João Condé, especialmente uma carta que Maciel cita, publicada por Condé em 1948, *Elegias* seria uma obra “antifacista”, pois o período entre 1939 e 1945 permitiu a Minas Gerais sofrer o “movimento do êxodo”, em que as pequenas propriedades desapareceriam.

Iniciando nossa análise, retomamos a carta de 22 de setembro de 1944 (já transcrita na subseção anterior, no momento em que reconstruímos o diálogo entre os poetas), em que Dantas Mota escreve a Mário de Andrade sobre o conteúdo dos poemas do livro *Planície dos Mortos*:

Vão-lhe, por este um mês, os poemas que comporão o “PLANICIE DOS / MORTOS”. Do livro exclui as “ELEGIAS DO PAÍS DAS GERAIS”. São

⁴⁹ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5339.

⁵⁰ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5340.

⁵¹ *A poesia de Dantas Mota*: In: Academia Mineira de Letras. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=o65ZFrwYnQw> Acesso em: 27 mar. 2021.

composi-/ções serranas, de um sentido quase vergiliano, e que se não dariam bem com a chateza da planície, onde só se ouvem os rumores surdos. /

(o parágrafo inteiro seguinte está marcado à esquerda com um risco vertical vermelho)

Não se espante, porem, se encontrar na planície com versos de sen-/tido prosaico. Um ou outro, é claro, isto em mim não é quasi uma necessidade. Vai além: é mais do que uma necessidade. /

Somente uma discussão pessoal com você resolveria o caso. / ⁵²

O cunho prosaico nos poemas de *Planície dos Mortos* é perceptível em “Paisagem do homem e do túmulo”, permitindo-nos identificar, a partir das cartas, um primeiro “movimento escritural” (PINO; ZULAR, 2007, p. 126):

Viria algum anjo falar comigo?
 Maria teria pena de mim?
E os meus antepassados,
Mortos sem remissão? – E minha dor?
 E os meus fundos presságios?
 Estaria afinal pisando zonas neutras
 Ou campos antigos já do meu conhecimento? (MOTA, 1988, p. 9,
 grifo nosso)

O uso do travessão nesse poema produz um efeito de sentido ambíguo: pode ser uma fala do eu lírico, ou um recurso utilizado pelo autor para destacar a construção sintática (CUNHA; CINTRA, 2013, p. 682) “– E minha dor?”.

De qualquer modo, a construção sintática “– E minha dor?”, precedida do travessão, expressa certo prosaísmo, mencionado por Dantas, em missiva já citada, em relação aos poemas que compõem *Planície dos Mortos*. A partir disso, podemos interpretar que o poema se constrói “com versos de sen-/tido prosaico.”⁵³, como aponta Dantas Mota em carta de 22 de setembro de 1944, enviada a Mário, mas também que a presença do travessão pode indicar uma reflexão íntima do eu lírico acerca de sua ancestralidade, sugerida, no poema, pelo substantivo “antepassados”.

Em carta de Almeida Sales publicada na coluna “Rodapé de crítica: Carta a Dantas Motta”, do Suplemento Dominical *A Manhã*, de 1946, o crítico aponta que, no poema “Paisagem do Homem e do Túmulo”, há o uso de “versos interrogativos”:

Usas, também, com originalidade os versos interrogativos “... do seu corpo castigado, fluíram rios? Brotaram [soluços? salmos?] Nasceram mares? – Brotaram santos e brotaram sapos”. “Teus amigos sabem que sofres? Que

⁵² ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5340.

⁵³ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5340.

fizestes a primeira comunhão?” “Que sou afinal meu Deus e meu Senhor? Um publicano? Um fariseu?” Na “paisagem do homem e do túmulo” enfileiras oito versos seguidos, todos interrogativos e nas “Rosas”, toda uma estrofe é interrogativa (SALLES, 1946, p. 1, grifo nosso).

Os versos aos quais Almeida Sales se refere são versos que compõem a segunda estrofe do poema, em que o eu lírico escreve sobre sua solidão diante da passagem do tempo. Vale destacar a frequência do uso do pronome pessoal átono do caso oblíquo “me”, marcando a presença do “eu” no poema, bem como suas angústias: “me calo”, “me sinto só”, “me procuro” e “me abandono”. Vejamos:

Ou não passaria desta categoria de alma?
Às vezes, quando os homens descem,
Me sinto só em face da eternidade.
E se grito, acordo ecos abandonados.
Se **me** calo, grilos cantam nas fendas de pedra.
E, se **me** procuro, somente a **solidão**.
Se **me** abandono, estrelas, campos e mares,
E numa estranha música convocando aos suicídios:
(MOTA, 1988, p. 9, grifos nossos)

A crítica de Almeida Sales nos revela a recepção do poema um ano após sua publicação, pois, segundo consta em *Elegias do país das gerais*, edição de 1988, *Planície dos Mortos* foi escrito entre 1936 e 1944 e publicado em 1945, enquanto a publicação no suplemento data de 1946. Além disso, também nos revela o reconhecimento crítico-literário dos poemas que integram *Planície*.

Prosseguindo nossa análise, identificamos quatro questões importantes na composição do poema: a questão religiosa; questões de ordem temporal; questões sobre a construção de uma paisagem; e elementos que se ligam a fatos históricos.

Em relação à primeira, identificamos certa religiosidade, o que nos leva a realizar um parêntese em nossa análise para tratar da influência da leitura bíblica na vida de Dantas Mota. Em entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo*, nomeada como “Nome a lembrar: Dantas Mota” e incluída no livro *Elegias do País das Gerais: poesia completa*, o poeta Carlos Drummond de Andrade ressalta que a leitura bíblica é uma forte presença na poesia de Dantas:

Dantas beirou o limite. Mas, até chegar a esse ponto, que quantidade de efeitos poéticos soube tirar de um pensamento humanista e solitário, com suas pungentes e cáusticas elegias! **Leitor assíduo de tantos poetas e de prosadores os mais variados, da literatura universal, a Bíblia, livro-enciclopédia, foi que evidentemente marcou em profundidade sua poesia.** Mas Dantas assimilou ainda a vasta, esparsa influência de tudo que é vida em nosso redor, e que se chama cotidiano (ANDRADE, 1988, p. XXI, grifo nosso).

Além de Drummond, Guilhermino Cesar também destaca o gosto de Dantas Mota pela leitura bíblica. Em “Elegias do País das Gerais: o livro estuário de Dantas Motta”, estudo publicado no suplemento organizado pelo governo de Minas Gerais, o pesquisador afirma:

Dantas Motta **leu muito, sobretudo a Bíblia**, impregnou-se do sentir de eternidade, não atrelada passivamente a determinada concepção religiosa. **Essa matéria-prima foi inventada lentamente e lançada no papel em momentos que parecem impulsos insopitáveis da alma.** A poesia foi para ele uma evasão dolorosa, sofrida com paciência e com bom humor (CÉSAR, 2013, p. 25, grifos nossos).

O pesquisador Caio Junqueira Maciel, em sua obra *A escritura do tempo na poesia de Dantas Mota*, também discute a religiosidade na obra do poeta de Aiuruoca.

Na obra de Dantas Mota, podemos apontar a presença da escritura bíblica em dois níveis: a) sintagmático ou exterior; b) paradigmático ou interno. No primeiro nível, há as citações, referências diretas, explícitas; no outro, há o “espírito” bíblico, ou elementos arquetípicos. Ambos os níveis não são excludentes, antes se completam para a organização de todo que é a escritura do poeta aiurocano. (MACIEL, 2020, p. 153)

Sobre os elementos religiosos encontrados no poema em questão, localizamos o batismo e a primeira comunhão, dois dos sete sacramentos estabelecidos pela Igreja Apostólica Romana. Além disso, há a presença da “Virgem Maria”, santa católica, assim como a de “anjo”, remetendo aos seres celestiais que Deus envia à Terra. Parece-nos não ser arriscado dizer que essa religiosidade no poema pode remeter à forte presença teocêntrica no período barroco no estado de Minas Gerais entre os séculos XVII e XVIII, em sua vertente “jesuítica”, uma vez que, segundo Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira*, nosso país sofreu influências de um “barroco-jesuítico”:

Ora, o estilo barroco se enraizou com mais vigor e resistiu mais tempo nas esferas da Europa neolatina que sofreram o impacto vitorioso dos novos estados mercantis. É na estufa da nobreza e do claro espanhol, português e romano que se incuba a *maneira* barroco-jesuítica: trata-se de um mundo já em defensiva, organicamente preso à Contrarreforma e ao Império filipino, e em luta com as áreas liberais do Protestantismo e do racionalismo crescente na Inglaterra, na Holanda e na França. É instrutivo observar que *o barroco-jesuítico* não tem nítidas fronteiras espaciais, mas ideológicas. Floresce tanto na Áustria como na Espanha, no Brasil como no México, mas já não se reconhece nas sóbrias estruturas da arte coetânea da Suécia e da Alemanha cujo “barroco” luterano (que enforma a música de Bach) é infenso a extremos gongóricos da imagem e do som. (BOSI, 2013, p. 29, grifo do autor).

Esse “barroco-jesuítico” mencionado por Bosi (2013, p. 29) pode nos ajudar a explicar os elementos religiosos presentes no poema de um poeta mineiro, dialogando com o fato de que Minas Gerais, segundo o mesmo teórico, foi berço de um possível “barroco mineiro”. Porém,

seria arriscado associarmos a religiosidade, materializada por meio dos elementos do batismo e primeira comunhão, com as influências barrocas, visto que, embora conhecedor, o poeta mineiro do século XX transportava as questões religiosas para a sua produção literária criticamente.

No Brasil houve ecos do Barroco europeu durante os séculos XVII e XVIII: Gregório de Matos, Botelho de Oliveira, Frei Itaparica e as primeiras academias repetiam motivos e formas do barroquismo ibérico e italiano. Na segunda metade do século XVIII, porém, o ciclo do ouro já daria um substrato material à arquitetura, à escultura e à vida musical, de sorte que parece lícito falar de um **“Barroco brasileiro” e, até mesmo, “mineiro”** (BOSI, 2013, p. 34-35, grifo nosso).

Nos versos “Batizado às pressas por qualquer/Padrinho, descer a encosta” (MOTA, 1988, p. 9), há um exemplo do olhar crítico de Mota a respeito da religiosidade. O eu lírico remete ao ritual católico do batismo, em que as crianças recém-nascidas são apresentadas à comunidade cristã por meio do batismo por aspensão, tendo como “testemunhas”, além dos pais, os padrinhos, uma espécie de mentores que, na ausência dos pais, serão os responsáveis pela criança e por sua orientação na “vida católica”. Podemos identificar uma crítica do eu lírico em relação ao referido ritual católico do batismo, intensificada pelo uso do pronome indefinido “qualquer” para se referir ao substantivo “padrinho” e pelo operador circunstancial “às pressas”, de que se infere o sentido de mera convenção, e não de algo desejado ou com sentido religioso. Tal interpretação dialoga com o que o pesquisador Guilhermino César escreve: “Dantas Motta leu muito, sobretudo a Bíblia, impregnou-se do sentir de eternidade, **não atrelada passivamente a determinada concepção religiosa**” (CÉSAR, 2013, p. 25, grifo nosso).

Outros elementos cristãos mencionados são o nome de Maria (outra referência do catolicismo romano) e o item lexical “anjo”, expostos nos versos “Viria algum anjo falar comigo?/ Maria teria pena de mim?” (MOTA, 1988, p. 9). Pelo uso do futuro do pretérito e da modalidade interrogativa, com forte efeito de perguntas retóricas, a indicar o ceticismo (senão a dúvida) do eu lírico, o tom crítico persiste no poema. Ao indagar sobre o diálogo com algum anjo, o eu lírico abre margem para um diálogo (em tom de réplica) com a Bíblia Sagrada, que advoga um contato entre o humano e o sagrado.

Dialogando com a questão religiosa apresentada no poema, julgamos importante mencionar uma relação de aproximação entre “Paisagem do homem e do túmulo” e o poema “Novíssimo JOB” de Murilo Mendes, (disponível na íntegra no ANEXO A) que integra o livro *Tempo e Eternidade* (1935). A temática da passagem do tempo será discutida na sequência como algo que atormenta o eu lírico em “Paisagem do homem e do túmulo”.

O primeiro elemento religioso comum é a presença de Maria em “Novíssimo JOB”, nos versos “(Ó Virgem Maria, levanta-te da estrela da manhã/ E faze o sinal da cruz sobre minha alma golpeada)” (MENDES, 1994, p. 246), em que o eu lírico invoca a santa católica para abençoar um pecador que sofre com sua “alma golpeada” (MENDES, 1994, p. 246). Percebida essa relação entre os poetas, podemos interpretar os versos céticos (senão incrédulos) de Mota – “Viria algum anjo falar comigo?/ Maria teria pena de mim?” (MOTA, 1988, p. 9) – como um “contato” com o eu lírico de Murilo Mendes. Este, em sua credulidade, dirige uma prece à Virgem Maria, materializada linguisticamente no uso do vocativo e de formas verbais de imperativo. Observe-se que, ao contrário do eu lírico de Dantas Mota, que apenas faz referência, em terceira pessoa, a Maria e a anjo, o de Murilo Mendes instaura a Virgem Maria como sua interlocutora, evidenciando sua fé naquela que, juntamente com o sinal da cruz, representa o catolicismo romano. Assim, a presença da santa católica reforça o sentimento de melancolia do poeta, e a santa surge como uma indagação: seria ele, o “sujeito lírico”, digno de “pena”?

O abandono e a solidão também estão presentes nos versos dos dois poetas. Em Murilo Mendes, esses elementos são representados como castigos divinos, “narrados-descritos” em primeira pessoa, em um “quadro de queixas”. Desse modo, o “Senhor” deixou para o “sujeito lírico” o “escárnio”, o “demônio” que lhe atenta, a “fraqueza” e o “eco” do “grito de abandono”, justificando, dessa forma, a angústia desse ser.

Deixaste-me de ti somente o **escárnio** que te deram,
Deixaste-me o **demônio que te tentou** no deserto,
Deixaste-me a **fraqueza** que sentiste no horto,
E o eco do teu grande **grito de abandono**:
Por isso serei **angustiado** e só até a consumação dos meus dias. (MENDES, 1994, p. 245, grifos nossos)

Em outras passagens do poema, novamente se instaura, explicitamente, um “tu” a quem o eu lírico se dirige e que é representado como dono da vida e da morte:

Por que me queres vivo? Mata-me desde já.
Cria outras almas, outros universos,
Sonda-os, explora-os com tua lente enorme.
Mas faze cessar um instante o meu suplício. (MENDES, 1994, p. 245, grifo nosso)
[...]
Por que me deixaste sem abrigo no mundo?
Por que me deste passado, presente e futuro?
Manda a tempestade de fogo a destruir minha existência. (MENDES, 1994, p. 246, grifos nossos)

Para Dantas, no entanto, o abandono e a solidão parecem ser advindos das inquietações do próprio homem ao indagar sua existência e solidão diante da passagem do tempo e, especialmente, quando os homens ao seu redor “descem”, numa referência eufemística à morte:

Às vezes, quando **os homens descem**,
Me sinto só em face da eternidade.
E se grito, acordo ecos abandonados.
Se me calo, grilos cantam nas fendas de pedra.
E, se **me procuro, somente a solidão**. (MOTA, 1988, p. 9, grifos nossos).

Outro elemento pertinente em relação ao humano e divino é a indagação existencial que o eu lírico faz ao pai celestial. Em Murilo Mendes, o “sujeito lírico” pede ao pai que o mate para findar seu “suplício”.

Por que me queres vivo? Mata-me desde já.
Cria outras almas, outros universos,
Sonda-os, explora-os com tua lente enorme.
Mas faz cessar um instante o meu suplício. (MENDES, 1994, p. 245, grifo nosso)

Em outro trecho, o “estilo” de diálogo presente em Murilo Mendes toma corpo nos versos de Dantas Mota, que agora instaura um interlocutor, porém não como o destinatário divino de uma prece, e sim como um “igual” a quem o eu lírico apresenta sua dúvida existencial em face da passagem do tempo e da insinuada ausência de um ser divino e superior:

Que sou afinal, meu Deus e meu Senhor?
Um publicano? Um fariseu?
Preso à vida, servo do tempo,
Patrício ou plebeu,
Só, terrivelmente só,
Diante da eternidade! (MOTA, 1988, p. 9, grifos nossos)

Permanecendo nesses versos de Dantas, o tempo eterno também está presente em Murilo Mendes; a eternidade se intensifica a partir do “passado”, “presente” e “futuro” e o eu lírico se angustia com o abandono advindo da eternidade, mas principalmente com o abandono do “Senhor” celestial:

Por que me deixaste sem abrigo no mundo?
Por que me deste passado, presente e futuro?
Manda a tempestade de fogo a destruir a minha existência. (MENDES, 1994, p. 246, grifo nosso)

Encerrando o diálogo com Murilo Mendes e permanecendo no questionamento que o “sujeito lírico” de “Paisagem do homem e do túmulo” expressa sobre a passagem do tempo, é válido apontarmos o elemento temporal na obra de Dantas Mota discutido pelo pesquisador

Caio Junqueira Maciel, no estudo “Pelas barbas e solidões do poeta”. Caio Maciel escreve sobre seu estudo do tempo na escritura de Dantas:

Em 1982, minha dissertação *Tempo e escritura nas Elegias do País das Gerais* foi apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da U.F.M.G. Aí tratamos a questão da temporalidade como fulcro de toda a obra desse poeta, cuja mensagem traduz antes a **essência de uma coletividade** do que o grito isolado de um ser solitário e triste (MACIEL, 2013, p. 12, grifo nosso).

De acordo com o crítico, o tempo nos poemas de Mota, é um fardo.

Muitos críticos comentaram a tristeza e a melancolia na obra de Dantas. Essa profunda melancolia prende-se à ideia de ser finito, interino, provisório e deteriorável, consciente de sua curta duração. O tempo é visto como fardo, ofício pesado que reduz o homem à condição de traste. (MACIEL, 2020, p. 40).

Desse modo, a poesia de Mota é marcada pela questão temporal e coletiva.

Vemos a poesia de Dantas como uma escritura comprometida com o Tempo. A temporalidade como ameaça permanente torna-se o fulcro de toda a obra desse poeta, cujas imagens assinalam a derrocada de um espaço e o fim de uma era. A “mineiridade” deixa de ser raso regionalismo, evidenciando o caráter mítico e universalizante de uma poesia que vê no tempo presente os sinais próprios de uma época devastada, desumana e dessacralizada. A sua mensagem, porquanto, traduz antes a essência de uma coletividade do que o grito isolado de um solitário solipsista. (MACIEL, 2020, p. 188)

Além da questão do tempo, a música na obra de Dantas Mota foi analisada por Maciel (2020), em *A escritura do tempo na poesia de Dantas Mota*, como uma aproximação do estilo de Mota ao estilo dos poetas surrealistas.

Dantas serviu-se muito da arte surrealista, não como um fim de si, mas como um expediente para criticar e recusar o desconforto que o tempo lhe proporcionava. E, à maneira dos surrealistas, explorou a música (e suas variantes), vinculando-a à ideia de tempo final (MACIEL, 2020, p. 72)

Sobre esse elemento musical de uma “estranha música convocando aos suicídios” (MOTA, 1988, p. 9), também o encontramos no poema “Ao canto do lume” (disponível na íntegra no ANEXO A), que integra o livro de poemas *Só*, de António Nobre. Na quinta estrofe (das 12 que compõem o poema), o eu lírico parece realizar uma espécie de culto à morte:

A vida ! **Horror** ! Ó vós que estais no último alento !
 Que felizes, sois prestes a partir !
Ó Morte, quero entrar no teu Recolhimento ! ...
 Oiço bater. Quem é ? Ninguém : um rato ... o Vento ...
 Coitado ! é o Georges, tísico, a tossir ... (NOBRE, 1971, p.116, grifos nossos).

O substantivo feminino “morte”, precedido da interjeição de chamamento “Ó”, sugere uma invocação da morte para que o eu lírico possa entrar no “recolhimento” como uma espécie de paz diante do “Horror” (NOBRE, 1971, p. 116). Dessa forma, “Ó morte” (NOBRE, 1971, p. 116) e “estranha música convocando aos suicídios” (MOTA, 1988, p. 9) seriam formas distintas de evocar/cultuar a morte.

No mesmo poema de António Nobre, na décima segunda estrofe, podemos ver a questão da passagem do tempo, construída de forma muito semelhante em “Paisagem do homem e do túmulo” e, também, no “Novíssimo JOB” de Murilo Mendes. Nos três poemas, o tempo é descrito pelos eus líricos como agonizante e atrelado ao abandono:

(E a chuva cai ...) Meu Deus! Que insuportável Mundo!
 Vivalma! (O Vento geme ...) O que farão os mais?
Senhor ! A vida não é um rápido segundo:
Que longas horas estas horas! Que profundo
 Spleen mortal o destas noites imortais ! (NOBRE, 1971, p. 117, grifo nosso)

Ao escrever que a “vida não é um rápido segundo” (NOBRE, 1971, p. 117), o eu lírico de António Nobre se aproxima do lirismo de Dantas Mota, que está/é “Preso à vida, servo do tempo” (MOTA, 1988, p. 10) e também da indagação do eu lírico de Murilo Mendes, ao pedir a Deus o fim de sua existência diante do abandono do “Senhor”: “Por que me deixaste sem abrigo no mundo?/Por que me deste passado, presente e futuro?/ Manda a tempestade de fogo a destruir minha existência” (MENDES, 1994, p. 246). Portanto, a passagem do tempo desperta uma solidão/abandono similar nos sujeitos líricos dos três poetas.

Prosseguindo com a questão temporal em “Paisagem do homem e do túmulo”, o emprego da perífrase aspectual de gerúndio “vou vivendo”, em “Tal que nem vou vivendo, bem ou mal” (MOTA, 1988, p. 9), produz efeito de sentido de duração (aspectual), de algo que começou no passado e se estende até o presente, ou seja: ideia de continuidade, de processo inconcluso, inacabado, e de mesmice, inscrita no tempo do eu lírico. Além disso, no verso apresentado, há o efeito de incômodo do eu lírico diante da oscilação (indiferente, para ele) entre “bem” e “mal” (MOTA, 1988, p. 9).

Além disso, parece-nos relevante discorrer sobre a sonoridade da perífrase “vou vivendo”, marcada pela aliteração da consoante “v”, que pode transmitir ideia de movimento, porém no sentido de algo que se esvai sem que o sujeito tenha controle, no caso, o tempo e a vida. A sonoridade da consoante “v”, em “vou vivendo”, também pode ser pensada como vida que deriva do verbo “viver”, sugerindo movimentação. A partir da aliteração da consoante “v” associada a vida, podemos depreender que o tempo está passando e que a vida está se esvaindo, sem qualquer espécie de controle nesse processo de continuidade.

O advérbio “antes”, indicando tempo passado, surge em três momentos no poema. Essa repetição marca, de forma material, o momento ideal para a morte, antes da primeira comunhão, algo que poderia ocorrer na juventude do eu lírico, antes de entrar em contato com a vida adulta. No verso “Antes o amor à vida” (MOTA, 1988, p. 9), também podemos interpretar um apego, por parte do eu lírico, ao desejo de viver, negando a morte, dialogando, dessa forma, com o verso “Não é bem o receio da morte” (MOTA, 1988, p. 9), reforçando o momento ideal para a morte, como mencionamos:

Não é bem o receio da morte.
Antes o amor à vida (nem me entendo),
 Tal que nem vou vivendo, bem ou mal.
 Melhor seria se morrêssemos **antes**,
Antes da primeira comunhão,
 (MOTA, 1988, p. 9, grifos nossos).

O substantivo “antepassados”, precedido do pronome possessivo “meus” no verso “E os meus antepassados” (MOTA, 1988, p. 9), traz a ideia de ancestralidade no poema. Se o poeta trabalha, predominantemente, o embate entre “vida” e “morte”, com efeito de sentido de efemeridade da existência, a presença do passado, na figura dos “antepassados”, carrega o sentido de vida que se esvai com a morte, fazendo que “antepassados” seja mais um elemento que expressa a passagem do tempo. Com isso, no verso “Melhor seria se morrêssemos antes” (MOTA, 1988, p. 9), o verbo “morrer”, na primeira pessoa do plural do pretérito imperfeito do subjuntivo, precedido do sintagma “Melhor seria”, em que o verbo ser é usado no futuro do pretérito do indicativo, implicando dúvida/incerteza, completa-se o efeito de sentido de finitude do tempo a partir da morte. Quanto ao uso da primeira pessoa do plural, em “morrêssemos”, exprime sentido de coletividade.

Já o substantivo feminino “eternidade”, no verso “Me sinto só em face da eternidade” (MOTA, 1988, p. 9), remete ao sofrimento diante da infinitude da vida ou da espera da morte. Assim, por um lado, a morte causa angústia ao eu lírico; por outro, o tempo de sua chegada, “a eternidade”, também é uma espécie de morte, ou seja, a eternidade da espera da morte como a própria morte.

Dessa forma, é válido apontar para a questão da repetição do termo “eternidade”, no início e no fim da estrofe, remetendo ao ritmo circular de uma espera solitária que não tem início nem final, que é eterna:

Me sinto só em face da **eternidade**.
 [...]
 Só, terrivelmente só,
 Diante da **eternidade**!
 (MOTA, 1988, p. 9-10, grifos nossos)

Assim, a solidão é a companheira do eu lírico no poema e sua frequência indica a forte influência que desempenha no andamento dos versos. Por fim, a construção “servo do tempo” inscrita no verso “Preso à vida, servo do tempo” (MOTA, 1988, p. 10) dialoga com o sentimento de prisão do homem em face da vida, numa ininterrupta espera pela morte, o que denota certo tom de estoicismo que permeia o estado de espírito em que se encontra o eu lírico. A solidão em “Paisagem do homem e do túmulo” também foi analisada por Caio Junqueira Maciel em *A escritura do tempo na poesia de Dantas Mota*.

