

CIPDF

ADNA CANDIDO DE PAULA

POESIA E ALTERIDADE: A OUTRA MARGEM MARIOANDRADINA

CAMPINAS DEZEMRO DE 2005



Adna Candido de Paula

POESIA E ALTERIDADE: A OUTRA MARGEM MARIOANDRADINA

Tese apresentada ao Curso de Teoria e História Literária na área de Literatura Brasileira, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras na Área de Teoria Literária.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Suzi Frankl Sperber

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
2005



Prof.^a Dr.^a Suzi Frankl Sperber - **Orientadora**

Prof.^a Dr.^a Jeanne Marie Gagnebin de Bons

Prof.^a Dr.^a Vera Maria Chalmers

Prof. Dr. Ricardo Araújo

Prof. Dr. Waldecy Tenório

Prof.^a Dr.^a Márcia Abreu – Suplente

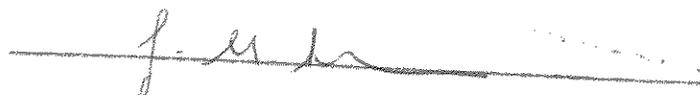
Prof.^a Dr.^a Orna Messer – Suplente

Prof. Dr. Sírio Possenti – Suplente

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Adnan Candido

de Paula

e aprovada pela Comissão Julgadora em
20/10/2006.



Campinas, 14 de dezembro de 2005.

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	
	F/UNICAMP
	P 281p
V	EX
TOMBO	67507
PRDC	16-123-06
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	20/3/06

Bb Id 376016

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL – Unicamp
CRB 8/6934

P281p

Paula, Adna Candido de.

Poesia e alteridade : a outra margem marioandradina / Adna Candido de Paula. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.

Orientador : Suzi Frankl Sperber .

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Andrade, Mario de, - 1893-1945 - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira. 3. Poesia brasileira - História e crítica. 4. Alteridade. 5. Filosofia. 6. Ética. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em francês: Poésie et alterité: l'autre marge marioandradienne.

Palavras-chaves em francês (Mots-clé): Andrade, Mario de, - 1893-1945 - Critique et interpretation; Littérature brésilienne; Poésie brésilienne - Histoire et critique; Alterité, Philosophie, Éthique.

Área de concentração: Literatura brasileira.

Titulação: Doutorado.

Banca examinadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber, Profa. Dra. Vera Maria Chalmers, Profa. Dra. Jeanne-Marie Gagnebin de Bons, Prof. Dr. Ricardo Araújo e Prof. Dr. Waldecy Tenório de Lima.

Data da defesa: 14/12/2005.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo apresentar o resultado de sete anos de pesquisa acerca da obra poética de Mário de Andrade. O percurso iniciou-se ainda na graduação e atingiu sua maturidade na presente tese, onde, através de uma leitura analítica, busco apresentar o que denomino “o elemento forte da poesia marioandradina” – a alteridade. Proponho uma leitura crítica na qual demonstro que a alteridade, no sentido amplo que essa poética lhe confere, se configura como o ponto de referência da orientação ética presente nos poemas. O trabalho é dividido em duas partes, tratando a primeira da produção teórica de Mário de Andrade, acerca da concepção da obra de arte literária, e a segunda promovendo uma leitura crítica dos poemas. Mesmo divididas, o diálogo entre teoria e prática é mantido no decorrer de todo o texto. Outrossim, esta pesquisa se insere no âmbito mais amplo da discussão acerca da ação humana e das implicações éticas aí presentes.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Mário de Andrade; Poesia; Alteridade; Filosofia; Ética.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif la présentation du résultat de sept ans de recherche sur l'œuvre poétique de Mário de Andrade. Le parcours s'en est initié dès la conclusion du second cycle universitaire pour arriver à maturité avec cette thèse, où, au travers d'une lecture analytique, je cherche à présenter ce que j'appelle "l'élément fort de la poésie Marioandradienne": l'altérité. Je propose une lecture critique dans laquelle je démontre que l'altérité, dans le sens large que cette Poétique lui confère, se configure comme point de référence de l'orientation éthique existante dans les poèmes. Le travail est divisé en deux parties: la première traitant de la production théorique de Mario de Andrade, relative à la conception de l'œuvre littéraire, la seconde promouvant une lecture critique des poèmes. Même divisées, le dialogue entre théorie et pratique est maintenu dans le développement de tout le texte. La présente recherche s'insère également dans le cadre plus large de la discussion sur l'action humaine et des implications éthiques ci-présentes.

Mots clé: Littérature brésilienne, Mario de Andrade, Poésie, Alterité, Philosophie, Éthique.

*Ao Norte de minha vida inteira
Luzia & Gentil*

Como afirmei certa vez, meu agradecimento será sempre, primeiramente, a Deus. Naturalmente, porque é a primeira “palavra” que me vem à mente em qualquer tentativa de agradecimento. Decorrente deste primeiro seguem-se os demais que é ainda uma forma de agradecer a Deus por todas as pequenas pérolas que Ele colocou no meu caminho.

Agradeço à Profª. Suzi Frankl Sperber, pela aposta que fez em mim, em minha pesquisa, pela generosidade e pela forma como conduziu essa orientação nesses quase seis anos de pesquisa conjunta.

Agradeço ao Prof. Olivier Abel pela co-orientação e pelo entusiasmo com que recebeu minha pesquisa na França.

Agradeço à Graziela Zanin Kronca pela leitura dedicada que fez deste texto.

Agradeço ao apoio recebido da Fundação de Amparo à Pesquisa Do Estado de São Paulo – FAPESP – pela bolsa concedida que financiou esta pesquisa.

Agradeço à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – pela bolsa que me possibilitou desenvolver um ano da pesquisa doutoral em Paris.

Aos funcionários do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL – UNICAMP, em especial, agradeço ao Cláudio da Secretaria de Pós-Graduação que demonstra sempre profissionalismo e gentileza no desempenho de suas funções administrativas.

Agradeço aos funcionários da Biblioteca e do Arquivo de Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB – USP.

Agradeço aos amigos que me ajudaram, direta ou indiretamente, em todo o processo: Mona & Nano, Folle, Dé, Gui, Xavier Beaume, Luis Dreher, Elias e Zezé. Finalmente, agradeço à minha família pelo apoio e confiança que sempre depositaram em mim: Ney, Nena, Nan, Lu, Caio e Cirley.

*Hoje estou convencido que a Poesia não pode ficar nisso.
Tem de ir além. Para que aléms não sei e a gente nunca deve
querer passar adiante de si mesmo...
Porém peço que este livro seja tomado como pergunta,
não como solução que eu acredite siquer momentânea.
A existência admirável que levo consagrei-a toda a procurar.
Deus queira que eu não ache nunca...
Porque seria então o descanso em vida,
parar mais detestável que a morte.
Minhas obras todas na significação verdadeira delas
eu as mostro nem mesmo como soluções possíveis e transitórias.
São procuras.
Consagram e perpetuam esta inquietação gostosa de procurar.
Eis o que é, o que imagino será toda a minha obra:
uma curiosidade em via de satisfação.*

**Losango Cáqui – Advertência
1924**

A regra de ouro: *Tudo aquilo, portanto,
que quereis que os homens vos façam,
fazei-o vós a eles, pois esta é a lei e os Profetas.*

Mateus 7, 12

*O que quero provar é que tenho sido um convite e um exemplo
e que esse papel é humano e do humano mais divino
que pode ter neste mundo. Isso é servir.*

A lição do amigo
Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 15

PARTE I – UMA TRAJETÓRIA INTERESSANTÍSSIMA

1) PRIMEIROS PASSOS

- 1.1 – Precisando o problema, 25
- 1.2 – “Prefácio Interessantíssimo”, uma leitura, 31
- 1.3 – Leitura posterior: Mário e o Modernismo, 39

2) ESTÉTICA MARIOANDRADINA

- 2.1 – Leitura de “A escrava que não é Isaura”, 49
- 2.2 – “O artista e o artesão”: o *status* do artista, 71
- 2.3 – “O Banquete”: considerações, 83

3) RECEPÇÃO E OBRA DE ARTE

- 3.1 – Recepção: a crítica de jornal, 107
- 3.2 – A recepção da crítica: análise de cartas, 137

PARTE II - ENCAIXANDO LOSANGOS

1) AS DIMENSÕES DA ALTERIDADE

- 1.1 – Alteridade e inclusão, 153
- 1.2 – O eu-poético como si-mesmo, 178
- 1.3 – Aporias da alteridade, 205

2) OUTROS “OUTROS”

- 2.1 – Alteridade fraternal, 227
- 2.2 – As paixões, 242
- 2.2 – Alteridade e morte, 257
- 2.3 – Outra geografia, 265
- 2.4 – *A Meditação do Café*, 279

3) A VESTE ARLEQUINAL, 293

CONCLUSÃO, 299

ANEXO I: “Carnaval Carioca”, 305

ANEXO II: “A Meditação sobre o Tietê”, 315

ANEXO III: “CAFÉ” – Concepção Melodramática, 323

BIBLIOGRAFIA REFERIDA, 365

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA, 377

INTRODUÇÃO

Este texto é fruto de uma pesquisa, sobre a poesia de Mário de Andrade, que trilha um longo caminho de análise e exercício hermenêutico. O início dessa jornada se deu durante a graduação, com o projeto *Religião, Hermenêutica e Literatura*¹. Esse adquiriu vulto em minha pesquisa de mestrado, intitulada: *A jorobabel marioandradina: poesia e crença*². Da necessidade de aprofundamento de muitas questões que surgiram à medida que a pesquisa avançava é que apresento, agora, *Poesia e alteridade: a outra margem marioandradina*³.

