

**“AS CANTADAS”:
UMA VISÃO EROTIZADA DA BAÍA DA GUANABARA**

Denise Azevedo Duarte Guimarães*

No poema “As cantadas”, diante da força erótica natural da baía da Guanabara, a postura poética de Mário de Andrade revela-se completamente diferente da usual. Afinal, já confessara em 1923, no poema “Carnaval Carioca”:

*Minha frieza de paulista.
Policimentos interiores,
Temores de exceção...¹*

No poema que pretendo analisar, tal frieza é quebrada e os policimentos rompidos. Graças à força mediadora da linguagem poética, temos uma representação imagética da Guanabara que responde aos anseios de Eros. Em sua fase de maturidade, Mário coloca-nos diante de uma visão arrebatadora da paisagem que se identifica com a percepção erótica do corpo feminino - objeto desejável e portanto perturbador.

O poema iconiza movimentos dos impulsos sexuais, em suas imagens de extraordinária intensidade a revelarem a necessidade material de satisfação. Neste caso, o próprio ato criador pode ser visto como o prazer da busca de novas formas de significação, no sentido produtivo

* Professora do Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal do Paraná.

¹ Todas as referências à obra poética marioandradina são do livro: ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*. São Paulo, Martins/Brasília, INL. 1972.

da explosão erótica. O poema revela a exploração do erotismo como um exercício de auto-conhecimento e como busca de integração cósmica miticamente almejada.

Sob esta perspectiva, é interessante confrontar a visão de “estranheiro”, visão “ex-ótica” que o poeta paulista apresenta do Rio de Janeiro, com as visões de São Paulo, predominantes no conjunto de sua obra.

Os poemas paulistanos mostram-se profundamente marcados pela ambivalência atração/repulsa diante da metrópole. Como todo poeta do início do século, os futuristas por exemplo, Mário revela-se frequentemente fragmentado ante o fascínio dos centros urbanos em processo de industrialização e a consciência da ameaça da desindividualização que eles representam. O poema “Garoa do meu São Paulo” parece-me emblemático. Nele, a garoa, tecelã incansável e persistente, continua, através dos tempos, a fabricar aparências que encobrem a verdadeira essência dos seres “malditos” que vivem na grande cidade. O poeta quer libertar-se dessa garoa metafórica que obscurece a visão, num mundo regido pelas convenções e pelo triunfo das aparências: “São sempre brancos e ricos” - e portanto exclama: “Garoa, sai dos meus olhos!”

Este é um dos temas básicos nos poemas sobre São Paulo, nos quais Mário de Andrade coloca o “eu poético” em contraposição com as realidades cosmopolitas. Trata-se de um eu dissociado cuja realidade subjetiva reflete a realidade objetiva de um mundo conturbado pelo progresso, em processo de mudança.

Cabe aqui um breve resumo da temática dos livros anteriores a *Costela do Grão Cão*, de 1938, onde foi publicado o poema a ser analisado.

Em *Paulicéia desvairada* e *Losango Cáqui*, os poemas revelam a tensão entre o poeta e o mundo, numa tentativa de desvendamento dos contrastes, virtudes e defeitos da realidade paulista. O poeta fixa-se preferentemente na atmosfera social.

Em *Clã do Jaboti* o poeta perscruta a realidade brasileira, mergulhando na História e no Folclore.

Em *Remates de Males*, passa, gradativamente, à comunhão telúrica, fundindo terra e mulher na sensualidade dos “Poemas da Negra” e “Poemas da Amiga”. Esta adequação harmoniosa entre o eu e o mundo realiza-se através da figura feminina. Neste sentido, no livro *Costela do Grão Cão*, especialmente em “As Cantadas”, temos a seqüência temática do livro anteriormente citado.