Num poema intimista como “Paisagem do homem e do túmulo”, em que o poeta se queixa da solidão, enumerando várias indagações e desejando que a morte colhesse os homens antes mesmo da primeira comunhão, identificamos o sentido social do tempo – na exasperada e melancólica busca do eu, percebe-se a amarga condição da coletividade. (MACIEL, 2020, p. 43)

Dialogando com essa solidão do eu lírico, há um trecho, em carta de Dantas Mota enviada a Mário de Andrade, datada de 22 de setembro de 1944, em que o poeta mineiro escreve exatamente sua concepção de que, na planície (na morte), só se ouvem “rumores surdos”. Tais rumores surdos podem ocorrer quando alguém morre (desce a encosta) fazendo que o eu lírico se sinta só e angustiado, “Preso à vida, servo do tempo” (MOTA, 1988, p. 10):

Vão-lhe, por este um mês, os poemas que comporão o “PLANICIE DOS / MORTOS”. Do livro exclui as “ELEGIAS DO PAÍS DAS GERAIS”. São composições serranas, de um sentido quase vergiliano, e que se não dariam bem / com a chateza da planície, onde só se ouvem os rumores surdos.⁵⁴

Em relação aos elementos paisagísticos que compõem o poema, o eu lírico constrói a sua paisagem poética com elementos da natureza: encostas, vento, campos, grilos, ecos, pedra, estrelas e mares. O substantivo feminino “encosta”, associado ao verbo “descer”, no verso “[...] descer a encosta,/Carregando os ventos na face” (MOTA, 1988, p. 9), sugere movimento e, por extensão, uma integração entre o homem e a natureza, materializada em “Carregando os ventos na face” (MOTA, 1988, p. 9), pois, quando o eu lírico aponta que o “vento” é sentido pela “face”, há uma íntima relação entre sujeito e natureza, impedindo que delineemos onde começa o homem e onde termina a natureza. Podemos inferir que há uma simbiose, uma espécie de amálgama, entre homem e natureza, semelhante ao efeito identificado por Collot:

A paisagem implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas **se abre ao fora**. Ela dá argumentos para uma redefinição da subjetividade humana, não mais como substância autônoma, mas **como relação**. [...] O mundo, como

⁵⁴ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5340.

tal, não existe senão por uma consciência que tão-somente apreende a si mesma quando **se projeta em direção ao mundo**. (COLLOT, 2013, p. 30, grifos nossos).

Dessa forma, há uma relação entre “vento”, “encosta” e “face” no verso “descer a encosta, /Carregando o vento na face” em que o sujeito “se abre ao fora” (COLLOT, 2013, p. 30) para integrar-se ao mundo natural. Assim, exatamente como aponta Collot (2013, p. 30), o mundo é sentido por uma consciência que se projeta ao externo, em que a encosta e o vento fazem parte do sentir do sujeito que interage com o mundo ao seu redor.

Compondo o espaço da paisagem natural, há duas ocorrências do substantivo masculino “campos”, porém este surge em dois versos com efeitos de sentido distintos:

Ou **campos** antigos já do meu conhecimento?
[...]
Se me abandono, estrelas, **campos** e mares,
(MOTA, 1988, p. 9, grifos nossos)

Assim, “campos antigos” (MOTA, 1988, p. 9) pode ser dual: o espacial, formador da paisagem, de acordo com o verso “Se me abandono, estrelas, campos e mares” (MOTA, 1988, p. 9), mas também como um dos campos (áreas) do conhecimento. Diante dessa ambiguidade, podemos relacionar o termo a “antepassados”, mencionado anteriormente, em que “antepassado” se inscreve a ideia de um tempo, em “campos antigos” (MOTA, 1988, p. 9), sugerindo uma ideia que já foi pensada algumas vezes, pois está vinculada a “[ser] do meu conhecimento” (MOTA, 1988, p. 9). Assim, “Descer a encosta”, ou seja, morrer, é acessar uma paisagem-conhecimento que já se conhece há muito, já que o “eu” está próximo a ela, por meio da morte dos outros ou da reflexão que faz da morte.

Já na segunda ocorrência, “campos” compõe, ao lado dos outros elementos, o espaço de abandono que leva ao suicídio, pois, no seu “abandono”, há “estrelas” e “mares”, elementos paisagísticos naturais. Os outros elementos são compostos inclusive pela música, pois a estrofe final é a música que convoca ao suicídio; desse modo o eu lírico constrói o processo da paisagem do “eu”, elaborada a partir de elementos contidos na natureza e de elementos da música. O resultado dessa equação estética é justamente a composição da paisagem que é fruto do interior do “eu”, num produto que implica a solidão.

A presença do substantivo masculino plural “grilos” e do substantivo feminino singular “pedra”, no verso “Se me calo, grilos cantam nas fendas de pedra” (MOTA, 1988, p. 9), pode insinuar um possível diálogo com o romantismo, observado em “Carece ler Dantas Mota”, de Sérgio Milliet. Segundo Milliet (1988, p. 334), Mota poderia ser um “Um romântico? Sim, mas um romântico do século XX que assentava o expressionismo natural dos românticos numa

disciplina cubista”. Além disso, apoiados na reflexão que Alfredo Bosi apresenta em *História concisa da literatura brasileira* sobre a paisagem no romantismo, podemos identificar essas características no fazer paisagem de Dantas.

Segundo Alfredo Bosi (2013, p. 97): “A natureza romântica é expressiva. Ao contrário da natureza árcade, decorativa. Ela *significa e revela*.” (BOSI, 2013, p. 97, grifo do autor). E o crítico prossegue: “O mundo natural *encarna* as pressões anímicas. E na poesia ecoam o tumulto do mar e a placidez do lago, o fragor da tempestade e o silêncio do ocaso, o ímpeto do vento e a fixidez do céu, o terror do abismo e a serenidade do monte.” (BOSI, 2013, p. 98, grifo do autor).

Quando refletimos sobre a relação entre homem e espaço nos versos “Padrinho, descer a encosta,/ Carregando os ventos na face.” (MOTA, 1988, p. 9), analisamos a questão do vento integrando-se ao homem, em uma relação de entrega ao espaço. Nesse sentido, a natureza “significa e revela” (BOSI, 2013, p. 97) um sujeito lírico que não basta mais em si, mas que precisa estender-se ao mundo, relacionando-se com “o mundo natural” (BOSI, 2013, p. 98). Nesse poema de Dantas, o vento desperta algo no eu lírico: o contato com a pele/face desse sujeito pode despertar sensações, como a de liberdade, sentidas a partir da relação entre homem e espaço. Portanto, nesse poema podemos interpretar um diálogo com o romantismo, já que o “mundo natural *encarna* as pressões anímicas” (BOSI, 2013, p. 98, grifo do autor) no sujeito lírico de “Paisagem do homem e do túmulo”, ou melhor, o sujeito desse poema sente o espaço despertando sensações em seu corpo, “carregando os ventos na face” (MOTA, 1988, p. 9).

Em conexão com o comentário de Sérgio Milliet sobre o romantismo em Dantas, é válido apontarmos as contribuições da dissertação *Poetas de Minas no Diário crítico de Sérgio Milliet (1940-56)*, de Nívia dos Santos Vieira, em que a pesquisadora apresenta a crítica que Milliet teceu acerca do livro *Planície dos Mortos* em seu *Diário*⁵⁵. Além disso, segundo a pesquisadora, o crítico também analisou as obras *Elegias do país das gerais* e *Epístola de São Francisco*.

A respeito de *Planície*, Vieira (2009) apresenta o relato de Milliet sobre as primeiras impressões do livro: a *Planície* “teria causado polêmica em São Paulo” (VIEIRA, 2009, p. 40), pois Mário de Andrade teria aprovado, enquanto Menotti del Picchia não teria expressado opinião semelhante. Assim, diante da divergência de comentários e do fato de não a haver apreciado na primeira leitura, Sérgio Milliet releu a obra.

Em sua primeira leitura, Milliet observou:

⁵⁵ MILLIET, Sergio. *Diário crítico de Sergio Milliet*. São Paulo: EDUSP, 1980.

A carência de comunicabilidade, sinônimo, na crítica de Milliet, de “poesia hermética” (MILLIET, v. 1946, p. 39), no livro *Planície dos mortos* e em termos de forma, foi resultado do que o crítico chamou “nudez” (MILLIET, 1946, p. 39) do texto. Essa “nudez” (MILLIET, 1946, p. 39) pode ser entendida como o uso escasso que o poeta fez de tropos e figuras, o que levaria a poesia a ser “dura”, “quase agressiva” (MILLIET, 1946, p. 39). Segundo Milliet, em *Planície dos mortos* haveria uma “expressão estanque e, por conseguinte, fora de nosso tempo” (MILLIET, 1946, p. 39), o que queria dizer que esse texto do poeta Dantas Mota não estaria alinhado com a época em que foi escrito, exatamente por não apresentar comunicabilidade. (VIEIRA, 2009, p. 40)

No entanto, ao realizar a segunda leitura, Milliet sentiu a obra “mais ‘acessível’ e ‘comovente’” (MILLIET, 1946, p. 39 apud VIEIRA, 2009, p. 40) e comparou as composições de Dantas às de Stéphane Mallarmé, entendendo haver, em ambos, uma “atmosfera impressionista” (MILLIET, 1946, p. 41 apud VIEIRA, 2009, p. 40). No entendimento de Vieira, Milliet teria sentido essa vertente impressionista pelo uso que Mota faz do “aspecto sonoro da poesia” (VIEIRA, 2009, p. 40) e pelo “traço cesariano” (MILLIET, 1946, p. 41 apud VIEIRA, 2009, p. 40) (numa referência ao poeta Paul Cézanne, autor que estaria entre o impressionismo do século XIX e o cubismo do século XX) que a poesia de Dantas apresenta. Segundo a estudiosa, Sérgio Milliet teria identificado o “traço cesariano” no uso de “imagens fortes” (MILLIET, 1946, p. 41 apud VIEIRA, 2009, p. 41) pelo poeta, como em “Noturno de Belo Horizonte”, em que,

[...] o poeta Evágrio, perdido na estação de Austin, parecia triste e duro, do mesmo modo que o seriam garrafas sobre a mesa. Imagens como a produzida por Dantas Mota se oporiam às da poesia dos anos 22 e 40, uma vez que essas, ao contrário daquelas, demandavam raciocínio e não o instinto do leitor, devido ao elevado grau de simbolização envolvido em suas produções. Poesias que fossem compreendidas instintivamente, antes que racionalmente, mais comunicáveis se apresentavam ao leitor, segundo Milliet. (VIEIRA, 2009, p. 41-42)

Retomando nossa análise acerca dos elementos de origem histórica no poema, temos os substantivos que definem tipos ou classes sociais em antigas sociedades, a saber, publicano, fariseu, patrício e plebeu:

Que sou afinal, meu Deus e meu Senhor?
Um **publicano**? Um **fariseu**?
Preso à vida, servo do tempo,
Patrício ou **plebeu**,
Só, terrivelmente só,
Diante da eternidade!
(MOTA, 1988, p. 9, grifos nossos).

O substantivo masculino “publicano”⁵⁶ refere-se aos trabalhadores que coletavam impostos; o substantivo masculino “fariseu”⁵⁷ refere-se a um grupo de fiéis de uma determinada vertente religiosa judaica. Já os substantivos masculinos “patrício” e “plebeu” referem-se a classes sociais: enquanto os “patrícios”⁵⁸ eram considerados membros da alta nobreza da Romana, os “plebeus”⁵⁹, sinônimos de “plebe”⁶⁰, eram a classe trabalhadora, oposta à nobreza.

Torna-se pertinente acrescentarmos o estudo do pesquisador Paulinho Assunção sobre o livro *Planície dos Mortos*, de Dantas Mota. O estudo intitula-se “O caso Dantas Mota” e compõe o suplemento *Dantas Mota: o centenário do poeta das gerais*:

Planície dos mortos (1936-44), em cuja tessitura se encaixam um léxico de ossários, cadáveres, cemitérios, de mortos em suma, nos dá a impressão (e uma pulsão analógica) de um Hieronymus Bosch na serrania da sua Aiuruoca mítica. **Não a morte naquele timbre cientificista de um Augusto dos Anjos, por exemplo, mas aquela outra de denotação bíblica**, dantesca talvez, símbolo do além que ainda atazana o resto. (ASSUNÇÃO, 2013, p. 19, grifo nosso).

A reflexão de Assunção a respeito do livro mencionado, em que se inclui o poema “Paisagem do homem e do túmulo”, dialoga com a questão da utilização de elementos bíblicos como “fariseu”, “patrício” e “plebeu”. Quando o crítico aponta que a morte, elemento que já discutimos em nossa análise, em *Planície dos Mortos*, está com um “timbre” de “denotação bíblica” (ASSUNÇÃO, 2013, p. 19), podemos interpretar que o eu lírico se utiliza de elementos históricos bíblicos para construir a imagem da morte que tarda a chegar em “Paisagem do homem e do túmulo”.

Discutidos aspectos religiosos, temporais, paisagísticos e históricos do poema, passamos agora a focalizar elementos formais da produção poética, imprescindíveis para um viés analítico. Nesse segmento, torna-se necessário trazer à baila palavras repetidas que surgem no poema. Não é demais ponderar que algumas dessas palavras já foram comentadas, sobretudo aquelas que produzem efeito de continuidade. Há, no entanto, outras, como o adjetivo “só”, a conjunção “ou”, o pronome possessivo “meu” e o pronome “me”.

Há, no poema, três ocorrências do adjetivo “só”, o que contribui, sistematicamente, para o efeito de sentido de solidão do eu lírico diante da espera da morte ou da eternidade. Tal efeito

⁵⁶Verbete “publicano”. In: Dicionário online de português. Disponível em:

<https://www.dicio.com.br/publicano/> Acesso em: 29 mar. 2021.

⁵⁷ Verbete “fariseu”. In: *Silveira Bueno*: minidicionário da língua portuguesa, p. 348.

⁵⁸ Verbete “patrício”. In: *Silveira Bueno*: minidicionário da língua portuguesa, p. 578.

⁵⁹ Verbete “plebeu”. In: *Silveira Bueno*: minidicionário da língua portuguesa, p. 603.

⁶⁰ Verbete “plebe”. In: *Silveira Bueno*: minidicionário da língua portuguesa, p. 603.

de sentido vem ao encontro do que já abordamos acerca do uso do substantivo feminino “eternidade” no poema. Assim, o adjetivo “só” aparece em:

Me sinto **só** em face da eternidade.
 [...]
 Só, terrivelmente **só**,
 Diante da eternidade!
 (MOTA, 1988, p. 9-10, grifos nossos).

A temática da solidão é recorrente na poesia de Dantas Mota, como podemos observar em entrevista concedida por Carlos Drummond de Andrade ao jornal *O Estado de S. Paulo* e integrante do livro *Elegias do País das Gerais: poesia completa*. Na entrevista, nomeada como “Nome a lembrar: Dantas Mota”, Carlos Drummond de Andrade “fala” sobre a solidão presente na poesia de Dantas Mota:

Mas sua poesia sempre me deu ideia de solidão. Solidão generosa, de eremita, de caminhante no deserto, à procura de um sinal transcendente, que anunciasse a felicidade geral. Pensamento subterraneamente místico, se atentarmos em que vestia a terra de Minas com tonalidade de Terra Santa conspurcada pelos fiéis e da qual, “por entre as inscrições de lodo e de limo”, antevia a redenção: “Então o País das Gerais florescerá, / que tempo era de florescerá estar” (ANDRADE, 1988, p. XVIII, grifo nosso).

Também observamos três ocorrências do pronome possessivo “meu”, cujo resultado é o efeito de forte presença do eu lírico nos versos:

E os **meus** antepassados,
 Mortos sem remissão? – E minha dor?
 E os **meus** fundos presságios?
 Estaria afinal pisando zonas neutras
 Ou campos antigos já do **meu** conhecimento?
 (MOTA, 1988, p. 9, grifos nossos).

Outro elemento formal reiterado ao longo do poema é o pronome pessoal átono do caso oblíquo “me”, que, embora seja usado para expressar os sentimentos do eu lírico, também expressa certa musicalidade (melopeia), como que simulando repetição de uma nota musical:

Não é bem o receio da morte.
 Antes o amor à vida (nem **me entendo**),
 [...]
 Me sinto só em face da eternidade.
 E se grito, acordo ecos abandonados.
 Se **me calo**, grilos cantam nas fendas de pedra.
 E, se **me procuro**, somente a solidão.
 Se **me abandono**, estrelas, campos e mares,
 E numa estranha música convocando aos suicídios:
 (MOTA, 1988, p. 9, grifos nossos).

Também vale discorrer sobre como as três estrofes são compostas. Notadamente, na configuração estética dessa produção literária de Dantas Mota, temos a ideia de que uma estrofe completa a estrofe seguinte, ocasionando uma espécie de *enjambement*. “Paisagem do homem e do túmulo” apresenta, no final do último verso de cada estrofe, algo que será completado no primeiro verso da estrofe seguinte, unindo, dessa forma, o último verso de cada estrofe ao primeiro verso da estrofe seguinte:

Ou campos antigos já do meu conhecimento?

Ou não passaria desta categoria de alma?

[...]

E numa estranha música convocando aos suicídios:

Oh! a paisagem do homem e do túmulo! (MOTA, 1988, p. 9, grifos nossos).

No último verso da primeira estrofe e no primeiro verso da segunda estrofe, há uma conjunção coordenativa alternativa que precisa ser completada, ou melhor, é preciso que o “eu-lírico” apresente a opção que se alternará ao conhecimento de “campos antigos” (MOTA, 1988, p. 9). A contraposição do referido termo está alocada no início do verso seguinte: “categoria de alma” (MOTA, 1988, p. 9), que completa a sintaxe da frase ao trazer para o leitor a segunda opção sugerida pela conjunção alternativa.

No segundo grupo de versos, temos o último verso encerrado por dois-pontos (:), o que, de acordo com a *Nova gramática do Português Contemporâneo*, indica “[...] uma interrupção da frase e, conseqüentemente, a suspensão da sua melodia” (CUNHA; CINTRA, 2013, p. 673). Com efeito, se há uma interrupção do que estava sendo escrito, é preciso completá-lo. Assim ocorre no primeiro verso da terceira estrofe. Com ocorrência da interjeição “Oh!”, podemos interpretar toda a terceira estrofe como uma espécie de Ode do suicídio. Tendo em mente que a última estrofe conclui o poema e, como discutimos anteriormente em nossa análise sobre a “estranha música” (MOTA, 1988, p. 9) que o eu lírico escreve, é possível afirmarmos que uma música fúnebre se inicia na última estrofe, dialogando com os desejos suicidas do eu lírico.

Retornando para o diálogo epistolar entre Mário de Andrade e Dantas Mota, há, na carta que Mário escreveu ao poeta mineiro, datada de 18 de outubro de 1944, publicada no livro *Elegias do País das Gerais*, um comentário do poeta arlequinal a respeito do poema “Paisagem do homem e do túmulo”. Nesse momento da carta, Mário “aconselha” Dantas a não retirar trechos do poema:

Antes de mais nada: Não corte não senhor a Paisagem do Homem e do Túmulo, deixe integral. É um poema ótimo como está. É “paisagem”. Se você cortasse acabava a paisagem suculenta do homem, e ficava apenas um close-up pouco ou nada expressivo. Que é expressivo, que é mesmo absolutamente

necessário, *porque é resultante da paisagem*. Não corte. (ANDRADE, 1988, p. 326, grifo do autor).

Como não tivemos acesso aos manuscritos do poema, não podemos dizer se houve cortes ou não, no entanto percebe-se que o poema não deixou de lado a construção de uma “paisagem suculenta do homem” (ANDRADE, 1988, p. 326), pois revela o ser humano diante da passagem do tempo e da chegada da morte. Assim, como aponta Maciel (2013, p. 12), “[...] a questão da temporalidade como fulcro de toda a obra desse poeta, cuja mensagem traduz antes a essência de uma coletividade do que o grito isolado de um ser solitário e triste”. Com isso, não temos apenas a voz do eu lírico, mas também um coro a orquestrar a voz dos homens, permitindo-nos ponderar que Dantas Mota construiu em seu poema uma “paisagem suculenta do homem” (ANDRADE, 1988, p. 326).

A relação entre ser humano e paisagem é apresentada por Michel Collot, em sua obra *Poética e filosofia da paisagem*. Para o pesquisador, as paisagens são formadas por uma tríade: local, olhar e imagem, e só se configuram a partir da percepção humana: “Um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem, senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito” (COLLOT, 2013, p. 19). No poema, podemos compreender que o local é construído com elementos da natureza, como vento, encosta, campos e grilos, remetendo a um ambiente interiorano, bucólico, dialogando com as paisagens românticas, como mencionamos anteriormente ao citarmos o comentário crítico de Sérgio Milliet sobre Dantas Mota ser “um romântico do século XX” (MILLIET, 1988, p. 334).

A produção poética se transforma em paisagem por meio do olhar do eu lírico, que a atravessa por pensamentos melancólicos diante de sua vida e da possibilidade da morte, realizando um retorno à ancestralidade do homem e retomando questões religiosas e políticas. Enfim, o olhar é solitário, reflexivo e angustiante. Portanto, a imagem que resulta da relação entre espaço (local) e pensamento (olhar) é exatamente a formação de uma paisagem em que os elementos da natureza estarão integrados ao sentimento do sujeito.

Segundo Collot (2013, p. 18), “[...] é o olhar que transforma o local em paisagem e que torna possível sua artialização, [...] O olhar constitui uma primeira configuração dos dados sensíveis”. O olhar angustiante do eu lírico em “Paisagem do homem e do túmulo” transforma um espaço físico em ambiente de dor e inquietação, externando, por meio da relação entre sujeito e espaço, a complexa existência humana. De acordo com Collot (2013, p. 20), trata-se de um “sujeito perceptivo” que transforma um espaço físico (palpável, definido) em paisagem poética (artisticamente construída).

Julgamos relevante apresentar também a forma como Dantas Mota define seu olhar sobre o mundo. Em carta escrita a Mário de Andrade, datada de 30 de maio de 1944, Dantas Mota confessa ao poeta arlequinal seu modo de ver a vida: com extremo ceticismo. Conforme comentamos anteriormente, podemos captar o olhar cético de Mota, como descrito por ele mesmo, em sua carta: Temo o fracasso, Mário, e/ irritado-me com elogios, dado o absoluto ceticis-/mo com que vejo o mundo, os homens, e as coisas.⁶¹

Em relação ao título do poema “Paisagem do homem e do túmulo”, parece-nos válido apresentar a significação do objeto “túmulo”, de acordo com o *Dicionário de Símbolos*:

Como um monte de proporção pequena ou elevando-se em direção ao céu como uma pirâmide, o túmulo lembra o simbolismo da montanha*. **Cada túmulo é uma réplica modesta dos montes sagrados, reservatórios de vida.** Afirma a perenidade da vida, através das suas transformações. [...] Os sonhos com túmulos revelam a existência de um cemitério interior: desejos insatisfeitos, amores perdidos, ambições frustradas, dias felizes desaparecidos. [...] **Aquele que sonha com mortos, cemitério, túmulos, está, na realidade, à procura de um mundo que ainda encerra alguma vida secreta para ele;** e para lá vai quando a vida não oferece saída, quando conflitos existenciais autênticos o mantêm prisioneiro sem lhe apresentar soluções; **então, pedirá uma resposta às suas dúvidas à beira do túmulo daqueles que levaram muito desta vida para as sombras profundas da terra...** (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 915, grifos nossos).

O primeiro período em destaque na citação, “Cada túmulo é uma réplica modesta dos montes sagrados, reservatórios de vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 915), expõe o vínculo do objeto “túmulo” com a vida. Desse modo, o título do poema articula um diálogo com a vida, por isso o eu lírico mobiliza o sentido de espaço que se aproxima do túmulo, como se o espaço daquele sujeito fosse seu próprio túmulo. A paisagem é arquitetada de modo a construir a imagem da espera (por isso o túmulo): o sujeito espera a vida se esvaír, havendo, portanto, um tempo de espera pela morte. Assim, o túmulo metaforiza espera e vida.

O segundo período em destaque, “Aquele que sonha com mortos, cemitério, túmulos, está, na realidade, à procura de um mundo que ainda encerra alguma vida secreta para ele” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 915), também aponta algo que é possível identificar no poema: a procura de respostas. É certo que não podemos afirmar que o eu lírico está sonhando, mas podemos cogitar a hipótese de uma reflexão interior diante da vida, fazendo que a presença do objeto túmulo dialogue com o movimento de busca de respostas para a existência humana. Na última estrofe, os versos anunciam exatamente essa crise de identidade:

**Que sou afinal, meu Deus e meu Senhor?
Um publicano? Um fariseu?
Preso à vida, servo do tempo,**

⁶¹ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5337.

Patrício ou plebeu,
Só, terrivelmente só,
Diante da eternidade!
(MOTA, 1988, p. 9-10, grifo nosso).

O terceiro período em destaque, “então, pedirá uma resposta às suas dúvidas à beira do túmulo daqueles que levaram muito desta vida para as sombras profundas da terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 915), dialoga com a busca de respostas acerca do momento em que “os homens descem”, ou seja, quando morrem.

Os três primeiros versos já apontam a dualidade que será construída no poema: o “amor à vida” e o “receio da morte”:

Não é bem o **receio da morte**.
Antes o **amor à vida** (nem me entendo),
Tal que nem vou vivendo, bem ou mal.
(MOTA, 1988, p.9, grifos nossos).

Sendo o poema um questionamento diante da existência humana, ele se constrói a partir da dualidade vida e túmulo. Assim, o eu lírico de “Paisagem do homem e do túmulo” está posicionado exatamente entre a vida que é vivida e o fim da vida, marcado pela morte. Com isso, o espaço que o rodeia refletirá essa questão existencialista. Além disso, a paisagem que vai sendo formada pela visão do eu lírico, com elementos que integram a vida e a morte; é a paisagem que forma o homem, capaz de ver, e, ao mesmo tempo, a paisagem do túmulo, aquilo que é visto, interligando ambos à planície.