O projeto inicial, desenvolvido como dissertação de mestrado, consistia na análise do *corpus* poético marioandradino⁴; tratava-se de um trabalho de leitura e análise de toda a produção poética do escritor, com o objetivo de apresentar “como” se configurava a religiosidade em sua poesia. Dadas as limitações cronológicas do trabalho inicial, o *corpus* foi reestruturado, optando-se por uma abordagem paradigmática da questão e deixando a análise de toda a obra poética para um trabalho posterior. Foram selecionados alguns dos poemas fortes de Mário de Andrade para constituírem o novo *corpus*. A dissertação de mestrado não representa um tratado teológico ou antropológico. Ao tentar apreender a religião e a religiosidade na poesia de Mário de Andrade uma constatação foi se delineando de forma incisiva: tanto a noção de religião como a de religiosidade marioandradinas são frutos de uma construção. Não é o dogma que as define; são, antes, uma colcha de retalhos, arlequinal, fruto de um antropofagismo *avant-la-lettre* e de um ecumenismo religioso, que traduzem a noção de construção. Entretanto, assim como muitas das “construções” ideológicas de Mário de Andrade, a construção de sua religiosidade não é uma constante; ela sofre pequenos “reparos” ao longo da vida e obra do escritor. Rastrear e identificar as nuances da religiosidade dionísíaca marioandradina foi, por fim, o objetivo da dissertação de mestrado. Cinco poemas

¹ Projeto de Iniciação Científica (programa BIC/Pibic da Universidade Federal de Juiz de Fora – MG), orientado pelo Prof. Dr. Luís Henrique Dreher, do Departamento de Ciência da Religião.

² Projeto de Mestrado (programa de pós-graduação da Universidade Estadual de Campinas – SP), orientado pela Prof.^a Dr.^a Suzi Frankl Sperber do Departamento de Teoria e História Literária. Financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo.

³ Projeto que contou com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (de março de 2002 a agosto de 2000 e de setembro de 2004 a agosto de 2005) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (de setembro de 2003 a agosto de 2004, período em que realizei estágio de pesquisa na Faculté de Théologie Protestante de Paris).

⁴ O *corpus* poético de Mário de Andrade, que resume toda sua obra poética publicada, é composto pelos seguintes livros: *Há uma gota de sangue em cada poema*, *Paulicéia desvairada*, *Losango cáqui*, *Clã do jabuti*, *Remate de males*, *O carro da miséria*, *A costela do grã cão*, *Livro azul*, *Lira paulistana* e *Café*.

compuseram o *corpus* literário da dissertação: “Jorobabel”, “Domingo”, “Religião”, “Carnaval Carioca” e “A meditação sobre o Tietê”.

Desde o início dessa empreitada, ficou clara a existência de um elemento que caracteriza a poesia de Mário de Andrade - esse elemento, definido como “elemento forte”, é a alteridade. Após tal constatação, era imprescindível ampliar o quadro, observar que a presença da alteridade – do “outro” – responde ao anseio maior do poeta em se encontrar no mundo, em definir sua ação enquanto sujeito, enquanto artista. A alteridade representou o elemento mediador através do qual foi possível compreender a construção da religiosidade marioandradina. Entretanto, com o avanço da pesquisa, revelou-se que a dimensão desse elemento forte vai além de uma configuração poética que possibilitou a caracterização de sua religiosidade. A dimensão da alteridade, ali, dentro da poesia de Mário de Andrade, é filosófica, mais especificamente, ontológica. A alteridade é o elemento constituidor do sujeito poético; é através da alteridade que o eu poético “é” no mundo, é o seu *Dasein*. Apreender o papel da alteridade na poesia de Mário de Andrade nos conduz ao entendimento do que denomino o direcionamento ético existente em suas poesias. Trabalho com a noção de direcionamento, tendo em vista que a arte não é da ordem da injunção, assim como o é a ética. A formulação da tese sobre a existência desse “direcionamento ético” virá, paulatinamente, com o desenvolvimento do texto, no conhecimento seqüenciado de todos os elementos que o fundamentam.

A raiz da constituição da alteridade, na poesia de Mário de Andrade, está em sua formação cristã⁵. Na verdade, somente a base, pois todo o desenvolvimento da noção pelo poeta vai além dessa, ultrapassa limites e se constitui como um *mood*, um estado de alma⁶, a sua forma de ser no mundo. Tendo essa definição como certa, a aproximação crítica da poesia de Mário de Andrade obedece a alguns pressupostos básicos. O primeiro tem relação com uma constatação: uma certeza imponderável que responde ao desafio lançado pelo poeta em *Paulicéia desvairada: Repugna-me dar a chave de meu livro./ Quem for como eu tem essa chave*. O que nos faz iguais, não eu ou outra individualidade qualquer, mas “todos nós”, enquanto humanidade, é a “procura”. Procura do quê? Poderiam perguntar. De tudo e de nada ao mesmo tempo, somente a necessidade da “procura” que move os seres e a vida; a eterna insatisfação humana, da qual somente as obras de arte nos aliviam,

⁵ Que, por si só, vai além da formação católica.

⁶ Utilizo o termo *mood* dentro da concepção de Paul Ricœur: “Sous le nom de mood est introduit un facteur extralinguistique qui, s’il ne doit pas être traité psychologiquement, est l’indice d’une manière d’être. Un état d’âme c’est une manière de se trouver au milieu de la réalité. C’est dans le langage de Heidegger, une manière de se trouver parmi les choses (Befindlichkeit)”. RICŒUR, Paul. *La métaphore vive*, p. 288.

mesmo que momentaneamente. Mário de Andrade, por meio de sua poesia, radicaliza essa procura humana, vai ao âmago da questão. Procura a completude, reconhecendo o ser como fundamentalmente incompleto.

O segundo pressuposto tem relação com a metodologia necessária e, em certa medida, eficaz, a fim de verbalizar a dimensão da alteridade dentro da poesia marioandradiana. Como falar a seu respeito? Como conceituá-la cientificamente, de acordo com a função dos textos acadêmicos? Procuras... procuras... dentro dos próprios textos marioandradianos. E, enfim, a solução. Mário de Andrade era um intelectual insaciável de saber; leu, pesquisou, escreveu, reescreveu, disse, negou o que disse, mas nunca parou de investigar. No rastro de muitas das leituras feitas pelo poeta, a solução se apresenta – a necessidade de investigação da dimensão filosófica da ação poética. A “procura” de Mário de Andrade oferece a resposta à minha “procura”. Aqui, dois caminhos, um geral e outro específico, se cruzam. No que consta do caminho geral, procurei aprofundar minhas pesquisas quanto ao estatuto da obra de arte e, por conseguinte, o estatuto da obra de arte literária. Para tanto, dediquei parte dessa pesquisa a entender a multiplicidade dos elementos que concorrem para a “elaboração” de uma obra de arte, bem como as diferentes etapas e implicações desses elementos no entendimento dessa obra. Assim sendo, analisei vários desses elementos existentes dentro de um sistema artístico, em especial o literário, tais como, o artista, o leitor ou receptor, a linguagem, o contexto, a materialidade etc. Sem perder de vista o elemento principal, ou seja, a poesia de Mário de Andrade, acredito ter sido possível, além de necessário, o conhecimento da imbricação desses elementos dentro da obra literária. Em carta a Guilherme Figueiredo, Mário de Andrade afirma a necessidade dessa prática. Segundo ele, um crítico deve:

“... ter um nocionamento, pouco importa qual, mas UM de arte, de sua funcionalidade em relação ao ser, à humanidade, à cultura, à civilização. Ter um nocionamento[,] UM de como ela funciona fisiologicamente, psiquicamente e coletivamente dentro duma época dentro duma sociedade humana, dentro duma e doutra classe. É preciso ter um nocionamento, pouco importa qual, do artista como ser individual e como ser coletivo, como ele funciona em relação a si mesmo, a uma sociedade, a uma época histórica, à humanidade. E o mesmo quanto ao espectador. E o mesmo quanto à crítica. [...] Pois se um intelectual qualquer se dotar desses tantos nocionamentos e principalmente, pela filosofia, da capacidade de nocionar por si (você já reparou como a infinita maioria dos nossos intelectuais adotam as noções do último livro que leram?) a sua crítica será 'legítima' sempre⁷”.

⁷ Na verdade, esse trecho começou com as seguintes considerações: “O que um intelectual carece pra chegar a um conhecimento de ordem crítica de qualquer obra-de-arte de qualquer das belas-artes é pura e simplesmente uma

A afirmação do poeta, quanto à formação ideal do crítico, oferece, indiretamente, a concepção da obra literária como um mundo, desvelando-se em diferentes orientações. É entendendo a obra poética de Mário de Andrade como um mundo que procedo com essa leitura crítica. E, nesse ponto, saio do âmbito geral da questão para retornar ao específico desse estudo – a poesia de Mário de Andrade.

Antônio Candido nos fala do constrangimento que sente ao se aproximar da poesia como crítico. Segundo ele, o crítico, a fim de fugir de uma crítica detestável de impressões vagas e conclusões sem sentido, vai se empenhando em exprimir em conceitos correspondentes ao esforço em intelectualizar as emoções. De acordo com o crítico, submeter a poesia ao processo de expressão crítica é, de certo modo, sacrílego e perigoso, principalmente em se tratando de um poeta como Mário de Andrade – um poeta complexo, profundo, extremamente pessoal, em grande parte de sua obra⁸. Compartilho da postura de Antônio Candido e, na tentativa de minimizar esse “sacrilégio”, divido esta tese em três partes: “Uma Trajetória Interessantíssima”, “Encaixando Losangos” e “A Veste Arlequinal”.

A primeira parte, que compreende os três primeiros capítulos, apresenta ao leitor o contexto, os elementos primários e as adjacências do problema como um todo. A intenção não é “dissecar” as informações e os enunciados; ao contrário, trata-se de apresentar, expor, desvelar, deixar a ver. É óbvio que não se trata de uma simples exposição, ou enumeração de citações, mas sim de uma espécie de “condução”. Nesses capítulos, a voz é concedida ao artista e esteta Mário de Andrade, ou melhor, a essa personagem de nossa história literária, e é enquanto “personagem” que ele é analisado.

