AGÁLIA nº 103 | 1º Semestre (2011): 207-231 | ISSN 1130-3557 | URL http://www.agalia.net

O caráter rapsódico e amoroso dos "Poemas da amiga", de Mário de Andrade*

Cristiane Rodrigues de Souza
Centro Universitário Barão de Mauá

Resumo
A busca pela identidade brasileira, de difícil definição, é constante na obra de Mário de Andrade, poeta e pesquisador que percorreu o interior do Brasil, procurando a "palavra" capaz de expressar a sua multiplicidade e a de sua nação. Nos versos do modernista, elementos populares têm lugar em meio à herança erudita, como se pode perceber, de forma ainda sutil, em *Pauliceia desvairada* (1922) e em *Losango cáqui* (1926), e com contornos expressivos em *Clã do jabuti* (1927), assim como no livro de poemas de 1930, *Remate de males*, e nos volumes de poesia da fase madura do autor. O estudo analítico do último grupo de poemas do livro de 1930 — "Poemas da amiga" —, em contraponto com os grupos que o precedem — "Tempo da Maria" e "Poemas da negra" —, realizado neste trabalho, permite perceber em que medida a retomada de formas populares, como a estrutura rapsódica das Danças Dramáticas, moldam os poemas de Mário de Andrade, em que dilemas amorosos do eu lírico têm lugar. Em "Poemas da amiga", ao mesmo tempo em que aspectos culturais formadores do caráter plural do brasileiro são retomados, é recuperada a temática amorosa e a estrutura também rapsódica do "Cântico dos cânticos". Dessa forma, o lirismo, a sensualidade, o prazer, o desejo e a musicalidade do eu lírico são encenados por meio do ritmo dos bailados populares.
Palavras chave: Mário de Andrade — Poesia amorosa — Música — Dança popular — *Remate de males*.

The Rhapsodic Aspect and the Love in "Poemas da amiga", by Mário de Andrade

Abstract
The search for the Brazilian identity, that is difficult to define, is constant in the work of Mário de Andrade, poet and researcher who toured the interior of Brazil, looking for the "word" capable of expressing his multiplicity and the plurality of his nation. In the verses of the modernist, popular elements take place, as well as the erudite tradition, as can be seen in *Pauliceia desvairada* (1922), in *Losango cáqui* (1926), specially in *Clã do jabuti* (1927) as well as in the book of poems written in 1930, *Remate de males*, and in the volumes of poetry written in the mature phase of the author. The analytical study of the last group of poems from the 1930 book — "Poemas da amiga" —, compared to the groups that preceded it — "Tempo da Maria" and "Poemas da negra", allows us to see how the redeem of popular forms such as the structure of rhapsodic Dramatic Dances shapes Mário de Andrade's poems, in which love dilemmas take place. In "Poemas da amiga", at the same time that cultural aspects that form the plural character of Brazil are redeemed, the love thematic and the rhapsodic structure of the biblical poem "Song of Songs" is also invoked. Thus, lyricism, sensuality, pleasure, desire and musicality are staged by the rhythm of popular dances.
Key words: Mário de Andrade — Amorous Poetry — Music — Popular dance — *Remate de males*.

* O artigo resulta de projeto de pesquisa desenvolvido com o financiamento da FAPESP.

Receção: 30-09-2011 | Admissão: 28-05-2012 | Publicação: 30-11-2012
Souza, Cristiane Rodrigues de: "O caráter rapsódico e amoroso dos 'Poemas da amiga', de Mário de Andrade". *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 103 (2011): 207-231.

O poeta modernista Mário de Andrade buscou na voz e no ritmo do povo do Brasil a matriz de seus versos, que, moldados pela tradição erudita, expressam a pluralidade brasileira. Podem-se reconhecer, em sua obra, momentos em que o poeta se inspira em formas da cultura popular para construir a sua face múltipla e complexa, como podemos conferir por meio dos grupos de poemas de *Remate de males* (1930), que retomam a estrutura de bailados populares brasileiros, estudados pelo poeta em viagens etnográficas pelo interior do país e com pesquisa sobre as tradições populares do Brasil. Os grupos de poemas do livro de 1930, portanto, fazem vibrar composições musicais e danças típicas coletadas pelo poeta-erudito e reescritas em versos modernos.

Assim, o estudo detido de "Poemas da amiga", de *Remate de males*, tendo em vista a atualização que fazem das Danças Dramáticas, permite reconhecer o caráter popular e musical brasileiro resgatado, em versos eruditos, pelo rapsodo moderno. Entre outros aspetos, este trabalho ressalta, portanto, a presença da música na literatura, entendida, de acordo com Solange Ribeiro (2002: 13), como "a estruturação de textos literários sugestiva de técnicas de composição musical", dando ênfase à recuperação da estrutura musical e coreográfica das Danças Dramáticas.

Em *Remate de males*, os grupos de poemas "Danças" (1924), "Tempo da Maria" (1926) e "Poemas da negra" (1929), dispostos nesta ordem, completam-se com os doze numerados "Poemas da amiga" (1920-1930), objeto de estudo deste texto, que fecham o volume de 1930, após a coletânea de textos "Marco de viração".

Em "Tempo da Maria", o poeta retoma a estrutura das Danças Dramáticas — cantigas, embaixadas, louvações — como matriz de seu fazer poético, recuperando a luta entre forças opostas, típica dos bailados populares. Assim, mostra-se o embate entre o desejo do poeta pela mulher e a proibição de realizar o amor, bem como a morte e a ressurreição, já que o eu lírico, após sua dispersão no segundo poema do grupo, "Amar sem ser amado, ora pinhões!", realiza um esforço de reunificação no penúltimo texto, "Louvação da tarde".

Nos "Poemas da negra", a forma do bailado não é recuperada explicitamente, como no grupo anterior, mas, após ter sido deglutida pelo poeta, transparece nos poemas. Nos versos de 1929, retomando o caráter tonal da fuga, dois temas — o poeta e a negra — se perseguem até a conjugação final, gozo sensual que invoca, ao mesmo tempo, o momento de resolução tonal da música e a etapa intensa do mito da busca em que o herói sofre o despedaçamento, seguido pelo momento de ressurreição, em que procura se recompor.

Nos "Poemas da amiga", assim como no conjunto anterior, dois temas se perseguem mutuamente — o poeta e a amiga —, em uma fuga amorosa e musical, retomando, por meio do jogo sensual, aspectos das Danças Dramáticas que apenas se entremostram. No entanto, neles a luta sensual é mais amena e o desejo é sorvido com prazer, sendo mais importante do que a própria consumação sexual. O tom comedido lembra os versos contidos de "Louvação da tarde", assim como as linhas suaves dos versos da negra, inscrevendo-se, dessa forma, na linhagem de poemas que, como diz Lafetá (1986: 162-163), parecem "terem sido escritos para a leitura em voz baixa" e sobre os quais afirma:

> Penso mesmo que o *Livro Azul* [1941], mais os "Poemas da Negra" e os "Poemas da Amiga" formam a melhor parte de uma das vertentes da poesia de Mário — aquela que herdou do tom coloquial do Modernismo a visão "íntima" (não "intimista") do homem e da vida brasileira, uma penetração doce e lenta no interior das coisas, a percepção da possibilidade de conciliar os contrários, embora mantendo sempre a tensão entre esperança e realidade. Uma linguagem "abrandada" [...], recolhida, que parece voltar-se para a intimidade de um mundo prestes a se dissolver em água, luz e sombra.