Segundo Nelly Novaes Coelho, “costela” é o símbolo da mulher e “Grão Cão” símbolo da dimensão demoníaca do homem movido

pelos impulsos sexuais. É neste livro que, pela primeira vez na obra do autor, a presença da mulher torna-se marcante. A maioria dos poemas tematiza o impulso erótico e o poeta quebra o tabu do sexo, sempre escamoteado nos livros anteriores, para assumir explicitamente o gozo. Tal postura demonstra a atenuação da tensão entre o poeta e o mundo. São poemas da maturidade, escritos entre 1930 e 1945. Neles, o desenvolvimento da linha amorosa/sexual corresponde ao gradativo desaparecimento da poesia circunstancial, “*até surgir a fusão ideal: a introdução vivencial do poeta na realidade circundante*”.²

Em “As Cantadas”, no livro exercício das pulsões, o eu lírico integra-se à paisagem. Não mais a diferença e sim a fusão, não mais um mundo em processo de mudança e sim uma realidade objetiva tornada “eterna”, imutável, talvez até mesmo inaugural, semelhante àquela presente nos mitos edênicos.

Enquanto nos poemas paulistanos tínhamos o rompimento da unidade paradisíaca original, no poema em questão as esferas do eu e do não-eu fundem-se num todo indistinto metaforizado na união carnal entre o homem e a terra. Imerso na totalidade primordial, na consciência mítica da “pátria natural”, o sujeito lírico recupera a felicidade primitiva: “*Eu não sei si mais gozara*”.

Paraíso tropical, repleto de sensualidade, a Guanabara atualiza os mitos telúricos. A assimilação terra/mulher, numa só percepção, pode ser relacionada aos ritos de vegetação, nascidos do culto da terra. Miticamente, o poeta procura participar do universo, sente-se atraído pela magia sensual da terra e cultiva o sonho de fecundá-la:

*Penetro as fendas dos morros,
Desafogos de amor jorros
De sensualidades quentes,*

No espaço textual articulado por Eros, liberta-se a tendência à plena realização na natureza. Sob o signo da tropicalidade brasileira, corporificado na baía enquanto espaço de lazer e prazer, o poeta entrega-se à imaginação erótica e criadora, à semelhança do que faz em *Macunaíma*.

² COELHO, Nelly Novaes. *Mário de Andrade para a Jovem Geração*. São Paulo: Saraiva, 1970, p. 103.

AS CANTADAS
(Rio, 20-IX-38)

Terras bruscas, céus maduros,
Apalpam curvas os autos,
Ai, Guanabara,
Serão desejos incautos,
Ancas pandas, seios duros ...
Senti as curvas dos autos
Nas praias de Guanabara.

Penetro as fendas dos morros,
Desafogos de amor, jorros
De sensualidades quentes,
Ai, ares de Guanabara,
Sou jogado em praias largas,
Côxas satisfeitas feitas
De ondas amargas.

Não posso mais ... Nunca ousara
Pensar cajás, explosões
De melões,
Mulatas, uvas pisadas,
Ai, Guanabara,
Tuas noites fatigadas ...
Me derramo todo em sucos
Malucos de ilhas Molucas.

Manhã. Brisas intranquilas
De volúpias mal ousadas
Passam por ti,
Num gôsto naval de adeuses ...
Ha deusas ...
Ha Venus, ha Domitilas
Fazendo guanabaradas
Por aí ...

Mas as palmeiras resistem.
Na deformação dos ráios,
Templos, gentes, esperanças
Em desmáios
E transposições de níveis ...
Só as palmeiras resistem
Como consciências incríveis!

As noites não são bem noites,
As músicas são cansaços,
Açôites
De convites, bôcas, mar,
Ai, ares de Guanabara,
Vou suspirar ...

Meus olhos, minhas sevícias,
Minha alma sem resistências,
A Guanabara te entregas
Sem Deus, sem teorias poéticas ...
Os aviões saltam dos trilhos,
Perfuram morros, ardências,
Delícias, vícios, notícias ...

Aiáí, Guanabara!
Que todo me desfaleço
Por cento e dez avenidas,
Pela mulher de em seguida,
Por teus cheiros, por teus saís,
Pelos aquedutos, pelos
Morros de crespos camelos
E elefantes triunfais!