No primeiro capítulo, procuro, inicialmente, definir e apresentar minha linha de trabalho, colocando em relevo a noção de “leitura” da obra em detrimento da noção de “interpretação”. Pretendo afirmar a posição de que uma obra de arte é indefinidamente aberta a novas leituras. Apresento ao leitor os caminhos que pretendo seguir nesse estudo, situando-o dentro da fortuna crítica acerca das obras poéticas de Mário de Andrade e afirmando minha posição e objetivos. Em

educação intelectual e estética. O que faz falta mesmo é um profundo conhecimento filosófico, um profundo conhecimento psicológico, um profundo conhecimento sociológico, e um profundo conhecimento estético. Aliás ainda exagerei por mero ritmo de nomenclatura. Só há precisão de um conhecimento profundo de filosofia e de estética. A psicologia, a sociologia, a história ele precisa conhecer apenas abalizardamente. [...] Um intelectual que não ‘conheça’ abalizardamente qualquer uma, uma só das grandes concepções filosóficas da vida, tem as suas possibilidades intelectuais reduzidas ao meio. Sobre isto não tenho dúvida alguma”. *A lição do guru – cartas a Guilherme Figueiredo*, 09/07/1942, p. 63-64.

⁸ CANDIDO, Antônio. “Mário de Andrade – Poesias”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº. 36, 1994, p. 135.

seguida, abandono o âmbito geral para concentrar a atenção na figura principal desse trabalho, o próprio Mário de Andrade; assim, relemos o “Prefácio Interessantíssimo”, o artigo “Modernismo” e a conferência “O Movimento Modernista”. O segundo capítulo dessa primeira parte é dedicado ao estudo da estética marioandradina. Não tive a ambição de apresentar uma leitura de todos os textos produzidos por Mário de Andrade, menos ainda de dar conta de todos os domínios em que o escritor transitou em busca de elementos que subsidiaram sua proposta para uma estética moderna. Somente elegi alguns textos, os quais considero importantíssimos para a compreensão dos elementos constituintes dessa poética. Para tanto, proponho a leitura, ou re-leitura, dos livros *A escrava que não é Isaura* e *O banquete*, além do texto “O artista e o artesão”. Mesmo tendo conhecimento da enorme e profícua fortuna crítica realizada acerca desses textos, aposto nessa “re-leitura”, levando em consideração dois pontos: o primeiro deles, já enunciado acima, é a certeza de que sempre é possível fazer uma nova leitura, de atentar para detalhes mínimos que possam ter passado despercebidos, ou que não tenham sido de grande interesse para as leituras anteriores, visto seus objetivos; o segundo ponto tem a ver com um desejo pessoal, o desejo de apresentar para outros leitores, não só os acadêmicos de letras, um dos percursos artísticos empreendidos por Mário de Andrade. A idéia é apresentar uma das facetas do escritor arlequinal, a do poeta, apreendida em suas duas fases – teórica e prática. Durante todo o trajeto de leituras, existe uma transposição sutil do artista Mário de Andrade para o “sujeito”⁹ Mário de Andrade. Nesse sentido, o terceiro capítulo dessa primeira parte representa o espaço onde é possível perceber com clareza a integração entre esses pólos. Nesse, lemos as críticas recolhidas por Mário de Andrade a respeito de suas obras publicadas entre o período de 1917 a 1945.

A segunda parte, essa sim, é um exercício hermenêutico de compreensão, no sentido mais ricœuriano do termo. Ou seja, a compreensão não deve ser um simples transporte de uma subjetividade dentro de um texto, mas a exposição de uma subjetividade ao texto¹⁰. A exposição da nossa subjetividade à poesia, uma leitura reflexiva onde lemos a poesia e somos lidos nela. Inspiro-me aqui na noção de Paul Ricœur sobre as obras de arte segundo a qual cada obra é a solução de um problema¹¹. Este trabalho, mesmo que não se trate de uma obra de arte, trata da resolução de um

⁹ “Sujeito” no sentido conferido pela filosofia moderna, cujo pioneiro foi Descartes com seu *cogito*. Mas, sem entrar nas relações conflitantes da dicotomia entre sujeito e objeto, utilizo o termo “sujeito” como aquele que provoca e recebe sensações, apreensão que será explicitada dentro do texto.

¹⁰ DOSSE, François. *Paul Ricœur – le sens d’une vie*, p. 401.

¹¹ “Dans les pages que j’ai consacrées à l’expérience esthétique à la fin de ‘La Critique et la conviction’, j’ai surtout insisté sur ce caractère structuré singulier, le fait que chaque œuvre est la résolution d’un problème”. Entrevista concedida por Paul Ricœur a Jean-Marie Brohm e Magali Uhl - “Arts, langage et herméneutique esthétique”.

problema. O fato de assumir a primeira pessoa é uma forma de assumir o papel daqueles que estão diante da obra de arte; nesse sentido, trata-se não só do meu problema, mas do problema de todos aqueles que estão implicados nessa experiência. Portanto, é enquanto leitora que tento compreender as articulações possíveis da obra literária, ou seja, entender como a presença imperiosa da alteridade configura o direcionamento ético que vejo nesses poemas. Afinal, foi enquanto leitora que essa experiência a mim se desvelou.

Nessa segunda parte do trabalho, a figura do poeta, como dado biográfico, não será considerada. A personagem Mário de Andrade é apresentada em todas as suas nuances como um sujeito social, inserido numa determinada cultura. Já na segunda parte, somente a poesia em si tem relevo; é ela a personagem principal. Entendendo a poesia como fenômeno, como potencialidade do devir, opero com o processo de leitura que se pretende o mais livre possível, possibilitando que a poesia cumpra com a sua promessa, a de se desvelar aos olhos dos leitores. Meu trabalho, aqui, é o de intermediadora entre poesia e leitor, a fim de conduzir, o mais sutilmente possível, o olhar para a presença e os liames traçados pela alteridade. Dividi essa segunda fase em dois capítulos. No primeiro deles – “As dimensões da alteridade” –, trabalho com três estruturas básicas para o entendimento da dimensão da alteridade dentro da poesia de Mário de Andrade. A primeira delas é a relação entre alteridade e inclusão, que considero ser o signo maior da apreensão do “outro” dentro dessa poética. Já na segunda estrutura, apresento a relação interna do eu poético como “outro”; e, por fim, na terceira estrutura, proponho um certo dilema, oferecendo um pouco de sal para a discussão – a aporia da alteridade, que se traduz na questão: Como falar de inclusão num espaço poético que, aparentemente, exclui o negro, o judeu, o imigrante europeu, o burguês, e outros talvez?

O segundo capítulo dessa segunda parte – “Outros ‘outros’” –, trata de esferas em que a alteridade assume diferentes figuras, por exemplo, nas poesias de amor sensual, de amor fraternal, nas poesias que têm a morte como tema e nas poesias que apresentam a diversidade regional do país. Enfim, apresento uma leitura de relações entre o poema “A Meditação sobre o Tietê” e o poema “Café¹²”, com o objetivo de demonstrar como a apreensão da alteridade funciona nessas duas obras.

Finalmente, o terceiro capítulo – “A veste arlequinal” –, é um texto de “alinhavo”. O alinhavo guarda a idéia da leitura, da fluidez de um texto que não se pretende como verdade absoluta, mas somente como “ajuste”. Nesse capítulo, alinhavo todos os elementos que foram suscitados no

publicada na internet no site: www.philagora.net

¹² Bem entendido, a parte da “Concepção Melodramática” que o próprio poeta denominou como “Poema”.

desenvolvimento do texto, elementos que contribuíram para o entendimento e a formulação do direcionamento ético existente na obra poética de Mário de Andrade. É o alinhavo dos losangos que compõem a veste arlequinal. Aqui, volto à questão da exposição da subjetividade do leitor ao texto como um procedimento de alcance desse direcionamento ético ali presente. Desde já, pretendo deixar claro que esse direcionamento ético se manifestou na leitura da poesia marioandradina, mas não significa que ele tenha sido posto lá pelo poeta, conscientemente, como uma estratégia de persuasão. Trata-se de um elemento da estrutura interna do poeta que subsiste em sua poesia como rastro, podendo ou não desvelar-se no ato da leitura. Por isso, o último capítulo trata do ato de leitura como fenômeno. E, mesmo aqui, ninguém conseguiu definir tão bem o poder da leitura quanto o próprio Mário de Andrade: *O artista é um operário. Um mecânico, exatamente. Cria umas maquininhas muito frágeis. E mortas, sem a essência que as faz andar. A gasolina está no espectador. Sem ela a obra-de-arte, o artista não valem um dêrreis: coisas paradas e inúteis. Pra que [a] manifestação artística se dê, é imprescindível o espectador*¹³. Nesse último capítulo, apresento como a presença e o tratamento dado à alteridade, dentro da poesia, são suscetíveis de se tornar paradigmas de ação pelo intermédio da leitura.

¹³ ANDRADE, Mário de. “Conferência literária”, Anexo VII de *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2ª. ed. Org., introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: Edusp – IEB – USP, 2001.