Por fim, é importante esclarecer que o poema “Paisagem do homem e do túmulo” traz, na edição de 1961 de *Elegias do País das Gerais*, algumas variantes.

PAISAGEM DO HOMEM E DO TÚMULO

A Cármen de Almeida

Não é bem o receio da **Morte**...
Antes o amor à **Vida** (nem me entendo),
Tal que nem vou vivendo, bem ou mal.
Melhor seria se morrêssemos antes,
Antes da primeira comunhão,
Batizado às pressas por qualquer
Padrinho, descer a encosta,
Carregando os ventos na face.
Viria algum anjo falar comigo?
Maria teria pena de mim?
E os meus antepassados,
Mortos sem remissão? – E minha dor?
E os meus fundos presságios?
Estaria afinal pisando zonas neutras
Ou campos antigos já do meu conhecimento?
Ou não passaria desta categoria de alma?

Às vêzes, quando os homens descem,
 Me sinto só em face da Eternidade.
 E se grito, acordo ecos abandonados.
 Se me calo, grilos cantam nas fendas de pedra.
 E se me procuro, sòmente a solidão.
 Se me abandono, estrêlas, campos e mares,
 E numa estranha música convocando aos suicídios.
 Oh! a paisagem do homem e do túmulo!
 Que sou afinal, meu Deus e meu Senhor?
 Um publicano? Um fariseu?
 Prêso à vida, servo do tempo,
 Patrício ou plebeu,
 Só, terrivelmente só,
 Diante da Eternidade!
 E, ao redor de mim,
 A tristeza infinita da Terra. (MOTA, 1988, p. 9, grifos nossos)

As variantes em relação à edição de 1988, são poucas, no entanto, pertinentes. Além do uso do acento circunflexo (^), o que nos chama a atenção é o fato de o substantivo “eternidade” ser grafado com inicial minúscula na edição de 1988 e, na edição de 1961, com maiúscula. O mesmo ocorre com os substantivos femininos “vida” e “morte”, que, assim como “eternidade”, na edição de 1961, são grafados com iniciais maiúsculas.

Uma possibilidade para o uso de iniciais maiúsculas poderia ser o fato de o eu lírico pretender representar “fases” da passagem do tempo, como o início e o fim, mediados pela duração infinita da “eternidade”. Também podemos pensar que esse recurso permite que nomes e seres comuns e abstratos transformem-se em categorias de nomes próprios e concretos, resultando em um efeito de personificação, que não ocorre na edição de 1988.⁶²

A última modificação que encontramos está na diagramação do poema: na edição de 1961, é organizado em uma só estrofe, enquanto na edição de 1988 é articulado em três estrofes.

3.2.2 Os poemas “Paisagens”, de Dantas Mota, e “Paisagem nº 1”, de Mário de Andrade

Ainda analisando o elemento paisagem em poemas, nesta subseção nos dedicamos ao movimento de aproximação entre os poetas Dantas Mota e Mário de Andrade. Dessa forma, nosso olhar incide sobre a concepção de paisagem e o diálogo entre os fazeres poéticos.

O poema de Dantas Mota foi selecionado do livro *Anjo de Capote* (1946-1952), que compõe sua antologia poética *Elegias do país das Gerais: poesia completa*.

⁶² Agradeço à Profa. Dra. Marlene Durigan pela sugestão sobre o emprego dos nomes próprios e concretos.

Paisagens

1

Jardins epiléticos, crepúsculo, depois a noite.
 O vento salga-me a face, umedece-me os cabelos.
 Mas há uma lembrança de tardes anteriores
 No meu passo que descendo vai.
 Volvi dalgum cassino. Volveste dalgum álbum.
 Pelos canteiros noturnos da dor dormem rosas d'alfanje
 E há uma brancura de paz e de mármore
 Pelo sono enorme sossegado.
 E molhando os campos pacificados
 E as aldeias dormindo onde cantam os galos
 À lua...

2

Ó lua:
 Das águas, das livrarias, dos edifícios,
 Que uma neblina fria envolve em sua umidade velha.
 Lua dos mares e dos suicidas molhando corpos vestidos.
 Lua que o pecado cumulou de gentileza tanta
 No silêncio cúmplice.
 Lua de meu pai, minha mãe, minha irmã doente.
 Inusitada lua dos mares e dos desencontros,
 Dançando sobre mim, lúgubre e fria como uma praia...
 (MOTA, 1988, p. 45)

O poema de Mário de Andrade foi extraído do livro *Paulicéia Desvairada* (1922), presente em sua antologia poética *Poesias completas*:

Paisagem N°1

Minha Londres das neblinas finas!
 Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
 Há neve de perfumes no ar.
 Faz frio, muito frio...
 5 E a ironia das pernas das costureirinhas
 parecidas com bailarinas...
 O vento é como uma navalha
 nas mãos dum espanhol. Arlequinal!...
 Há duas horas queimou sol.
 10 Daqui a duas horas queima sol.

Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos,
 um tralalá... A guarda-cívica! Prisão!
 Necessidade a prisão
 para que haja civilização?
 15 Meu coração sente-se muito triste...
 Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
 dialoga um lamento com o vento...

Meu coração sente-se muito alegre!
 Este friozinho arrebitado
 20 dá uma vontade de sorrir!
 E sigo. E vou sentindo,
 à inquieta alacridade da invernia,

como um gosto de lágrimas na boca...
(ANDRADE, 2013, p. 86)

A primeira “relação de contato” (NITRINI, 2000, p. 127) na construção poética dos poetas é certa semelhança temático-estrutural na organização dos versos. Em ambos os poemas, o primeiro verso traz referência ao espaço em que (ou sobre o qual) o eu lírico desenvolve os poemas:

Jardins epiléticos, crepúsculo, depois a noite. (MOTA, 1988, p. 45, grifo nosso)

Minha Londres das neblinas finas! (ANDRADE, 2013, p. 86, grifo nosso)

Outra “relação de contato” (NITRINI, 2000, p. 127) pode ser identificada na presença da figura de linguagem comparação, posicionada, estruturalmente, no último verso dos poemas:

Dançando sobre mim, lúgubre e fria **como** uma praia...” (MOTA, 1988, p. 45, grifo nosso)

E sigo. E vou sentindo,
à inquieta alacridade da invernã,
como um gosto de lágrimas na boca...
(ANDRADE, 2013, p. 86, grifo nosso).

O “vento” atuando como sujeito da frase é o primeiro componente de construção de paisagem nos poemas, representando mais uma “relação de contato”. É significativo que, nos referidos poemas, o vento desperta a mesma sensação no eu lírico: arranca-lhe uma sensação negativa; ou é “uma navalha” (ANDRADE, 2013, p. 86), em Mário, objeto atrelado à violência; ou “salga-me a face” (MOTA, 1988, p. 45), em Dantas, despertando lembranças dolorosas:

O vento salga-me a face, umedece-me os cabelos. (MOTA, 1988, p.45, grifo nosso).

O vento é como uma navalha
nas mãos dum espanhol. Arlequinal (ANDRADE, 2013, p. 86, grifo nosso).

O “vento” é um elemento que exerce a função de promover uma emoção lírica, pois impulsiona o eu lírico a sentir algo que está adormecido nele e que a paisagem, por meio do elemento natural vento, evoca, modificando-o:

Devido à agitação que o caracteriza, é um símbolo de vaidade, de **instabilidade, de inconstância**. [...] Por outro lado, o vento é sinônimo de **sopro** e, por conseguinte, do Espírito, do **influxo espiritual de origem celeste**. [...] No simbolismo hindu, o vento, Vayu, é o **sopro cósmico e o Verbo**; é o soberano do domínio sutil, intermediário entre o Céu e a Terra, espaço preenchido, de acordo com a terminologia chinesa, por um sopro, k’i. Vayu **penetra, rompe, purifica**. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 935, grifos nossos)

Como argumenta Michel Collot em sua obra *Poética e filosofia da paisagem*, há uma integração entre o eu lírico e a paisagem que o cerca, marcada pelo encontro com o vento, que faz surgir um sentimento melancólico no homem. Tal movimento só ocorre porque o eu lírico dos dois poemas se entrega à natureza, se funde a ela, integrado, saindo de si rumo ao exterior do mundo. Segundo o pesquisador:

A paisagem implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas **se abre ao fora**. Ela dá argumentos para uma redefinição da subjetividade humana, não mais como substância autônoma, mas como **relação**. [...] O mundo, como tal, não existe senão por uma consciência que tão-somente apreende a si mesma quando se projeta em direção ao mundo. (COLLOT, 2013, p. 30, grifos nossos)

Tal observação corrobora a análise que realizamos anteriormente sobre “Paisagem do homem e do túmulo”, em que apontamos a interação entre “sujeito” e “vento” no verso “descer a encosta, / Carregando os ventos na face” (MOTA, 1988, p. 9). Nesse mesmo sentido de integração entre sujeito e natureza, o sujeito de Mário de Andrade, com “O vento é como uma navalha / nas mãos dum espanhol” (ANDRADE, 2013, p. 86), e o sujeito de Dantas Mota, com o verso “O vento salga-me a face, umedece-me os cabelos” (MOTA, 1988, p. 45), também estabelecem uma relação de entrega com seu meio.

Em Mário, ao construir o verso de forma que o vento se transfigure em navalha, é possível a leitura de que um elemento paisagístico adquire forma material, relacionado ao cotidiano do homem. Podemos notar uma integração entre o homem e seu meio, entre vento e navalha, elementos do mundo humano e natural. Em Dantas, a construção do verso é semelhante ao que observamos em “Paisagem do homem e do túmulo”, pois o vento, elemento paisagístico, ao tocar o rosto do homem, “salga-lhe a face”, desperta-lhe uma sensação, inquieta-o. Dessa forma, também podemos observar uma integração entre homem e meio, pois, ao tocar a face do homem, o vento integra-se a ele.

O frio atua como elemento que envolve a lua em Dantas e deixa a paisagem mais melancólica, enquanto em Mário é o elemento que desperta tanto tristeza como alegria. Assim, em “Paisagem Nº1”, o frio se constrói numa contraposição, em que a palavra “frio”, utilizada no diminutivo, sugere uma forma de afeto, indicando um sentimento agradável ao eu lírico. No entanto, o “coração” do eu lírico que caminha pelas ruas sente-se ora triste, ora alegre. Essa dupla sensação está embalada pelo “friozinho arrebitado” (ANDRADE, 2013, p. 86):

Ó lua:
Das águas, das livrarias, dos edifícios,
Que uma **neblina fria** envolve em sua umidade velha. (MOTA, 1988, p. 45, grifo nosso).

Meu coração sente-se **muito triste...**
 Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
 dialoga um lamento com o vento...

Meu coração sente-se **muito alegre!**
 Este **friozinho arrebitado**
 dá uma vontade de sorrir! (ANDRADE, 2013, p. 86, grifos nossos).

Nos dois poemas, há a presença de um eu lírico que percorre um determinado espaço e descreve as paisagens de acordo com os sentimentos que tais lugares despertam nele. A presença dos verbos “seguir” e “passar” indica a movimentação lírica. Tal revelação dialoga com George Simmel, apresentado por Cunha (2016), ao expor que fazer paisagem desperta uma “atitude sensível” (CUNHA, 2016, p. 13) do homem para com a natureza:

Para Simmel, portanto, o fazer paisagem demanda **uma atitude sensível e espiritual do sujeito diante da natureza**. Segundo ele, o observador que simplesmente olha uma árvore, uma flor, uma colina...não elabora um quadro paisagem. O processo requer um sentimento afetivo de entrega, um apelo místico, uma ‘disposição de espírito’ (stimmung) enfim, um tratamento diferenciado, estético, do olhar metonímico do sujeito para o objeto. (CUNHA, 2016, p. 13-14, grifos nossos)

Assim, em versos como “o vento salga-me a face”, de Dantas Mota (MOTA, 1988, p. 45), e versos como “Este friozinho arrebitado/dá uma vontade de sorrir”, de Mário de Andrade (ANDRADE, 2013, p. 86), é possível a leitura de que, nos poemas, o eu lírico percorre um determinado lugar, observa-o e, ao transfigurá-lo em poema, o sujeito que observa o espaço estabelece com aquele ambiente um “sentimento afetivo de entrega” (CUNHA, 2016, p. 13). Dessa forma, podemos refletir que o fazer paisagem em Dantas e Mário é “uma atitude sensível e espiritual do sujeito diante da natureza” (CUNHA, 2016, p.13), como aponta George Simmel. Nesse movimento, o sujeito caminha, observa, sente a natureza e a coloca em seu poema, a partir desse processo.

Em “Paisagem Nº1” e “Paisagens”, o sujeito percorre e observa um espaço, mas, ao descrevê-lo, fragmenta a paisagem por meio do “olhar metonímico” (CUNHA, 2016, p. 13) do artista. Além disso, em ambos há o andar e o observar do “sujeito perceptivo” (COLLOT, 2013, p. 20):

No meu **passo** que descendo vai. (MOTA, 1988, p. 45, grifo nosso).

“E **sig**o. E vou sentindo,
 à inquieta alacridade da invernã,
 como um gosto de lágrimas na boca... (ANDRADE, 2013, p.86, grifo
 nosso).

Aproveitando a temática do sujeito que caminha sobre um espaço, é válido o estudo crítico presente no suplemento organizado pelo governo de Minas Gerais, *Dantas Mota: o centenário do poeta das gerais*, em que o pesquisador Gilberto Nable escreve sobre o hábito de passeios noturnos de Dantas Mota, em estudo nomeado “Nos vinte anos da morte do poeta”:

Hoje percebo que um verdadeiro poema quase sempre pressupõe uma ascese, silenciosa e obstinada peregrinação ao reino das palavras. E de onde volta-se, muitas vezes e apesar do esforço, com as mãos vazias. **Esse percurso ele o fazia nas madrugadas aiuruocanas**, na janela insone de sua casa (dormia pouco) ou nas **caminhadas meditativas na praça, sozinho**, numa compulsão deambulatória, desafiando o frio intenso, em profunda introspecção. (NABLE, 2013, p. 27, grifos nossos).

Permanecendo nesse caminhar do eu lírico por um determinado espaço e sabendo que “Paisagem nº1” integra as composições de *Paulicéia Desvairada*, é relevante o que escreve Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira* sobre a referida obra.

A *Paulicéia Desvairada* abre-se com um “Prefácio Interessantíssimo” em que o poeta declara ter fundado o desvairismo: nessa poética aberta há afinidades com a teoria da *escrita automática* que os surrealistas pregavam como forma de liberar as zonas noturnas do psiquismo, únicas fontes autênticas de poesia. Ao ditado do inconsciente viriam depois juntar-se as vozes do intelecto. (BOSI, 2013, p. 371, grifos do autor)

Podemos interpretar que esse caminhar do eu lírico em Mário de Andrade seria uma espécie de reflexão do homem acerca de seu espaço, visto que elementos como “vento”, “neblina” e “frio” constroem um espaço melancólico propício para o devaneio. No entanto, o “frio” que mencionamos como elemento que constitui o melancólico é o mesmo que encerra o poema, despertando no eu lírico certa “inquieta alacridade da invernia” (ANDRADE, 2013, p. 86). Dessa forma, o sujeito reflete seu espaço ao percorrê-lo; um espaço que desperta nele sentimentos diversos.

Retornando para a presença dos componentes naturais da paisagem, o que se nota em “Paisagens” é a presença da lua como elemento que encerra a primeira estrofe e conduz à segunda. Ao finalizar a primeira, aparece como objeto do canto do galo – “À lua” –, imediatamente transmutado em objeto do canto do poeta – “Ó lua” –, interligando a paisagem ao eu, já que é lua “Das águas, das livrarias, dos edifícios”, mas que, ao mesmo tempo, dança sobre o eu lírico – “Inusitada lua dos mares e dos desencontros, / Dançando sobre mim, lúgubre e fria como uma praia...” (MOTA, 1988, p. 45).

Vale destacar também a correlação “lua-sol” nos poemas “Paisagens” e em “Paisagem Nº1”. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, “sol” e “lua” são elementos interligados exatamente pela sua oposição natural, pois um só existe na ausência do outro:

É em correlação com o **simbolismo do Sol*** que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser **privada de luz própria** e não passar de um reflexo do Sol; de outro lado, de a Lua atravessar **fases diferentes e mudança de forma** (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 561, grifos nossos)

Em “Paisagem Nº1”, o “sol” é o elemento que aponta o espaço temporal da paisagem descrita pelo eu lírico, ou melhor, mostra o momento do dia em que aquela paisagem está sendo observada pelo poeta e construída sob seu olhar poético:

Pleno **verão**. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
[...]
Há duas horas queimou **sol**.
Daqui a duas horas queima **sol**. (ANDRADE, 2013, p. 86, grifos nossos).

Assim, o “sol” é o elemento que orienta a paisagem, em “Paisagem Nº1”, localizando o eu lírico no tempo, assim como a lua em “Paisagens”, mas também delimitando o espaço:

Se não é o próprio deus, é, para muitos povos, uma **manifestação da divindade** (epifania urania). [...] O Sol é a **fonte** da luz, do calor, da vida. Seus raios representam as **influências celestes**- ou espirituais- recebidas pela Terra. [...] Além de vivificar, o brilho do Sol manifesta as coisas, não só por torná-las perceptíveis, mas por representar a extensão do ponto principal, por medir o espaço (CHEVALIER; GHEERBRANT 2017, p. 836, grifos do autor).

Sobre o modo de compor paisagens de Mário de Andrade, Jakeline Cunha (2016, p. 13) aponta que Mário compõe “paisagens metonímicas” em *O turista aprendiz*. Dessa forma, em um movimento comparatista, podemos considerar que o mesmo acontece nos poemas de Dantas Mota, já que ambos os poetas arquitetam as partes de um todo que compõem uma paisagem, seja interiorana ou metropolitana.

O já mencionado “olhar metonímico” de George Simmel é apresentado por Jakeline Cunha em sua tese sobre *O turista aprendiz*, de Mário de Andrade, em que ela articula o confronto entre objetividade e subjetividade dentro dos espaços/paisagens (CUNHA, 2016, p. 236). De acordo com a pesquisadora, a paisagem fragmentária permite um olhar mais detalhista do poeta, fazendo que haja uma certa coerência em partes separadas. Assim, o “olhar metonímico” de Mário advém exatamente dessa fragmentação objetiva: por meio da desintegração da paisagem, será possível ao poeta compreender a objetividade e a subjetividade de cada componente dessa paisagem e, a partir desse olhar, transfigurá-las no papel.

Sobre a forma de compor paisagem, é válido retomar aspectos da discussão que realizamos na análise de “Paisagem do homem e do túmulo”, quando aproximamos o poema aos ideais românticos, sobressaindo-se a questão de que “a natureza romântica é expressiva” (BOSI, 2013, p. 97). No poema de Dantas, “Paisagens”, são revisitadas algumas temáticas discutidas no período romântico. Dentre elas, há o espaço noturno em que o poema se desenvolve, como no verso “Jardins epiléticos, crepúsculo, depois a noite” (MOTA, 1988, p. 45), e que é enfatizado pela presença do elemento lua, que atua no poema como um ser que observa o homem. O eu lírico dedica toda a segunda estrofe a uma espécie de invocação da lua, descrevendo-a a partir do uso de dois-pontos (:), que, segundo Cunha e Cintra (2013, p. 669) pode, entre outras funções, anunciar “uma enumeração explicativa”. Apreciemos o poema:

Ó lua:
Das águas, das livrarias, dos edifícios,
 Que uma neblina fria envolve em sua umidade velha.
Lua dos mares e dos suicidas molhando corpos vestidos.
Lua que o pecado cumulou de gentileza tanta
 No silêncio cúmplice.
Lua de meu pai, minha mãe, minha irmã doente.
Inusitada lua dos mares e dos desencontros,
Dançando sobre mim, lúgubre e fria como uma praia...
 (MOTA, 1988, p.45, grifos nossos).

Essa caracterização da lua como ser que observa o sujeito dialoga com o que Bosi (2013, p. 98) afirma sobre o “mundo natural encarna[ndo] as pressões anímicas”, pois é possível inferirmos uma humanização da lua que observa os “edifícios”, “livrarias” e que está presente no reflexo dos “mares”, que acompanha os “suicidas”, que “dança” sobre o sujeito. Enfim, há uma relação entre homem e espaço/lua, ou melhor, há um sujeito que “se abre ao fora” (COLLOT, 2013, p. 30).

Sobre o estilo romântico de Dantas Mota, Sérgio Milliet afirma que Mota seria “um romântico do século XX que assentava o expressionismo natural dos românticos numa disciplina cubista” (MILLIET, 1988, p. 334). Sobre essa “disciplina cubista” apontada por Milliet, a pesquisadora Nívia dos Santos Vieira, em sua já mencionada dissertação *Poetas de Minas no Diário crítico de Sérgio Milliet*, escreve sobre a crítica que Sérgio Milliet teceu a respeito de outro livro de Dantas, *Planície*, identificando na obra aquele também já mencionado “traço cesariano”. Para encerrar, Vieira (2009) explica que o “traço” observado por Milliet advém do uso que Mota faz de imagens fortes, como no poema “Noturno de Belo Horizonte”, em que o poeta usa a imagem de Evágrio na estação Austin.

Portanto, a partir do percurso que traçamos até aqui, é possível a leitura de que há, no estilo de escrita de Dantas Mota, indícios de influência do estilo de escrita de Mário de Andrade,

a qual é perceptível no modo de escrever poemas sobre paisagens. Para entendermos influência nesse contexto, é válido retomarmos as contribuições de Alejandro Cionarescu apresentadas por Sandra Nitrini. Aqui, o conceito emerge como “ ‘resultado artístico autônomo de uma relação de contato’, (CIONARESCU, 1964, p. 92), entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor” (NITRINI, 2000, p. 127).

Dessa forma, acreditamos que Dantas Mota foi sim um leitor da obra de Mário de Andrade, visto que a edição de *Pauliceia Desvairada*, livro em que o poema “Paisagem Nº1” foi publicado, data de 1922 e a edição de *Anjo de Capote*, livro em que está alocado o poema “Paisagens”, foi escrito entre os anos de 1946 e 1952. Vale esclarecer que Dantas se aproxima de Mário no labor poético, mas continua preservando a sua individualidade enquanto artista, pois, as “relações de contato” (NITRINI, 2000, p. 127) apontam semelhanças entre as composições, diferentemente das imitações. Assim, Dantas transfigurou em seu poema a relação de contato que estabeleceu com Mário, seja na leitura da obra do poeta arlequinal, seja no diálogo epistolar que ocorreu entre ambos.

Enfim, as paisagens nos poetas Mário de Andrade e Dantas Mota realizam o movimento de desprender as partes do todo. Apoiados no estudo de Cunha (2016) sobre o “olhar metonímico” (CUNHA, 2016, p. 13), podemos depreender que o eu lírico de cada poema, em Dantas e Mário, caminha por um referido espaço e, ao caminhar por esse espaço, sensibiliza-se com os aspectos mínimos da natureza, a singularidade das partes. A partir de todo esse caminhar por um espaço físico, surge a relação que ambos os poetas estabelecem com o mundo natural. Segundo George Simmel, citado por Cunha (2016), as partes de um todo observado pelo eu lírico se integram em uma paisagem, fazendo surgir o “olhar metonímico” (CUNHA, 2016, p. 13) dialogando com a figura de linguagem “metonímia”⁶³, de modo que a paisagem se constrói com as partes de um todo.

Nesse sentido, na obra *Poética e filosofia da paisagem*, Collot realiza uma reflexão sobre a composição de paisagem, apontando que, “De fato, a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma imagem.” (COLLOT, 2013, p. 17). Assim, podemos ler o poema “Paisagem Nº1” de Mário como um olhar (do eu lírico) de quem caminha e observa um local, que poderia ser a cidade de São Paulo. E a imagem que se constrói desse olhar diante de um espaço é metonímica, ou seja, partes que

⁶³ Em *Versos, sons e ritmos* (1999), de Norma Goldstein, a metonímia é definida como: “emprego de um termo por outro, numa relação de ordem: causa pelo efeito; sinal pela coisa significada; continente pelo conteúdo; possuidor pela coisa possuída.” (GOLDSTEIN, 1999, p. 66).

integram um todo de forma fragmentada, exatamente como é descrito o olhar de Mário de Andrade em *Mário de Andrade, paisagista em O turista aprendiz* (CUNHA, 2016).

Em relação ao poema “Paisagens”, de Dantas Mota, o olhar também é um olhar observador de quem caminha. O “sujeito perceptivo” (COLLOT, 2013, p. 20) desse poema caminha por um espaço que, assim como no poema de Mário, se caracteriza como um espaço urbano. A imagem desse poema também pode ser considerada metonímica, pois há dois momentos no poema: o momento do eu lírico caminhando no jardim e o momento do eu lírico contemplando a lua; ou seja: há partes de um todo que, ao se integrarem, formam a paisagem do eu lírico em Dantas Mota. O homem que caminha no jardim também é o homem que, em um segundo momento do poema, contempla a lua; portanto, há duas cenas que, ao serem colocadas em poema pelo eu lírico, formam apenas uma paisagem, por meio do “olhar metonímico” (CUNHA, 2016, p. 13).

Então, finalizamos esta seção apontando mais uma “relação de contato” (NITRINI, 2000, p. 127) entre os poetas: o modo de fazer paisagem. Em ambos os poemas, há um “sujeito perceptivo” (COLLOT, 2013, p. 20) que caminha por um determinado local e o descreve formando uma paisagem por meio de seu “olhar metonímico” (CUNHA, 2016, p. 13). Assim, os poetas que se corresponderam entre os anos de 1933 e 1945 estendem esse diálogo em suas obras, tanto na correspondência quanto na poesia, como se percebe na forma de construir paisagens poéticas. Prosseguiremos nesse movimento de diálogo, correspondência e análise de poesia na próxima seção.