Eu não sei si mais gosara,
láíá, Sereia do Mar,
Si achara nalma outra clara
Glória rara sol luar
Aurora uíára
Niágara realeza
Suprema, eterna surpresa,
Guanabara! ...

Desde o título, instaura-se a tendência para a ambigüidade, na fusão dos diversos sentidos possíveis do termo e nas associações fônicas sugestivas.

A primeira acepção propõe o ato de cantar, no paradigma da alegria, na musicalidade.

Numa segunda acepção, teríamos o ato de louvar, ligado a uma tradição poética encomiástica.

No contexto do poema, porém, o termo ganha novas implicações ligadas aos convites de caráter sexual, na linguagem popular.

Por outro lado, existe a aproximação fônica paronímica com “cantata”, termo originário da música e forma literária essencialmente culta e extensa, girando sempre em torno de uma ação solene ou galante.

Em todo poema, o conjunto de imagens sensoriais, afetivas e intelectuais concentra-se em torno de um centro fixo: a consumação do prazer.

O tom do poema é emotivo, como se percebe pela pontuação funcional, enfática. O poeta pontua, a mais ou menos, quando deseja acentuar a força expressiva de expressões ou versos. Sendo um poema longo (66 versos em 9 estrofes), temos apenas três pontos finais em finais de estrofes e um ponto final no final de um primeiro verso (estrofe 5) e que é estratégico na evolução do poema. Mais significativo ainda é o ponto após uma única palavra: “Manhã”.

O rito erótico engendra os mo(vi)mentos do poema, ricos em anotações sensuais, onde o grande número de vírgulas assinala os movimentos das ondas do desejo.

Existem apenas três pontos de exclamação, situados nas duas últimas estrofes e semanticamente expressivos.

No mais, usa e abusa das reticências, na evidente intenção de sugerir múltiplas conotações e criar uma atmosfera emocional envolvente.

Nas duas primeiras estrofes, que considero uma unidade semântica, um discurso de extravazamento emotivo exprime a adesão do eu lírico à paisagem. Até o terceiro verso temos, no plano objetivo, fragmentos da baía da Guanabara (terras, céus, curvas, autos). Todavia, a paisagem, metonimicamente apresentada, sofre a interferência do plano subjetivo na adjetivação: “Terras *bruscas*”, “Céus *maduros*”.

Inicia-se a aparição da paisagem enquanto re-velação, na configuração da ambiência que envolve o encontro amoroso. O verbo “apalpar”, de conotação eminentemente erótica, associa-se à interjeição “Ai” e a “*desejos incautos*” na anunciação do prazer pressentido.

A seguir, metonímias do corpo feminino antropomorfizam a baía, na expansão dionisíaca da ansiada inserção no mundo. A libido provoca uma percepção distorcida da realidade e cria uma rede de imagens de nudez feminina (curvas, ancas, seios, coxas). Sendo a nudez o estado de comunicação, de abertura para o outro, os elos metonímicos configuram o corpo preparado para a posse.

Interessantes equivalências semânticas e fônicas estabelecem-se, na euforia da descoberta dos prazeres do corpo em comunhão absoluta com a natureza erotizada:

*terras bruscas, céus maduros
ancas pandas, seios duros*

Entre outros sinais anunciadores do desejo, a reiteração do vocábulo “curvas” explicita a passagem do plano objetivo para o plano subjetivo erotizado:

*Apalpam curvas os autos,
Senti as curvas dos autos*

O paralelismo é completado no verso 8:

Penetro as fendas dos morros,

O contraponto do plano objetivo “*dos morros*” não anula a carga erótica, transparente no início do verso, já anunciada gradativamente desde o início do poema. Somos levados a ler “*morros*” como metonímia metaforizada do corpo da mulher e os termos que se seguem explicitam o ato sexual consumado.

Ao explorar substantivos, adjetivos e verbos que insinuam o coito, o poeta faz com que a palpitação erótica percorra as imagens do poema. Nos versos 9 e 10 o prazer atinge o ápice para se prolongar nas estrofes seguintes:

*Desafogos de amor, jorros
De sensualidades quentes,*

A repetição “*Ai, Guanabara*”, “*Ai, ares da Guanabara*” expressa a excitação do sujeito lírico e reforça a equivalência entre a fusão erótica e a fusão cósmica.