Os "Poemas da amiga" recuperam ainda a ternura amorosa do poema bíblico "O cântico dos cânticos", como afirma Telê Porto Ancona Lopez (1996: 102). Entre as inúmeras interpretações desse texto de quase três mil anos, Geraldo Holanda Cavalcanti (2005: 21) nos lembra das abordagens

alegóricas que, realizadas incansavelmente por religiosos a fim de justificar a inclusão de um canto de amor sensual nas escrituras sagradas, foram preponderantes até o final do século XIX. A partir do início do século XX, no entanto, novas propostas de interpretação surgiram, lançando luz sobre o "Cântico" que, de acordo com José Tolentino Mendonça, é "a cartografia de um grande amor desencontrado, da solidão que os amores muito grandes proporcionam [...]. A noite e o desejo, o corpo nomeado, perseguido, suplicado, o jardim entreaberto, a prece atendida" (*apud* Cavalcanti, 2005: 21-22).

A atribuição tradicional da autoria do poema ao rei Salomão é contestada atualmente, dividindo-se os estudiosos entre os que acreditam numa autoria singular do "Cântico" e aqueles que "o vêem como uma montagem anônima de diversos textos eruditos, ou mesmo populares, associados a festejos esponsalícios, ou, ainda, [...] uma coleção de cantos associados a ritos de fertilidade" (Cavalcanti, 2005: 23-25). Esta última interpretação permite aproximar "O cântico dos cânticos" ao caráter rapsódico das nossas Danças Dramáticas, também tecidas por meio da junção de diferentes peças. Dessa forma, ao retomar o texto bíblico, Mário de Andrade se configura como o rapsodo moderno que organiza traços da tradição erudita e popular, ao elaborar seu canto de modo semelhante ao rapsodo que no livro *Macunaíma* justapõe as várias facetas do caráter múltiplo brasileiro, herdado dos diferentes povos que formaram o país, após a sua colonização.

Como se fossem variações musicais sobre um mesmo tema, "Tempo da Maria", "Poemas da negra" e "Poemas da amiga" passam da recuperação explícita da forma das Danças Dramáticas, nos poemas de 1926, até a maneira sutil de recuperá-la do grupo de 1930, em que a variação é intensificada e a forma inicial, portanto, bem diluída.

O jogo sensual delicado aproxima os "Poemas da amiga" do "Cântico dos cânticos", visto por Carey Walsh (*apud* Cavalcanti, 2005: 77), entre outros estudiosos, como poesia erótica:

> O Cântico diz respeito à questão provocativa de saber se a requintada sensação de desejar outrem poderia superar num sentido realístico o

> prazer da consumação sexual. A surpreendente pretensão de que pode parece ser a premissa do Cântico, que permanece focado na experiência do anseio, não na do alívio. [...] Esse aspecto do Cântico, o de que o desejo dos amantes nunca é satisfeito, é crucial, no entanto passa frequentemente despercebido. [...] Os dois amantes se desejam [...] mas nunca se reúnem. Essa situação é frustrante e quase insuportável para o leitor que, ao cabo, espera ansioso uma trégua para a tensão.

Como é mais valorizado do que a satisfação sexual, o desejo de união que percorre os poemas de 1930 é degustado de forma prazerosa e mais calma do que nos grupos anteriores. Além disso, os "Poemas da amiga" terminam sem que haja o momento de ressurreição, quebrando, dessa forma, tanto a curva sensual do desejo profano, como a forma circular das estruturas míticas e, ainda, o recomeço que sobrevém à resolução final da música tonal, aspetos que o poeta vinha retomando nos grupos de poemas anteriores. Os textos de 1930 são, portanto, um mito da procura sem renascimento do herói, uma fuga musical com um encontro final ambíguo e não resolutivo entre os dois temas e sem possibilidade de recomeço, assim como um orgasmo que não encontra um final.

Os "Poemas da amiga" não possuem a mesma idealização platônica dos versos de "Tempo da Maria", em que o eu lírico busca a calma por meio de devaneios, nem o impulso sexual arrebatador de "Poemas da negra", mas uma nova forma de amor a que se entrega o poeta, que busca uma conclusão, mas não a deseja tanto quanto a própria busca. Assim, os versos se constroem como o "Cântico dos cânticos", da forma como o vê Julia Kristeva (*apud* Cavalcanti, 2005: 42):

> Conjugal, exclusivo, sensual, ciumento, sim, o amor do Cântico é tudo isso ao mesmo tempo, com ainda o inumerável da fusão carnal. Notemos que essas particularidades o distinguem radicalmente tanto dos amores platônicos, dos quais não tem nem o psicodrama nem a abstração ideal, como da mística patética e entusiasta dos amores orgíacos próprios dos cultos pagãos, com os quais não comparte a ilusão de ple-

> nitude. A distância igual dos dois, [...] o amor do Cântico inaugura uma nova página na experiência da subjetividade ocidental.

Nos versos de 1930, não há o mesmo amor platônico de "Tempo da Maria", nem o amor intenso e orgíaco de "Poemas da negra", apesar de, de certa forma, estas características dos dois grupos aparecerem unidas e apaziguadas no último conjunto de poemas, em que o poeta continua desejando uma mulher proibida, mas não da forma sofrida com que desejou Maria, nos poemas de 1926, assim como continua vivenciando a fuga amorosa, nos moldes do poema de 1929, mas de forma mais comedida.

Tendo desejado com intensidade, nos "Poemas da negra", o estado de "indiferença" que viu no seringueiro com maleita em sua viagem ao Norte do país, apenas no último grupo, o poeta o alcança, pois deixa de ansiar pelo repouso e começa a exercitar a "indiferença", a que irá, depois, conclamar o irmão pequeno, no *Livro azul* (1941), por meio da vivência da preguiça, um dos principais temas da obra de Mário de Andrade — "Vamos, irmão pequeno, entre palavras e deuses,/ Exercer a preguiça, com vagar" (Andrade, 1993: 335).

Dessa forma, o poeta de *Remate de males* estabelece um percurso que se inicia em "Tempo da Maria" e encontra certa solução nos "Poemas da amiga". Como herói em busca do eu e do outro, o eu lírico percorre seus versos vivenciando dilemas que falam da essência da arte e, ao mesmo tempo, da vida. Para compreendermos essa trajetória do poeta-viajante, é interessante recorrermos às ideias de Nietzsche. O filósofo alemão, preocupado em entender o nascimento da tragédia na civilização grega, discorre sobre os dois aspectos antagônicos que a compõem — o apolíneo e o dionisíaco[1] —, aproximando-os às manifestações fisiológicas do sonho e da embriaguez (Nietzsche, 2007: 24), como podemos conferir por meio de texto de Rosa Dias (2005: 25):

[1] A imaginação figurativa apolínea produz, como lembra Rosa Maria Dias (2005: 24), "as artes da imagem, a escultura, a pintura e parte da poesia", e a potência emocional dionisíaca "encontra sua voz na linguagem musical".

> O sonho é a força artística que se projeta em imagem e produz o cenário das formas e figuras. Apolo é o nome grego para a faculdade de sonhar; é o princípio da luz, que faz surgir o mundo a partir do caos originário; é o princípio ordenador que, tendo domado as forças cegas da natureza, submete-as a uma regra [...]. Dá forma às coisas, delimitando-as com contornos precisos, fixando seu caráter distintivo e determinando, no conjunto, sua função, seu sentido individual [...]. Apolo é também o deus da serenidade, que, tendo superado o terror instintivo em face da vida, domina-a com um olhar lúcido e sereno.

Em "Tempo da Maria", após ter sido tentado pelos prazeres que o amor pela mulher proibida traria, o poeta luta para fugir à entrega à embriaguez dionisíaca, conseguindo, por meio de sonhos e devaneios, se reunificar, no final do grupo, restabelecendo-se como um ser individual, sereno e lúcido, identificado, portanto, com o aspecto apolíneo da tragédia: "Só no exílio/ de teu silêncio, [Tarde], os ritmos maquinares/ Sinto, metodizando, regulando/ O meu corpo. E talvez meu pensamento", lê-se no poema "Louvação da tarde" (Andrade, 1993: 236-241).