4 “DANÇAS” E *SURUPANGO*: “TUDO É DANÇAR”, “TUDO DANSA”

4.1 Danças

A obra *Surupango* (1932) se aproxima, em muitos aspectos, do poema “Danças”, de Mário de Andrade, que, apesar de ter sido publicado, em livro, somente em 1930 com o lançamento de *Remate de males*, já aparece na revista *Estética* de 1924, como vem afirmado pelas pesquisadoras Telê Ancona Lopez e Tatiana Figueiredo, em nota das *Poesias completas* (2013). Como não temos acesso ao acervo do escritor, não é possível dizermos se ele teve em mãos exemplar da *Estética*, mas, tendo em vista a análise que fizemos do poema e as relações que estabelece com o texto de Mário de Andrade, consideramos provável que tenha realizado a leitura dos versos. Além disso, pode-se perceber, por meio da correspondência, que ambos estavam interessados em questões relativas à música e à dança popular, como demonstramos, o que leva ambos a atualizarem, em versos, nossos ritmos e cantares.

O interesse de Mário de Andrade pela cultura popular é, segundo a pesquisadora Telê Ancona Lopez, em *Mário de Andrade: ramais e caminho*, algo que acompanha o poeta modernista, já que, “desde o início da carreira de Mário de Andrade, é claro o seu interesse pela contribuição que a criação literária do povo poderia oferecer para a literatura no campo erudito” (LOPEZ, 1972, p. 75). Para Mário, o folclore deveria ser estudado como ciência:

[...] é a busca de um caminho político que motiva o seu estudo do homem brasileiro nas manifestações folclóricas, pesquisadas com forma de conhecimento. Sabendo qual a tônica do pensamento popular brasileiro, poderia melhor, através da divulgação de elementos folclóricos, levar o Brasil a seu autoconhecimento, para fazê-lo chegar ao nacionalismo e mais tarde ao universalismo, nas artes cultas. (LOPEZ, 1972, p. 102)

Ao analisarmos o poema e o livro, que dialogam com a arte da dança, é interessante recorrermos a considerações de Paul Valéry, em *Filosofia da dança* (2011)⁶⁴, estudioso lido por Mário de Andrade. Para ele, a dança nasce da percepção de capacidades físicas do corpo:

O homem percebeu que tinha mais força, mais flexibilidade, mais potencialidades articulatórias e musculares do que as necessárias para atender às demandas de sua existência e descobriu que alguns destes **movimentos, pela sua frequência, sua sucessão ou sua amplitude, lhe davam um prazer que era uma espécie de intoxicação**; tão intenso às vezes que somente um esgotamento total de suas forças, uma espécie de êxtase de exaustão poderia interromper seu delírio, seu dispêndio motriz exasperado. (VALÉRY, 2011, p. 4, grifos nossos)

⁶⁴ Traduzido por Charles Feitosa e publicado na revista *O percevejo*.

Na sequência, o poeta-filósofo francês discorre sobre os pensamentos, argumentando que são inúteis para o nosso corpo, pois não são relevantes para a sobrevivência física do corporal: “Nossos pensamentos mais profundos são os mais insignificantes à nossa conservação e de algum modo até triviais em relação a ela.” (VALÉRY, 2011, p. 6). Seria exatamente nesse movimento de “pensamentos inúteis” que surge a arte e, nela, a dança. Assim, segundo Paul Valéry, os elementos da arte constituem-se pela ação, justificando sua reflexão sobre a força e a curiosidade humana, no sentido do ser que pensa além do necessário para sobreviver.

Desse modo, para Valéry, a arte, assim como a ciência, surge da curiosidade, do olhar para o inútil:

E ainda, todas essas invenções e produções livres e gratuitas, todos esses jogos de nossos sentidos e de nossas potências, gradualmente providenciaram para si próprios uma espécie de *necessidade* e um tipo de *utilidade*. Tanto a arte como a ciência, cada uma segundo suas vias, tendem a criar uma espécie de útil a partir do inútil, uma espécie de necessário a partir do arbitrário. Desse modo a criação artística não é tanto uma criação de obras, mas sim a criação da *necessidade de obras*; as obras passam a ser produtos, ofertas, que pressupõem demandas e necessidades. (VALÉRY, 2011, p. 6, grifo do autor)

Assim, o olhar do filósofo para a dançarina, observando seus movimentos, segundo Valéry, é de quem tenta identificar como se constitui a dança. Nesse exercício de observar a bailarina, o filósofo se recorda da indagação de Santo Agostinho sobre o tempo e observa que, na dança da bailarina, existe como que um “tempo fechado”. Ao olhar para a bailarina, o filósofo observa um tempo que é criado a partir da dança e nos movimentos, ordenados em uma sequência fechada, de modo que tempo, movimento e espaço criam um “outro estado” para o corpo que dança:

Parece-lhe que a pessoa que dança se fecha, de alguma maneira, em uma duração que ela mesmo engendra, uma duração toda feita de energia imediata, feita de nada que possa efetivamente durar. Ela é o instável, ela propicia o instável, exige o impossível, abusa do improvável, e, por força de seu esforço para negar o estado normal das coisas, **ela cria a ideia na mente de um outro estado, uma condição excepcional – um estado que é apenas ação, uma permanência que se constituiria e se consolidaria através de uma produção incessante de atividade**, comparável a pose vibrante de uma abelha ou borboleta na frente do cálice de flores que ela explora, e que permanece, no comando da potência motriz, quase imóvel, apoiada pela batida incrivelmente rápida de suas asas. [...] Parece-lhe também que, no estado dançante, **todas as sensações do corpo, simultaneamente movente e movido, estão encadeadas em uma determinada ordem** – estão se chamando e se correspondendo umas as outras como se repercutissem reciprocamente, como se fossem refletidas na parede invisível da esfera de forças de um ser vivo. (VALÉRY, 2011, p. 8-9, grifos nossos).

Portanto, nesse movimento da dança, o corpo estabelece uma relação de entrega com o seu espaço, ao mesmo tempo em que ignora o seu entorno:

Ele [filósofo] observa que o corpo que dança parece ignorar o seu entorno. Parece só lidar consigo próprio e com outro objeto, um objeto capital, de onde ele se desconecta e para o qual regressa, mas somente para reunir os recursos para outro voo... **Este objeto é a terra, o solo, o lugar sólido, o plano sobre o qual a vida comum pisoteia,** onde se realiza a caminhada, a prosa do movimento humano. (VALÉRY, 2011, p. 10, grifos nossos).

Ao discorrer sobre o fato de a dança ser uma “[...] ação que se *deriva* da ação ordinária e útil, depois dela *se libera* e finalmente, a ela se *opõe*” (VALÉRY, 2011, p. 12, grifo do autor), é pertinente o exemplo que Paul Valéry apresenta sobre poemas. Para o poeta, o referido gênero literário existe apenas no tempo de sua declamação, de modo que essa ação cria um estado de espírito com suas leis e com o tempo, exatamente como a dança:

Um poema, por exemplo, é ação, porque só é um poema no instante da sua **declamação: o poema é portanto somente *em ato*.** Este ato, como a dança, tem por finalidade **criar um estado do espírito; esse ato se dá as suas próprias leis; através dele cria-se também um tempo** e uma medida de tempo que lhe convêm e lhe é essencial: não se pode distingui-lo de sua forma de duração. Começar a dizer os versos é entrar em uma **dança verbal.** (VALÉRY, 2011, p. 13, grifos nossos).

O poeta encerra sua fala na conferência da Université des Annales em 1936 concluindo que a dança “[...] é simplesmente uma *poesia da ação geral dos seres vivos*: ela isola e desenvolve, distingue e desenvolve as características essenciais dessa ação, transformando o corpo dançante em um objeto [...]” (VALÉRY, 2011, p. 15, grifos do autor).

4.2 *Surupango* e “Danças”

O volume de *Surupango* presente no acervo de Mário de Andrade no IEB-USP constitui-se por: capa; página com dedicatória de Dantas para Mário; folha de rosto com a catalogação realizada pelo poeta; dois momentos em que aparecem dedicatórias; um comentário crítico de Heitor Alves; e, na sequência, sete compilados de poemas intitulados “Cana Verde”, “Surupango Matinal”, “Minha Terra”, “Surupango Meridiano”, “Surupangos Coloridos”, “Surupango Vespertino”, “Surupango Noturno”.

O poema “Danças” de Mário de Andrade, segundo explicações em *Poesias Completas*, coletânea organizada pelas pesquisadoras Tatiana Longo Figueiredo e Telê Porto Ancona Lopez, foi publicado em 1924 na revista *Estética* (revista trimestral do Rio de Janeiro) e, em 1930, em *Remate de Males*. Em nota explicativa de *Poesias Completas*, as organizadoras

discorrem sobre as diferenças entre as edições e, principalmente, a respeito da “disposição gráfica” (FIGUEIREDO; LOPEZ, 2013, p. 296) dos versos no referido poema:

Em Danças, na revista carioca, as rasuras criam outra versão do texto que se torna ponto de partida para a versão em *Remate de Males*. Na presente edição de *Poesias Completas*, as notas de rodapé registram essas rasuras e as principais variantes entre a versão de 1924 e 1930; não se ocupam de diferenças na pontuação, na quebra de versos ou de estrofes e no uso de maiúsculas em início de verso. Importante, no longo poema de MA, a disposição gráfica com a qual os versos mimetizam o movimento. (FIGUEIREDO; LOPEZ; 2013, p. 296, grifos das autoras)

No artigo “A dança-de-ombros de Mário de Andrade: surupango da vingança”, o pesquisador Vagner Camilo (2016) analisa o poema “Danças”, mostrando de que forma Mário apresentava nele questões importantes para os artistas nos anos de 1920 e 1930. O crítico, ao discorrer sobre os “processos formais” presentes do poema, pontua

[...] a alta incidência de enumerações, a riqueza de ritmos, o dinamismo nas disposições gráficas, estratégicas – e claramente miméticas, como os demais procedimentos retóricos empregados – das palavras na página, além do manejo do verso livre, ao que se somam as personificações ou prosopopeias, as aliteraões, assonâncias e onomatopeias. É assim que música e movimento confluem em “danças”, empregadas no plural para caracterizar a diversidade de referentes que elas metaforizam: é, sobretudo, a atitude do eu lírico, mas também dos demais homens e de setores da vida nacional, social e econômica. (CAMILO, 2016, p. 714).

Além disso, o estudioso mostra como o poeta lê o próprio poema, em momentos distintos, a partir do diálogo epistolar, esclarecendo que Mário de Andrade escreve, pela primeira vez, sobre “Danças”, a Manuel Bandeira, em carta 15 de novembro de 1923:

Meu querido Manuel, perdoa a longa demora. Mas não me perco em explicações. Retardaria o que tenho a dizer. Acabei um poema. “Danças”. Se encontrares o Guilherme [de Almeida] aí no Rio, poderás ler o poema que com ele está a única cópia que fiz. Prego agora a filosofia do dar-de-ombros. Tem esse versinho que resume todo o meu atual cinismo filosófico: São inimigos, / São morfinômanos, / Virgens e honestos, / Crápulas vis. / Saúdo a todos. / Ninguém me estima. / Dançam meus ombros. / Eu sou feliz. (ANDRADE & BANDEIRA, 2000, p. 104, apud CAMILO, 2016, p. 723).

Segundo o pesquisador, dois anos depois, Mário lê o poema, discordando de que haja nele a felicidade que parece estar indicada no verso “Eu sou feliz”, em carta enviada a Manuel Bandeira, comentando a interpretação que Graça Aranha faz de “Danças”:

São Paulo, 7 de maio de 1925. [...] Graça [Aranha] querendo fazer do brasileiro um tipão alegre por... teoria filosófica e integração no Todo Infinito com uma incompreensão inteirinha do homem brasileiro que ele não observou, contrariando a psicologia natural

desse homem fazendo da alegria um preconceito a ponto de ver alegria nas minhas “Danças” tão tristes e tão doloridas, qual! (ANDRADE & BANDEIRA, 2000, p. 206, apud CAMILO, 2016, p. 723).

Outra correspondência em que Mário escreve sobre “Danças”, entendendo-o da mesma maneira, segundo Camilo (2016), é a carta enviada a Carlos Drummond de Andrade. Segundo o pesquisador, a missiva é datada por volta de 1924, com os dizeres de que o poema é regido pelo cinismo:

Talvez você veja contradição entre a minha filosofia das “Danças” e todo este ataque ao ceticismo. Não há contradição, Drummond. Aliás, nem é bom ceticismo a filosofia que ressuma das “Danças”. É cinismo. Sou cínico, não há dúvida. Mas é um cinismo filosófico prático que se parece muito com a franqueza atual. As “Danças” se escreveram por si num momento de cansaço e de fraqueza. Estava exausto com a campanha de difamação que fizeram contra mim. Sofria muito. Minha inteligência começou a escrever e a dançar as “Danças”. Em meia hora verdadeiramente inconsciente, estavam escritas as “Danças”, que não sei quem escreveu. Depois o trabalho de poli-las que durou meses. Que tem ali muito de mim, é certo. Revelam pra quem souber olhar um sofrimento muito doído. Não há alegria nenhuma nelas. Só o Graça, com a mania de pregar a alegria, vê alegria ali. Elas são dolorosas, perversas, um mau momento que passou, um tumor que esvaziei. (DRUMMOND, 1988, p. 29 apud CAMILO, 2016, p. 724).

Aproximamos, a partir de agora, o poema “Danças” de Mário de Andrade ao grupo de versos “Cana Verde” do livro *Surupango* de Dantas Mota. Acreditamos que, em ambas as produções, há um trabalho musical e preocupação com a cultura popular por parte dos poetas.

4.3 O poema “Danças” e composições poéticas de *Surupango*

a Dona Baby Guilherme de Almeida

I

Quem dirá que não vivo satisfeito! Eu danço!

Dança a poeira no vendaval.
 Raios solares balançam na poeira.
 Calor saltita pela praça
 pressa
 apertos
 automóveis
 bamboleios
 Pinchos ariscos de gritos
 Bondes sapateando nos trilhos...

A moral não é roupa diária!

Sou bom só nos domingos e dias-santos!

Só nas meias o dia-santo é quotidiano!

Vida

arame
 crimes
quidam
 cama e pança!
 Viva a dança!
 Dança viva!
 Vivedouro de alegria!
 Eu danço!
 Mãos e pés, músculos, cérebro...
 Muito de indústria me fiz careca,
 Dei um salão aos meus pensamentos!
 Tudo gira,
 Tudo vira,
 Tudo salta,
 Samba,
 Valsa,
 Canta,
 Ri!
 Quem foi que disse que não vivo satisfeito?
 EU DANÇO!

II

Meu cigarro está aceso.
 O fumo esguicha,
 O fumo sobe,
 O fumo sabe ao bem e ao mal...
 O bem e o mal, que coisas sérias!
 Riqueza é bem.
 Tristeza é mal.
 Desastres
 sangue
 tiros
 doença
 Dança!...

 O elevador subiu aos céus, ao nono andar,
 O elevador desce ao subsolo,
 Termômetro das ambições.
 O açúcar sobe.
 O café sobe.
 Os fazendeiros vêm do lar.
 Eu danço!

 Tudo é subir.
 Tudo é descer.
 Tudo é dançar!
 O Esplanada grugrulha.
 Todos os homens vão no cinema.
 Lindas mulheres nos camarotes.
 Leves mulheres a passar...

 Não frequento cafés-concertos,
 Mas tenho as minhas aventuras...
 Desventurados os coiós!

A vida é farta.
 O mundo é grande.
 Tem muito canto onde esconder!
 Subúrbios
 casas
 pensões
 táxis...

Vejo sonâmbulos ao luar
 Beijando moças estioladas.
 Tolos! a poeira sobe no ar...
 O fumo sobe e morre no ar...
 Eu vivo no ar!
 Dançarinar!... (ANDRADE, 2013, p. 296-300)

O grupo de poemas de Dantas Mota, presente no livro *Surupango: ritmos caboclos* sob o título “Cana Verde”, é formado por dois poemas – “Há dentro de meu sêr criança” e “... e chora a viola” –, dispostos a seguir.

CANA VERDE

Há dentro de meu sêr criança
 um surupango singular,
 uma toada chorosa de esperança...

Meu coração brasileiro
 vibra num singelo cateretê,
 enquanto meu pensamento gageiro
 dança o veadinho candente
 na sala do sertão...

Minha vida cabocla,
 salpicada de aricangas
 com bordados de missangas,
 tem a simpleza de uma sitióca...

No meu corpo frajola
 ha um gemido de sanfona,
 um soluço de viola,
 vibrando numa toada de cana-verde...

Eu tenho na cabeça um molho de carapiá,
 amarrado com embira,
 bailando na alegria de uma cangira...

.....
 Ha dentro de meu sêr criança
 um surupango singular,
 uma toada chorosa de esperança...

... e chora a viola
um soluço frajola
na sala do sertão. –

Canta,
geme,
soluça,
a cantiga do vaqueiro,
a toada romantica dos chapadões.

E grita
nos dedos rusticos,
electro-imans miraculosos do caboclo,
essa alma de folha verde,
que se perde nos vergeis dos carapiás.

No meio de um
gigui-din suado
a alma bronca entôa:

-- Adeus, caninha verde,
verde cana,
adeus caninha...

E vêm cantos
e vêm dansas:
cangira,
corta-jáca,
quadrilha,
catira,
lanceiro,
arára,
veadinho,
surupango,
tudo, de roldão,
cochila embriagado
numa sensação
gostosa de extase.

E a violinha soluça,
o sertão concorda,
as arvores sonham,
as tapéras rezam,
o gado descansa,
o caboclo canta,
o caboclo dansa,

tudo dansa. (MOTA, 1932, p. 17-22)

O grupo de versos “Cana Verde” abre *Surupango*, provavelmente por ser um agrupamento que articula ritmos musicais, permitindo-nos interpretar que esse seja o propósito do livro: uma musicalidade predominante. É importante apontarmos a definição de “Cana Verde”, segundo o *Dicionário musical brasileiro*:

Dança de origem portuguesa, especialmente frequente no Centro e Sul do Brasil. Luciano Gallet observou uma Cana-verde no Estado do Rio, que se caracteriza pela mudança de lugares que os pares fazem durante o canto, com os dançarinos fronteiros ou da outra roda, e no sapateado, quando o canto cessa. (Estudos de folclore, 1934, p. 61). **No sul de Minas e pelo menos na região paulista de São Roque, a coreografia da cana-verde consiste essencialmente na disposição alternada de uma mulher e um homem numa grande roda, que vai girando enquanto os dançarinos se viram ora para um lado ora para o outro.** Em São Paulo, o cavalheiro e a dama, quando se defrontam ao voltar, batem uma palma. [...] O mesmo que caninha-verde (DM-MA) (ANDRADE, 1989, p. 86, grifo nosso).

O grupo contém duas partes, divididas graficamente com um traço após a sexta estrofe. Na primeira parte do grupo de poemas, há três tercetos, dois quartetos e um quinteto, enquanto na segunda parte do grupo há três tercetos, dois quintetos, uma oitava e uma estrofe com quatorze versos, com quantidade silábica variada. Há a presença de versos com sete sílabas poéticas, redondilha maior, sendo “[...] o mais simples, do ponto de vista das leis métricas. [...] Verso tradicional em língua portuguesa, já era frequente nas cantigas medievais” (GOLDSTEIN, 1999, p. 27), e versos com cinco sílabas poéticas, redondilha menor, já empregados cantigas de amor e de amigo, na Idade Média, pelos poetas portugueses (GOLDSTEIN, 1999). Vejamos:

tu|do,| do| rol|dão,| (5)
 co|chi|la| em|bria|ga|do (5)
 nu|ma| sen|sa|ção| (5)
 gos|to|sa| de ex|ta|se. (5)

E| a| vio|li|nha| so|lu|ça, (7)
 o| ser|tão| con|cor|da, (5) (MOTA, 1932, p. 21)

É válido somarmos as definições de redondilha trazidas por Goldstein (1999) ao verbete que integra o *Dicionário de termos literários* (2013). Segundo Massaud Moisés:

De origem espanhola, a redondilha tornou-se largamente cultivada em Portugal no século XVI, como expressão da medida velha, de inflexão medievalizante, que resistia à medida nova, comumente expressa em decassílabos, obediente ao cânone clássico posto em voga com o Renascimento. (MOISÉS, 2013, p. 391)

Permanecendo na musicalidade do grupo de versos, importa olharmos para as rimas, que estão divididas entre “alternadas” (A-B-A), “emparelhadas” (G-H-H-I) e “misturadas” (C-D-E-F-H), exemplificadas, respectivamente, nas três sequências de versos a seguir:

Há dentro de meu sêr criança **A**
 um surupango singular, **B**
 uma toada chorosa de esperança...**A** (MOTA, 1932, p. 17)

Minha vida cabocla, **G**
 salpicada de aricangas **H**
 com bordados de missangas, **H**
 tem a simpleza de uma sitióca... **I** (MOTA, 1932, p. 18)

Canta, **C**
 geme, **D**
 soluça, **E**
 a cantiga do vaqueiro, **F**
 a toada romantica dos chapadões. **H** (MOTA, 1932, p. 19).

Sobre as rimas no poema, podemos destacar as “rimas consoantes”, que se caracterizam pela “semelhança de consoantes e vogais” (GOLDSTEIN, 1999, p. 44), materializadas na terminação dos substantivos femininos “criança/esperança” (**ANÇA**) (MOTA, 1932, p. 17). No entanto, a esperança que pudesse existir aparece circundada por uma “toada chorosa”, mescla amarga que define o eu lírico.

Rima semelhante está em outro poema de *Surupango*: “Vibrações infantis”. A “rima consoante”, presente nos versos cinco e dez da segunda estrofe, está entre os substantivos “criança/vingança” (**ANÇA**):

VIBRAÇÕES INFANTIS

De tardinha,
 quando o povoado descansa,
 sol quasi que horizontal,
 a meninada gira –

Gira um bailado **criança**,
 vibrando,
 saltitando,
 sorrindo
 e cantando
o surupango da vingança.

Ri,
 folga ingenuamente,
 mansamente,
 num movimento convulso
 de braços raquíticos,
 onde a alegria é um estilhaço
 de infancia
 bonita,
 expressiva,
 como um sabiá
 que cantasse na distancia,
 num galho de laranjeira.

E, na sombra do descanso,
 pula,
 ri,
 saltita,
 canta tão mansa

o surupango da vingança,
 quando a menorzinha,
 coitadinha,
 já morta de cansaço
 (motivo de saudade)
 murmura num suspiro
 tão

longo:

s u r u p a n g o. (MOTA, 1932, p. 99-101, grifos nossos)

O verso “surupango da vingança” presente em “Vibrações infantis” é igual ao verso do grupo IX de versos de Mário de Andrade, deixando explícita a aproximação entre o livro de Mota e o poema do modernista:

Quando nasci eu não pensava e era feliz...

Quando nasci eu já dançava,
 Dançava a dança da criança,
Surupango da vingança...

(ANDRADE, 2013, p. 311, grifos nossos)

Em Mário, o verso se refere à época da infância, em que a “dança do ombro” (ANDRADE, 2013, p. 306), procurada por ele depois na vida adulta, envolta, no entanto, em cinismo, aparece já no movimento da criança. A questão do “não-me-importismo” (CAMILO, 2016, p. 720) no poema é enfatizada pelo verso “Quando eu nasci eu não pensava e era feliz...” (ANDRADE, 2013, p. 311), reforçando a ideia de não pensar e não se importar.

Ambos retomam nome de cantiga de roda, como afirma Vagner Camilo:

Surupango é um jogo com dança infantil sobre o qual Mário tinha grande interesse, chegando a indagar sobre sua origem e natureza em cartas a amigos como Dantas Mota. Já “Surupango da vingança” é o nome de uma cantiga de roda, inspirada em outra cantiga francesa e muito possivelmente derivada dessa dança infantil (“Surupango da vingança / Toda gente passarão [sic] / Passar roupa, faz assim /Faz assim, faz assim, também assim...”) em que as crianças imitam os trabalhos domésticos da lavadeira e da passadeira. Tornou-se, além disso, uma expressão popular, de revide, tal como a emprega, por exemplo, Pedro Nava em *Balão Cativo* [...]. (CAMILO, 2016, p. 726)

O poema “Vibrações Infantis” também é citado pelo pesquisador Caio Junqueira Maciel em sua obra *A escritura do tempo na poesia de Dantas Mota*, enfatizando o jogo infantil da brincadeira de roda:

Em Dantas, desde *Surupango*, há várias vezes a imagem de “criança brincando na tarde”, evocação que reflete os polos antagônicos de começo e fim

(criança/tarde), além da ideia da circularidade (brincar de roda), conotando a concepção cíclica do tempo. A primeira referência às crianças brincando na tarde encontra-se no livro do poeta, ainda adolescente: “De tardinha,/ quando o povoado descansa,/ sol quase que horizontal,/ a meninada gira –/ Gira um bailado criança,/ vibrando,/ saltitando,/ sorrindo/ e cantando/ o surupango da vingança. Surupango é um jogo infantil em que as crianças dançam e cantam. Ligada à vingança, a imagem perde sua carga de inocência, deixando transparecer uma tensão entre fluxo temporal e a memória, que se vinga do tempo, fixando a alegria da meninice. (MACIEL, 2020, p. 98)

Se, no poema de *Remate de males*, por meio da expressão, transparece “o grande revide que caracteriza a atitude final de Mário para com a postura ética e estética encenada no próprio poema de 1924” (CAMILO, 2016, p. 726), em Dantas, “surupango da vingança” invoca o rodopiar da dança infantil, descrevendo os meninos como mais próximos da época ingênua, de que nos fala Schiller, apesar de a cantiga tematizar trabalhos domésticos da vida adulta. O ensaio *Poesia ingênua e sentimental*, de Friedrich Schiller (1991), foi estudado por Josiana Barbosa Andrade e Robinson dos Santos em seu artigo “O enigma do gênio: uma análise sobre a poesia ingênua e sentimental”, em que os autores concebem a infância como associada a “maneira de agir”:

O conceito de ingênuo ao longo do Ensaio é denominado como: objeto, maneira de agir e pensar e poesia. Na primeira acepção, os objetos ingênuos são natureza, como escreveu Schiller (1991, p.44), “são o que fomos; são que devemos vir a ser de novo”; na segunda, a ação da criança representará uma ação ingênua, por ser uma ação que ainda desconhece as regras sociais, e o modo de pensar ingênuo será representado por uma pessoa que possui um bom entendimento, mas não um conhecimento de mundo, e com isso, poderá muitas vezes não reconhecer uma dissimulação; na terceira, temos a poesia ingênua, aquela que é a natureza, por isso, ela, na maioria das vezes, será simbolizada pela poesia grega, por harmonizar-se com a natureza. O poeta ingênuo é, portanto, um guardião da natureza, privado, de certo modo, de sua própria consciência. (ANDRADE; SANTOS, 2018, p. 10).