Nos versos 12 a 14 temos o anticlímax. O eu lírico, anteriormente ativo, torna-se passivo: “*Sou jogado*” e “*em praias largas*” (plano objetivo) sofre uma transformação antropomórfica pela justaposição de “*coxas satisfeitas*”. O eco “*satisfeitas feitas*” indica a consumação do prazer.

No verso 14, que fecha as duas estrofes iniciais, em “*ondas amargas*” o epíteto impertinente efetiva a passagem para o plano metafórico, na sugestão do líquido seminal anteriormente sugerido nos versos 9 e 10.

Desde o início do poema, mas principalmente nos versos 13 e 14, associações sonoras e semânticas conduzem a uma concepção lírica do fazer-se e do desfazer-se amoroso.

Semelhante ao vaivém das ondas - ícones dos movimentos do desejo - as imagens sonoras vêm num crescendo, espécie de melodia ondulada, chegando ao ápice em consonância com a carga semântica dos vocábulos. Percebemos que os versos são trabalhados de forma a acompanhar métrica e ritmicamente o exercício da experiência amorosa. Corpo e linguagem movimentam-se harmoniosamente, em avanços e recuos, até que o clímax seja atingido. A baía/mulher tem uma presença sedutora e passiva: apalpada, sentida e finalmente penetrada”.

A concentração semântica no paradigma do jogo erótico exacerbado conduz a um clímax hiperbólico, de anulação dos sentidos e que prepara o anticlímax. O eu poético revela-se exaurido: “*Não posso mais...*” O prazer nunca antes ousado traduz-se em imagens ricamente sinestésicas associadas ao paladar. Frutas tropicais têm suas conotações sensuais reforçadas pela sugestão dos líquidos.

Em “*explosões de melões*” a rima interna enfatiza as sinestésias, preparando a explicitação do gozo reiterado.

No meio das frutas, o vocábulo “*mulatas*”, primeira referência à mulher no plano objetivo. Utiliza-se o autor de um termo carregado de sensualidade no imaginário coletivo para dar maior sabor de sensualidade tropical aos versos.

O verso 22 constrói-se paranomasticamente, numa busca de simultaneidade do tipo das “analogias e trampolins líricos” propostos por Apollinaire em 1913:

*Me derramo todo em sucos
Malucos de ilhas Molucas.*

Em todo o poema, mas principalmente nesta terceira estrofe, percebe-se que Mário de Andrade, como Marinetti, busca as analogias vastíssimas, em estilo orquestral, ao mesmo tempo polimorfo, policromo e polifônico. Desse modo, o poema vai transformando suas imagens em duração.

Na quarta estrofe, pela primeira vez o tempo cronológico é objetivamente situado, de modo ríspido, abrupto, o que vem cortar o ritmo erótico acentuado nos versos anteriores. Como uma pausa, uma breve retomada da consciência, a refletir a intranquilidade voluptuosa do eu

lírico diante da baía personificada:

*Manhã. Brisas intranqüilas
De volúpias mal ousadas
Passam por ti.*

O jogo paronomástico “*adeuses*” ... “*Ha deusas*” ... “*Ha Venus*” prepara a alusão a símbolos femininos do erotismo (Venus, Domitilas). É o momento em que o elemento feminino propriamente dito é enfatizado.

O neologismo “*guanabaras*” expressa metaforicamente a carga emblemática da baía e suas mulheres sempre prontas para o amor. As reticências criam campos visuais sugestivos, reforçando a carga semântica dos versos 26, 27 e 30.

A expressão verbal se adensa pelo efeito dos ecos, das rimas e dos jogos paronímicos. O poeta vai urdindo a teia dos significados, nas sendas do discurso que busca a simultaneidade, o instantaneísmo das imagens.