TRAJETÓRIA INTERESSANTÍSSIMA

PRIMEIROS PASSOS

Precisando o problema

Apoio-me no verbo “precisar” a fim de dar início a essa empreitada, pois ele traduz muito bem o que pretendo, nesse primeiro momento. Precisar é tornar algo exato, é ajustar na boa medida, na medida ideal. Pois bem, o que pretendo, aqui, é dar a boa medida desse trabalho. O que equivale a dizer que não conceituarei as noções com as quais trabalharei no decorrer do texto, mas, antes, precisarei o conjunto. Em outras palavras, situarei essa pesquisa no contexto dos estudos literários, em especial dos estudos acerca das obras de Mário de Andrade. Acredito que a melhor maneira de fazê-lo é começando pelo título: “Poesia e alteridade: a outra margem marioandradina”. É do conhecimento de muitos que Mário de Andrade foi um intelectual que trabalhou em diferentes áreas, tais como a crítica de arte de uma maneira geral, a etnografia, a crônica jornalística, o ensaio, a prosa, o conto e a pesquisa acerca do folclore. Mesmo que toda essa diversidade de produções tenha sido realizada por uma única pessoa, elas apresentarão suas especificidades por se tratar de universos diferentes. Acredito que a personalidade e o dinamismo de Mário de Andrade deixaram marcas comuns entre essas produções, mas é na especificidade de uma delas que me concentro – na poesia.

Contudo, antes de falar na poesia propriamente dita, vou me permitir uma pequena digressão acerca do estatuto da obra de arte como um todo. Muitos pensadores já estudaram e estabeleceram conceitos a fim de classificar e compreender a obra de arte: filósofos, antropólogos, literatos etc. Dentre os que li, quase todos falaram da obra de arte, ora concentrando-se na figura do criador, do artista, ora na própria obra, na criação, no material. Aqueles que falaram a respeito da recepção, não raro, atentaram para a questão da obra de arte como mercadoria. É certo que se pensarmos na obra de arte como um todo, todas essas categorias devem ser consideradas: a materialidade da obra, o artista, o público, as interpretações, o valor do mercado, o contexto social; mas, independentemente de qualquer tipo de análise que ponha em foco um ou mais desses elementos, é preciso ter consciência de que a obra de arte, o produto, não se esgota com as análises. A obra de arte “permanece” indefinidamente como potência, como possibilidade de devir.

Aposto na observação da obra literária como fenômeno, como objeto aberto a uma diversidade de apreensões e de leituras. Nesse sentido, estou de pleno acordo com as posições de Victor Knoll, por exemplo, para quem a obra literária de um poeta suscita *admiração* e é essa que

nos remete à noção de fenômeno: *diz-se que fenômeno é aquilo que aparece para o olhar, que está à luz, que se manifesta ou que se torna manifesto. Efetivamente, podemos dizer que a obra literária é um olhar que se dá ao olhar. Ela manifesta algo que ocorre no homem para o homem; a consciência se vê no que a obra literária manifesta*¹⁴. A experiência estética, diferentemente dos fenômenos econômicos e políticos, não pode ser apreciada no sentido de um resultado, de alguma forma, proporcional à sua produção. De acordo com Paul Ricœur, é possível afirmar que a obra de arte “escapa” à história de sua constituição e é essa temporalidade de segundo grau que constitui a temporalidade da comunicabilidade da emoção proporcionada pela obra. Nesse sentido, a obra de arte possui uma temporalidade específica, diferente da temporalidade comum, cronológica. Ricœur aposta na especificidade temporal da obra de arte. Para ele,

“[...] son caractère prophétique, en ce sens que, faisant rupture avec les valeurs d'utilité et les valeurs marchandes, la transcendance de l'œuvre d'art s'affirme en opposition à cette utilité qui, elle, s'épuise dans l'historique. [...] c'est la capacité de transcender l'utilitaire immédiat qui caractérise l'œuvre d'art dans cette capacité de réinscription multiple et indéfinie. On pourrait dire que dans les arts à deux temps le moment du sempiternel est dans le retrait du livret et du script, mais l'épreuve temporelle est dans la monstration¹⁵”.

Qual é, de fato, a temporalidade da obra de arte? Seria ela determinada pelo tempo de sua criação, pelo momento em que ela foi contemplada pela primeira vez, ou ela não tem tempo? O problema da temporalidade da obra de arte está diretamente ligado ao seu desejo imanente de ser apreciada, como bem notou Victor Knoll. Paul Ricœur entende essa capacidade como *mostration*, ou seja, como a capacidade de se mostrar *sans cesse renouvelée, comme étant toujours autre, quoique du même, que constitue le lien entre le sempiternel et l'historique; c'est peut-être là la marque temporelle la plus prégnante de l'œuvre d'art*¹⁶. Essa concepção da obra de arte, da obra literária, mais especificamente, vai de encontro à tradição que se formou em torno dos estruturalismos lingüístico e antropológico, que, inspirados na corrente determinista do marxismo, procediam com uma análise “especializada dos processos econômicos de produção”. Alfredo Bosi tenta relativizar essas tendências críticas que, quando radicais, obedecem a outros interesses que não os do entendimento da obra estudada. De acordo com Bosi, *o materialismo “histórico”, mas refratário à História, era levado a sufocar sob o peso acachapante da Coisa econômica todas as*

¹⁴ KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada*, p. 12.

¹⁵ Entrevista “Arts, langage et herméneutique esthétique”.

¹⁶ Entrevista “Arts, langage et herméneutique esthétique”.

suas inspirações humanistas, hegelianas ou proféticas; e à força de esconjurar toda e qualquer visada existencial, apertava os parafusos da sua engrenagem de causas e efeitos¹⁷. Alfredo Bosi afirma se sentir constringido em acercar a poesia, por exemplo, de uma aura fantástica, a-histórica, mas, por outro lado, reconhece nos grandes poetas de todos os tempos uma dimensão transversal e resistente, que permite lê-los com olhos de hoje e permitirá que outros os leiam com olhos de amanhã¹⁸. Paul Ricoeur será mais incisivo que Alfredo Bosi. Para ele, não é legítimo fazer uma leitura hermenêutica da obra de arte concebendo-a como um objeto que pertence fixamente a uma época histórica nem como um objeto arqueológico do qual seria possível fazer uma leitura em termos de cultura. É certo que poderemos fazer uma análise dedutiva, mas, felizmente, a obra de arte implica outras dimensões - a capacidade de se descontextualizar e de se recontextualizar é uma delas: *C'est la limite peut-être d'une sociologie, mais est-ce que la sociologie ne peut pas penser aussi ses propres limites, c'est-à-dire justement le caractère inépuisable de l'œuvre d'art, irréductible aux rapports économiques de production et aux rapports politiques de pouvoir*¹⁹? A fim de sair desse impasse, consciente de muitos dos problemas da radicalidade das posições, Alfredo Bosi aposta no entendimento hegeliano acerca das obras de arte, identificando que, nos tempos atuais, a obra de arte e de poesia, sob o império do mercado, tornou-se mais do que nunca, “essencialmente uma pergunta, uma interpelação que ressoa, um chamado aos ânimos e aos espíritos”. E onde há perplexidade, há esperança, um fio de esperança, de recomeço²⁰. É nesse âmbito, na certeza de que a obra de arte é essencialmente uma pergunta, que se insere esta pesquisa. Muitos trabalhos acerca da obra de Mário de Andrade foram produzidos e uma boa parte deles colocou em relevo algo bastante forte nessa produção: a participação do escritor na história e na sociedade de sua época. Sem dúvida, poucos intelectuais agiram com tanta intensidade no curso dos acontecimentos de seu tempo como o fez Mário de Andrade. Conhecer e percorrer a obra intelectual e literária de Mário de Andrade é percorrer três décadas da história do nosso país. Mas devo afirmar que o acento nessa grande contribuição cultural não é o caminho que percorro nesse trabalho. Não pretendo ler a poesia de Mário de Andrade à luz dos acontecimentos históricos. Dentre os críticos que analisaram, em especial, a poesia de Mário de Andrade – Álvaro Lins, Luiz Costa Lima, João Luiz Lafetá, e outros – este trabalho se aproxima, no constante à metodologia, ao estudo proposto por Victor Knoll. A idéia, defendida por Knoll, para a “leitura” da poesia de Mário de Andrade, não

¹⁷ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*, p. 11.

¹⁸ *O ser e o tempo da poesia*, p. 11.

¹⁹ Entrevista “Arts, langage et herméneutique esthétique”.

²⁰ *O ser e o tempo da poesia*, p. 17.

nega as dimensões histórica e social da obra literária, mas observa que, mesmo aí, é a especificidade do “fenômeno” artístico que permite essas aproximações²¹. Contudo, diferentemente do trabalho de Victor Knoll, pretendo apresentar, através das diferentes instâncias – estética, semântica e, inclusive, imagética –, a presença da alteridade dentro da poesia de Mário de Andrade. A revelação dessa presença tem um objetivo pré-determinado: como, e em que medida, a alteridade se configura como a base de uma orientação ética, de um postulado da ação humana. Considero que todos os analistas das obras de Mário de Andrade propuseram leituras críticas influenciadas pela “necessidade” da época em que estavam inseridos. Com este trabalho não é diferente. Hoje, mais do que em qualquer outra época, a ética tem sido a grande vedete das discussões humanas, em tempos em que se questiona a clonagem humana, o direito ao aborto, a legalidade da união entre homossexuais, os crimes de pedofilia, a prostituição infantil, as corrupções governamentais e a noção elástica do “jeitinho brasileiro”, que a tudo justifica etc. Mas, não estou afirmando que a poesia de Mário de Andrade traz uma resposta a esses problemas. Pois afirmar isso iria contra o entendimento da natureza da obra de arte. O que existe nos poemas marioandradinos é uma eterna pergunta acerca da ação humana e uma proposta de aceitação do “outro”. Não se trata, em absoluto, de um manual de conduta, mas de um desvelar do mundo. O que é interpretado na poesia é a proposição de um mundo onde o ser pode habitar. A reconfiguração opera uma conversão do imaginário, uma vibração das pressuposições anteriores, uma problematização do mundo comum pela confrontação entre o mundo do texto e o mundo do leitor. Segundo Olivier Abel, aí se encontra a dimensão propriamente ética da poesia: *une œuvre poétique problématise ainsi le monde en permettant l'apparition d'autres mondes possibles dont le brusque rapprochement nous fait voir notre monde autrement*²². E aqui se fecha a pequena digressão, a fim de retornar ao título desse trabalho, que se dedica integralmente à poesia de Mário de Andrade.