Entre os dois poemas, no uso da expressão, há, portanto, grande diferença: em Mário, transparece, já no movimento infantil e na expressão que nomeia o bailado de crianças, algo do cinismo da vida adulta; já em Dantas, essa relação ambígua entre o ingênuo e a vida adulta não é destacada de forma explícita.

Como estudioso da cultura popular, Mário percebe a transição do surupango, entendendo-o como dança que, inicialmente infantil, depois se desenvolve entre os adultos:

Em todo caso parece mesmo que a Ciranda, só ela, ainda conservou algum prestígio na memória musical do homem adulto no Brasil. Embora deformadíssima, ou antes reformadíssima, ainda a encontrei num coco pra adultos no Nordeste, e ainda lhe recolhi a melodia mas com texto diverso, sobre o “Cravo Branco”, numa peça de Cabocolinhos, do Rio Grande do

Norte. [...] **Aliás em Minas, o Surupango também se tornou dança para adultos** (57, 21). (ANDRADE, 2002, p. 47, grifo nosso).

Vagner Camilo aproxima “Danças” do poema “Reconhecimento de Nêmesis”, também de Mário de Andrade, publicado posteriormente no livro *a Costela do Grão Cão*, apontando a diferença na concepção de infância entre os poemas. Para o pesquisador, em “Reconhecimento de Nêmesis”, há um “enfrentamento do eu em desavença consigo mesmo”, em momento em que aparece o eu-criança do eu lírico, “no momento em que o adulto se defronta com a vileza humana”, enquanto, “em ‘Danças’, a infância é mencionada indiretamente e de passagem, no momento em que o eu afirma que era feliz quando nasceu justamente porque não pensava e já dançava e cantava o ‘surupango da vingança’”. (CAMILO, 2016, p. 726)

Voltando ao poema de “Cana verde”, percebemos que nele também está tematizada a presença da criança antiga no adulto – “Há dentro de meu sêr criança/ um surupango singular,/ uma toada chorosa de esperança...” –, em que sobrevive a esperança, mas envolta numa “toada chorosa”. Segundo o *Dicionário musical brasileiro*, toada é um gênero musical, uma “Cantiga. Sem forma fixa. Se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente, arrastado. (DM-MA)”. (ANDRADE, 1989, p. 518).

Os versos que falam da criança interior, em Dantas Mota, ao serem retomados ao final, dão circularidade e musicalidade ao poema, constituindo-se como um refrão, presente no início e no final do poema, especificamente entre os versos 1-3; 20-22:

Há dentro de meu sêr criança
um surupango singular,
uma toada chorosa de esperança... (MOTA, 1932, p. 17/18)

De acordo com o *Dicionário de termos literários*, o refrão apresenta dois sentidos:

o de provérbio* e o de estribilho*. **O segundo, mais frequente que o primeiro, assinala a inserção de uma estrofe* ou de um verso* que rompe a continuidade do poema***. Expediente típico da poesia* popular e primitiva, decerto vinculado às danças tribais ou de grupo, o seu histórico remonta à Antiguidade egípcia. (MOISÉS, 2013, p. 392, grifo nosso)

A estrutura circular do primeiro poema de “Cana verde” estabelece uma “relação de contato” (NITRINI, 2000, p. 127) com “Danças”, de Mário de Andrade, já que, na primeira parte de “Danças”, tem-se o refrão exatamente no início e no final, com algumas variantes:

Quem **dirá** que não vivo satisfeito! Eu danço! (ANDRADE, 2013, p. 296, grifo nosso)
[...]
Quem **foi que disse** que não vivo satisfeito?
EU DANÇO! (ANDRADE, 2013, p. 298, grifo nosso)

De acordo com Vagner Camilo, se, em “Danças”, “como herança da primeira fase, a dança serve, pela ênfase no corpo e na alegria [*o riso claro dos modernos*, como diria Candido], como forma de reação à seriedade e à abstração do trabalho intelectual ou do próprio esforço reflexivo” (CAMILO, 2016, p. 720, grifo do autor),

A irreverência parece, todavia, trazer em germe a autocrítica que vai despontar cada vez mais no correr dos anos. Ela se deixa entrever, talvez, **no avesso da expressão exclamativa com que se abre o poema, logo convertida em indagação:**

Quem dirá que não vivo satisfeito! Eu danço!

[...]

Quem foi que disse que não vivo satisfeito?

EU DANÇO!

A afirmação peremptória destacada em caixa alta mal encobre o fato de se tratar, na verdade, da denegação do real sentimento que assola o eu. Esse sentimento corresponde à atitude oscilante do eu lírico, partilhada à época por outros poetas como Drummond e a indecisão de *Brejo das almas* (cf. Camilo, 2006), e formulada aqui expressamente na penúltima parte do poema, por meio da imagem do rio da Dúvida e da vitória-régia que, apesar do poder de sugestão do nome, “oscila balouçante nas águas indecisas” no momento em que o eu lírico se reporta à realidade mais profunda e desconhecida das “terras incultas”: (CAMILO, 2016, p. 721, grifos nossos)

Sendo o refrão a expressão da musicalidade das danças nos poemas, é importante apontarmos a definição de “Cana Verde”, segundo o *Dicionário musical brasileiro*:

Dança de origem portuguesa, especialmente frequente no Centro e Sul do Brasil. Luciano Gallet observou uma Cana-verde no Estado do Rio, que se caracteriza pela mudança de lugares que os pares fazem durante o canto, com os dançarinos fronteiros ou da outra roda, e no sapateado, quando o canto cessa. (Estudos de folclore, 1934, p. 61). **No sul de Minas e pelo menos na região paulista de São Roque, a coreografia da cana-verde consiste essencialmente na disposição alternada de uma mulher e um homem numa grande roda, que vai girando enquanto os dançarinos se viram ora para um lado ora para o outro.** Em São Paulo, o cavalheiro e a dama, quando se defrontam ao voltar, batem uma palma. [...] O mesmo que caninha-verde (DM-MA) (ANDRADE, 1989, p. 86, grifo nosso).

No segundo poema de “Cana verde”, substituindo o homem e a mulher “numa grande roda”, como aponta o verbete, há as danças que são invocadas pelo eu lírico nos versos “E vêm cantos/ e vêm dansas:” (MOTA, 1932, p. 20), que dançam ao som da “violinha” e “de um gigue-dim suado” (MOTA, 1932, p. 20). Assim, a “grande roda” em “Cana Verde” é a roda das danças populares em que a música, regida pela “Cana verde”, não só orquestra as demais danças, como também compõe a própria paisagem do interior do país, formada pela diversidade cultural. Além disso, está no poema o que parecem ser trechos de música popular, introduzidos pelo travessão, compondo sua musicalidade:

No meio de um
gigui-din suado
 a alma bronca entôa:

-- Adeus, caninha verde,
 verde cana,
 adeus caninha...

E vêm cantos
e vêm dansas:
cangira,
corta-jáca,
quadrilha,
catira,
lanceiro,
arára,
veadinho,
surupango,
 tudo, de roldão,
 cochila embriagado
 numa sensação
 gostosa de extase. (MOTA, 1932, p. 20-21)

Já no primeiro poema do grupo, a “grande roda” das danças é formadora da subjetividade do eu lírico:

No meu corpo frajola
ha um gemido de sanfona,
um soluço de viola,
 vibrando numa toada de cana-verde... (MOTA, 1932, p. 18, grifo nosso)

Essa toada no eu lírico, ao lado dos outros ritmos que o tomam, encadeia-se como uma dança, como a concebe Paul Valéry:

Parece-lhe também que, no estado dançante, **todas as sensações do corpo, simultaneamente movente e movido, estão encadeadas em uma determinada ordem** – estão se chamando e se correspondendo umas às outras como se repercutissem reciprocamente, como se fossem refletidas na parede invisível da esfera de forças de um ser vivo. (VALÉRY, 2011, p. 9, grifo nosso).

A viola, presente no poema, é acompanhamento de danças como a cana verde, como afirma Mário de Andrade, no *Dicionário musical brasileiro*:

[...] Instrumento muito popular em Portugal, onde também recebe as denominações de Viola de arame e Viola braguesa. (DM-MA) [...] Foi trazida para o Brasil por intermédio dos jesuítas portugueses que a utilizavam na catequese. (DM-MA) [...] **Cornélio Pires cita a viola como um dos instrumentos utilizados no acompanhamento de danças como o cateretê, o samba, o cururu e a cana verde** (Dansas populares. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 5 maio 1937). Em função da localidade ou do estilo que

acompanha, a viola irá ter formas, tamanhos e afinações diferentes. (DM-MA). (ANDRADE, 1989, p. 558, grifo nosso)

Em sua tese *Remate de Males: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade*, Cristiane Souza (2009, p. 79) discorre sobre as “influências da música no corpo do ouvinte” apontadas por Mário de Andrade em *Introdução à estética musical*. Segundo a autora, baseada em Mário, “a percepção de qualquer série exterior de golpes ou de movimentos repetidos afeta-nos a cinestesia” (ANDRADE, 1995, p. 71 apud SOUZA, 2009, p. 79). No poema, no entanto, a música que leva à dança é uma música interior ao eu, sendo o “corpo frajola” do eu lírico levado por “gemidos da sanfona” e pelo “solução da viola”.

De maneira semelhante, o poema “O beijo da cabocla”, que também compõe *Surupango*, constrói-se sob uma dualidade, já que não é possível afirmarmos se o sujeito lírico se refere à mulher ou ao mato em sua construção poética, estando a figura feminina ligada à natureza, assim como o eu lírico do grupo de poemas de “Cana verde” está ligado à música. Vejamos:

O BEIJO DA CABOCLA

Veiu do mato
cortando as auras das folhas.

Trouxe no riso
o perfume trescalente dos arapuás
num gesto de mel
que é o encanto das samóras...

Veiu das profundezas insondáveis
da floresta em flôr,
no bucolismo simpático
das cousas humildes...

Trouxe na forma
um gesto triangular
de face angular,
numa inspiração volitiva
sem o amargo das controversias.

Veiu como a usnea pingente,
na beatitude de um caule luxuoso,
o cálamo impoluto das gramineas airosas...

Trouxe no gosto
um halito balsâmico
numa ironia picante de indecisão...

Veiu de teus lábios
para os meus lábios,
Maçaranduva-Marcela,
das tocas,

das ribeiras,
 das solapas,
 dos espigões,
 o beijo sagrado do mato,
 do verde das folhas,
 num sorriso colorido de clorofila... (MOTA, 1932, p. 37-39)

O olhar para a natureza, resguardadas as diferenças, faz com que pensemos no Romantismo, presente no poema de Mário de Andrade:

Filha, tu sabes... que hei-de fazer!
 Nós todos somos assim. (ANDRADE, 2013, p. 301, grifo nosso)
 [...]
Filha, tu vais dormir.
 Eu te contemplo aborrecido.
 Que fazes estreita na cama tão larga?
 Por que te encolhes assim? (ANDRADE, 2013, p. 302-303, grifo nosso)
 [...]
 Já sei porque o sono não chega,
Filha, começa a dançar... (ANDRADE, 2013, p. 303, grifo nosso)
 [...]
Filha, tu danças para dormir!
 Tosses até que não podes mais. (ANDRADE, 2013, p. 304, grifo nosso)

Vagner Camilo escreve sobre a presença do termo “filha” no poema “Danças”. Para o estudioso, o recurso é utilizado por Mário como uma postura diante da idealização da mulher exercida pelos poetas românticos. Desse modo, a idealização da mulher do romantismo é desconstruída no poema modernista, já que o tom de deboche de Mário de Andrade é recorrente nos versos em que surge a figura da “filha”. Na interpretação de Camilo (2016):

Ainda na esfera do indivíduo e mesmo da criação poética, a dança parece servir como resposta à idealização amorosa, rompendo com a convenção neoplatonizante legada pelo romantismo, que o próprio Mário trataria de examinar no polêmico estudo sobre Álvares de Azevedo e a psicologia dos nossos românticos (“Amor e medo”). Investe, assim, contra a imagem da virgem etérea e contra uma das figurações paradigmáticas da lírica azevediana, qual seja a visão da jovem dormindo no leito (o “complexo de bela adormecida” que ele atribui aos românticos no seu suposto e discutível “medo de amar”), [...] O eu lírico de “Danças”, além de qualificar essa atitude como tola, vai propor a movimentação da dança como resposta ao tédio resultante do imobilismo contemplativo. É o que se observa na parte IV do poema, no diálogo travado entre o eu e a jovem que, em vez de todas as denominações sublimes e idealizantes que o romantismo empregou (*donzela, virgem, anjo...*), é tratada simplesmente por “filha”. (CAMILO, 2016, p. 717-718, grifo do autor)

Outro elemento romântico atualizado pelo eu lírico em “Danças” é a imagem da mulher adormecida. Enquanto no grupo III de “Danças” a “filha” escuta o sujeito lírico falar sobre a dança dos pronomes, no grupo IV a “filha” tenta dormir, mas o poeta não permite e, no lugar da contemplação amorosa, aparece o tédio:

14 horas.

Filha, tu vais dormir.

Eu te contemplo aborrecido.

Que fazes estreita na cama tão larga?

Por que te encolhes assim? (ANDRADE, 2013, p. 302-303, grifo nosso)

Escapa, portanto, do medo do amor romântico, como aparece em Álvares de Azevedo:

Investe, assim, contra a imagem da virgem etérea e contra uma das figurações paradigmáticas da lírica azevediana, qual seja a **visão da jovem dormindo no leito (o “complexo de bela adormecida” que ele atribui aos românticos no seu suposto e discutível “medo de amar”)**, enquanto o eu poético vela o sono da amada e entregasse a atitude contemplativa de que resulta a poesia. (CAMILO, 2016, p. 718, grifo nosso)

Voltando aos versos de “Cana Verde”, podemos apontar mais uma “relação de contato” (NITRINI, 2000, p. 127) entre os poetas: construções de versos que retomam a estrutura popular. Em Dantas, as variações de “cana” e “caninha verde” e o substantivo masculino “adeus” constroem, nos versos, essa melodia do popular, a repetição e o uso de versos semelhantes, em que o sujeito lírico arquiteta sua canção por meio da articulação entre as expressões, engendrando esse ritmo das cantigas populares. Desse modo, essa estrutura retoma o ritmo popular:

-- A|deus,| **ca|ni|nha|** ver|de, (6)

ver|de| ca|na, (3)

a|deus| **ca|ni|nha|**... (5) (MOTA, 1932, p. 20)

A retomada de versos populares ocorre em Mário de Andrade no grupo V de versos de “Danças”. Assim como em Dantas, em Mário o eu lírico constrói a sua retomada ao popular por meio da repetição do substantivo feminino “pena” e do verbo “ter”:

Mo|re|na,| **tem|** pe|na, (5)

Tem| pe|na| de| mim!| (5) (ANDRADE, 2013, p. 305, grifo nosso)

Assim como em Mário de Andrade, o eu lírico em Dantas Mota retoma o recurso utilizado pelo poeta modernista em suas “Danças”. Desse modo, percebemos que os dois poetas retomam a música popular, cada um a seu modo, mas, sobretudo, procurando resgatar a cultura popular como algo intrínseco à cultura nacional.

Há, no primeiro poema de “Cana Verde”, a presença constante das reticências no final de versos, marcando “[...] uma interrupção da frase e, conseqüentemente, a suspensão da sua melodia” (CUNHA; CINTRA, 2013, p. 673), dando ritmo vagaroso à dança-poema:

uma toada chorosa de esperança...

Meu coração brasileiro (MOTA, 1932, p. 17, grifo nosso)

na sala do sertão...

Minha vida cabocla, (MOTA, 1932, p. 17-18, grifo nosso)

tem a simpleza de uma sitióca...

No meu corpo frajola (MOTA, 1932, p. 18, grifo nosso)

vibrando numa toada de cana-verde...

Eu tenho na cabeça um molho de carapiá, (MOTA, 1932, p. 18, grifo nosso)

bailando na alegria de uma cangira...

.....
Ha dentro do meu sêr criança (MOTA, 1932, p. 18, grifos nossos)

uma toada chorosa de esperança...

.....
... e chora a viola (MOTA, 1932, p. 18-19, grifo nosso)

No entanto, no segundo poema, a pontuação ocorre de forma distinta: a maioria das estrofes são encerradas com ponto-final (.). Em duas estrofes, temos o uso dos dois-pontos (:), e o uso do travessão (-), antecedendo a inclusão do trecho popular no poema.

Em Mário, nas partes I e II há poucas reticências, empregadas no sentido de construir cenas em suspensão, como ocorre nos versos sobre os bondes, atrelados à modernidade da época:

Bondes sapateando nos trilhos... (ANDRADE, 2013, p. 297)

Esse sinal também ocorre na construção do movimento da dança:

Eu danço!

Mãos e pés, músculos, cérebro... (ANDRADE, 2013, p. 298)

Nas cenas de fumo, as reticências surgem duas vezes nos grupos:

O fumo esguicha,

O fumo sobe,

O fumo sabe ao bem e ao mal... (ANDRADE, 2013, p. 299)

[...]

Tolos! a poeira sobe no ar...

O fumo sobe e morre no ar... (ANDRADE, 2013, p. 300)

Outra ocorrência é identificada após os verbos “dançar” e “dançarinar” que finalizam as estrofes, dando a ideia da dança que não termina:

Dança!... (ANDRADE, 2013, p. 299)

[...]

Dançarinar!... (ANDRADE, 2013, p. 300)

Também ocorrem reticências na imagem da liberdade das mulheres e, ao mesmo tempo, nas aventuras do eu lírico, propiciando um tom misterioso:

Lindas mulheres nos camarotes.
Leves mulheres a passar...

Não frequento cafés-concertos,
Mas tenho as minhas aventuras... (ANDRADE, 2013, p. 300)

E, por fim, na enumeração de “cantos”, lugares onde podemos nos esconder:

Tem muito canto onde esconder!
Subúrbios
casas
pensões
táxis... (ANDRADE, 2013, p. 300)

Dessa forma, as reticências que imprimem um tom vagaroso em Dantas Mota constroem imagens e criam um tom melancólico em Mário, pois, ao discorrer sobre questões da vida social como a modernidade, liberdade das mulheres e a construção de seu movimento de dança, o sujeito lírico usa as reticências como que para prolongar essas temáticas em seus versos. Assim como Paul Valéry discorre sobre o encerramento da dança em *Filosofia da dança*, que, segundo o poeta, não se encerra, o mesmo movimento ocorre em Mário e Dantas: as reticências prolongam as imagens, prolongam as “danças” dos poemas.

Para Valéry:

A dança ela mesma não tem nada em si para terminar. Ela cessa como um sonho cessa, um sonho que poderia continuar indefinidamente. Ela cessa não por causa da conclusão de qualquer empreendimento, uma vez que não é negócio, mas pelo **esgotamento de alguma outra coisa que está fora dela.** (VALÉRY, 2011, p. 12, grifos nossos)

O grupo de poemas “Cana Verde” realiza uma espécie de invocação das danças populares, de modo que a dança funciona como movimento do homem do interior ao cantar a diversidade de ritmos que existem no Brasil. Dessa forma, as danças são orquestradas sob outra dança, a “Cana Verde”, como se as demais fossem regidas pela batuta do maestro/sujeito lírico que escreve o poema. Desse modo, o que dança em Dantas são as próprias danças, o popular:

E vêm cantos
e vêm dansas:
cangira,
corta-jáca,
quadrilha,
catira,
lanceiro,
arára,

veadinho,
surupango,
 tudo, de roldão,
 cochila embriagado
 numa sensação
 gostosa de extase. (MOTA, 1932, p. 20-21, grifos nossos)

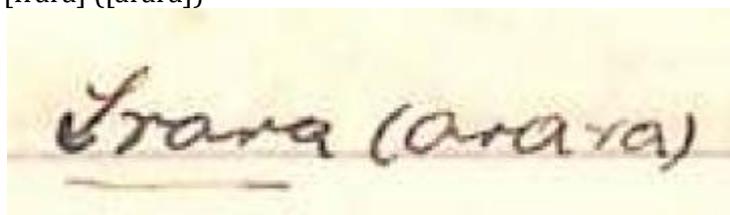
Todos os termos que grifamos integram o *Dicionário musical brasileiro*, no verbete “Cangira”, que já citamos nesta pesquisa quando discorremos sobre as anotações marginais no livro *Surupango*. Compreende-se que “É mais uma declamação usada na língua da Costa, (...) do que uma dança. É a parte simples do Cangerê, justamente aquela em que os cantos são isentos de arte diabólica (feitiçaria). (MA)” (ANDRADE, 1989, p. 92). “Corta- Jaca” se define como “Dança brasileira em que o dançarino sozinho executa figuras e mais figuras de sapateado (MA).” (ANDRADE, 1989, p. 160). “Quadrilha” corresponde a “Dança de salão, aos pares, de origem francesa, e que no Brasil passou a ser dançada também ao ar livre, nas festas do mês de junho em louvor a São João, Santo Antônio e São Pedro. (DM-MA)” (ANDRADE, 1989, p. 414). “Catira” é definida como “o mesmo que cateretê (DM-MA)”. (ANDRADE, 1989, p. 122), definido:

Segundo opinião corrente, é dança de origem ameríndia, tendo sido no primeiro século da colonização aproveitada pelo Padre Anchieta nas festas católicas, em que a bugrada dançava e cantava com textos cristãos escritos em tupi. (DM-MA)” (ANDRADE, 1989, p. 120).

“Lanceiro”, por sua vez, corresponde a uma “Espécie de quadrilha. Chegou entre nós a desbancar a quadrilha francesa nos últimos tempos do Império. (MA)” (ANDRADE, 1989, p. 282).

As três danças que apresentaremos na sequência já foram citadas neste trabalho, também quando discorremos sobre as anotações marginais em *Surupango*. “Arára” se define como “Dança antiga de fazendeiros de Minas Gerais. [...] A dança vem enumerada por Basilio Magalhães entre outras de origem negra ou ameríndia, sem descrição. (DM-MA) (ANDRADE, 1989, p. 22). Sobre o termo “arára”, é válido lembrarmos o diálogo epistolar em que Dantas escreve sobre o termo em missiva de 28 de setembro de 1933:

Há entre a cangira e o jongo uma perfeita harmo-/ nia de sentidos. /
 [Irara] ([arara])



Irara (arara)

é a dança antiga dos nossos fazendeiros. /⁶⁵

A definição do termo “Arára” está no *Dicionário musical brasileiro* exatamente como foi escrita por Dantas Mota em missiva de setembro de 1933; inclusive a datação da carta também é mencionada: “Dança antiga de fazendeiros de Minas Gerais.” (Mota, Dantas. Carta a M. de Andrade, 28 de set. 1933, in: Dic. Mus. Brasileiro, IEB-USP). (DM-MA)” (ANDRADE, 1989, p. 22). “Veadinho” equivale a “Dança rápida, ‘talvez a mais ligeira de todas’ usada em Minas. (DM-MA)” (ANDRADE, 1989, p. 551).

Por fim, sobre “Surupango”, Mário de Andrade escreve: “ouvi essa palavra (*surupango*, entre caipiras mineiros) como sinônimos duma das partes do pagode – o que presumo ser a curriola.” Duma carta do poeta mineiro Dantas Mota datada de 28 set. 1933. (MA) (ANDRADE, 1977, p. 492).

Permanecendo nas definições das danças, é importante trazermos a concepção de “surupango”, segundo o *Dicionário musical brasileiro*. No verbete, o ritmo musical é citado junto aos versos de “Cana Verde”:

E vêm cantos/ e vêm danças:/ cangira,/ corta-jaca, /quadrilha, /catira, / lanceiro, / arara, / veadinho, / surupango, / tudo, de roldão, / cochila embriagado/ numa sensação/ gostosa de êxtase”. (Mota, Dantas. *Surupango*, 1932, p.21). ” (...) ouvi essa palavra (*surupango*, entre caipiras mineiros) como sinônimos duma das partes do pagode – o que presumo ser a curriola”. Duma carta do poeta mineiro Dantas Mota datada de 28 set. 1933. (*Dic.mus.brasileiro*, IEB-USP). (MA) (ANDRADE, 1977, p. 492).

Além disso, há nos poemas a presença de onomatopeias, “palavras imitativas, isto é, palavras que procuram reproduzir aproximadamente certos sons ou certos ruídos” (CUNHA; CINTRA, 2013, p. 130), nos versos que antecedem a invocação das danças:

No meio de um
gigui-din suado
a alma bronca entôa:

-- Adeus, caninha verde,
verde cana,
adeus caninha... (MOTA, 1932, p. 20, grifo do autor)

Nesse momento, podemos estabelecer uma “relação de contato” (NITRINI, 2000, p. 127) com “Danças”, pois, no grupo IV de versos, há uma onomatopeia que expressa os movimentos do corpo:

Teu corpo todo se enrodilha
estremece

⁶⁵ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5335.

sacode
 bate
 lata
 seco
... heque! heque!...
 quebra
 queima
 reina
 dança
 sangue
 gosma... (ANDRADE, 2013, p. 303, grifo nosso)

É importante enfatizarmos que o grifo na expressão “gi-gui-din suado” está no próprio poema. Dessa forma, poderíamos interpretar como um recurso do eu lírico para destacar que o movimento da música faz os corpos cansarem, animando-os. Assim, a onomatopeia, em ambos, funciona com o mesmo efeito: movimento de dança, dos corpos que dançam.