A quinta estrofe inicia-se pela adversidade “*Mas*”, opondo-se às anteriores. Apresenta uma realidade objetiva, num acúmulo de elementos que são marcos do mundo não afetado pela força das pulsões eróticas:

Mas as palmeiras resistem

A presença marcante das nasais sugere o clima agônico, tenso, revelador da percepção do sentido do ato interdito, do tabu.

Entendida como uma pausa, dentro do crescimento do jogo erótico explicitado nas estrofes anteriores, esta estrofe potencia o discurso, levando-o a um ângulo inesperado - o da consciência da interdição:

Como consciências incríveis.

O acordo entre o sujeito e o objeto é quebrado e a linguagem retoma sua objetividade quase natural. Com um conjunto de signos móveis, as percepções díspares são recortadas e transpostas numa cadeia heterogênea de imagens dinâmicas que prepara o próximo lance do jogo amoroso: “*palmeiras/raios/templos, gentes*”, “*esperanças/desmaios/consciências*”.

A sexta estrofe é a mais curta do poema. A visão do real objetivo

torna-se perturbada pelo influxo da subjetividade, da emoção e do cansaço. Daí as “*músicas*”, no paradigma do agradável, associarem-se a “*cansaços*” e à sensação desagradável dos “*açoites*”. Tudo isso dentro das “*noites*” que “*não são bem noites*”. O espaço noturno reiterado representa a possibilidade originária do caótico e do informe (versos 1 a 3).

O todo fragmentado pela percepção alterada nos versos iniciais, no verso 4 convida metonimicamente ao prazer: “*De convites, bocas, mar*”.

A carga semântica de “*Vou suspirar*” fecha a estrofe, na sugestão da languidez prolongada pelas reticências.

É interessante observar a contraposição da idéia da *noite*, na estrofe 6, à da *manhã*, destacada no início da estrofe 4. Tal oposição sugere a idéia da passagem do tempo, num expressivo claro/escuro que remete à noção da plenitude temporal. Quando o encontro amoroso ultrapassa os limites da individualidade, a dimensão temporal é anulada e instaura-se o sentido da permanência. Este é expresso nos dois últimos versos do poema:

*Eterna surpresa,
Guanabara! ...*

A plenitude do acordo entre sujeito e objeto retorna na sétima estrofe pela tríplice enunciação de uma primeira pessoa: “*Meus, minhas, minha*” que se entrega a uma segunda pessoa “*Te*”. Partindo do concreto “*olhos, sevícias*” para o abstrato “*alma*”, a entrega é total, sem resistências: “*Sem Deus, sem teorias poéticas ...*” (verso 47).

A seguir, imagens ilógicas, surrealistas, oriundas de um mergulho no inconsciente, confundem os planos da realidade externa, em jogos de duplo sentido, a configurar o instante da cópula:

*Os aviões saltam dos trilhos,
Perfuram morros, (versos 48 e 49)*

Poesia confessional, enquanto forma de alumbamento, a linguagem poética marioandradina explora as sonoridades expressivas ligadas à percepção erotizante: “*ardências, delícias, vícios*”.

Levando mais além a força encantatória das alianças secretas entre som e sentido, termina a referida seqüência com “*notícias...*” Temos assim a sugestão fônica das rimas dos dois primeiros versos da estrofe

escoando nas duas últimas, na configuração do cio (cias, cias, cios, cias).

Ao acumular ressonâncias do que já foi dito, a oitava estrofe acentua o clímax. A interjeição duplicada "Aiai" seguida da hipérbole: "Que todo me desfaleço" (verso 52) expressa o prazer mais intenso. O verso seguinte "Por cento e dez avenidas", amplifica a extensão do gozo.

O vocábulo "mulher", - com "cheiros" e "sais" - contamina semanticamente "aquedutos", metonímia metaforizada da fonte do prazer feminino.

Associações fônicas (pelos, pelos, crespos camelos), com suas sugestões paronomásticas ao púbis, preparam o auge da metaforização dos signos, com o símbolo fálico enfatizado pelo adjetivo e pelo ponto de exclamação: "E elefantes triunfais!" (verso 58).