A fim de compreender o alcance desse desvelar de um mundo, é necessário saber que o poder metafórico da poesia exige um outro nível de leitura. O jogo entre os sentidos denotativos, conotativos e a força do enunciado metafórico fazem, da linguagem poética, um transcendental por excelência. Graças à sua natureza transcendente, a poesia suscita um outro mundo, a partir da suspensão da referência real. Como postula Ricœur, em *La métaphore vive*, é na análise do

²¹ “O milagre da obra literária pode ser formulado, no geral, como o brotar – a criação – de uma humanidade, de um estado vivido por uma comunidade, de uma situação histórica da realidade humana. É um milagre porque deixa transparecer para uma visão, uma visão do mundo: desvela o modo de ser do homem. É um milagre porque importa um saber e, ainda mais, porque permite, ao considerarmos a obra literária como fenômeno, expressar esse saber através de um discurso que dá conta da totalidade da visão do poeta”. *Paciente arlequinada*, p. 22.

²² ABEL, Olivier. *L'éthique interrogative: herméneutique et problématique de notre condition langagière*, 159.

enunciado metafórico que se deve enraizar uma concepção referencial da linguagem poética que sustente a abolição da referência da linguagem comum e se orienta em direção ao conceito de referência partida, duplicada: *C'est cette innovation de sens qui constitue la métaphore vive*²³. É a metáfora viva que torna possível a transformação da vida, que se realiza pela interação entre texto e leitor. No exato momento da leitura do poema, ocorre uma espécie de curto-circuito entre o "ver como", característico do enunciado metafórico, e o "ser como" correlato ontológico desse último²⁴. Se o mesmo processo for analisado do ponto de vista da psicologia, podemos entendê-lo seguindo as considerações do teólogo e psicanalista Antonio Muniz de Rezende²⁵. Segundo Rezende, a lógica da psicanálise é binocular: o paciente de um lado, o analista de outro, ambos com seu consciente/inconsciente, com representação e afeto. Dado um determinado enunciado, o paciente escolhe o sentido e o relaciona a um significante: da mesma forma procede o analista. Rezende observa que as eleições, tanto do paciente quanto do analista, podem ser coincidentes ou diferentes. Para um determinado significante, analista e paciente podem escolher sentidos diferentes, ligados, no entanto, ao mesmo significante. Para que a interpretação seja possível, é necessário considerar o afeto que presidiu a escolha e a ligação de um e de outro. De acordo com Rezende, quando isso acontece, o efeito terapêutico é muito mais viável, a partir da verdade como experiência emocional compartilhada. Baseado nessa lógica binocular Rezende, recorrendo a Lacan, apreendeu o *point de capiton*²⁶, ou seja, a *escolha* é feita pelo inconsciente e, em seguida, é ligada a um significado, formando esse ponto de amarração. Dessa forma, o inconsciente surge por causa da escolha emocional e da ligação significativa; ele se manifesta no sonho, nas atuações, nos atos falhos, no esquecimento, nos chistes etc. Ou seja, no que consta da leitura de uma obra literária, da poesia em especial, o ato de leitura tem papel fundamental nesse processo, que se insere justamente na relação entre obra e recepção. Aprofundarei essa questão mais adiante²⁷.

Octavio Paz, também crítico e poeta, atenta para o poder ontológico da metáfora poética. De acordo com ele, *a poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser*

²³ RICŒUR, Paul. *Temps et récit 3*, p. 289.

²⁴ *Temps et récit 3*, p. 287.

²⁵ O texto a que me refiro aqui, "A psicanálise atual na interpretação das novas ciências", foi apresentado em sala de aula pelo professor convidado Antonio Muniz Rezende no seminário sobre o Sagrado em curso ministrado pela prof.a. Dra. Suzi Frankl Sperber no ano de 2001, no curso de pós-graduação do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP.

²⁶ "Usando a metáfora do encosto da poltrona, eu disse com Lacan que há uma amarração dos dois lados num ponto que ele chama de *point de capiton*. É assim que se faz sentido: com o inconsciente escolhe, e em seguida liga. Na lógica do inconsciente esses dois aspectos precisam ser levados em conta: a emoção e a representação – e nunca um só desses dois elementos". "A psicanálise atual na interpretação das novas ciências", p. 191.

²⁷ "A veste arlequina", p. 284.

*original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser*²⁸. É com base nos enunciados de Paz que se formou o título desse trabalho – “a outra margem marioandradina”. A “outra margem” é a marca da alteridade, onde se condensam todos os losangos do eu poético²⁹. De acordo com Paz, a criação poética é, em um certo sentido, arbitrária em relação à linguagem, pois arranca as palavras de suas conexões usuais, desprovendo-as de todo sentido e contexto de que, normalmente, e historicamente, estão carregadas. O poeta, entretanto, *não se serve de palavras. É seu servidor. Ao servi-las, as devolve à sua plena natureza, as faz recobrar seu ser*³⁰. A criação poética provoca a segunda gênese das palavras, tornando-as únicas, retornando-as ao estado original – seus valores plásticos e sonoros, os afetivos e os significativos. O que equivale a dizer que a alteridade já vem marcada na própria linguagem poética. Em outro momento, Paz expõe a dimensão metafísica da alteridade, fazendo apelo ao “salto mortal”³¹ para a outra *orilla*. O termo traduz a idéia da *otredad*, ou seja, o acesso para o si mesmo que se dá pela presença do outro. E, para ter acesso a esse outro, é preciso morrer para nascer de novo. Por isso, “salto mortal”, o salto para a outra borda, a outra margem. O acesso à outra margem se dá através da obra literária, da poesia e, por isso, Octavio Paz, identificando a potencialidade da criação poética, elenca outra capacidade dessa: a poesia como objeto de participação: *El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad. Alternándose de una manera que no es inexacto llamar cíclica, su rotación engendra la chispa: la poesía*³².

Para finalizar essa “precisão”, falta responder a uma pergunta que ficou em aberto: Se o que interessa é a obra poética em si, por que desenvolver leituras acerca da produção teórica do poeta e de sua correspondência? A certeza de que a leitura, a admiração, a contemplação de uma obra literária independem do conhecimento da biografia do criador é incontestável. Nesse sentido, Roman Ingarden chega a ser radical:

²⁸ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*, p. 37.

²⁹ Trata-se da alteridade múltipla, em suas diferentes apreensões como nos versos de “Eu sou trezentos”: “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta”.

³⁰ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 47 (tradução livre).

³¹ “Hui-neng, patriarca chinês do século VII, explica assim a experiência central do budismo: ‘Mahaprajnaparamita é um termo sânscrito do país ocidental; em língua Tang significa: gran-sabedoria-outra-orilla-alcanzada... ¿Qué es Maha? Maha es grande... ¿Qué es Prajna? Prajna es sabiduría... ¿Qué es Paramita?: la otra orilla alcanzada... Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: esta orilla... Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla’”. Este trecho foi retirado por Octavio Paz do livro D. T. Suzuki, *Manual of Zen Buddhism: from the Chinese Zen Masters*. Londres, 1950, p. 122.

³² PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p.39.

“Avant tout, l’auteur demeure totalement extérieur à l’œuvre littéraire, y compris, ses expériences et ses états psychiques. En particulier, le vécu de l’auteur au cours de la création de l’œuvre n’en fait pas partie. Même si existent indéniablement des liens multiples et étroits entre cette œuvre et la vie psychique et l’individualité de l’auteur, même si la genèse de l’œuvre est conditionnée par des expériences très précises de l’auteur, même si la composition de l’œuvre dans son ensemble et ses qualités particulières dépendent fonctionnellement des particularités psychiques de l’auteur, de son talent, du type de son ‘monde d’idées’ et de son tempérament, et si l’œuvre porte ainsi la marque, plus ou moins prononcée, de la personnalité totale de l’auteur qui s’y exprime: toutes ces données ne changent rien au fait primitif, et pourtant si souvent méconnu, que l’auteur et son œuvre sont deux ‘réalités’ hétérogènes³³...”

Sempre desconfiei das radicalizações: são perigosas e, geralmente, transformam-se naquilo que negam. Concordo, contudo, com o direcionamento geral das considerações de Ingarden, mas prefiro relativizar sua interpretação quanto às heranças que o criador concede à sua obra. Considero pouco interessante uma leitura que se pautasse mais nas contribuições pessoais do artista³⁴ do que na obra em si, mas existe um fato a ser considerado: a presença do “autor implícito”. Trata-se da imagem que o criador imprime de si mesmo, é a sua máscara: *le seul type d’auteur dont l’autorité soit en jeu n’est pas l’auteur réel, objet de biographie, mais l’auteur impliqué*³⁵. É por considerar que o autor implícito, representado na figura do eu poético, é fruto e herdeiro direto dos postulados que Mário de Andrade preconizava para o que denominava como “artista verdadeiro”, que objetivei traçar essa “Trajetória Interessantíssima”. Na leitura dessa trajetória, encontraremos os elementos que constituirão a “persona” do eu poético marioandradino.

“Prefácio Interessantíssimo”, uma leitura.

A história e a repercussão do Movimento Modernista como o grande momento da literatura brasileira é do conhecimento de muitos. Vários estudos foram produzidos acerca desse movimento

³³ INGARDEN, Roman. *L’œuvre d’art littéraire*, p. 36-37.