Também consideramos observar a questão gráfica que permeia o grupo III de versos de “Danças”. Ao discorrer sobre a dança dos pronomes pessoais, o sujeito lírico dispõe os versos formando um círculo em que os pronomes estão, aparentemente, unidos:

Dançam os pronomes pessoais.

Nunca em minuètes! Nunca em furlanas!

EU
ELE
ELES
VÓS...
 Não paro.
 Não paras.
 Sucedem quadrilhas... (ANDRADE, 2013, p. 301, grifo
 nosso)

A forma como os pronomes pessoais estão dispostos nos versos de “Danças”, em um círculo que parece se movimentar, representa a dança da quadrilha, circular em muitos momentos – “Sucedem quadrilhas...”.

A respeito da “dança” dos pronomes, Vagner Camilo a compreende como uma metáfora para a vida social:

A generalização das danças como metáfora para o conjunto da vida social chega a ser expressa ou reiterada em mais de um momento, [...] A metáfora se aplica, inclusive, à própria língua, ao falar popular brasileiro, com a dança dos pronomes pessoais (e a “infração” básica em relação à norma do português) de que se ocupa toda a parte III do poema, e que sabemos ser desde sempre tópica central ao projeto de língua nacional do autor de “O baile dos pronomes” (ANDRADE, 2002, p. 269- 74). **E é justamente o jogo dos**

pronomes pessoais que ajuda a disseminar a metáfora para os demais homens e setores da vida nacional, social e econômica. (CAMILO, 2016, p. 716-717, grifo nosso)

O eu lírico em Dantas Mota, ao utilizar as danças para expressar sua brasilidade, está, como aponta Telê Ancona Lopez, próximo da postura de Mário de Andrade, estudioso da cultura nacional, buscando o conhecimento do que é próprio do país, pois “[...] é a busca de um caminho político que motiva o seu estudo do homem brasileiro nas manifestações folclóricas, pesquisadas como forma de conhecimento” (LOPEZ, 1972, p. 102).

Em *Mário de Andrade: ramais e caminho*, no subcapítulo “Progresso x civilização”, a pesquisadora apresenta a concepção de primitivo de Mário de Andrade em 1918 como “[...] aquele que, como o povo ou indivíduo, tem condições de prezar os valores da sensibilidade.” (LOPEZ, 1972, p. 111). Segundo a estudiosa, há duas civilizações para Mário: “[...] uma falsa e rotulada, igual a progresso e uma verdadeira e necessária: a do primitivo” (LOPEZ, 1972, p. 111).

Ao viajar para o Nordeste em 1928-29, segundo Telê Ancona Lopez (1972, p. 113), Mário “analisa a civilização em que vive” e entende a ameaça do progresso:

A civilização não oferece condições ao nordestino para que se realize. Não oferece porque nega os valores naturais, aqueles mesmos das “partes caboclas do Brasil” que, segundo o escritor, o nordestino sabe tão bem guardar. **A civilização está dominada pelo progresso que aliena o homem**, transformando num desvalor de ambição, como o gigante Piaimã. (LOPEZ, 1972, p. 113, grifo nosso).

Vejamos alguns trechos do Prefácio de *Na pancada do ganzá*, disponível integralmente em *Mário de Andrade: ramais e caminho*. Além disso, é importante mencionarmos que *Surupango*, segundo informações que trouxemos na seção sobre anotações marginais, integrava a bibliografia para o *Na pancada do ganzá*:

“Pancada/ O tipo nordestino:

“Na verdade não é o tipo brasileiro do interior, quer caipira, quer caboclo, quer tapuio, que é ruim e condenável. Eles são apenas uma adaptação físico-psíquica à geografia que lhes coube na repartição da terra. Mesmo isentos das doenças mais ou menos tropicais que os corroem, creio que a atividade deles, a produtividade, a psicologia seria mais ou menos a mesma.” (Na pancada do ganzá. Prefácio. (Grifo meu) (Originals de M. de A. – IEB-USP) (LOPEZ, 1972, p. 115)

Mário de Andrade prossegue e nos apresenta a “importação de outras culturas” como um erro:

Talvez nosso maior erro seja a fatalidade de importar uma civilização europeia, que não se adaptará absolutamente ao nosso local, civilização

primordialmente anti-climática. Quando, mesmo que aproveitemos da civilização europeia algumas das suas verdades práticas, o que tínhamos e talvez tenhamos de fazer, é criar uma civilização menos orientada pelo nosso homem, que pela nossa geografia. (Na pancada do ganzá. Prefácio. (Grifo meu) (Originais de M. de A. – IEB-USP) (LOPEZ, 1972, p. 115-116)

Encontramos preocupações semelhantes em Dantas Mota, já que, em *Surupango*, “um poema do Brasil roceiro” (ALVES, 1932, p. 13), o poeta mineiro busca resgatar os traços que formam a cultura do interior. O eu lírico retoma a “civilização do caboclo”, reformulando-a em uma dança que, dessa forma, se aproxima do primitivo.

Nesse caminho, é válido refletirmos sobre o poema “Catira” da obra *Surupango*, pois a imagem que se forma nele é de uma dança noturna na mata virgem. O substantivo “noite” é mencionado cinco vezes no poema e, além disso, é a imagem da noite que abre os versos de “Catira”, enfatizando o espaço temporal, o tempo noturno:

CATIRA

A noite, vestida de lua,
enche de prata os cantís verdes
dos campos...

O capote nivoso da neblina semi-núa
se encaranga, coitadinho, de frio...

O silencio come o barulho extraordinario
da noite...

As casinhas sonham um sonho de sapé.

E os calcanhares serelepes
riem gozados nas costelas da tapéra...

O pandeiro chorão
retine e rebrame:

Tarra-ta-ta-que,
Tarra-ta-ta-que,

Bem no fundo da mata virgem
o rasta-pé da catira
vae prá diante,
vem pra trás,
vibrando o diapasão sonoro da noite...

Gingam as mucanjanas
aos gritos estridentes dos jumaninhos...
Vozerias... Confusões...

Rincha a sanfona,
baguá selvagem da noite...

A casa sonambula ginga tambem,

os caboclos batucam tambem,
 enquanto a noite vai alta no Brasil...

 Em sumbaré murmurado,
 as estrêlas riem alto
 no silencio das matas... (MOTA, 1932, p. 125-127)

A repetição de palavras não apenas fixa a imagem da noite, que é o período no qual o poema se desenvolve, como também constrói o ambiente sereno, noturno, assim como o gênero musical noturno requer. O noturno é descrito por Cristiane Rodrigues de Souza, em *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras*, como “um tipo de composição para piano, de caráter melancólico e sonhador, em andamento vagaroso, que invoca a serenidade noturna, aperfeiçoado por Chopin durante o período romântico” (SOUZA, 2006, p. 177)

O elemento silêncio que está presente nos versos do segundo dístico, após ser interrompido pela dança noturna, é retomado no último terceto, num movimento circular:

O **silêncio** come o barulho extraordinario
 da noite... (MOTA, 1932, p. 126, grifo nosso)
 [...]

Em sumbaré murmurado,
 as estrêlas riem alto
 no **silêncio** das matas... (MOTA, 1932, p. 127, grifo nosso)

Segundo Eni Puccinelli Orlandi, em *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, “[...] há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 11). Para a autora:

O silêncio é assim a “respiração” (o fôlego) da significação; **um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido**. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito. (ORLANDI, 2007, p. 13, grifo nosso)

Desse modo, o silêncio no poema seria a música que vem do mato, a música que resulta da paisagem bucólica interiorana, como se a própria paisagem fossem os instrumentos, e o silêncio, a música que resulta dessa paisagem que executa.

Segundo o *Dicionário de símbolos*:

O silêncio é um prelúdio de abertura à revelação, [...] O silêncio abre uma passagem, [...] Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio no final dos tempos. O silencio envolve os grandes acontecimentos, (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 833-834, grifo nosso).

O silêncio da mata antecede e revela a dança. Essa melodia está “Bem no fundo da mata virgem” (MOTA, 1932, p. 126) como se fosse a essência, a paisagem executando uma canção no íntimo da natureza – o primitivo.

A maneira como o silêncio se mistura à noite, antes da revelação da dança, lembra o nascimento de Macunaíma, o herói sem caráter de Mário de Andrade, presente na obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (2013):

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. (ANDRADE, 2013, p. 13)⁶⁶

Assim como o poema “Cana verde”, “Catira” também é repleto de danças e instrumentos musicais. No quarto dístico, o sujeito lírico menciona o pandeiro e logo após desenvolve uma onomatopeia representativa de seu som:

O pandeiro chorão
retine e rebrame:

Tarra-ta-ta-que,
Tarra-ta-ta-que, (MOTA, 1932, p. 126)

O pandeiro “pode ser agitado ou batido com uma das mãos no aro, e as soalhas, chocando-se entre si, ou contra o aro, produzem o som (DM-MA)” (ANDRADE, 1989, p. 381). É exatamente esse movimento “batido” que o sujeito lírico reproduz com a repetição da “oclusiva alveolar desvozada” (SILVA, 2003, p. 37) “t” reproduzindo som do pandeiro no verso “Tarra-ta-ta-que” (MOTA, 1932, p. 126).

O termo “chorão” pode ser uma derivação de “choro”, que significa, segundo o *Dicionário musical brasileiro*:

Inspirar do instrumento. Notar que da expressão chorar empregada metaforicamente em música, de extensão em extensão de sentido, a palavra final se desenvolveu aplicada ao sentido dum gênero musical, musica noturna de caráter popular coreográfico, pra pequena orquestra. (MA) (ANDRADE, 1989, p. 136)

Na sequência, o quinteto apresenta o movimento em meio à mata ao som da “catira”:

Bem no fundo da mata virgem
o rasta-pé da catira
vae prá diante,
vem pra trás,
vibrando o diapasão sonoro da noite... (MOTA, 1932, p. 126)

⁶⁶ Obra disponibilizada pela equipe Le Livros.

Desse modo, os versos “vae prá diante,/ vem pra trás,” (MOTA, 1932, p. 126-127) são um recurso empregado pelo sujeito lírico em Dantas para expor de que forma a música “afetanos”: movimentando-nos. Assim, a música do “rasta-pé da catira” (MOTA, 1932, p. 126) que se origina no “fundo da mata virgem” (MOTA, 1932, p. 126) aguça a dança, e a melodia estimula o movimento.

Permanecendo na questão da paisagem, podemos estabelecer uma “relação de contato” (NITRINI, 2000, p. 127) com a parte VIII de “Danças”, onde há referência à paisagem de terras incultas, tomada pela natureza, primitivo não reconhecido ou visitado – “Há terras incultas além....// Mas quem que as visitou?/ Ninguém”. (ANDRADE, 2013, p. 309). Nos versos, aparece a conjunção coordenada alternativa “ora”, que liga “[...] dois termos ou orações de sentido distinto, indicando que, ao cumprir-se um fato, o outro não se cumpre” (CUNHA; CINTRA, 2013, p. 594). O uso dessa conjunção produz a ideia de oposição de elementos, um recurso no estilo mario-andradiano na tessitura de opostos:

VIII

Há terras incultas além muito longe...
 Há bichos terríveis nas terras incultas...
 Há pássaros lindos nos jequitibás...
 O dia **ora** é claro, **ora** é escuro...
 Zumbidos de abelhas fabricando mel...
Ora os bichos urram,
Ora as aves cantam,
Ora é a flor que abrolha,
Ora a árvore cai...
 O céu se escurece. É a tormenta...
 Dançam coriscos no céu.
 Relâmpagos
 trovões
 um samba hediondo,
 um candomblê...
 As caiporas galopam nas ancas das antas...
 Aranhas formigas sacis e Jaci...
 O rio da Dúvida passa a dançar...
 A vitória-régia oscila balouçante nas águas indecisas...

 Há terras incultas além...

 Mas quem que as visitou?
 Ninguém.
 A confusão é enorme!...

 Filha, tu sabes... que hei-de fazer!
 Tudo é quadrilha!
 Me ponho a dançar! (ANDRADE, 2013, p. 309-310, grifos nossos)

Em *Remate de males: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade*, Cristiane Rodrigues de Souza discute, dentre outras questões, o estilo mario-andradiano de sobreposição

de opostos: “Marcada pelo tema da **fragmentação**, a obra de Mário de Andrade revela, por meio da **sobreposição de opostos**, um poeta preocupado em resgatar traços de seu país, formado por um mosaico de diferentes culturas.” (SOUZA, 2009, p. 14, grifo nosso).

Desse modo, a conjunção coordenada alternativa “ora”, em “O dia ora é claro, ora é escuro...”, articula essa “sobreposição de opostos” trazendo para o poema os elementos que, ainda que aparentemente excludentes, se complementam. Além disso, para a construção da paisagem na parte VIII, o sujeito lírico utiliza elementos da nossa cultura:

As **caiporas** galopam nas ancas das antas...
 Aranhas formigas **sacis** e **Jaci**...
 O rio da Dúvida passa a dançar...
 A **vitória-régia** oscila balouçante nas águas indecisas... (ANDRADE, 2013, p. 309-310, grifo nosso)

Os “personagens” Saci, Jaci, caipora e vitória-régia seriam uma tentativa do sujeito lírico de “levar o Brasil a seu autoconhecimento” (LOPEZ, 1972, p. 102), por meio da paisagem modernista da cultura popular que o eu lírico engendra na parte VIII de “Danças”. Assim, há no poema a presença de uma paisagem bucólica interiorana por meio da qual o sujeito lírico descreve a sintonia entre mitologia indígena e paisagem, ou melhor, a paisagem que, em sua formação, contém o folclore nacional.

Portanto, tanto em “Catira” como na parte VIII de “Danças”, os sujeitos líricos se aproximam do primitivo e dos traços formadores da cultura brasileira. Em Dantas Mota, a paisagem constrói-se sob uma “música noturna do mato”, enquanto em Mário de Andrade o eu lírico articula o folclore para construir sua paisagem das “terras incultas” (ANDRADE, 2013, p. 309). Desse modo, a “relação de contato” (NITRINI, 2000, p. 127) que prevalece é a representação da natureza como fio condutor dos versos, um desejo de expressar a paisagem brasileira.

Em “Cana Verde”, percebemos que, na última oitava do poema, o gingado da música, formada por todas as danças invocadas pelo sujeito lírico, desperta ações na paisagem e naquele ambiente: “as árvores sonham” (MOTA, 1932, p. 21) “as taperas rezam” (MOTA, 1932, p. 23) “o gado descansa” (MOTA, 1932, p. 23) e o “caboclo canta” (MOTA, 1932, p. 23). Vejamos:

E a violinha soluça,
 o sertão concorda,
as arvores sonham,
as tapéras rezam,
o gado descansa,
o caboclo canta,
o caboclo dansa,
tudo dansa. (MOTA, 1932, p. 21-22, grifo nosso)

Em *Surupango*, há uma construção semelhante no poema “A noite”, em que uma musicalidade desperta um gíngado nas árvores e, desse modo, a paisagem dança na música do mato:

A NOITE
tem um riso de **silêncio**
no espelho da lua
e as **árvores gíngam imóveis**
um **batuque vertical...**

As ruas brancas,
sózinhas e mudas e nuas,
dansam congo com as areias...

Ha um surupango de silêncio,
atravessando o imaginário
numa fuga precipitada para o infinito...

E as casas opacas,
brancas, sombreadas,
têm aspectos de catacumbas,
dormindo, sossegadas,
o seu profundo sono de estrelas... (MOTA, 1932, p. 57-58, grifos nossos)

Em “A noite”, há uma música embalada pelo silêncio noturno que faz a paisagem dançar. No primeiro terceto, há a presença da dança “congo”, estudada por Mário de Andrade em *Danças dramáticas do Brasil*, que faz as ruas dançarem:

As ruas brancas,
sózinhas e mudas e nuas,
dansam **congo** com as areias... (MOTA, 1932, p. 57-58, grifo nosso)

Desse modo, percebemos como a paisagem é importante para Dantas, como destacamos anteriormente.

O “congo”, segundo o *Dicionário musical brasileiro*, seria é uma

Dança dramática, cortejo real que desfila ao som de cantos, originada no costume africano de entronizar-se o novo rei. O bailado consta de duas partes principais: o cortejo real, quando o rancho dança nas ruas ou diante da igreja e das casas com a assistência do rei, e a embaixada, “representação duma embaixada, de paz ou guerra, geralmente de guerra.” Musicalmente as duas partes também são diferentes, sendo que na primeira há maior número de cantigas e louvações. (DM-MA) (ANDRADE, 1989, p. 151-152, grifo nosso)

Na obra *Danças dramáticas do Brasil*, em “Os Congos”, Mário discorre sobre a dança estar atrelada à natureza:

O coroamento festivo do rei novo é prática universal, é o que a gente pode chamar de “Elementargedanke”, ideia espontânea. A própria natureza dá exemplos veementes, contundentes disso, com o aspecto festeiro da arraiada ao nascer do Sol novo, e da vegetação, ao ressurgir da nova primavera após o inverno. **E parece mesmo, depois dos estudos de Frazer, que num grupo numeroso de civilizações tanto naturais como da Antiguidade, a entronização e celebração do novo rei está ligada intimamente às comemorações mágicas dos mitos vegetais.** (ANDRADE, 2002, p. 365, grifo nosso)

O poema faz lembrar os poemas com o título “Paisagem” de Mário de Andrade, publicados em *Pauliceia desvairada*, já que, como os textos do modernista, recorta a cena da cidade, ou, ainda, pode nos remeter a trechos do poema “Noturno de Belo Horizonte”, publicado em *Clã do Jabuti*, em que o poeta modernista recorta a cena da cidade. Em *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras*, a pesquisadora Cristiane Rodrigues de Souza analisa o referido poema e esclarece que “‘Noturno’[...] dá forma ao desejo do poeta de se aventurar pelo interior do país e entrar em contato com a sua imensidão territorial” (SOUZA, 2006, p. 176). A estudiosa analisa a musicalidade do poema a partir do movimento do trem que, ao percorrer as paisagens mineiras, constrói um olhar “plural”, formando uma paisagem mineira, ora interiorana, ora urbana, de acordo com os espaços percorridos pelo trem.

Explica a pesquisadora:

Embalado pela música do noturno de Belo Horizonte, que o leva a “viajar” pelas paisagens e casos de Minas Gerais que cintilam na noite da capital mineira, ao mesmo tempo em que cumpre a trajetória do trem entrecortando montanhas e cidades de Minas Gerais, o poeta experimenta diferentes compassos embalado pela dança do trem nos trilhos, pelo ritmo mais veloz, ou mais detido, como se estivesse a subir e descer o relevo montanhoso do estado mineiro – a serpentear as montanhas –, desvelando contrastes e contradições mineiras, sinais de um Brasil plural. (SOUZA, 2006, p. 198)

Voltando a pensar em “Cana Verde”, em que “tudo dança” (MOTA, 1932, p. 22), aproximado a “Danças”, de Mário de Andrade, em que “tudo é dançar” (ANDRADE, 2013, p. 299), percebemos que os dois sujeitos líricos enxergam a dança de forma semelhante, já que é trabalhada como articuladora de movimentos. Em “Cana Verde”, temos a dança como elemento que organiza as demais danças interioranas e, em “Danças”, a dança é o movimento de mundo em que a crítica social dos anos 1920 e 1930 está presente.

Sobre essa crítica social, é válido o que aponta Vagner Camilo em *A dança-de-ombros de Mário de Andrade: surupango da vingança*:

As danças podem caracterizar, também, a movimentação da vida social e mundana da cidade, indo da ebulição do *grand monde* que se diverte nas dependências elegantes do recém-inaugurado Hotel Esplanada (do qual Oswald pretendia ser o trovador, em conhecida balada), até os subúrbios e

pensões onde o eu busca refúgio para suas aventuras: (CAMILO, 2016, p. 715, grifo do autor)

Em “Danças”, há uma questão que salta aos olhos em todos os grupos de versos: a “disposição gráfica” (FIGUEIREDO; LOPEZ, 2013, p. 296) dos versos. Como já apontamos nesta seção, a “disposição gráfica com a qual os versos mimetizam o movimento” é “importante, no longo poema de [Mário de Andrade]” (FIGUEIREDO; LOPEZ, 2013, p. 296), já que os versos acompanham o pensamento, as ideias do sujeito lírico, como se os versos se deslocassem no ritmo de uma “dança do pensamento” desse sujeito. Dessa maneira, cada estrofe é uma “dança de ideias” e assuntos, por isso o deslocamento gráfico dos versos para acompanhar esses movimentos/pensamentos.

Além disso, a sobreposição de versos, no poema, cria a polifonia poética, assim descrita por Mário de Andrade no “Prefácio interessantíssimo”⁶⁷:

Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, - o verso harmônico. Mas, se em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: **mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias)**. Portanto: polifonia poética. (ANDRADE, 2013, p. 68, grifo nosso)

É pertinente apontar que o pesquisador Vagner Camilo (2016, p. 715) destaca essa relação entre harmonia e melodia da qual o “Prefácio” trata: “Creio, talvez, seja possível também reconhecer nos versos outros aspectos reivindicados no *Prefácio interessantíssimo*, a exemplo das discussões de Mário a respeito de *melodia* e *harmonia* transpostas para a poesia”. Vejamos um exemplo dessa “polifonia poética”. Os versos na sequência podem se referir à crise que ocorreu nos anos 1930, metaforizada pela elevação e caída dos preços do café e do açúcar, por meio da figura do elevador. Neles, as “frases soltas” (ANDRADE, 2013, p. 68) se sobrepõem, polifonicamente, ditando o ritmo da dança:

O **elevador** subiu aos céus, ao nono andar,
O elevador desce ao subsolo,
Termômetro das ambições.

O açúcar sobe.

O café sobe.

Os fazendeiros vêm do lar.

Eu danço! (ANDRADE, 2013, p. 299, grifo nosso)

⁶⁷ ANDRADE, Mário de. Prefácio Interessantíssimo. In: *Poesias completas* | edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. v.1. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 63.

Nesta parte II de “Danças”, vemos um eu lírico que, após escrever sobre a industrialização e problemas econômicos, assume postura de protesto diante dessa realidade: “Eu danço” (ANDRADE, 2013, p. 298), revelando um “não-me-importismo”:

As danças podem também se referir à principal atividade econômica do país, cujo sobe-e-desce é associado ao elevador, quem sabe do próprio hotel, que foi o primeiro a contar com esse outro signo de conforto e modernidade: (CAMILO, 2016, p. 716, grifo nosso)

No segundo poema de “Cana Verde”, de Dantas Mota, também os versos se sobrepõem polifonicamente, aproximando-se, na estrutura, do poema de Mário de Andrade. Além disso, o último verso da última oitava de “Cana Verde”, deslocado dos demais, remete ao poema de Mário de Andrade:

E a violinha soluça,
o sertão concorda,
as arvores sonham,
as tapéras rezam,
o gado descansa,
o caboclo canta,
o caboclo dança,

tudo dança. (MOTA, 1932, p. 21-22, grifo nosso)

O deslocamento de versos utilizado em “Danças” também aparece no livro do poeta mineiro, como podemos ver no poema “Vibrações Infantis”:

já morta de cansaço
(motivo de saudade)
murmura num suspiro
tão

longo:

s u r u p a n g o. (MOTA, 1932, p. 101, grifo nosso)

Os três últimos versos se deslocam, acompanhando a finalização da dança do surupango, marcada pelo cansaço da criança, já que introduzem um movimento mais pausado, por meio da divisão em três do que seria um só verso.

Nos dois poetas, temos, portanto, o movimento da dança que arquiteta o movimento dos versos, estabelecendo o tempo da dança. Na interpretação de Valéry (2011, p. 8), lemos: “Parece-lhe que a pessoa que dança se fecha, de alguma maneira, em uma duração que ela mesmo engendra, uma duração toda feita de energia imediata, feita de nada que possa efetivamente durar.”

Desse modo, podemos dizer que Mota, embora se aproxime da vertigem de Mário, que buscava compreender, como afirma em carta de 18 de agosto de 1944, elabora-a em sua obra, construindo-a sobre o seu “ritmo roceiro” (ALVES, 1932, p. 11):

Faz dois meses que me encontro enterrado aqui / no mato, com algumas fugas para a minha chácara, onde, / com sacrifícios de ficar sem a clientela, leio as últi-/mas novidades, pois temo, Mário, ficar atrasado no tem-/po e esforço-me mesmo no sentido de compreender o sem-/tido de sua vertigem. /⁶⁸

Enquanto a dança em Mário é marcada pelo cinismo e, além disso, se constrói com tonalidades de tristeza em decorrência dos acontecimentos dos anos 1920 e 1930, como aponta Lafetá (1986, p. 28), em Dantas a dança é alegre, na busca do primitivo, presente na expressão cultural de sua terra.

⁶⁸ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5338.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do caminho percorrido nesta pesquisa, entendemos que o diálogo entre os escritores, presente nas cartas entre Dantas Mota e Mário de Andrade, assim como na leitura mútua de textos poéticos, que colabora para a pesquisa de Mário sobre termos musicais, também se estabelece na criação poética de Dantas, como pudemos perceber ao aproximarmos a obra poética *Surupango: ritmos caboclos* ao poema “Danças”. Quando Dantas afirma em missiva de 30 de maio de 1944 sobre o exemplo que Mário se tornou para os moços, percebemos que Dantas fazia parte desse grupo de jovens escritores que “tudo esperavam” do poeta modernista.