Já nos "Poemas da negra", há a união do poeta com as forças indomáveis da natureza, presentes no corpo sensual da mulher, e um abandono ao caráter dionisíaco do ato amoroso, sem deixar, todavia, de retornar, medrosamente, ao estado de individuação, no último poema do grupo. Nos versos de 1929, portanto, por meio do gozo sexual que instaura o êxtase, o poeta se identifica com o aspecto dionisíaco da tragédia, conforme é apresentado por Dias (2005: 26):

> A embriaguez é o estado que destrói, despedaça, abole o finito e o individual. Na embriaguez, desfazem-se os laços do *principium individuationis*, rasga-se o véu das ilusões para deixar aparecer uma realidade mais fundamental: a união do homem com a natureza. Sob o mundo das aparências [...] está o espaço de Dioniso — o nome grego para o êxtase. Dioniso é o deus do caos, da desmesura, da disformidade, da fúria sexual e do fluxo da vida; é o deus da fecundidade da terra e da

> noite criadora do som [...] Despertadas as emoções dionisíacas [...], o homem, em êxtase, sente que todas as barreiras entre ele e os outros homens estão rompidas, que todas as formas voltam a ser reabsorvidas pela unidade mais originária e fundamental — o "Uno primordial".

Apesar de nos dois primeiros grupos haver tanto aspectos dionisíacos como apolíneos, nos versos de 1926 o poeta está mais identificado com o estado de sonho — Apolo — e nos "Poemas da negra" encontra-se mais próximo da embriaguez de Dioniso. Apenas nos "Poemas da amiga" os dois estados antagônicos se misturam e se reconciliam, aproximando, portanto, o último grupo do estado ideal de arte encontrado na tragédia grega, configurando-se como uma síntese dos dois grupos anteriores e, ao mesmo tempo, o seu contrário, situação semelhante à descrita por Rosa Dias (2005: 30), ao discorrer sobre festejos gregos:

> Na Grécia dionisíaca, essa dilaceração do *principium individuationis* tornou-se pela primeira vez um fenômeno artístico. Há nos festivais greco-orgásticos uma ética diferente da dos bárbaros orgíacos. A diferença está na introdução do caráter apolíneo, ou seja, na "idealização da orgia" [...] Apolo impôs os laços da beleza ao deus poderoso, refreou o que havia de irracionalmente natural em Dioniso — a mistura da volúpia e da crueldade —, retirou-lhe das mãos as armas mortíferas, ao ensinar-lhe a medida.

Poemas da amiga

I

A tarde se deitava nos meus olhos
E a fuga da hora me entregava abril,
Um sabor familiar de até-logo criava
Um ar, e, não sei porquê, te percebi,

Voltei-me em flor. Mas era apenas tua lembrança.
Estava longe, doce amiga; e só vi no perfil da cidade

O arcanjo forte do arranhacéu cor-de-rosa
Mexendo asas azuis dentro da tarde.

Após os prazeres noturnos de "Poemas da negra", nos "Poemas da amiga" o poeta vivencia o crepúsculo que, identificado com o eu lírico, se deita em seus olhos. Sentindo em si o momento de intervalo e a leveza fugidia da tarde, que corre para a noite — para a morte —, buscando o final de um ciclo, o poeta pode saborear o até-logo e perceber, por meio da rarefação do ar, a presença da amiga. O ventinho leve que aparece no começo de "Tempo da Maria", assim como o vento morno e denso que marca os "Poemas da Negra", ambos sinalizando a morte e dissolução do poeta — traço retomado das Danças Dramáticas —, reaparece nos poemas de 1930, mais rarefeito: é um ar, apenas.

Procurar pelo objeto de desejo e não o achar é ato recorrente em "O Cântico dos cânticos", marcado, como os "Poemas da amiga", por encontros e desencontros dos amantes no tempo de amar — depois do inverno, no poema bíblico, abril, no poema modernista. Além disso, a identificação dos amantes a flores e a perfumes, no "Cântico", apontando o momento de fecundidade, também é retomada — "voltei-me em flor" — e, da mesma forma como o amor antigo dos dois amantes, a relação do poeta e da amiga é proibida e clandestina, já que é vigiada pelo arcanjo poderoso sobre o arranha-céu.

O anjo sobre o edifício lembra a estátua sobre a catedral de Chartres, descrita no poema "L'Ange du Méridien", de Rilke[2]. No entanto, se no poema de Rilke, de acordo com Augusto de Campos (2007: 13), mesmo os seres efêmeros angelicais são contaminados por materialidade e "esculturados [...] em imagens concretas", nos versos do modernista, o anjo é uma "criatura evanescente".

Assim, mais do que se assemelhar à estátua de pedra deste poema de Rilke, o anjo de ordem superior dos "Poemas da amiga" se aproxima do

[2] O IEB-USP (Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo) guarda exemplar das *Poésie complétes* de Rilke, que pertenceu a Mário de Andrade, no qual há, entre outros, poemas dos livros *Elegias de Duíno* e de *Novos poemas*.

arcanjo descrito, nas "Elegias de Duíno", como "o perigoso", aquele que, se "surgisse agora das estrelas e/ desse um só passo em nossa direção, nosso próprio coração,/ batendo muito forte, nos abateria" (Rilke, 2002: 135). Aparecendo, de modo súbito, no perfil da cidade, no lugar em que o poeta procurava a amada, diluída na paisagem como lembrança, o arcanjo, ao vigiar, é como se fizesse o poeta responder à pergunta feita no início da segunda elegia de Rilke (2002: 135-139) — "Quem sois vós?":

> Nosso sentimento é dispersão, ai de nós!
> Exalamos nossa existência; [...]
> o que é nosso nos foge, como o calor escapa de
> um prato quente. [...]
> O espaço cósmico,
> no qual nos dissolvemos, guarda ele o nosso gosto?[...]
>
> Amantes, satisfeitos um com o outro, [...]
> o vosso contato é abençoado pois ele dura; [...]
> E quase vos prometeis a eternidade
> no abraço. Assim mesmo, ao suportar os
> pavores do primeiro olhar, a saudade à janela
> e o primeiro passeio juntos pelo jardim,
> amorosos; sois ainda os mesmos? Quando os vossos
> lábios se tocam e começais a beber, bebida a bebida —
> oh, como foge então, estranhamente, o que bebe.

A fugacidade e a diluição dos versos de 1930 são a resposta do poeta ao olhar inquisidor do arcanjo: somos seres cujo "sentimento é dispersão" (Rilke, 2002: 135). Consciente, como o eu lírico da "Elegia de Duíno", de que os amantes ao se terem, se perdem, o poeta dos "Poemas da amiga", mesmo assim, busca tomar a bebida que, ao ser sorvida, faz sumir "estranhamente, o que bebe" (Rilke, 2002: 139).

II
Si acaso a gente se beijasse uma vez só...
Ontem você estava tão linda
Que o meu corpo chegou.

Sei que era um riacho e duas horas de sede,
Me debrucei, não bebi.
Mas estou até agora desse jeito,
Olhando quatro ou cinco borboletas amarelas,
Dessas comuns, brincabrincando no ar.
Sinto um rumor.