³⁴ Considerar as intenções do poeta, as influências que sofreu no momento da elaboração da obra é percorrer um caminho retrospectivo, pouco produtivo, como notou Paul Ricœur: “le sociologue [da literatura] va se placer au moment où ce regard rétrospectif a fait son œuvre. Il peut alors écrire: telle ou telle cause étant donnée, telle œuvre en résulte. Mais il réécrit en prospective ce qui a d’abord fonctionné en rétrospective, à savoir que la production découpe en arrière de soi les conditions de sa production, celles qui font partie de sa nouveauté”. Entrevista “Arts, langage et herméneutique esthétique”.

³⁵ RICŒUR, Paul. *Temps et récit 3*, p. 290.

artístico, apontando, inclusive, todos os antecedentes e as primeiras conseqüências³⁶ provocadas, principalmente, pelo evento da Semana de Arte Moderna. Portanto, começo a leitura do “Prefácio Interessantíssimo” pontuando diretamente alguns detalhes que considero importantes para a análise.

A data foi escolhida com atenção: 1922, o ano em que se comemorava o Centenário da Independência do Brasil. Os modernistas desejavam recusar a influência das letras portuguesas, procuravam romper com as formas tradicionais, fundadas no purismo, na gramática herdada dos descobridores³⁷. Nesse sentido, a noção de liberdade análoga à da Independência do Brasil traria força ao anseio do grupo. O ideal de uma literatura nacional já havia sido evocado por Sérgio Buarque de Hollanda, em 1920: *O Brasil há de ter uma literatura nacional, há de atingir, mais cedo ou mais tarde, a originalidade literária. A inspiração em assuntos nacionais, o respeito das nossas tradições e a submissão às vozes profundas da raça acelerarão esse resultado final*³⁸. É possível resumir as propostas básicas do grupo modernista na síntese feita, posteriormente, por Mário de Andrade: *O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência nacional*³⁹. Ao pensarem uma forma de escapar do jugo da influência colonizadora, promovendo a consciência e a arte nacional, os modernistas se voltaram para a questão da coisa “própria”, da coisa “nossa”, buscando recursos outros para caracterizar a nossa gente.

A procura pela definição do nacionalismo literário brasileiro foi um dos primeiros elementos a promover a dissonância do grupo. O entendimento que cada um teve a respeito do folclore, por exemplo, como base de matéria verdadeiramente nacional, proporcionou o surgimento das correntes integralistas (Plínio Salgado e os integrantes do Anta), antropofágicas, na primeira fase; comunistas, na segunda (Oswald de Andrade) e catolicistas (Alceu Amoroso Lima). O caminho tomado por Mário de Andrade, na primeira fase, foi o do folclore, buscando na etnografia e na antropologia elementos para subsidiar seu entendimento da noção de nacional. Esse caminho sofreu, assim como aconteceu com os demais, sensíveis transformações, mas pretendo analisar essas mudanças somente quando me detiver exclusivamente nos caminhos e escolhas realizadas pelo poeta⁴⁰. No momento, interessa ressaltar que o movimento modernista, mesmo na primeira hora, já apresentava dissonâncias representativas das escolhas e eleições de cada artista que o compunha; e é nessa

³⁶ Conferir, por exemplo: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro – antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

³⁷ *História do modernismo brasileiro*, p. 136.

³⁸ HOLLANDA, Sérgio Buarque de. “Originalidade literária”. *Correio Paulistano*, 22/04/1920.

³⁹ ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*, p. 242.

⁴⁰ “Outra Geografia”, p. 257.

“dissonância” que a presente leitura se apoia. A fim de demonstrar que alguns dos fundamentos pertencentes ao grupo modernista permaneceram e ganharam outro *status* na obra de Mário de Andrade⁴¹, em relação às obras dos demais seguidores, seria necessário realizar um estudo minucioso da evolução das obras de cada um deles. Entretanto, cabe a mim apresentar esse movimento progressivo na produção de Mário de Andrade, principalmente, em sua poesia. Fica o convite a outros mais que desejam empreender trabalho semelhante em relação a outros artistas.

Portanto, concentrando-me na figura do escritor paulista, e, a fim de iniciar o entendimento do que foi a proposta de uma estética modernista para Mário de Andrade, passo à análise do “Prefácio Interessantíssimo⁴²”, prefácio, este, que teria como fim “explicar” os versos de *Paulicéia desvairada*.

Nas palavras do próprio autor, os poemas que compõem *Paulicéia* foram feitos em uma noite de dezembro de 1920. Foram declamados por ele mesmo, em diversas ocasiões, e ganharam notoriedade antes mesmo de serem publicados, além de provocarem reações diversas: entusiasmo, por parte dos jovens, irritação e rejeição por parte dos antigos. Adio a análise da gênese de *Paulicéia desvairada* para o momento em que me dedicarei exclusivamente à análise da poética marioandradina. No momento, chamo a atenção para o manancial de informações e de diretrizes presentes no Prefácio Interessantíssimo, que orientam, em certa medida, a compreensão da poética marioandradina.

Antes mesmo de elaborar e redigir o Prefácio, Mário de Andrade foi “forçado⁴³” a explicar suas poesias no artigo-resposta – “Futurista?!” - ao artigo “Meu poeta Futurista”, de Oswald de Andrade. Mário de Andrade elucida:

“Paulicéia Desvairada é um livro íntimo, um livro de vida, um poema absolutamente lírico (quase musical direi), úmido de lágrimas, áspero de insulto, luminoso de alma, gargalhante de ironia – versos, serão mesmo versos? De sofrimento e de revolta, expressão de um eu solitário, incompreensível e sem importância alguma para a humanidade grossa. Uma obra enfim livre (ao menos no sentido estético), mais romântica do que

⁴¹ Por ora, para o presente trabalho, inicio a análise seguindo o espírito da analogia proposta por Joan Dassin em seu livro sobre Mário de Andrade: “Edmund Wilson teria dito que a qualidade particular de Fitzgerald não era a de ter sentido mais e melhor do que qualquer um de nós. Era, sim, a de ter expressado melhor. De Mário se poderia dizer que tivesse tido uma relação semelhante com o Modernismo: o importante não é que ele tivesse sido sujeito a mais contradições que seus companheiros, mas que as tivesse experimentado mais intensamente”. DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*, p. 61.

⁴² A análise de *Há uma gota de sangue em cada poema* que é anterior ao “Prefácio Interessantíssimo”, virá a seguir, em outro momento deste.

⁴³ “Forçado” no sentido que teve, por razões pessoais, que refutar o artigo de Oswald de Andrade, na intenção de esclarecer sua postura diante da arte moderna e do futurismo.

clássica, mais gótica do que argiva, mas onde uma alma se chora sem preocupação de escola e até sem preocupação de arte⁴⁴”.

Essa explicação, no artigo, funciona de forma mais clara e direta se comparada à erudição e às artimanhas das explicações do “Prefácio Interessantíssimo”. Esse, na verdade, fora solicitado ao poeta pelo editor Monteiro Lobato, com o fim de permitir a publicação de *Paulicéia desvairada*. O fato de ser “obrigado” a elaborar uma explicação para suas poesias irritou terrivelmente o poeta que, a esse respeito, expressou ter sido obrigado por insistência de amigos e dum inimigo a escrever um prefácio para *Paulicéia desvairada*⁴⁵. Talvez devido a tal irritação, Mário de Andrade deu-se o direito de explicar e fazer blagues ao mesmo tempo, mostrando toda sua erudição e conhecimentos para transmitir a mensagem mais clara ainda – poesia não se explica, sente-se: *Aliás, versos não se escrevem para leitura de/ olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se, choram-se. Quem não souber cantar não leia paisagem n.º 1. Quem não souber urrar não leia/ Ode ao Burguês. Quem não souber rezar, não leia/ Religião. [...] Não continuo./ Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem/ for como eu tem essa chave*⁴⁶. Mário de Andrade distinguia a diferença entre os dois momentos da obra poética: o trabalho estético utilizado na elaboração do poema e a recepção da poesia, sua leitura. No texto que utilizou em sua aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte – “O artista e o artesão” –, Mário de Andrade explicita, assim como o faz no “Prefácio Interessantíssimo”, que o trabalho de leituras prévias e de lapidação do material poético é imprescindível para o artista. No entanto, o ato da leitura dos poemas, para todo aquele que terá contato com eles no futuro, é livre, é da ordem do sentimento, da sensação, da experiência, não da experimentação científica, mas da experiência sensorial: *Prefácio: rojão do meu eu/ superior. Versos: paisagem do meu eu profundo*⁴⁷.

Quando o poeta inicia o prefácio dizendo *Está fundado o desvairismo*, não é de suas poesias que ele fala, mas do fato de necessitar redigir uma explicação para as mesmas, de tal maneira que, no item 63 do Prefácio, o poeta afirma: E está acabada a escola poética: “Desvairismo”. É preciso lembrar que no artigo “Futurista?!” o poeta afirmou: *O poeta de Paulicéia desvairada [...] consente em que o chamem de extravagante, original, atual, maluco, do “domínio da patologia” (frase já*

⁴⁴ “Futurista?!”, 06/06/1921, reproduzido na íntegra In: *História do modernismo brasileiro*.

⁴⁵ GOÊS, Fernando. “História da *Paulicéia desvairada*”. *Revista do Arquivo Municipal*, p. 98.

⁴⁶ ANDRADE, Mário. “Prefácio Interessantíssimo”. *Poesias Completas*, p. 76-77.