Percebe-se o eu lírico em tensão/tesão, no momento de embriaguez dionisíaca.

Na última estrofe, a comunhão dionisíaca plena torna-se uma realidade engendrada no próprio interior da linguagem. O ritmo acelera-se e a pontuação desaparece do verso 3 a 6 para reaparecer, enfática, no final da estrofe. No meio da estrofe a supressão da pontuação altera o ritmo. Palavras em liberdade para exprimir o clímax. Este é enfatizado pelo acúmulo de vogais abertas em toda a estrofe e pelos vocábulos no campo semântico da luz: "clara, sol, luar, aurora". Observemos ainda o simbolismo do sol como fonte vital e fecundante.

A satisfação do apetite físico corresponde ao desequilíbrio e à perturbação, próprios da paixão, o que gera a especialização da forma em sua organização paratática. Elementos isolados somam-se cumulativamente na configuração instantânea das imagens em sua existência erótico-simbólica. Neste lance caleidoscópico das formas, regido por necessidades internas da expressão, percebemos uma concentração de vocábulos no campo semântico da água, já disseminados em estrofes anteriores: "praias, ondas, jorros, sucos, mar, aquedutos". Na estrofe final temos: *Sereia no Mar, Uiára, Niágara.*

A água, miticamente soma universal das virtualidades, tem simbolismo duplo: morte e renascimento. Como a Sereia e a Uiára - seres mitológicos paradoxais por seu poder de sedução/destruição. Assim, a referida seqüência imagística de elementos aquáticos encontra sua imagem-síntese na brasileiríssima Uiára - representação do fascínio/perigo, prazer/morte.

A imersão no elemento líquido representa, ainda, a dissolução do eu na fusão cósmica do encontro amoroso pleno. Pelo simbolismo da

água, a imersão significa uma regressão ao pré-formal, enquanto que a emersão significa a atualização do gesto cosmogônico da manifestação formal. Deste modo, elementos formais e semânticos da estrofe correspondem ao instante de alumbramento da paixão. A linguagem é tensiada pela força do impulso erótico criador.

Observemos os nomes femininos ambivalentes no paradigma da magnificência, da raridade, da realeza: “*Glória, Aurora, Niágara*”.

O último termo, tomado como metáfora da explosão líquida monumental, exprime o supremo gozo:

Niágara realeza
Suprema, (versos 64 e 65)

Destaquemos ainda as imagens temporais: “*sol, luar, Aurora*” ligando-se à idéia da “*eterna surpresa*”, na perpetuação do instante da posse simbólica da Guanabara - mulher/todas as mulheres/terra. Este instante de iluminação corresponde à fusão cósmica almejada.

Temos, pois, um poema em que a imagem feminina impõe-se veementemente, ao passo que ficava praticamente ausente nos livros anteriores. O tema amoroso, anteriormente escamoteado por Mário de Andrade, adquire contundência imagística em muitos poemas de *A Costela do Grão Cão*. Em “*As Cantadas*”, a força anímica da experiência sensorial transmuda-se em poesia.

Num impulso libertador contra as convenções e tabus (principalmente o sexo) o poeta entrega-se a uma lírica erótica capaz de desvendar o sentido íntimo da paisagem/mulher, alvo de uma busca apaixonada.

A carga semântica do poema, rica, vaga, insólita e ambígua, funde elementos do universo à nudez do corpo feminino desejado. O mundo é mudado pelo impulso do desejo e reordenado pela visão transfiguradora do sujeito lírico.

Re-velação da Guanabara, transfiguração poética da paisagem pela voragem alucinante e ofuscante do ato consumado, o poema é vertigem e jorro:

“*Jorros de sensualidades quentes*”
“*Uvas pisadas*”
“*Me derramo todo em sucos malucos*”

É ainda volúpia que explode como um clarão:

“explosões de melões”

“uvas pisadas”

“Clara Glória Rara Sol Luar Aurora”

Estamos diante de uma enunciação lírica, legítima e preciosa expressão poética do arrebatamento.