"O cântico dos cânticos" é iniciado por versos sensuais que falam das delícias do ósculo — "Que ele me beije com os beijos da sua boca!/ Tuas carícias são mais saborosas que o vinho" (Cavalcanti, 2005: 229). Vários comentadores que interpretam o poema de forma alegórica acreditam que o beijo se refere à união do povo de Israel com Deus ou, ainda, à união da alma com a divindade, de acordo com Cavalcanti. No entanto, este estudioso afirma que o verso revela, já no início, a sensualidade que irá percorrer o cântico: "o beijo da boca é o beijo profundo, aquele que envolve as línguas dos amantes, donde a comparação imediata com o sabor do vinho" (Cavalcanti, 2005: 249).

De forma semelhante, o eu lírico do poema modernista deseja sorver, por meio da união com a mulher, o líquido que saciará sua sede, mas hesita e, apesar de debruçar-se sobre o riacho — a amada —, não bebe, ficando voltado para o elemento rarefeito, o ar, e para as borboletas. Se o poeta e a amada fossem levados, pelo acaso, a se beijarem, estariam unidos em um só ser, já que o beijo é o signo da unidade, a adesão de espírito a espírito (Chevalier, 2002: 128). No entanto, o eu lírico vivencia os prazeres da busca pela união sem realizá-la, diluindo seu desejo após a rígida contenção.

Os "Poemas da amiga" são marcados por inúmeras imagens que remetem ao elemento rarefeito do ar. No segundo poema, abrindo mão das

delícias sensuais da água, o poeta se satisfaz com a sutileza da imagem das borboletas brincando, no ar, como se desejasse, como elas, realizar o impulso sexual de forma sublimada — como uma dança no céu —, já que o verbo "brincar" tem grande conotação sexual na obra de Mário de Andrade. Dessa forma, os poemas de 1930 buscam unir a satisfação amorosa com a sublimação dos desejos, juntando, portanto, os dois aspectos do "Cântico", sensual e espiritual. O poeta está de tal forma modificado que sua sensibilidade, aflorada ao extremo, permite que sinta nele mesmo, qual se fosse uma caixa de reverberação musical, o rumor das coisas do ar.

III
Agora é abril, oh minha doce amiga,
Te reclinaste sobre mim, como a verdade,
Fui virar, fundeei o rosto no teu corpo.

Nos dominamos pondo tudo no lugar.
O céu voltou a ser por sobre a terra,
As laranjeiras ergueram-se todas de-pé
E nelas fizemos cantar um primeiro sabiá.

Mas a paisagem logo foi-se embora
Batendo a porta, escandalizadíssima.

Se, no primeiro poema, o eu lírico sentiu a presença da amada e, ao voltar-se, não a encontrou, como Orfeu, deslumbrando apenas a presença efêmera do arcanjo, no terceiro poema, é atraído pela verdade que se reclina sobre ele, como se sentisse, perto de si, a essência do mundo — a Vontade que mora por trás dos fenômenos, de que fala Schopenhauer (2003: 51). Indo em sua direção, no entanto, encontra o corpo desejado da amada. Assim, o acaso permite, sem aviso, a união efêmera dos amantes, causando um cataclismo que abala a ordem natural do mundo: o céu encontra a terra, em um casamento sagrado, o caos se instaura e se retorna ao tempo de antes da criação do mundo. Como em "O cântico dos cânticos", em que a

união sexual não é afirmada explicitamente mas sugerida por imagens que a ela remetem, o rosto do poeta a penetrar o corpo da amiga alude ao ato sexual. No entanto, os dois conseguem dominar os impulsos dionisíacos, reorganizando, de forma apolínea, a paisagem, numa nova criação do mundo.

> IV
> Ôh trágico fulgor das incompatibilidades humanas!
> Que tara divina pesa em nosso corpo vitorioso
> Não permitindo que jamais a plenitude satisfeita
> Descanse em nosso lar como alguém que chegou!... [...]
>
> Eu sofro. Êh, liberdade, essência perigosa...
> Espelhos, Pirineus, caiçaras e todos os desesperos,
> Vinde a mim que outros agora aboiam pra eu marchar!
> Tudo é suavíssimo na flora dos milagres... […]

Antes não anunciada, irrompe, no quarto poema, a indignação do poeta com o caráter trágico e intenso das relações humanas, marcadas, continuamente, por incompatibilidades proibitivas. A impossibilidade de harmonização entre os dois temas da fuga leva o poeta a levantar a voz contra a tara — o defeito, a degeneração, o peso —, paradoxalmente, divina, que impede a satisfação plena do corpo perfeito e vitorioso.

Apesar de reconhecer as delícias vividas ao lado da doce amiga — o amor e a experiência da amizade —, o poeta anuncia sua desilusão. A dor faz com que o eu lírico se identifique com o boi esquartejado das Danças Dramáticas, vivenciando, dessa forma, as etapas de morte e despedaçamento dos bailados, já que a retomada do trecho "espelhos, Pirineus e caiçaras", harmonização de contrários presente do poema inicial de *Remate de males* — "Eu sou trezentos..." —, mostra que o poeta se identifica com o boi da dança popular "Bumba-meu-boi", também nos "Poemas da amiga".

Telê Porto Ancona Lopez (1996: 11) mostra o significado que os vocábulos "Pirineus" e "caiçaras" assumem na obra de Mário de Andrade:

> Pirineus-alaúde ou a cultura do colonizador — ibérica e francesa — já deglutida, aguçando erudição e vanguardas. Caiçaras da permanência, isto é, os cercados que erguem e defendem o boi da voracidade das águas e das piranhas, em toda a Amazônia. Caiçaras que o Turista Aprendiz fotografa [...], construções típicas, produto do meio [...]; preservam o boi que, para Mário de Andrade, é o símbolo da unidade nacional.

Assim, de acordo com Lopez (1996: 102), o boi é a imagem do "poeta cindido, atado a seu destino, pagando à sua consciência o preço da dor".

> VII
> É hora. Mas é tal em mim o vértice do dia
> Nesta sombra... Porque serás mais que os rapazes,
> E bem mais, muito mais do que as amantes?...
> Sombra!... Sombra de cajazeira perfumada,
> Saudando a minha inquietação com a tua delícia!
>
> Eu poderia dormir no teu regaço, ôh mana...
> Abri-vos, rincões do sossego,
> Não cuideis que é minha amante, é minha irmã!
>
> Porém é muito cedo ainda, e no portão do Paraíso
> O anjo das cidades vigia com a espada de fogo na mão.
> VII (bis)
> É uma pena, doce amiga,
> Tudo o que pensas em mim.
> Eu sei, porque acho uma pena
> Também o que penso em ti.
>
> Mesmo quando conversamos,
> É uma pena, outras conversas
> De olhos e de pensamentos,
> Andam na sala, dispersas.

Assim como o dia é noite e a noite é dia, após a entrega sagrada do poeta, o ápice solar é claridade e, ao mesmo tempo, escuridão, embaixo da cajazeira. A sombra, vocábulo que, por meio de sua repetição insistente, tem sua sonoridade velada e pesada intensificada, despenca sobre o poeta, despejando sobre ele o seu contrário: o ponto mais alto do dia. Assim, como uma coluna universal mítica — *Axis mundi* —, o tronco da cajazeira liga o céu e a terra, estabelecendo o local sagrado de ruptura e de união. O poeta, inserido nesse vértice, sente em si, ao mesmo tempo, a luz e a escuridão, assim como o alto e o baixo e a terra e o céu, participando, portanto, da união dos contrários, traço da cultura brasileira caro ao poeta arlequinal.

A cajazeira, capaz de estabelecer a ligação do céu e da terra numa união avassaladora, simboliza a amada, assim como a Sulamita — a amada do "Cântico" — é a palmeira alta desejada pelo amante. Além disso, assim como o amante da Sulamita é atraído pelo perfume dos frutos do jardim da amada, o poeta sente-se tentado pelo cheiro singular do fruto carnoso, mas azedo, da cajazeira — freqüente na Amazônia brasileira —, delícia selvagem que instiga a inquietude sensual.