⁴⁷ Considerando o fato de que o “Prefácio Interessantíssimo”, na edição crítica com a qual trabalho, de Diléia Zanotto Manfio, é numerado de 1 a 66, de agora em diante, a cada nova citação de trechos desse, indicarei seu nome com a numeração do respectivo item na frente. Mais a diante, se compreenderá o porquê dessa metodologia. “Prefácio Interessantíssimo”, item 50.

estereotipada entre os zoilos), mas não admite que o prendam à estrebaria malcheirosa de qualquer escola⁴⁸. Explicar ao leitor o que o poeta deseja dizer com suas poesias é fundar escola e isso sim é desvairismo. O espaço possível para tal exercício, o da metapoesia voltada para a análise crítica, foi o espaço utilizado por Mário de Andrade em “Futurista?!”. Nesse artigo, Mário de Andrade tenta traçar um paralelo entre o que vinha sendo feito – *não têm certos ritmos estereotipados, em que algumas épocas respeitabilíssimas imaginaram que a poesia se continha?* – e o que era a sua proposta de inovação – *refoge à vulgaridade cheia de lazer de rima, inútil numa língua vibrante, vária e sonora como a nossa. [...] o autor salta por cima de certos pragmatismos sintáticos*⁴⁹... Mário de Andrade soube estabelecer com clareza a diferença entre o trabalho do crítico e o do poeta, pois exerceu as duas atividades. A análise e a comparação entre essas duas atividades dariam um excelente trabalho, na tentativa de ver até que ponto elas são coerentes e em quais momentos a crítica de Mário de Andrade a outros poetas teria equivalência na sua própria arte poética. Respeitando, contudo, a diferença entre os dois fazeres, diferença essa que o escritor sempre deu provas de saber respeitar.

No “Prefácio Interessantíssimo”, como se verá adiante, Mário de Andrade, no tom de blague, vai pormenorizar o seu conhecimento de causa, ou seja, sua formação, sua erudição, no sentido de afirmar que, conhecendo muito bem a tradição, ele se considera no direito de mostrar o novo: *Parece que sou todo instinto... Não é verdade./ Há no meu livro, e não me desagrada, tendência/ pronunciadamente intelectualista./ Que quer/ você? Consigo passar minhas sedas sem pagar/ direitos. Mas é psicologicamente impossível/ livrar-me das injeções e dos tônicos*⁵⁰. No entanto, ele já havia dito isso, de forma direta e sem mofa, em o “Futurista?!”: *É bem um filho do presente, ávido de concordar a própria alma com a vida, inquieto e sofredor. [...] e assegura que não destruirá coisa nenhuma sem que tenha a certeza de reconstruir melhor. Por isso repudia o futurismo funambulesco das Europas como repudia o futurismo vago do Brasil*⁵¹. Insisto em dizer que Mário de Andrade, no Prefácio Interessantíssimo, utiliza a blague, pois além da justificativa acima, com relação ao “espaço” não adequado para a metapoesia, a formatação do texto segue esse intuito. O Prefácio Interessantíssimo é dividido em 66 itens, ou tópicos, apresentados como se compusessem uma lista de lições. E a primeira delas, não por acaso, é: *Leitor: Está fundado o*

⁴⁸ “Futurista?!”

⁴⁹ *História do modernismo brasileiro*, p. 232.

⁵⁰ “Prefácio Interessantíssimo”, item 48.

⁵¹ “Futurista?!”

*Desvairismo*⁵². Além, é claro, do item 5: *Aliás muito difícil nesta prosa saber onde termina a/ blague, onde principia a seriedade. Nem eu sei*⁵³. Mantendo esse jogo entre erudição e blague, Mário de Andrade apresenta um panorama da literatura nacional e internacional.

Todo o Prefácio é construído na relação dialética entre novo e velho: *Os arquitetos fogem do gótico como da arte nova,/ filiando-se, para além dos tempos históricos, nos volumes/ elementares: cubo, esfera, etc. Os pintores desdenham Delacroix como Whistler, para se apoiarem na calma construtiva de Rafael, de Ingres, do Greco*⁵⁴. Esse sistema dialético atende ao intuito do poeta em demonstrar que somente quem conhece, e bem, a tradição poderia superá-la, ou, por que não, inová-la: *Sei mais que pode ser moderno artista que se/ inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de/ Nun'Alvares. Reconheço mais a existência de/ temas eternos, passíveis de aperfeiçoar pela/ modernidade: universo, pátria, amor e a/ presença-dos-ausentes, ex-gozo-amargo-de-infeliz*⁵⁵.

É possível depreender duas características no Prefácio Interessantíssimo, talvez imbricadas umas nas outras. Na primeira, mais subjetiva, pessoal, o poeta fala das intenções e dos subsídios que o levaram a produzir *Paulicéia desvairada*. Os tópicos que assumem essa característica são carregados de convicções pessoais: *Talvez digam de mim o que disseram do criador de Alá./ Diferença cabal entre nós dois: Maomé apresentava-se/ como profeta; julguei mais conveniente apresentar-me/ como louco*⁵⁶. Há, também, alguns momentos de ressentimento: *Não fujo do ridículo. Tenho companheiros ilustres*⁵⁷; seguidos de contra-ataque: *O ridículo é muitas vezes subjetivo. Independente do maior/ ou menor alvo de quem o sofre./ Criamo-lo para vestir com ele quem fere nosso orgulho,/ ignorância, esterilidade*⁵⁸. Como esses, existem muitos outros tópicos de ordem pessoal disseminados por todo o “Prefácio Interessantíssimo”. A segunda característica, mais didática, teórica, crítica, apresenta teorias e elaborações estéticas que fundamentam a obra e que definem a poética do escritor. Por exemplo, o momento em que Mário de Andrade conceitua o status do poeta, ao citar Wagner: *Entre o artista plástico e o músico está o poeta,/ que se avizinha do artista plástico com a sua/ produção consciente, enquanto atinge as/ possibilidades do músico no fundo obscuro do/ inconsciente*⁵⁹. Um outro momento interessante que irá aparecer muito bem

⁵² “Prefácio Interessantíssimo”, item 1.

⁵³ “Prefácio Interessantíssimo”, item 5.

⁵⁴ “Prefácio Interessantíssimo”, item 7.

⁵⁵ “Prefácio Interessantíssimo”, item 53.

⁵⁶ “Prefácio Interessantíssimo”, item 8.

⁵⁷ “Prefácio Interessantíssimo”, item 16.

⁵⁸ “Prefácio Interessantíssimo”, item 17.

⁵⁹ “Prefácio Interessantíssimo”, item 45.

desenvolvido na crítica literária marioandradina –, por exemplo, em *O empalhador de passarinho*⁶⁰ – demonstra a preocupação com o imperativo de uma obra que saiba conciliar a inspiração com a lapidação do trabalho estético, mais a escolha de um assunto que tenha dimensões sociais: *A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho/ a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a/ lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras/ e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia/ e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de/ repetições fastientas, de sentimentalidades românticas,/ de pormenores inúteis e inexpressivos*⁶¹.

Perfilando essas características do Prefácio, existe um elemento que está presente aqui, como em muitos outros textos, cartas, poemas e críticas de Mário de Andrade: a alteridade. A respeito desse elemento, dedicarei, com acuidade, todo o segundo capítulo dessa tese. No entanto, a fim de compreender a obra artística de Mário de Andrade como um todo, para, enfim, dedicar-me exclusivamente à sua poética, não poderia deixar de demonstrar que, em cada instância do caminho que percorreremos, tal elemento estará presente; às vezes, de maneira muito sutil. No momento, guardo-me o direito de somente indicá-los, de os desvelar. No “Prefácio Interessantíssimo”, esse elemento está representado no item 10, no qual o poeta, ainda na autodefesa, denominando-se passadista, afirma: Perto de dez anos metrifiquei, rimei. Exemplo?

Artista

O meu desejo é ser pintor – Lionardo,
cujo ideal em piedades se acrisola;
fazendo abrir-se ao mundo a ampla corola
do sonho ilustre que em meu peito guardo...

Meu anseio é, trazendo ao fundo pardo
da vida, a cor da veneziana escola,
dar tons de rosa e de ouro, por esmola,
a quanto houver de penedia ou cardo.

Quando encontrar o manancial das tintas
e os pincéis exaltados com que pintas,
Veronese! Teus quadros e teus frisos,

irei morar onde as Desgraças moram;
e viverei de colorir sorrisos

⁶⁰ Posso citar o exemplo de “Três faces do Eu”, entre outros, em que Mário de Andrade procura demonstrar que em certas obras, falta o equilíbrio entre “inspiração”, “trabalho estético” e “envolvimento social da arte”. ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinhos*. 3ª. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, Instituto Nacional do Livro, 1972.

⁶¹ “Prefácio Interessantíssimo”, item 19.

nos lábios dos que imprecam ou que choram!

Esse soneto bem feitinho, metrificado e rimado, não transmitiria nada além de uma admiração pelo fato de ter sido assim composto por uma criança de dez anos. Mas isso também não lhe acrescentaria nenhum valor, pois qual é a veracidade da afirmação do poeta? O que interessa nesse soneto não é o critério de verdade ou mentira da afirmação, muito menos o escárnio pelo qual o poeta demonstra que, até mesmo uma criança seria capaz de elaborar poemas metrificadas da tradição, mas sim sua última estrofe. Nesta, existe a enunciação do desejo, da aspiração do eu poético – *irei morar onde as Desgraças moram;/ e viverei de colorir sorrisos/ nos lábios dos que imprecam ou que choram!*. Enunciados do mesmo tipo irão reaparecer em diversos outros poemas disseminados entre os livros de poesia de Mário de Andrade. Quarenta anos irão passar – considerando que o poeta, realmente, versificou esse soneto com dez anos de idade – e enunciado semelhante estará presente em um dos poemas mais maduros de Mário de Andrade – “A Meditação sobre o Tietê”.