Esta carta, pois, a você, além de outro obje-/tivo, visa fazer-lhe um pedido muito sério: orientar /
(PÁGINA 3)
com aquela presteza tão do seu jeito os moços que / se vão acercando de
você todos os dias. Eles amanhã / serão a imagem do que você for e tem
sido. Eis uma / das maiores responsabilidades com que você talvez /
tenha arcado na vida, Mário: a de dirigir moços que / tudo esperam de
você. /⁶⁹

A “relação de contato” (NITRINI, 2000, p. 127) entre os poetas também se aproximou no “fazer paisagem”. A partir da análise de “Paisagem nº1” de Mário de Andrade e “Paisagens” de Dantas Mota, vimos como o espaço define o olhar do eu lírico. Desse modo, os dois sujeitos, ao caminharem por um determinado lugar e se sensibilizarem, a partir de um “olhar metonímico” (CUNHA, 2016, p. 13), recortam a paisagem. O sujeito, como aponta Collot (2013, p. 30), em citação que já mencionamos nesta pesquisa, “se abre ao fora”

A paisagem implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas **se abre ao fora**. Ela dá argumentos para uma redefinição da subjetividade humana, não mais como substância autônoma, mas **como relação**. (COLLOT, 2013, p. 30, grifo nosso).

A musicalidade em *Surupango*, citada por Mário em carta de 1º de outubro de 1933 – “De resto o livro inteirinho respira grande musicalidade, ou melhor, verdadeira obsessão musical.” (ANDRADE, 1933, p. 1) –, é, segundo nossas análises, outro ponto que aproxima os escritores, já que a incorporação, aos versos, da música e de expressões populares é recorrente na obra de ambos.

A obra de Dantas Mota caracteriza-se como uma produção poética que, ao utilizar-se de recursos musicais, realiza uma reflexão íntima sobre o país. O exemplo dessa procura pela

⁶⁹ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5337.

essência cabocla é o poema “O beijo da cabocla”, que arquiteta, em uma imagem dual construída entre mulher e natureza, a essência da natureza. Esses versos e outros, como os de “Cana Verde”, se aproximam da postura de Mário de Andrade a respeito da cultura popular, buscando incorporar em versos a cultura brasileira popular, assim como pela busca do primitivo.

Enfim, são dois poetas preocupados com a cultura popular, cada um a seu modo, expressando em sua produção poética o folclore brasileiro, sendo Mário um mestre para Dantas nesse quesito. Desse modo, a relação de “influência” que se estabelece entre eles vai muito além da “soma de relações de contato de qualquer espécie [...] entre um emissor e um receptor” (NITRINI, 2000, p.127). No caso, corresponde àquele “resultado artístico autônomo de uma relação de contato” direta (CIONARESCU, 1964, p. 92 apud NITRINI, 2000, p.127) entre o poeta mineiro e o poeta modernista. Uma relação que se divide entre o “fazer paisagem”, a musicalidade nos poemas e o uso de recursos do âmbito da música, como as danças, instrumentos e movimentos de dança, empregados como recursos poéticos.

Além da poesia, é importante enfatizarmos o diálogo epistolar entre o mineiro e o modernista paulistano. Nesse espaço, os artistas discutiram sobre questões relevantes, como as angústias de Dantas em ser poeta, na carta de 30 de maio de 1944: “Temo o fracasso, Mário, e irrito-me com os elogios, dado o absoluto ceticis-/mo com que vejo o mundo, os homens, e as coisas. /”⁷⁰. Uma carta respondida gentilmente pelo poeta modernista em missiva de 22 de junho de 1944: “Sofra, companheiro, sofra, como eu sempre sofri e jamais me calejei de sofrer” (ANDRADE, 1988, 326, grifo nosso).

Portanto, as missivas anunciam uma “relação de amizade” que se inicia no diálogo epistolar e se estende, de certa forma, à poesia de Dantas Mota. Assim como aponta Eneida Maria de Souza em seu livro *Crítica Cult*:

A relação de amizade implica a escolha de seus precursores pelo escritor, à maneira da fórmula de Borges, o que acarreta a formação de um círculo imaginário de amigos reunidos por interesses comuns, de parceiros que se unem pela produção de um vínculo nascido da região fantasmática da literatura. **O contato literário entre escritores distanciados no tempo, e participantes da mesma confraria, fornece subsídios para que sejam feitas aproximações entre os seus textos**, estabelecendo-se feixes de relações que independem de causas factuais mas que se explicam por semelhantes ou diferentes poéticas de vida e de arte. (SOUZA, 2002, p. 118, grifos nossos).

Essa “relação de amizade” ocorreu entre Dantas Mota e Mário de Andrade nas missivas, nas anotações marginais e na poesia do poeta mineiro, que se considerava, publicamente, um

⁷⁰ ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5337.

admirador do poeta arlequinal. Assim, *Surupango* torna-se uma obra que materializa esse diálogo e admiração de Dantas por Mário, mostrando, como já estava claro na correspondência e nas anotações marginais, que a cultura popular, o folclore e a música são questões que permeiam o pensamento dos dois poetas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Heitor. Ritmo roceiro. In: MOTA, Dantas. *Surupango: ritmos caboclos*. Rio de Janeiro: Typ. da INDUSTRIA DO LIVRO, 1932.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Nome a lembrar: Dantas Mota. In: MOTA, Dantas. *Elegias do país das Gerais: poesia completa*. Introdução de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1988. p. XVI- XXIII.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; 2002.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*; coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia: [Brasília, DF]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil. 2. Série; v.162).
- ANDRADE, Mário de. *Introdução à estética musical*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. estabelecimento de texto, Telê Ancona Lopez e Tatiana Figueiredo Longo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas* | edição de texto apurad, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ANDRADE, Mário de. Quatro cartas de Mário de Andrade a Dantas Mota. In: MOTA, Dantas. *Elegias do país das Gerais: poesia completa*. Introdução de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1988.
- ANDRADE, Mário de. “Surupango”. In: *Surto*, Revista Mensal de Cultura, Belo Horizonte, 01 out., p. 8. (as.: Mario de Andrade). 1933.
- ANDRADE, J. B; SANTOS, R. *O enigma do gênio: uma análise sobre a Poesia Ingênua e Sentimental*. Revista Seminário de História da Arte, v. 10, n. 07, p. 1-21, 2018.
- ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5335.
- ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5336.
- ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5337.
- ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5338.
- ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5339.
- ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5340.
- ARQUIVO IEB – USP, Acervo: Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL5341.
- ARQUIVO IEB – USP, Acervo: A Produção Jornalística de Mário de Andrade - DRP019, código de referência: DRP019-0078.
- ASSUNÇÃO, Paulinho. O caso Dantas Motta. In: MINAS GERAIS. *Dantas Motta: o centenário do poeta das gerais*. Edição n°1.350. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura, 2013. p. 19.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. *Estudos Avançados*, v. 13, n. 35, p. 231-253, 1999.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- CAMILO, Vagner. Amós e a “memória que tudo dita” nas “Elegias do país das Gerais”, de Dantas Motta. *Teresa*, v. 1, n. 19, p. 13-41, 13 dez. 2018.
- CAMILO, Vagner. A dança-de-ombros de Mário de Andrade: surupango da vingança. *Gragoatá*, v. 21, n.41, p. 711-729, 2. sem. 2016.
- CESAR, Guilhermino. Elegias do País das Gerais: o livro estuário de Dantas Motta. In: MINAS GERAIS. *Dantas Motta: o centenário do poeta das gerais*. Edição n°1.350. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura, 2013. p. 24-25.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números)* Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault...[et al]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Verda da Costa e Silva...[et al.].30. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*; tradução: Ida Alves... [et al.]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- CUNHA; Celso; CINTRA, F. Lindley. *Gramática do português contemporâneo*. 6. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013.
- CUNHA, Jakeline Fernandes. *Mário de Andrade, paisagista em O turista aprendiz* [doi:10.11606/T.82016.tde-09082016-095734]. 2016. 2016. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada;. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-09082016-095734/pt-br.php>. Acesso em 03 mar. 2021.
- DUARTE, Constância Lima (Org.). *Dicionário bibliográfico de escritores mineiros*. [Colaboradores Ana Caroline Barreto, Bruno da Costa e Silva, Juliana Cristina de Carvalho et al]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. 9. ed. São Paulo, SP: Ática. 1995.
- GONÇALVES, Cristiane Souza. A experiência do serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em São Paulo: o caso da restauração do sítio Santo Antônio, 1940-1947. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, v. 0, p. 168-187, 2007.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, revisão técnica Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LIMA, Felipe Victor. *O Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores: movimento intelectual contra o Estado Novo (1945)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Doi: 10.11606/D.8.2010.tde-02082010-194935. Acesso em 2021-07-02.
- LOPES, Beatriz; GOMES, Andrés Luís. Cultura popular nos arquivos de Mário de Andrade: “Na Pancada do Ganzá” e os Fundos Villa-Lobos. *Signos*, v. 39, n. 66, p. 164-186, jan./jun. 2014.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Este dicionário. In: ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*; coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia: [Brasília, DF]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p. XV-XVI. (Coleção Reconquista do Brasil. 2. Série; v.162).
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
- MACHADO, Márcia Regina Jaschke. *Manuscritos de outros escritores no arquivo de Mário de Andrade: perspectivas de estudo*. [doi: 1011606/D.8.2005.tde-27112009-132618]. 2005. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira;. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em:

- <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-27112009-132618/pt-br.php>. Acesso em: 01 jul de 2021.
- MACIEL, Caio Junqueira. Pelas barbas e solidões do poeta. *In: MINAS GERAIS. Dantas Mota: o centenário do poeta das gerais*. Edição nº1.350. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura, 2013. p. 8-12.
- MACIEL, Caio Junqueira. *A escritura do tempo na poesia de Dantas Mota*. – Curitiba: Appris, 2020.
- MENDES, Murilo. Tempo e eternidade. *In: Poesia completa e prosa*, volume único; organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 245-246.
- MILLIET, Sérgio. Carece ler Dantas Mota. *In: MOTA, Dantas. Elegias do país das Gerais: poesia completa/ Dantas Mota*. Introdução de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1988. p. 333-334.
- MINAS GERAIS. *Dantas Mota: o centenário do poeta das gerais*. Edição nº1.350. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura, 2013.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. ver., ampl. e atual. – São Paulo: Cultrix, 2013.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Territórios da poesia. *In: MOTA, Dantas. Elegias do país das Gerais: poesia completa/ Dantas Mota*; introdução de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1988. p. 335-338.
- MORAES, Marcos. *Orgulho de Jamais Aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2007.
- MOTA, Dantas. *Elegias do país das Gerais: poesia completa/ Dantas Mota*. Introdução de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1988.
- MOTA, Dantas. *Elegias do país das Gerais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.
- MOTA, Dantas. *Surupango: ritmos caboclos*. Rio de Janeiro: Typ. da INDÚSTRIA DO LIVRO, 1932.
- MOTA, Dantas. Estudo crítico. *In: ANDRADE, Mário. Poesia, por Dantas Mota*. Organização, apresentação e notas de Dantas Mota. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1976. p. 4-91.
- NABLE, Gilberto. Nos vinte anos da morte do poeta. *In: MINAS GERAIS. Dantas Mota: o centenário do poeta das gerais*. Edição nº1.350. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura, 2013. p. 26-27.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- NOBRE, António. *Só*. 15. ed. Porto Alegre, RS: Livr. Tavares Martins, 1971. p. 115-117.
- O FUNDO Mário de Andrade por meio de seu "Fichário Analítico". Karoliny Borges e Marco A. Teixeira Junior. Podcast do IEB, 21 ago. 2020. Podcast. Disponível em: <https://anchor.fm/difusieb/episodes/093---O-Fundo-Mrio-de-Andrade-por-meio-de-seu-Fichrio-Analtico-por-Karoliny-Borges-e-Marco-A--Teixeira-Junior-eif4hb>. Acesso em: 01 set. 2020.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.

- SALLES, Almeida. Rodape' de crítica: carta a Dantas Motta. *A Manhã*, Rio de Janeiro, ano VI, n.1.417, p. 1-4. 24 mar. 1946
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Remate de males*: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade. 2009. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Universidade de São Paulo. 2009.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do jabuti*: uma partitura de palavras. São Paulo, SP: Annablume, 2006.
- SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 111-120.
- TONI, Flávia C. Abreviaturas e siglas convencionadas. In: ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*; coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. – Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília, DF]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p. XXXII-XXXIII. (Coleção reconquista do brasil. 2. Série; v.162).
- VALÉRY, Paul. Filosofia da dança. tradução Charles Feitosa. *O percevejo*, v. 3, n. 2, p. 1-16. agosto-setembro. 2011.
- VIEIRA, Nívia dos Santos. *Poetas de Minas no Diário crítico de Sérgio Milliet (1940-56)*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. 2009.

APÊNDICE A**CARTA DE MÁRIO DE ANDRADE A DANTAS MOTA PUBLICADA NA REVISTA MENSAL DE CULTURA *SURTO* EM OUTUBRO DE 1933.⁷¹**

Dantas Mota

Lastimo você não ter me mandado a sua direção no “Surupango porque assim eu lhe escreveria mais garantido e talvez mais longamente. E’ desagradavel escrever carta de que se tem a sensação que vae ser perdida.

Faz mais ou menos dois meses que recebi o “Surupango” com atraso enorme de correio. E o li agora apenas, nesta tarde inverna em que me fechei comigo. Os versos deslisaram maciamente por mim feito carícia. E’ incontestavel que você já possui o dom do verso. A sonoridade é excelente, o ritmo sem mancha de prosaico, o que é raro em moço de verso-livre. De resto o livro inteirinho respira grande musicalidade, ou melhor, verdadeira obsessão musical. Você não é apenas um “auditivo” creio que deve ter uma queda muito grande prá musica.

.....

Bem, quanto aos assuntos, você, na sua muita mocidade é natural que esteja ainda assim tão descritivista dos fenomenos exteriores da vida. Nem se apresse que você já descreve bem. Mas espero que algum dia você tire do seu proprio ser alguma ressonancia mais funda.

E si esta lhe chegar ás mãos me mande a garantia do endereço pra que eu lhe envie algum livro meu com a gratidão,
 muito cordeal de
 Mario de Andrade

⁷¹ A referida carta integra o acervo pessoal de Mário de Andrade, em “A produção jornalística de Mário de Andrade”, no IEB-USP. Ela foi lida por mim durante minha visita de campo ao IEB-USP em outubro de 2020. Funcionários da referida instituição nos disponibilizaram a publicação em periódico e a transcrevi no apêndice. ARQUIVO IEB – USP, Acervo: A Produção Jornalística de Mário de Andrade - DRP019, código de referência: DRP019-0078.

APÊNDICE B ⁷²**CARTAS DE DANTAS MOTA A MÁRIO DE ANDRADE**

MA-C-CPL5335

http://200.144.255.206/sga/fichaDocumento_novo.asp?Documento_Codigo=33659

(carta manuscrita, à tinta)

Belo-Horizonte, 28-9-33. /

Mario de Andrade.

Só agora venho de receber sua carta de 4 / de julho. /

É que me ausentei daqui por uns meses, em / virtude de terrível enfermidade. /

Agradeço, sensibilizado, as suas elogiosas referencias / e incentivos. Guardo sua carta com
extremado / carinho, porque, já se vê, é de um mestre abalisado / e sincero. Aliás isto já
me havia dito o Dr. (Sr.?) Heitor / Alves quando me emprestava o festejado “Remate de /
Males”. /Quanto aos demais dizeres, em que você me / aconselha tirar do meu “próprio ser
ressonancia /**(FOLHA 1, verso)**

mais funda” estou ciente e assim o farei no / meu próprio “Cateretê”, batuques. /

E, em troca dos termos regionais que irei / mandar-lhe, exijo somente o seu ponto de vista
/ sobre os meus novos poemas que irão endereça- / dos a você brevemente. /Acabo, neste momento, de escrever a minha mãe, / pedindo-lhe tirar dos originais do
“jongo” as melodias / de que você necessita. /E se você quiser esperar mais um pouco (até / dezembro) mandar-lhe-ei cousas mais
interessantes / ainda e que muita curiosidade lhe poderão despertar. / Responda-me,
pois, nesse sentido. /Quanto á palavra “surupango”, é, em verdade, / usada nas fronteiras com o significado a
que / você se refere – dansa de criança. Influencia de São Paulo, /**(FOLHA 2, frente)**

(no alto da folha, a lápis, caligrafia de Mário: o que é sumbaré p 127)

mas nas minhas peregrinações por outros logares, pois, é por / demais complicado o
(ilegível...)

⁷² Transcrições realizadas por funcionários do IEB-USP.

[...] ouvi essa / palavra como sinônimo de uma das partes componentes / do pagode, o que presumo ser a currióla (?).

Portanto / atendendo a isso, é o surupango uma dança enérgica. / Cangira é puramente africana. É mais uma / declamação usada na língua da Costa e, segundo / penso, de origem Mandinga, do que uma dança. / É a parte simples do “cangerê”, justamente aquela / em que os cantos são isentos da arte diabólica. /

Há entre a cangira e o jongo uma perfeita harmo- / nia de sentidos. /

[Irara] ([arara])

é a dança antiga dos nossos fazendeiros. /

Expressiva e bonita. /

Veadinho é, talvez, a mais ligeira de todas. /

(Candente não faz parte do nome...) /

(FOLHA 2, verso)

Enfim não é com duas ou três cartas que lhe poderei / ministrar tudo isso. Pelo contrário, o “Jongo”, que não é, no seu sentido verdadeiro, uma dança. Como pregam muitos literatos, por si só daria um livro de real / valor. É o reservatório mais seguro, a fonte mais / importante do nosso folclore afro-brasileiro. / E, dando-lhe a explicação de tudo, faço-o com muito / prazer em outra carta. /

Brevemente, consoante sua resposta, voltarei a / sua presença. /

Abraça-o cordialmente o admirador /

(assinado Dantas Mota) /

Av. do Contorno, 887/

E. T. Estou á espera do seu livro prometido, que virá / enriquecer de mais uma jóia (com decicatória) o meu mapuá.

MA-C-CPL5336

http://200.144.255.206/sga/fichaDocumento_novo.asp?Documento_Codigo=33660

(2 folhas, 2 páginas, a lápis, caligrafia péssima, com muitos trechos ilegíveis)

Mário amigo:

Para não ficar mentiroso com / você, tem esta fim de lhe avisar / que, infelizmente, não posso dar / uma chegada aí, em virtude de ser- / viços profissionais que requerem / a minha assistência aqui, em / Belo Horizonte, agora. /

Contudo, dada a proximidade / de minhas férias, pretendo ir a / São Paulo por todo o mês de julho, de vez que em junho espero ser / dada a lume mais uma obra mi- / nha: natilho (??). Espero que seja [ilegível]

para formar justamente esta [sua?] casa! /

Não sei qual foi a impressão / que você teve nas (nos fazeres? prazeres?) [ilegível]

que lhe dei em São Paulo, acerca / das observações que fiz. É preciso / que você me escreva a respeito / para eu continuar com as pes- / quisas. /

(FOLHA 2)

Aliás, naquele caso, a música / é de toda importância! /

Desejaria escrever-lhe uma carta / bem longa, mas serviços [ilegível] [cruéis?]

de natu- / reza profissional não me permitem / fazê-lo. Só no [ilegível...], Mário, é que /

tenho tempo para meditar. Sobretudo / policia para contar a você as minhas / tristezas / inquietações e novas apre- / ensões. /

Aguardo uma carta sua. /

Sobretudo de fé e encora- / jamento. Estou (??) sem / porto. /

(assinatura)

Belo Horizonte, 17-V-44 /

M. Endereço: /

Aiuruoca – sul de Minas

MA-C-CPL5337

http://200.144.255.206/sga/fichaDocumento_novo.asp?Documento_Codigo=33661

(2 folhas, 4 páginas, datilografada)

Mário amigo:

De volta de Belo Horizonte, de onde lhe escrevi uma / carta, aos c/ de Almeida Sales, por ignorar o seu en-/dereço, sinto necessidade em me comunicar com você. / Fazia, precisamente, quatro anos que lá não ia. Nenhum / objetivo, porém, nessa viagem. Apenas o receio de que / a cidade, com a guerra, se tivesse mudado muito e o / receio de ser, ali, um estranho (sic) total. No entanto, o / mesmo espírito e o mesmo aspecto provincianos; as / mesmas e clássicas matinês e saídas do “Brasil” (Ci-/ne) e os fútingues costumeiros aos domingos na Av. / (Af.Pena) e na Praça da Liberdade. Apesar das insistentes declarações dos meus amigos, de lá, acerca do / extraordinário surto verificado na cidade, transfor-/mando-a, em grande metrópole, constatei, com satisfa-/ção SÁDICA, continuar ela como d’antes. Isto me for-/rou de possíveis complexos, dando mais imponência à / minha humildade. Afinal fui com receio de ser um / quasi turiste e voltei com a certeza de que inda / continuo a ser um dos seus habitantes de 8 anos / atrás. /

PAMPULHA, por exemplo, nada, a meu ver, acrescen-/tou à cidade. Talvez seja o efeito da distancia que / dá às perspectivas uma sensação de semi-ausencia... / Mostrei mesmo ao belo-horizontino (alegria inglória, / vã, estúpida) que sei perfeitamente comandar uma “pa-/rada” na “**CAMPISTA**” [vermelho no original], quer esteja jogando no “pulo”, quer o faça na “recanca”; óra jogando na figuração / 10 e 6, óra na “pavuna” da DAMA; ora na “INÁCIA”, com / ou sem “pirulito”. /

Afinal, meu caro Mário, venho dos tristes do-/mínios da Urca, Copacabana, Atlantico, seja o de Santos, / seja o do Rio e falo, com desenvoltura, no Icaraí. / Por isto, conheço, de cor, os setores da roleta, como / por exemplo o do ZERO: -3-26, 32, 35, 15, 19 e 4... /

E nesses logares todos, tenho deixado a minha / vergonha, a minha mocidade, a minha compostura. /

Com referencia à literatura, notei um determi-/nado furor entre os moços. Já no meu tempo se fazia o mesmo e foi com imensa satisfação que constatei / que certos escritores, críticos e poetas e Homens /

(PÁGINA 2)

como você, que no seu tempo constituíam nossos pon-/tos de referencia e guias espirituais, continuam a / sê-lo dos atuais. Deve ser agradável a você tal no-/ticia, porque tem você a noção exata de que não en-/velheceu. Mário está se transformando em ídolo dos / moços de minha terra. Extranha afinidade de paulistas e mineiros, vinda com as bandeiras e alimentada / com o vai-vem das nossas constantes, sinão diárias / emigrações!... /

Afirmo-lhe, todavia, Mário, sem ranço de ve-/lhice (inda sou bem moço) ou de despeito: no meu tem-/po de estudante e de boemía literária, em Belo-Hori-/zonte, a minha geração, mesclada de tonalidades bra-/vias: fascistas ingênuos e bons, marxistas santos e / cheios de vida, literatos puros e simplesmente como / Cristiano Martins e Emilio Moura, tinha mais vida. / Ela se me afigura ter sido, apesar de criança, bem mais grave, bem mais severa. /

Orientação, porém, não falta aos atuais ra-/pazes que conheci agora. E todos o estimam. Temo, con-/tudo, que enveredem, gloriosos, pelos caminhos da fal-/sa cultura, DISTRAINDO A VIDA. /

Achei-os pouco dados à contemplação e à / meditação, climas em que os pensamentos adquirem / substancia e profundidade, sem o que o espírito não / pode altear-se às regiões das criações definitivas. /

É preciso evitar-se, por ora, o falso mito / da cultura mineira. Ele parece estar repotando [existe uma correção com uma pequena letra acrescentada, mas está ilegível. podendo ser repontando, reportando ou repostando] não / com os novos que têm diante de si a Vida, porém com / os velhos (os mais calejados) que há muito vêm no / silêncio e na despreocupação embasando perenes o-/bras de arte. Nunca se deve esquecer, quando se fala / em Minas, de um espírito como Arduino Bolivar, dos maiores humanistas que tenho conhecido. Efetivamente / Belo-Horizonte tende e pode tornar-se um dos centros / mais avançados da cultura americana. Por ora, porém / pequena, não deixa de ser uma arena onde, com facili-/dade, podem campear os histriões e os conselheiros / de toda a

espécie. Continuo, digo de mim para você, / confiando muito mais na mocidade paulista.
/

Esta carta, pois, a você, além de outro obje-/tivo, visa fazer-lhe um pedido muito sério: orientar /

(PÁGINA 3)

com aquela presteza tão do seu geito os moços que / se vão acercando de você todos os dias. Eles amanhã / serão a imagem do que você for e tem sido. Eis uma / das maiores responsabilidades com que você talvez / tenha arcado na vida, Mário: a de dirigir moços que / tudo esperam de você. /

Afinal, falei de tudo e não dei-/xei de dar-lhe informações. Preciso também falar de / mim. Mudei o título do livro, por sugestão de Emilio / e Cristiano. Dei-lhe um novo: “**PLANÍCIE DOS MORTOS**”, / tirado de um dos poemas que o integram. Afinal gos-/tei... /

Ao passar os poemas a limpo, dei-lhes o úl-/timo retoque. Resta-me publica-los. Extranha coisa: / publicar uma obra! Para os despudorados, nada mais / fácil. Mas para os que dissecaram o espírito em / análise, bebendo nos autores lidos a essência de / todos os pensamentos... Temo o fracasso, Mário, e / irritado-me com os elogios, dado o absoluto ceticis-/mo com que vejo o mundo, os homens, e as coisas. /

E pensar, sobretudo, que sou obrigado a publi-/car, primeiramente, um livro de versos!... /

Tudo o que faz parte dos meus projetos, muitos / dos quais esqueleteados (?) [sic] em anotações e fichas, / como ensaios, novelas e romances, aguarda a saída do / livro de versos, espécie de primípara, para se com-/figurarem, adquirindo corpo e expressão. Assim, seja / o que Deus quiser: sairá até meados de julho ou / de agosto o “PLANÍCIE DOS MORTOS”, dedicado a você. / “Lembre-se do Valporê...”) /

Para o livro que se segue, falta-me o “LOSAN-/GO CÁQUI”. Desejaria que você m’o emprestasse para / anotações. Depois, enviar-lhe-ei. /

--- [sic]

Resolvendo, como instinto de defeza, permane-/cer, por ora, no interior, satisfazendo-me com uma / viagem todos os meses ao Rio, afim de me colocar em / dia com as novidades e não perder o contacto com / os amigos, quero dedicar-me de corpo e alma a anti-/gos projetos que abandonei. Não desejo, porém, que vo-cês deixem minhas

cartas sem resposta. Quando puderem, / não se esqueça [sic] de indicar-me obras novas que o te- /

(PÁGINA 4)

nham agradado. Assim não me tornarei nunca um rebar-/bativo. Tende piedade, Senhor. /

(O A. Sales não passa de um preguiçoso...) / Enfim, Mário, creio que o cacetei demais. Perdôe-me / por isso. /

Abraça-o o velho amigo /

- [assinatura] Dantas Motta - /

Aiuruóca, (Sul de Minas) 30-V-44.