O eu lírico, no entanto, não deseja o gozo sexual, mas o descanso no colo — no regaço — da mulher. Dessa forma, assim como o amante da Sulamita pede que ela lhe abra a porta de seu quarto, o poeta implora para que sua amada o aceite, abrindo-lhe os "rincões" em que encontraria o sossego. O poeta modernista também procura "entrar" no corpo da mulher, desejando o lugar proibido e bem protegido da amada. No entanto, como se ela fosse uma irmã, o poeta deseja dormir em seu regaço, conseguindo, assim, um sono sensual e, ao mesmo tempo, livre de pecados.

Querendo se entregar sensualmente à amante, sem, no entanto, transgredir as normas sociais, o poeta procura uma forma similar de realizar o desejo — "Não cuideis que é minha amante, é minha irmã!". No entanto, "é muito cedo ainda", e o anjo proibitivo e atento das cidades — da civilização — proíbe a entrada no Jardim das delícias — no paraíso perfumado da amada —, ostentando a espada de fogo que interdita o desejo e que protege a árvore da vida — a cajazeira.

O sétimo poema é retomado, num bis, como peça musical aplaudida e repetida. Os amados, assim como o ápice da luz se projeta no chão por meio da sombra da cajazeira, estão ligados um ao outro — a amiga pensa por meio do poeta e ele pensa por meio da amada —, apesar de não estarem unidos de fato, quando conversam, os olhos e pensamentos expressam a ligação entre eles.

Após o advento de uma nova realidade, instaurada pelo momento de reconhecimento da união profunda dos amantes, os versos, mais calmos, passam a expressar, nos poemas seguintes, o prazer vindo da companhia mútua, abandonando, aos poucos, os dilemas anteriores e a queixa pela impossibilidade da relação, sem deixar, no entanto, de sugerir inquietações íntimas culposas.

Os "Poemas da amiga" são organizados, portanto, de forma simétrica: os seis poemas iniciais falam do desejo e da impossibilidade de realização amorosa, ainda marcados por tentativas de fuga, mas caminhando para a compreensão da possibilidade de uma união diferente e sublime; o poema VII, vértice da simetria, mostra a imagem da mistura de contrários, sugerindo a união dos amantes, apesar de ainda evocar o pesar pela proibição do amor; a partir do poema VII (bis), já do outro lado da simetria, os versos dos seis outros poemas iniciam um movimento oposto, caminhando em direção a outro tipo de satisfação sensual, em que a culpa, apesar de nunca abandonada, aparece de forma mais abrandada.

VIII
Gosto de estar a teu lado,
Sem brilho.
Tua presença é uma carne de peixe,
De resistência mansa e um branco
Escoando azuis profundos.

Eu tenho liberdade em ti.
Anoiteço feito um bairro,
Sem brilho algum.

Estamos no interior duma asa
Que fechou.

Abandonando a vivacidade e a expressividade, o poeta se acalma ao lado da amiga que impede a aproximação, até certo ponto, cedendo, depois. É preciso anoitecer, como um bairro afastado e escuro, para não embaciar o branco desvanecente que vem da presença da amiga e, entregando-se ao descanso e ao sono, poder deslumbrar seus azuis profundos. A escuridão do poeta-noite e a rarefação da presença branca e azul da amada recolhem-se protegidos no interior da asa fechada, em que se pode vivenciar outro tipo de amor, composto por um abandono calmo às sensações.

O estado vivenciado pelos amantes é parecido com a forma de vida da tribo imaginária Do-Mi-Sol, cuja lenda do aparecimento do homem, recolhida por Mário em *O turista aprendiz*, relata a briga, nos ramos de uma árvore gigante, entre guaribas e preguiças. Como as preguiças ganharam a disputa, obrigaram os guaribas, ancestrais do homem branco, a andarem pelo chão, enquanto eles se mantiveram sobre a árvore, dando origem à tribo musical. Logo após, o turista descreve o caráter dos animais sagrados que ganharam o direito de permanecer sobre a árvore:

> A verdade é que corre muito exagero a respeito da preguiça dos preguiças [...]. O que dá-se realmente entre esses animais sagrados é um conhecimento muito mais íntimo da vida e da relatividade da afobação. [...] Tinham adquirido aquele andar da sabedoria em que o pensamento reconhece que o que faz a felicidade não é o gozo dos prazeres do mundo, porém a consciência plena e integral do movimento. [...] Cada gesto que fazem [...] é feito com uma intensidade profunda, um ato em verticalidade, como agora se diz. É enfim o que [...] diríamos um gesto "gozado" [...]. De-certo os preguiças também já punham em prática uma doutrina dum grande filósofo da minha terra, Machado de Assis, que dizia que "também a dor tem suas volúpias" [...]. E é por basear toda a vida no princípio essencial da consciência do movimento que os preguiças são tão felizes (Andrade, 2002: 144-145).

Consciente da beleza do movimento da busca, mais do que desejoso da realização sexual, o poeta pode atingir o estado de "indiferença" desejado,

antes, nos "Poemas da negra"[3], dando-se conta, agora, de que é mais importante desfrutar a tentativa de conquista amorosa do que sorver a realização efêmera, entregando-se, como os animais sagrados, ao gozo de cada instante, inclusive ao gozo da dor do amor não correspondido, realizando o "milagre suavíssimo", possível após a invocação do próprio despedaçamento. No poema "Rito do irmão pequeno", publicado em 1941, aparece o verso "A própria dor é uma felicidade", síntese, como afirma Telê Lopez (1996: 107), da "aceitação plena da condição humana [...] onde se esconde Epicuro e harmonia na coexistência vida/ morte", iniciada, como vimos, nos "Poemas da amiga".

XII
Minha cabeça pousa nos seus joelhos,
Vem o entre-sono, e é milagroso!
A vida se conserva em mim doada pelos seus joelhos,
E sou duma inimaginável liberdade!

Ôh espíritos do ar que os homens adivinham,
Dizei-me o que se evola do meu corpo!
Essa outra coisa vaporosa e brancacenta
Que não é fumo, nem echarpe,
Não tem forma porém não se desmancha
E baila no ar...

Todos os adeuses, todos os espelhos e girândolas
Voltijam no espaço que se enche e esvazia
Num tremor ávido a esfolhar-se em pregas sem dureza...
Abre a rosa oculta em sinais,

[3] Em carta a Manuel Bandeira, escrita em 1929, Mário de Andrade (2001: 417) afirma sentir-se em estado "nirvanizante", descrevendo-se propenso a se libertar dos problemas da vida intelectual por meio do isolamento, procurando aquele "ponto platônico de sabedoria, escusez, em que as almas não sabem mais ficar nem tristes nem alegres, o limbo calmo que Dante entreviu..." — a "indiferença".

Manhãs em véspera de ser,
Pirineus sem desejo, enquanto à espreita,
Os objetos em torno me invejam
Buscando me prender na miséria da imagem...

Ôh espíritos do ar, dizei-me a rosa incomparável
Que se evola reagindo em baile no ar!
Baile! Baile de mim no entre-sono!
Não é uma alma, não é um espírito do ar, não é nada!
É outra coisa que baila, que baila,
Livre de mim! gratuita enfim! fútil de eternidade!

Oh, brinca, brinca, minha melodia!
Sabiá da mata que canta a mei-dia!
Olha o coco, Sinhá!

No momento em que o poeta pousa a cabeça nos joelhos da amada acontece a união sensual e fraternal entre os dois amigos, imaginada no sétimo poema — "eu poderia dormir no teu regaço, ôh mana...". Assim, o desejo sensual se completa de forma branda, já que, no lugar do despedaçamento voluptuoso do gozo sexual — a morte —, há o entre-sono e a doação de vida da mulher para o amado, livres da vigilância do anjo das cidades, ao assumirem uma relação similar a de mãe e filho.

O gozo acontece como um êxtase sagrado, vivenciado por meio da união mística e sensual dos dois. Assim como os crentes podem vivenciar o êxtase por meio da prece e do contado com Deus, o poeta entra em estado de delírio religioso, como aponta Cavalcanti (2005: 131):

> Que tais concomitâncias entre o êxtase e o orgasmo possam ocorrer não é estranho à análise que de suas experiências fizeram os próprios místicos, e de São Boaventura pode-se citar a referência àqueles que "in spiritualibus affectionibus carnalis fluxus liquore maculantur".

Por meio do êxtase-gozo, o poeta atinge o estado de sobrelevação humana, desejado por Mário de Andrade (1986: 165), como confessa em carta a Manuel Bandeira:

> Eu desejei mesmo um certo olimpismo, uma certa sobreelevação acima dos tumultos terrenos, desprezando o terra-a-terra... Deu no tom azul dos "Poemas da negra" e da amiga, no tom mais doirado do Girassol e quase branco do "Rito do irmão Pequeno".

Lafetá (1986: 166-167), citando Bachelard, discorre sobre "o azul que parece impalpável em toda a sua pureza [...] — o azul, espelho sem moldura, de uma transparência infinita, em que o mundo imaginado é posto antes do mundo representado, em que o conhecimento poético precede o conhecimento racional dos objetos", "fenomenalidade mínima" que vê nos "Poemas da negra" e nos "Poemas da amiga".

Como dissemos anteriormente, há um percurso do poeta de *Remate de males* que, iniciando-se em "Tempo da Maria", desemboca nos "Poemas da amiga". Nesse trajeto, podemos observar uma rarefação da retomada da estrutura das Danças Dramáticas, das quais ainda se conserva, nos poemas de 1930, o caráter rapsódico e a morte simbólica do herói. Além disso, a curva do desejo sensual é feita de forma diferente no último grupo, já que nele é exercido um prazer mais pleno, que não almeja a consumação sexual, estabelecendo-se como um exercício do estado de "indiferença", presente já nos "Poemas da negra", tanto quanto uma aproximação gradativa da "fenomenalidade mínima" de que fala Lafetá (1986: 167).

Se nos versos de 1929 o poeta desejara, ao possuir o corpo "primário" da negra, chegar ao estado de pura contemplação das coisas e, livre das relações racionais, possuir a "Idéia" que se esconde por traz dos fenômenos, descrita por Schopenhauer (2003: 51), tornando-se, assim, capaz de intuir a essência do mundo, nos "Poemas da amiga", o grupo mais "azul" de *Remate de males*, ao deixar de ansiar por uma consumação sexual e, por isso mesmo, abandonar o objetivo de entrever o estado primário das coisas, o poeta consegue atingir o estado em que, como os "preguiças" da lenda in-

dígena, pode desfrutar o prazer vindo de cada gesto, tornando-se, assim, o "puro sujeito que conhece" (2003: 61) que espelha a essência das coisas. Ao sentir fluir de si algo brancacento e vaporoso que, rumo ao ar, baila esquecido da fenomenalidade dos objetos que o invejam, o poeta deixa, ele mesmo, as formas, transformando-se na Idéia pura de Schopenhauer, como Boi entregue à dissolução.

No estado de torpor do entre-sono, oscilando entre a racionalidade da vigília e o mundo do inconsciente revelado em sonhos, a coisa sem forma que se evola do poeta sem se desmanchar encontra, no elemento rarefeito do ar, os espelhos e os Pirineus, agora, sem desejo, acompanhados pela voluptuosidade da girândola, roda que sustenta foguetes que estouram simultaneamente. Esses elementos esvoaçam em torno do poeta, num "tremor ávido", criando a intermitência de "pregas sem dureza". Tudo roda, numa dança diáfana, no espaço que "se enche e se esvazia". Como se o élan branco que se desprende do poeta fosse envolvido pelo bailado circular, passa a tomar a forma de uma roda — "a rosa oculta em sinais" —, lembrando a "rosa de Saron", invocada, em algumas traduções do "Cântico", para definir o amado — "eu sou a flor dos campos [a rosa de Saron],/ o lírio dos vales".

Dessa forma, o poeta é transformado em rosa vaporosa após a "morte" encontrada no gozo não procurado, mas nascido suavemente por meio do gesto fraternal e filial do homem que apóia a cabeça nos joelhos da amada. Eliade (1998: 244) afirma que a vida, "se acaso for interrompida bruscamente, por uma morte violenta, [...] procurará prolongar-se sob outra forma — planta, fruto, flor". A morte sensual do eu lírico dos "Poemas da amiga" não é violenta e, por isso, a vida procura se conservar não em rosas que florescem na terra, mas em uma rosa mística aérea. Por meio dela, o poeta experimenta outra vida em que, finalmente livre dos desejos, vivendo de forma desinteressada — gratuita —, como os preguiças, pode bailar infinitamente. Esquecido de renascer, o poeta se transforma na melodia que brinca, num gozo eterno, no final de suas Danças Dramáticas.

Na última estrofe, após retomar, com variações, os versos de uma louvação de despedida popular — "adonde ouvia cantar/ rouxinóis ao

meio-dia" —, estudada por Mário de Andrade (1993: 79) na coluna "Mundo musical" da *Folha da manhã*, o poeta finaliza seu poema, assim como o livro *Remate de males*, com um refrão da forma popular do coco, marcado por um balanço sincopado — "- Olh' coc', Sinhá!". De acordo com Andrade (1999: 146):

> [O coco], dança popular de roda [...], disseminada pelo Nordeste, é acompanhad[o] de canto e percussão [...] O refrão é cantado em coro, que responde aos versos do "tirador de coco" ou "coqueiro". [...] É muito comum a roda de homens e mulheres com um solista no centro, cantando e fazendo passos figurados, que se despede convidando o substituto com uma umbigada ou batida de pé.

Após o contato com a mulher, sentindo-se liberto dos dilemas eróticos para bailar em roda no espaço, livre de qualquer interesse, o poeta se entrega ao ritmo dançante do coco, marcado pelo "caráter de prazer desinteressado" (Andrade, 1999: 147) desta dança típica brasileira. A maneira com que os cocos são cantados, aproximando-se, em alguns momentos, da prosódia, mostram a grande liberdade dessa forma musical — sublinhada pelo próprio Andrade (1999: 148) —, adequada, portanto, para embalar os passos do poeta finalmente desamarrado dele mesmo.

Instigando, como solista, o coro a responder a seus versos, o poeta se entrega à dança, buscando concluir a música dos poemas do livro de 1930 à maneira dos cantadores que tentam fechar os seus cantares por meio de um "remate" final. No entanto, esse remate, na tradição popular, muitas vezes, não dá a sensação de acabamento definitivo da peça musical. Ao contrário, como nos esclarece Mário de Andrade (1999: 148), nos "cocos principalmente, [como] não terminam a melodia estrófica na tônica ou outro grau importante, a estrofe acaba numa tal instabilidade tonal que não se pode parar, começa-se outra".