MA-C-CPL5338

http://200.144.255.206/sga/fichaDocumento_novo.asp?Documento_Codigo=33191

(2 folhas, 2 páginas, datilografado)

(papel timbrado, impresso no alto à esquerda: **J. Dantas Motta**)

Aiuruóca, 18 de agosto de 1944. /

Mário amigo: /

Não sei se lhe enviei uma carta, em que acuso o recebi-/mento do “Losango”. Percebo que sim, de vez que você re-/clama da minha lêtra e tal carta escrevi-a à mão. /

De hoje em diante, farei sempre uso da máquina. / Toda a minha tortura, Mário, está em que não posso con-/ciliar poesia com direito que nada tem de rial [sic], mas é / fantástico e cruel. /

Depois que a gente produz qualquer coisa vem a / fase da meditação e do amadurecimento. Vem necessariamente a substituição das palavras, substituindo as / menos dignas pelas mais dignas, fortes e misteriosas. /

Efetivamente, nada de mais misterioso que a pala-/vra. Daí o absoluto pudor de que devemos estar possuído [sic] / para emprega-la. /

Ultimamente, quando do meu regresso de Belo-Hori-/zonte, me dispuz, com cuidado, a passar, novamente, em bom / papel (o papel exerce em mim uma influencia poderosa) / todo o livro, escoimando-o de imperfeições, substituin-/do poesias, etc... /

E o livro, com uma dou duas modificações, interes-/sante, passou a tomar um aspecto diferente! /

Entretanto, os clientes a baterem à porta... Não / só os clientes, também os mendigos que aqui há muitos, / a disputa em torno do pão, disputa e pão irremediáveis, / os prejuízos, a falta de renuncia para morrer de fome, / já que a gente se encontra diante da impossibilidade / de ser um burguês porco, com conforto, etc., desviam o / curso do pensamento, interrompem o fio misterioso que / nos liga às profundas contemplações, e os originais / ficam cheios de poeira sobre um cavaco de estante... /

Faz dois meses que me encontro enterrado aqui / no mato, com algumas fugas para a minha chácara, onde, / com sacrifícios de ficar sem a clientela, leio as últi-/mas

novidades, pois temo, Mário, ficar atrasado no tem-/po e esforço-me mesmo no sentido de compreender o sem-/tido de sua vertigem. /

Só agora, depois de uma trabalhadeira rendosa, mas / ingrata, porque me priva de dar vasão aos mais santos / anseios, é que posso abandonar a “serra” e descer a encosta. /

No dia 23, pela manhã, deixarei Aiuruóca, demandan-/do o Rio. Não sei se posso dar uma chegada aí, porque / no dia 6 terei de ir à Aparecida paraninfar um casa-/mento e acho melhor deixar para ir à Paulicéa nessa / ocasião. Contudo lhe telegrafarei do Rio se encontrar /

(página 2)

um lugar num dos aviões da Vasp ou da Panair. /

E vou com o firme propósito de publicar o “Plani-/cie dos Mortos”, porque creio na sua sinceridade e na / formação do seu espírito que se não sentiria bem se / amanhã eu não passasse de um personagem ridículo à / Valporê, à Avelino Fóscolo, que agora em Belo-Horizonte / vi enterrado num fundo de Farmacia no bairro da Lago-/inha. À medida que o tempo corre, aquele pobre homem vai / se transformando em um personagem suburbano. /

Tambem levarei os originais de um romance “Rua da / Baía, 504” ou “JoaquimTriunfo”. Está na “cumbuca” o ti-/tulo. /

Tão logo termine o estudo sobre você, ainda esquele-/teado apenas, mandar-lhe-ei. /

Amanhã, talvez depois, talvez aí, escrever-lhe-ei mais / um pouco. /

Vou terminar de passar o resto dos poemas. É possi-/vel que eu não esteja disposto. Afinal eu não acredito / muito nas teorias do “penser avec les mains” daquele / nosso amigo que tanto furor fez uns poucos anos / atrás. /

Creia na amizade muito sincera que lhe dedico e no / profundo reconhecimento e gratidão pela maneira por / que você trata o pobre /

[assinado] – Dantas Motta -

MA-C-CPL5339

(datilografada, 1 folha, 1 página)

Aiuruóca, 11-IX-44.

Meu caro Mário:

Cadê que do Rio pudesse dar uma chegada aí, como lhe prome-/ti e como era de meu desejo? /

No entanto, meu caro, o tempo vai passando e eu infeliz-/mente vou ficando. Continuo ainda a não crer no tal “penser avec les mains”. As obras de arte devem ser embasadas ou ter-/minadas, ou datilografadas, quando a gente está com disposi-/ção. E a minha profissão, e os chamados para uma realidade / cruel, e as fugas do inatingível para o terra-a-terra, onde / ãa [sic, u com til (~) em cima] humanidade estúpida se consome e se agita, não me permi-/tem fazer o que quero e o que sonho. Daí a razão porque, aos pou-/cos, vou aceitando a idéa que fiz de mim mesmo: sou um perso-/nagem dos princípios, das coisas fragmentadas sem amplitu-/des e sem contornos. E como é amargo sentir isso? – Idêntico / sentimento ao do que se apossa da gente, quando sai dos / “Fragments d’un journal intime” de Amiel. Não sei porque / saio sempre daquelas leituras com as piores das indisposi-/ções. Às vezes, quero aderir ao pensamento de Alvaro Lins em “Notas de um diário de crítica”. Não raro prefiro amainar o / rigor das observações com um pouco da complacência de / Bourget em seus “Essais”. Estou aguardando, pois, a oportunida-/de para recopiar os poemas. De outra vez, fiz isso em São / Paulo, em um apartamento nos fundos do Hotel Rex, na Rua Au-/rora. A transição de uma cidade para outra faz-me bem. É pos-/sível que somente em São Paulo poderei reatar os fios inter-/rompidos. Creio na arte de copiar... Dessarte, levarei origi-/nais do “Planície dos Mortos” e do “Tratado das terras”. /

Pacientemente, porém, vou elaborando o “Mário de An-/drade” e refundindo o romance à procura de um título. /

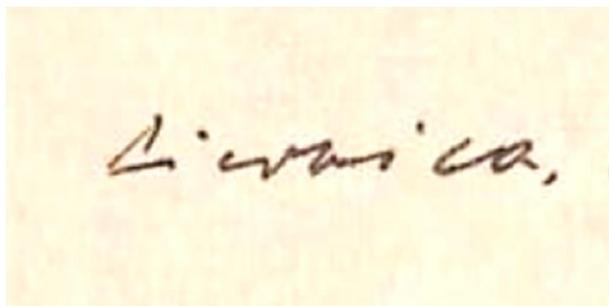
Abrços do seu muito fiel amigo

[assinatura] – Dantas Motta –

MA-C-CPL5340

(1 folha, 1 página datilografada)

(na lateral esquerda, à tinta, verticalmente



(Aiuruoca ?) 22 de Setembro de 1944)

Marcas em vermelho apontadas (de Mário?)

CITAR AS MARCAS DE MÁRIO EM VERMELHO

Meu caro Mario de Andrade:

Eu já havia modificado a estrutura do poema, há uns oito dias atrás, / nessa tortura de completar num trecho de papel toda a grandeza de um / mundo que a gente quer criar, quando recebo sua carta datada de ontem. /

Tive, no início, Mário, medo de analisar “as rosas”, infelizmente sem / raízes no chão, mas como essas plantas aéreas, quasi humanas, mais divi-/nas ainda, porque apartadas de suas raízes, na terra, para viverem. /

Todavia, confesso-lhe que me não agrada aquele poema pouco condensa-/do. Daí o motivo porque ele quasi pretendeu defender uma tese, coisa abo-

(as linhas a seguir, até o fim do parágrafo, estão marcadas à esquerda com um risco vertical vermelho)

/minável em poesia, porque importa na sua exclusão. E eu repilo tal atitu-/de apoética, pelo fato de, não muito mau advogado, guiar-me exclusivamen-/te pelas leis tão bem codificadas em “ESGRAVA QUE NÃO É ISAURA” (sublinhado em vermelho), que precedeu, em muito, à “SITUATION DE LA POÈSIE”, de Raïssa e Jaques Maritain. /

O fato de, na vida, ter sido tantas vezes ridículo; a circunstancia de / não ter querido, no correr dos anos, em mim tão curtos, dada a morbidez / constitucional ou funcional (sei lá?) de minha moléstia (nada de conta-/giosa); as fugas constantes de um mundo para outro, porque em mim o sen-/tido de fixação é um mito, tudo isso, Mário, concorreu para que eu viesse encontrar a minha personalidade, tardiamente. /

Durante seis anos, em Belo-Horizonte, Emilio Moura foi o meu companhei-
(as linhas a seguir, até o próximo espaçamento, estão marcadas à esquerda com um risco vertical vermelho)

/ro e amigo de todas as horas. Era ele quem me dizia que o poema uma vez / escrito não mais deveria ser refundido. Talvez não seja bem isso a tra-/dução do pensamento dele. Mas hoje percebo que Emilio estava errado ou / continua errando. Ou quem sabe talvez esteja ele certo com referencia a / si próprio. As personalidades são como os climas: variam de localidade pa-/ra localidade. Trabalho um poema ou num poema anos a fio e só o abando-/no se a atmosfera

(fim do risco)

espiritual ou espacial (não direi temporal, porque a / poesia não tem tempo) (e o espaço não deixa de se constituir um fator de / grande importância...) fugirem de mim, etc... /

Continuei, assim, a recompor a imagem de um mundo fantástico e rial / nas “rosas”. Dei-lhe um formato de soneto. Alguma coisa de indefinível / existente nele e que não consigo explicar ou captar. Faz-me lembrar, a-/liás, o soneto “A CAMINHO DA VIDA”, de Antonio Corrêa d’Oliveira, interes-/sante apenas sob o ponto de vista da lógica e do argumento, intolerável / como expressão poética: /

“Poetas, vibram da emoção etérea:

Escultores, trabalham a matéria.

- Buscando a Fórma, em trágica tortura.” (1) /

Vão-lhe novamente as “rosas”, seo Mário. Não se configurou ali o meu / mundo com o delas, nessa fusão do rial e do irreal, conforme o pensamen-/to da escola surrealista. /

Todavia alguma coisa nas “rosas” me agrada: é o que não pude dizer, / mas sinto, iludindo-me como se o tivesse dito, premio desta minha pobre / felicidade. /

Vão-lhe, por este um mês, os poemas que comporão o “PLANICIE DOS / MORTOS”. Do livro exclui as “ELEGIAS DO PAÍS DAS GERAIS”. São composi-/ções serranas, de um sentido quase vergiliano, e que se não dariam bem / com a chateza da planície, onde só se ouvem os rumores surdos. /

(o parágrafo inteiro seguinte está marcado à esquerda com um risco vertical vermelho)

Não se espante, porem, se encontrar na planície com versos de sen-/tido prosaico. Um ou outro, é claro, isto em mim não é quasi uma necessi-/dade. Vai além: é mais do que uma necessidade. /

Somente uma discussão pessoal com você resolveria o caso. /

Que mais, Mário? – Não sei porque aguardo uma resposta de você com / certa urgência com as excusas da minha besta caceteação. Necessito de / um tutor com urgencia. Creia na fidelidade do velho /

[assinatura] – Dantas Motta –

ANEXO A

POEMAS DE ANTÓNIO NOBRE, MURILO MENDES E MÁRIO DE ANDRADE

I. AO CANTO DO LUME

Novembro. Só ! Meu Deus, que insuportável Mundo !
 Ninguém, vivalma ... O que farão os mais ?
 Senhor ! a Vida não é um rápido segundo :
 Que longas estas horas ! Que profundo
 Spleen o destas noites imortais !

Faz tanto frio. (Só de a ver, me gela a cama ...)
 Que frio ! Olá, Joseph ! Deita mais carvão !
 E quando todo se extinguir na áurea chama,
 Eu deitarei (para que serve ? já não ama)
 Às cinzas brancas, o meu pobre coração !

Lá fora o Vento como um gato bufa e mia ...
 Ó pescadores, vai tão bravo o Mar !
 Cautela ... Orçai ! Largai a escota ! *Ave, Maria !*
Cheia de Graça ... Horror ! Mortos ! E a água tão fria ! ...
 Que triste ver os Mortos a nadar !

Spleen ! Que hei-de eu fazer ? Dormir, não tenho sono,
 Leva-me a carne a Dor, desgasta-me o perfil.
 Nada há pior que este sonâmbulo abandono !
 Ó meus Castelos-em-Espanha ! Ó meu Outono
 De Alma ! Ó meu cair-das-folhas, em Abril !

A Vida ! Horror ! Ó vós que estais no último alento !
 Que felizes, sois prestes a partir !
 Ó Morte, quero entrar no teu Recolhimento ! ...
 Oíço bater. Quem é ? Ninguém : um rato ... o Vento ...
 Coitado ! é o Georges, tísico, a tossir ...

Mês de Novembro ! Mês dos tísicos ! Suando
 Quantos a esta hora, não se estorcem a morrer !
 Vê-se os Padres as mãos, contentes, esfregando ...
 Mês em que a cera dá mais e a botica, e quando
 Os carpinteiros têm mais obra pra fazer ...

Oíço um apito. O trem que se vai ... Engatar-te
 Quem me dera o vagão dos sonhos meus !
 Lá passa, ao longe. Adeus ! Quisera acompanhar-te ...
 - Boa viagem ! Feliz de quem vai, de quem parte !
 Coitado de quem fica ... Adeus ! adeus !

Que ilusão, viajar ! Todo o Planeta é zero.
 Por toda a parte é mau o Homem e bom o Céu.
 - Américas ! Japão ! Índias ; Calvário ! ... Quero
 Mas é ir à Ilha orar sobre a cova do Antero

E a Águeda beber água do Botaréu ...

Vi a Ilha loira, o Mar ! Pisei terras de Espanha,
Países raros, Neves, Areais ;
Cantando, ao luar, errei nas ruas da Alemanha,
Armei na França minha tenda de campanha ...
E tédio, tédio, tédio e nada mais !

Que hei-de eu fazer ! Calai essas canções imundas,
Cervejarias do Quartier ! Rezai, rezai !
Paisagem, onde estás ? Ó luar, águas profundas !
Ó choupos, à tardinha, altivos, mas corcundas,
Tal como aspirações irrealizáveis, ai !

Não me tortura mais a Dor. Sou feliz. Creio
Em Deus, numa Outra-Vida, além do Ar.
Vendi meus livros, meu Filósofo queimei-o.
Agora, trago uma medalha sobre o seio
Com o qual falo, às noites, ao deitar.

(E a chuva cai ...) Meu Deus ! Que insuportável Mundo !
Vivalma ! (O Vento geme ...) O que farão os mais ?
Senhor ! A Vida não é um rápido segundo :
Que longas horas estas horas ! Que profundo
Spleen mortal o destas noites imortais !

Paris, 1890-91.

(NOBRE, 1971, p. 115-117)

II. NOVÍSSIMO JOB

- Eu fui criado à tua imagem e semelhança.
Mas não me deixaste o poder de multiplicar o pão do pobre,
Nem a neta de Madalena para me amar,
O segredo que faz andar o morto e faz o cego ver.
Deixaste-me de ti somente o escárnio que te deram,
Deixaste-me o demônio que te tentou no deserto,
Deixaste-me a fraqueza que sentiste no horto,
E o eco do teu grande grito de abandono:
Por isso serei angustiado e só até a consumação dos meus dias.
Por que não me fizeste morrer pelo gládio de Herodes,
Ou por que não me fizeste morrer no ventre de minha mãe?
Não me liguei ao mundo, nem venci o mundo.
Já me julguei muito antes do teu julgamento.
E já estou salvo porque me deste a poeira por herança.
Até há pouco tempo atrás no meu país
Ninguém sabia que a vida é a luta entre classes
E eu já era, desde cedo, inconformado e triste.
Antes da separação entre os homens
Existe a separação entre o homem e Deus.

É doce te encarar como poeta e amigo,
 É duro te encarar como criador e juiz.
 Tu me guardas como instrumento de teus desígnios,
 Tu és o Grande Inquisidor perante mim.
 Por que me queres vivo? Mata-me desde já.
 Cria outras almas, outros universos,
 Sonda-os, explora-os com tua lente enorme.
 Mas faze cessar um instante o meu suplício.

Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória.
 Falaste-me pelos teus profetas e pelo Espírito Santo,
 Mas a última e essencial palavra está contigo.
 Todas as tuas obras são testemunho de ti,
 Mas ninguém sabe o que queres de nós.
 (Ó Virgem Maria, levanta-te da estrela da manhã
 E faze o sinal da cruz sobre minha alma golpeada.)

Tu também não terás teus filhos renegados?
 Aqueles que criaste e entregaste ao demônio
 Para satisfazer tua cólera e paixão?
 Ó Deus, tua justiça é maior que tua misericórdia.
 Por que me deixaste sem abrigo no mundo?
 Por que me deste passado, presente e futuro?
 Manda a tempestade de fogo a destruir minha existência.

- *Estou contigo mesmo e não me querer ter*
Sou tua herança desde toda a eternidade. (MENDES, 1994, p. 245-246)

III. DANÇAS

a Dona Baby Guilherme de Almeida

I

Quem dirá que não vivo satisfeito! Eu danço!

Dança a poeira no vendaval.
 Raios solares balançam na poeira.
 Calor saltita pela praça
 pressa
 apertos
 automóveis
 bamboleios
 Pinchos ariscos de gritos
 Bondes sapateando nos trilhos...

A moral não é roupa diária!

Sou bom só nos domingos e dias-santos!

Só nas meias o dia-santo é quotidiano!

Vida

arame
 crimes
quidam
 cama e pança!
 Viva a dança!
 Dança viva!
 Vivedouro de alegria!
 Eu danço!
 Mãos e pés, músculos, cérebro...
 Muito de indústria me fiz careca,
 Dei um salão aos meus pensamentos!
 Tudo gira,
 Tudo vira,
 Tudo salta,
 Samba,
 Valsa,
 Canta,
 Ri!
 Quem foi que disse que não vivo satisfeito?
 EU DANÇO!

II

Meu cigarro está aceso.
 O fumo esguicha,
 O fumo sobe,
 O fumo sabe ao bem e ao mal...
 O bem e o mal, que coisas sérias!
 Riqueza é bem.
 Tristeza é mal.
 Desastres
 sangue
 tiros
 doença
 Dança!...

 O elevador subiu aos céus, ao nono andar,
 O elevador desce ao subsolo,
 Termômetro das ambições.
 O açúcar sobe.
 O café sobe.
 Os fazendeiros vêm do lar.
 Eu danço!

 Tudo é subir.
 Tudo é descer.
 Tudo é dançar!
 O Esplanada grugrulha.
 Todos os homens vão no cinema.
 Lindas mulheres nos camarotes.
 Leves mulheres a passar...

Não frequento cafés-concertos,
 Mas tenho as minhas aventuras...
 Desventurados os coiós!
 A vida é farta.
 O mundo é grande.
 Tem muito canto onde esconder!
 Subúrbios
 casas
 pensões
 táxis...

 Vejo sonâmbulos ao luar
 Beijando moças estioladas.
 Tolos! a poeira sobe no ar...
 O fumo sobe e morre no ar...
 Eu vivo no ar!
 Dançarinar!...

III

Filha, tu sabes... que hei-de fazer!
 Nós todos somos assim.
 Eu sou assim.
 Tu és assim.
 Dançam os pronomes pessoais.

Nunca em minuets! Nunca em furlanas!

EU

ELE

TU
 NÓS

ELES

VÓS...

Não paro.
 Não paras.
 Sucedem quadrilhas...
 Gatunos!
 Assassinos!
 Ciganos!
 Judeus!

Quebras formidáveis!
 Riquezas fetos de cinco meses
 Já velhas como Matusalém.
 Baixistas calvos, rotundos, glabros,
 Trusts de cana, trusts de arroz,
 Açambarcadores de feijão-virado...

 A Bolsa revira.
 Reviram-se as bolsas.

As letras entram.
 Os ouros saem...
 Corrida
 tombos
 vitórias
 delírios
 banquetes
 orquestras...
 Os homens dançam...
 Danço também.

Nunca minuetes nem bacanaís!
 Somos farândolas?
 Somos lanceiros?
 Somos quadrilhas?
 Que somos nós!?
 Pronomes pessoais.

IV

14 horas.
 Filha, tu vais dormir.
 Eu te contemplo aborrecido.
 Que fazes estreita na cama tão larga?
 Por que te encolhes assim?

Teus cabelos suados se esperdiçam.
 Tuas mãos aziagas tamborilam.
 Teu corpo estreito treme vibra...

– Poeta, me deixe dormir!

Eu te contemplo aborrecido...

Devo esconder-te o meu sorriso?...
 Já sei porque o sono não chega,
 Filha, comesas a dançar...

Teu corpo todo se enrodilha
 estremece
 sacode
 bate
 lata
 seco
 ... heque! heque!...
 quebra
 queima
 reina
 dança
 sangue
 gosma...

Teus lábios dançam:

– Por piedade!

Não é domingo nem dia-santo!

Filha, tu danças para dormir!

Tosses até que não podes mais!

Devo esconder-te o meu sorriso?...

V

Aquele quarto me sufoca,

Prefiro ar livre,

Não voltarei.

Ar livre, ar leve que dança, dança!

Dançam as rosas nos rosais!

São flores vermelhas

São botões perfeitos

São rosas abertas, gritos de prazer!

São Paulo é um rosal!

São Paulo é um jardim!

Morena, tem pena,

Tem pena de mim!

A rosa-riso dança nos teus lábios

vermelhos

mordidos...

Volúpias alegres...

O mundo não vê?

Nós nos separamos.

Nós nos juntamos.

O bonde passou,

O amigo passou...

O mundo não vê?

A vida é tão curta!

Quem tem certeza do amanhã!

Lourenço de Medicis?...

Florença delira.

Paris queima,

Viena valsa,

Berlim ri...

E New York abençoa o jazz universal.

Negros de cartola

Turcos de casaca

Montecarlo e Caldas e Copacabana

Tudo é um caxambu!

EU DANÇO!

Dança do amor sem sentimento?

Dança das rosas nos rosais!...

VI

Parceiro, tu sabes a dança do ventre
 Mas eu vou te ensinar dança melhor.
 Olha: a Terra é uma bola.

A bola gira.
 Gira o universo.
 Os homens giram também.

Tudo é girar, tudo é rodar.

Sofres acaso de amor sem volta?
 Porque paraste no teu amor!
 Choras que os outros não te compreendem?
 Fala francês que te entenderão!
 Morres, duvidas, pensas?... – Parceiro,
 Tu só conheces a dança do ventre,
 A dança do ombro é muito melhor!

VII

“Oh, como passas!”

“Bravo! enfim voltas!”

São inimigos,
 São morfinômanos,
 Virgens e honestos,
 Crápulas vis.

Saúdo a todos,
 Ninguém me estima,
 Dançam meus ombros,
 Eu sou feliz!

Eu sou feliz porque a Terra é uma bola.

A bola gira,
 Gira o universo,
 Giro também.

Sou Gira.
 Sou Louco.
 Sou Oco.
 Sou homem!...

Sou tudo o que vocês quiserem,

Mas que sou eu?
 Meu alfaiate tem mais fregueses.
 Não há canalha sem virtude.
 Não há virtuosos sem desonra.
 Entro nos teatros lendo jornais.
 Converso pouco e escuto muito.
 Falo francês...

Leio em vernáculo Tristran Shandy.
 Conheço Freud e Dostoievsky.
 Compro as revistas do Brasil.
 E
 Principalmente
 Sei enramar meu ditirambo,
 Sei guspir um madrigal!

Depois dou de ombros.
 Meus ombros dançam...

Sou partidário da desombra universal!

VIII

Há terras incultas além muito longe...
 Há bichos terríveis nas terras incultas...
 Há pássaros lindos nos jequitibás...
 O dia ora é claro, ora é escuro...
 Zumbidos de abelhas fabricando mel...
 Ora os bichos urram,
 Ora as aves cantam,
 Ora é a flor que abrolha,
 Ora a árvore cai...
 O céu se escurece. É a tormenta...
 Dançam coriscos no céu.
 Relâmpagos
 trovões
 um samba hediondo,
 um candomblê...
 As caiporas galopam nas ancas das antas...
 Aranhas formigas sacis e Jaci...
 O rio da Dúvida passa a dançar...
 A vitória-régia oscila balouçante nas águas indecisas...

Há terras incultas além...

 Mas quem que as visitou?
 Ninguém.
 A confusão é enorme!...

Filha, tu sabes... que hei-de fazer!
 Tudo é quadrilha!
 Me ponho a dançar!

IX

EU DANÇO!

Eu danço manso, muito manso,
 Não canso e danço,
 Danço e venço,

Manipanso...
Só não penso...
Quando nasci eu não pensava e era feliz...

Quando nasci eu já dançava,
Dançava a dança da criança,
Surupango da vingança...

Dança do berço:
Sim e Não...
Dança do berço:
Não e Sim...
A vida é assim...

E eu sou assim.
... ela dançava porque tossia...
Outros dançam de soluçar...
Eu danço manso a dança do ombro...
Eu danço... Não sei mais chorar!... (ANDRADE, 2013, p. 296-312)