Maurício de Carvalho Teixeira (2007: 29-30), em sua tese de doutorado, nos lembra da importância dada por Mário de Andrade à "terminação das melodias no grau sensível da escala, [...] uma importante

característica da estética musical brasileira", inclusive transcrevendo o manuscrito do poeta sobre esse tipo de terminação musical:

> Não virá isso da precisão de continuar a peça infindavelmente como é muito do nosso gosto popular? É mais que provável que sim. A curiosa coincidência entre a encantação produzida pelas dinamogenias sonoras e a psicologia brasileira, é mais que coincidência. O cantador domina pelo efeito dinamogênico inerente ao som mais que pela boniteza da própria música. Vence por paciência e os ouvintes se deixam vencer por paciência. Certos cocos [...] repetidos 15 minutos em vez de engendrarem na gente o exaspero, a revolta contra a monotonia, é inconcebível o efeito delicioso de quentura amolecida [...] descanso eterno, paz infindável que dão. [...] E constato que a repetição da frase melódica é que convence. Daí a precisão de evitar na linha o efeito cadencial que termina duma vez. Daí a repugnância do brasileiro pela tônica. E daí a verdadeira atração pela sensível terminando o período e obrigando a iniciar outro que nos dê a esperança de acabar.

Da mesma forma, o remate do livro de 1930 — o final dos "Poemas da amiga" — é uma finalização não conclusiva, envolvendo os leitores no estado de dança e gozo eternos a que o poeta, finalmente, depois de longo trajeto, conseguiu se entregar, ao aceitar a própria diluição em dança (Lafetá, 1986: 168), sem necessidade de renascimento:

> Oh, brinca, brinca, minha melodia!
> Sabiá da mata que canta a mei-dia!
> Olha o coco, Sinhá!

Como lembra Rosa Maria Dias (2005: 29), o homem, ao ser possuído por Dioniso, manifesta seu júbilo por meio de cantos e danças:

> Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto

> de, dançando, sair voando pelos ares [...]. Ele se sente deus, caminha tão extasiado e enlevado, como vira em sonhos os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se a obra de arte.

Assim sendo, a terminação na sensível pode ser considerada "o imponderável do dionisismo" (Teixeira, 2007: 31). No entanto, não podemos nos esquecer de que a entrega ao gozo eterno só pôde ser realizada pelo poeta de *Remate de males* na medida em que o frêmito dionisíaco foi contrabalanceado por uma porção apolínea. O eu lírico flutua, mas, ao mesmo tempo, mantém-se seguro por meio da posição, não condenável, da cabeça no colo da amada-mãe-irmã.

Bibliografia

Do autor

ANDRADE, M. *Dicionário musical brasileiro*. Coord. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

— *Os cocos.* Ed. Oneyda Alvarenga. São Paulo — Brasília: Duas Cidades — INL / Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

— *O turista aprendiz.* Ed. Crit. Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

— *Poesias completas.* Ed. Crit. Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

Sobre o autor

LAFETÁ, J. L. *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LOPEZ, T. P. A. *Mariodeandradeando.* São Paulo: Hucitec, 1996.

TEIXEIRA, M. C. *Torneios melódicos*: *poesia cantada em Mário de Andrade*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (Tese de Doutorado), 2007.

Geral

CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAVALCANTI, G. H. *O cântico dos cânticos*: *um ensaio de interpretação através de suas traduções*. São Paulo: EDUSP, 2005.

CHEVALIER, J. e A. Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

DIAS, R. M. *Nietzsche e a música.* São Paulo — Ijuí: Discurso Editorial | Editora UNIJUÍ, 2005.

ELIADE, M. *Tratado de história das religiões.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia.* Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RIBEIRO, S. *Literatura e música.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

RILKE, R. M. *Os sonetos a Orfeu e Elegias a Duíno.* Trad. e sel. Karlos Rischbieter e Paulo Garfunkel. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Belo.* São Paulo: Editora UNESP, 2003.

Nota curricular

Professora Doutora Cristiane Rodrigues de Souza. Mestre em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara e doutora em Letras clássicas e vernáculas pela FFLCH da USP, professora de Teoria da Literatura e de Literatura Brasileira do Centro Universitário Barão de Mauá.

Contato

Rua Ramos de Azevedo, 423 — Jardim Paulista — Ribeirão Preto, São Paulo, CEP 14090-180, Brasil. c_rodrigues17@yahoo.com.br

Agália • Revista de Estudos na Cultura
Normas de edição e técnicas

1. Normas de edição

Agália. Revista de Estudos na Cultura publica estudos de caso, trabalhos procedimentais e teórico-metodológicos, recolhas e análises bibliográficas ou documentais, abordagens quantitativas e qualitativas, e qualquer trabalho de investigação localizado no alargado campo dos "Estudos na Cultura". Neste espaço multidisciplinar estão referenciadas a totalidade das Ciências Sociais e Humanas e estão contemplados âmbitos de especialização tais como os estudos linguísticos e literários, a sociologia, a antropologia, a história, a geografia, a filosofia, as artes, as ciências da educação, a ciência política, o turismo, a economia, o direito, a comunicação ou a gestão e a planificação cultural.

A *Agália* é editada desde 1985 pola Associaçom Galega da Língua (AGAL) e acompanha os procedimentos e as normas de receção e avaliação de originais próprias do campo científico internacional (nomeadamente à avaliação por pares sob o sistema de "ocultação dupla"). Publicada duas vezes por ano (em junho e dezembro) tanto em versão eletrónica como impressa, a *Agália. Revista de Estudos na Cultura* pode editar, para além de números gerais, volumes monográficos coordenados por investigadores/as convidados/as.

Os artigos encaminhados para a *Agália. Revista de Estudos na Cultura* estarão escritos em (galego-)português, seguindo, preferentemente, o novo acordo ortográfico, e não terão uma extensão maior dos 50.000 carateres incluindo espaços, notas de rodapé, a relação de referências citadas (a revista rege-se polo estilo de citação bibliográfica da

MLA), um resumo em inglês e outro em (galego-)português de entre 150 e 300 palavras, e uma série suficiente de palavras chave (quatro no mínimo) também nessas duas línguas. Os trabalhos serão originais (em virtude da Lei da Propriedade Inteletual do Reino da Espanha) e não estarão sendo submetidos a revisão em qualquer outra publicação científica. Junto com o seu contributo, o/a autor/a remeterá uma declaração de autoria e originalidade (acessível em http://www.agalia.net/normas-de-edicao.html).

Todos os trabalhos serão submetidos a um mínimo de duas avaliações por especialistas polo sistema de "ocultação dupla", polo qual nenhuma referência ao nome do/a autor/a será recolhida no texto, além das citações de publicações próprias. É por isto que tanto a identificação do/a autor/a e da sua Instituição como o próprio trabalho serão enviados através do formulário disponível ao efeito na página da revista (http://www.agalia.net/envio-de-trabalhos.html), no qual serão indicados os endereços de contacto (postal e eletrónico) juntamente com uma breve nota curricular do/a investigador/a (entre 10 e 15 linhas em que figure informação sobre habilitações, ligações institucionais, principais publicações, âmbitos de especialidade, etc.). Por este mesmo meio é possível também sugerir eventuais revisores/as para o trabalho enviado.

Tanto aqueles trabalhos financiados por organismos públicos ou privados de investigação como os contributos resultantes de revisões de comunicações apresentadas em congressos (nacionais ou internacionais) indicarão esta condição em nota de rodapé situada no fim do título do artigo. No primeiro caso fará-se constar o nome e o código identificativo do projeto de investigação financiado de que resulta o artigo, as entidades financiadoras e o período em vigor do subsídio. No caso dos trabalhos vinculados a congressos, para além do título completo e do seu caráter nacional ou internacional, será referida a instituição organizadora e as datas e o local de celebração.

Todos os trabalhos submetidos a *Agália* serão redigidos de acordo com as "Normas Técnicas" acessíveis abaixo. Recomenda-se, neste sentido, a utilização do documento modelo disponibilizado ao efeito (em http://www.agalia.net/normas-de-edicao.html) e, igualmente, a consulta

da "Informação para revisores" que figura na página da *Agália. Revista de Estudos na Cultura* (http://www.agalia.net/revisoresas.html).

Aqueles trabalhos recebidos que forem avaliados positivamente serão submetidos as correções gramaticais, formais ou estilísticas necessárias e precetivas para a sua publicação na *Agália*. Para além disto, de julgá-lo necessário e antes de serem encaminhadas as provas de imprensa, a redação da *Agália* pode enviar a cada investigador/a um Informe de Edição do trabalho aceite; neste informe são oportunamente indicadas todas as questões que os autores e autoras devem resolver antes da diagramação do seu texto.

Na revisão das provas de imprensa serão admitidas apenas correções tipográficas e ortográficas. Qualquer mudança de outro tipo no texto uma vez aprovado para a sua publicação (acréscimos ou eliminações) estará submetida ao juízo dos editores e não poderá afetar a diagramação da revista.

O facto de submeter trabalhos à *Agália* implica o acordo da parte dos autores e autoras tanto na inserção do seu artigo na revista (na sua versão digital e impressa) de acordo com estas Normas, como na disponibilização desse contributo quer através da própria página web da publicação (http://www.agalia.net) quer dos repositórios ou bases de dados em que estiver alojada a *Agália. Revista de Estudos na Cultura*.

Recensões

A *Agália* recebe também recensões de trabalhos científicos. Os textos críticos incluídos nesta secção estarão redigidos de acordo com as Normas Técnicas da revista, não poderão exceder os 10.000 carateres e serão avaliados e aprovados previamente polo Conselho de Redação desta publicação internacional. No início da primeira página da resenha deverá constar título, nome(s) do(s) autor(es) e dados editoriais da obra comentada (local, editora, ano de publicação, total de páginas e ISBN). Os textos serão enviados, juntamente com um breve currículo do(s) seu(s) autor(es), através do formulário disponível ao efeito na página da revista (http://www.agalia.net/envio-de-trabalhos.html).

2. Normas técnicas

1) Textos: Poderá usar-se qualquer versão dos processadores OPEN--OFFICE ou Microsoft WORD para os sistemas operativos MS--DOS/Windows ou Linux.

2) Material gráfico: A inclusão de material gráfico deve garantir a originalidade. No caso de serem incluídas referências, nos originais constará com toda a clareza a sua fonte e/ ou localização, inclusive com menção expressa da concessão da permissão de reprodução se for o caso. A sua identificação será feita imediatamente debaixo do material, em posição centralizada, letra minúscula e utilizando carregado para a tipologia e ordenação do material e redondo para o título, de acordo com o seguinte modelo:

Tabela/ Gráfico/ Imagem 1. Título do gráfico ou da imagem.

Fonte:

O material gráfico digitalizado (que será publicado em escala de cinzentos na versão impressa da *Agália*) deverá adequar-se aos seguintes parâmetros:

• Desenhos, planos, mapas, gravuras, etc.: formato .TIFF, tendo em conta que o processo de digitalização ("scanning") será feito em linha ou mapa de bits (nunca em escala de cinzentos), ao tamanho real da imagem (100%) e com uma resolução mínima de 1.200 pontos por polegada (p.p.p).

• Fotografias: formato .TIFF a cores ou escala de cinzentos (a preto e branco) conforme proceder, ao tamanho real da fotografia (100%) e com uma resolução mínima de 300 pontos por polegada (p.p.p.).

• Gráficos: Preferentemente numa página em Excel (arquivos .XLS) (já que os gráficos de Word apresentam frequentemente problemas de conversão aos programas profissionais de diagramação), ou no formato do Openoffice (.SXC).

• MUITO IMPORTANTE: Com independência de o material gráfico poder ir inserido no documento de texto, como orientação para a localização das imagens, cada uma das imagens ou gráficos deverá ser entregue como arquivo independente, sujeitando-se às especificações supracitadas.

3) Composição do trabalho: Recomenda-se a utilização do documento modelo disponibilizado no site de *Agália. Revista de Estudos na Cultura* (http://www.agalia.net/normas-de-edicao.html).

• Epígrafes: o título do artigo (Times, corpo 12) irá no cabeçalho em posição centralizada, com letra minúscula e tipo carregado; as epígrafes (Times, corpo 11) e subepígrafes (Times, corpo 10), oportunamente numeradas, serão dispostas no lugar correspondente na direira, em minúsculo e carregado.

• Resumo e palavras chave (Times, corpo 10): serão situados após o cabeçalho, primeiro a versão em (galego-)português e depois a versão inglesa, sem avanço de parágrafo na primeira linha, com espaçamento entre linhas simples, as epígrafes em carregado e o corpo do texto em carateres redondos.

• Notas de rodapé (Times, corpo 8): serão compostas com a opção específica do processador de texto. Se seguir sinal de pontuação ao número de chamada, o sinal de pontuação irá depois do número da chamada e nunca antes: "exemplo[1]." e não "exemplo.[1]".

• Corpo do texto (Times, corpo 11): justificado e com espaçamento entre linhas de 1.5; o avanço de parágrafo da primeira linha será feito com a opção específica do menu formato ou desenho de parágrafo; nunca se usará tecla de espaçamento nem tabulação. A mesma indicação serve para as notas de rodapé.

• Citações (Times, corpo 11): serão transcritas de acordo com o original para as línguas românicas e o inglês e traduzidas em nota de rodapé para o idioma da revista nos restantes casos. Se tiverem mais de quatro linhas serão dispostas como parágrafo independente, sem aspas, com espaçamento entre linhas simples e a correspondente remissão bibliográfica no fim do trecho entre parênteses; serão compostas (também as tabelas ou quadros) com a opção específica do processador de textos, nunca com espaçamentos ou tabulação. Se a citação tiver menos de quatro linhas, será disposta no corpo do texto, entre aspas duplas (se houver necessidade de utilizar aspas dentro da citação, elas serão simples, '...') e a correspondente remissão bibliográfica no fim da citação entre parênteses de acordo com o seguinte modelo: "(Autor/a, ano: página-pagina)".

• Bibliografia: As entradas, ordenadas alfabeticamente após a epígrafe correspondente, serão colocadas de acordo com os seguintes modelos (norma ISO 690:2010; mais informação em http://www.ua.pt/sbidm/biblioteca/ReadObject.aspx?obj=15944):

Autor/a [Apelido(s), Nome]. *Título do Livro*. Edição [ed.]. Volume [Vol.]. Número de Volumes [vols.] Cidade: Editora, Ano.

Autor/a [Apelido(s), Nome]. "Título do Artigo Científico Impresso". *Nome da revista* Volume. Número (Ano): página-página.

Autor/a [Apelido(s), Nome]. "Título do Artigo Científico ou do Capítulo do Livro". *Título do Livro ou Coletânea*. Editor/a ou Coletor/a. Cidade: Editora, ano. página-página.

Autor/a [Apelido(s), Nome]. "Título do Artigo Científico Eletrónico". *Nome da revista* Volume.Número (Ano): Páginas. Base de dados. Data de acesso [dia de mês de ano] <URL>.

AGAL 30 1981-2011
www.agal-gz.org

Agália. Revista de Estudos na Cultura

ISSN: 1130-3557
Depósito Legal: C-250-1985 (versão papel)

Edita: Associaçom Galega da Língua (AGAL)

URL: http://www.agalia.net
endereço-eletrónico: revista@agalia.net

endereço postal:
Rua Santa Clara nº 21
15704 Santiago de Compostela
(Galiza)

Periodicidade Semestral
(números em junho e dezembro)

www.agalia.net