No início dessa análise, afirmou-se que o poeta, considerando a diferença entre metapoesia crítica e poema, ressentia-se com a tarefa de “explicar” suas poesias. E a esse respeito o poeta se pronuncia nestes termos: *Mas todo este prefácio, como o disparate das/ teorias que contém, não vale coisíssima/ nenhuma. Quando escrevi Paulicéia desvairada/ não pensei em nada disto. Garanto porém que/ chorei, que cantei, que ri, que berrei...Eu vivo!*⁶² Qual foi a leitura que Monteiro Lobato fez do “Prefácio Interessantíssimo” é impossível saber, mas o fato é que o livro *Paulicéia desvairada*, embora acrescido de um prefácio interessantíssimo, foi considerado impublicável e colocado no “Index” da Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato⁶³. O primeiro livro de poesias modernas somente será publicado quatro meses depois da Semana de Arte Moderna, em junho de 1922, pela editora Casa Mayença. No mesmo mês, em carta a Manuel Bandeira, Mário de Andrade afirmaria: *Paulicéia sairá breve. [...] Não me esquecerei do teu exemplar. Mas, amigo, como já estou longe dela!*⁶⁴ Nem tão longe, nem tão perto, pois em 1925 Mário de Andrade retoma algumas das teses que desenvolveu nesse prefácio e amplia a discussão em *A Escrava que não é Isaura*⁶⁵.

⁶² “Prefácio Interessantíssimo”, item, 61.

⁶³ “História da *Paulicéia desvairada*”, p. 101.

⁶⁴ *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, Carta de Mário de Andrade, 06/06/1922, p. 62.

⁶⁵ Sobre a qual dedicarei um dos estudos dessa tese.

Leitura posterior: Mário e o Modernismo

Após a Semana de Arte Moderna e a publicação de *Paulicéia desvairada*, muitos fatos irão mudar o curso da literatura brasileira. Essa leitura concentra-se, conforme já disse, na figura de Mário de Andrade. Passo, então, à análise de dois de seus textos sobre o modernismo. O primeiro deles é um artigo de 1940, publicado em *O Empalhador de Passarinho*⁶⁶ e intitulado: “Modernismo”. O outro é a conferência “O Movimento Modernista”, de 1942, publicada em *Aspectos da literatura brasileira*⁶⁷. Esses textos, que irão retornar em outros momentos desse estudo, são interessantes no sentido de consolidar as leituras acerca do movimento modernista, permitindo compreender qual o papel desempenhado por Mário de Andrade antes – como já foi feito – e depois do período áureo do movimento. Também são interessantes para apreender a dimensão ética que Mário de Andrade reclama para sua obra de arte.

No primeiro texto - “Modernismo” - cuja palavra de ordem é injustiça, Mário de Andrade responderá à crítica feita ao movimento modernista, por Ascendino Leite, no livro *Estética do Modernismo*⁶⁸. O início dessa “resposta” começa com a elucidação do poeta a respeito do verdadeiro papel desenvolvido por Graça Aranha⁶⁹: *Não há nenhuma indicação histórica errada, a não ser a atribuição de uma importância inicial muito grande a Graça Aranha. [...] O mérito de Graça Aranha foi muito grande, nos garantindo com o seu prestígio e entusiasmo, porém, apesar disso, é incontestável que nem mesmo com esse prestígio e a sua luminosíssima inteligência, ele conseguiu impor uma qualquer espécie de ordem nas nossas desordens*⁷⁰. Mário de Andrade aponta, no texto, os equívocos e as análises simplistas desse período, realizadas por críticos que, em sua opinião, não compreendiam que a liberdade, da qual desfrutavam os escritores da atualidade era resultado da revolução operada na literatura graças ao movimento modernista⁷¹. Segundo Mário de Andrade, a formulação elaborada pelos modernistas, apoiados em estudos sobre o folclore, o primitivismo e áreas afins, possibilitou a sistematização do estudo com as fontes, com os elementos da sociedade

⁶⁶ *O empalhador de passarinhos*, p. 185-189.

⁶⁷ *Aspectos da literatura brasileira*, p. 231-255.

⁶⁸ LEITE, Ascendino. *Estética do modernismo*. João Pessoa: Imprensa, 1939.

⁶⁹ A esse respeito, Mário de Andrade já havia comentado em carta a Manuel Bandeira, datada de 1924, e, aqui, sua opinião não mudará. Cf. nota 23.

⁷⁰ “O Modernismo”, p. 135-136.

⁷¹ “O que ficou do Modernismo? Quase nada, respondem; e passam a enumerar o que ficou. Ascendino Leite [...] acha que se salvaram nove obras e nove escritores. [...] Creio ser prematuro decidir desde já o que vai ficar dos oito anos de vida ativa do modernismo, mas si permanecerem dessa fase que foi eminentemente de ordem crítica, que foi de pesquisa e experiência, que foi um movimento preparatório destruidor de tabus, treinador do gosto público, arador dos terrenos, si restarem na permanência da literatura nacional três nomes que sejam, o Modernismo já terá feito mais do que lhe competia”. “Modernismo”, p. 186-187.

que viriam a se firmar como matéria literária. Do mesmo modo, o movimento modernista foi o responsável pela *reacomodação nova da linguagem escrita à falada [...] muito mais eficaz que a dos românticos*⁷². Mesmo se tratando de um texto curto, se comparado à conferência de 1942, “Modernismo” trata de um dos momentos sobre o qual a conferência também se debruça: o momento positivo do modernismo. Não existe uma marca pessoal no texto “Modernismo”; é a análise comparativa entre passado e presente, apontando os pontos relevantes do movimento; pontos esses, que deixaram uma forte herança à literatura de vinte anos depois. No entanto, Mário de Andrade encerra o texto com a seguinte afirmativa: *E a literatura brasileira aí está, bastante sã. Adulta já? Quase adulta...*⁷³. Para que a literatura brasileira se tornasse adulta, faltavam-lhe os elementos, que o escritor aponta como ausentes em suas próprias obras, suscitados no texto de 1942.

O segundo texto, a conferência de 1942, apresenta um panorama completo e detalhado, carregado no tom pessoal, uma espécie de avaliação do movimento modernista. O texto mescla crítica e autocrítica de maneira tão exacerbada, na forma de narrativa, que coteja as dimensões de um conto. Nesse “conto”, Mário de Andrade irá pormenorizar os bastidores da Semana de Arte Moderna, assim como os antecedentes e os descendentes da semana que representou o marco do movimento modernista. Conto realista, rico em detalhes, narra desde os passeios na Cadillac de Oswald de Andrade até os salões de Paulo Prado, D. Olívia Penteado e Tarsila do Amaral, fatos permeados dos sentimentos de angústia e ansiedade que envolvem o protagonista – o próprio poeta. O leitor desse conto é transportado para o cenário político e social da época, tornando-se, inclusive, mais que um espectador. Essa construção textual obedece a um objetivo pré-fixado: o ensinamento. Esse ensinamento, transformado em confissão, mostra, por exemplo, o que o poeta considera como o ideal da atividade artística. Como todo bom mestre, Mário de Andrade inicia sua lição tomando suas próprias obras como exemplo de ação artística que não teria atingido o ideal ao qual ela deveria estar submetida⁷⁴.

⁷² “Modernista”, p. 189.

⁷³ “Modernista”, p. 189.

⁷⁴ O objetivo, em toda a tese, não é o de julgar, ou analisar, o homem Mário de Andrade em suas intenções. A análise não se pauta por julgamentos deontológicos. Ao contrário, o desejo é o de provar que nenhuma linha escrita por Mário de Andrade deixou de ser pensada e repensada, estruturada e construída, sempre seguindo objetivos claros e pré-determinados. Mário de Andrade tinha plena consciência de seu papel na cultura e na literatura brasileira, por isso afirmou: “Porque, conscientemente ou não (em muitos conscientemente, como ficará irresponsavelmente provado quando se divulgarem as correspondências de algumas figuras principais do movimento), o Modernismo foi um trabalho pragmatista, preparador e provocador de um espírito inexistente então, de caráter revolucionário e libertário”. “Modernista”, p. 187-188. Ou seja, até mesmo, e principalmente, sua correspondência pessoal foi elaborada seguindo o desejo pragmático do educador. E o que o escritor pretende ensinar? Essa é a resposta que pretendo oferecer ao final desse trabalho.

Antes de adentrar no significado desse ensinamento, na análise da avaliação pessoal empreendida pelo poeta, é interessante observar a avaliação do movimento como um todo. Se a palavra de ordem, no primeiro texto, foi “injustiça”, nesse, a palavra de ordem é “destruição”. Essa irá aparecer no texto tanto no sentido de combate, de inovação, quanto no sentido de perdas irreparáveis, perdas pessoais.

Segundo Mário de Andrade, o movimento modernista foi essencialmente destruidor, pois o espírito destruidor fazia parte, na época, da realidade brasileira. Como todo processo de renovação, o Brasil, na formação da entidade coletiva nacional, necessitou romper com o antigo para fazer surgir o novo. O Movimento Modernista assumiu a mesma estratégia na busca pela caracterização de uma estética nacional: *O espírito modernista reconheceu que si vivíamos já de nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressássemos com identidade*⁷⁵. Mário de Andrade estende o sentido de destruidor à prática artística do grupo modernista. No ideal de construir o novo, onde se inclui a literatura verdadeiramente nacional, alguns modernistas utilizaram práticas estéticas que obedeciam unicamente ao princípio pragmático desse ideal: *destruidor de nós mesmos, porque o pragmatismo das pesquisas sempre enfraqueceu a liberdade de criação. Essa a verdade verdadeira*⁷⁶. Além do pragmatismo da estética modernista, Mário de Andrade aponta para outro ponto de fraqueza do grupo: o individualismo. Existe uma ligação intrínseca entre esses dois problemas: *Ora o nosso individualismo entorpecente se esperdiçava no mais desprezível dos lemas modernistas, Não há escolas!, e isso terá por certo prejudicado muito a eficiência criadora do movimento*⁷⁷. Ou seja, tanto o individualismo do grupo quanto as práticas estéticas de destruição da estética vigente, obedecem ao caráter destruidor do movimento modernista, o que os faria incorrer na aporia do movimento cíclico das grandes revoluções – ao desejar romper radicalmente com o antigo, bebe-se, irremediavelmente, em sua fonte. Ou seja, no intuito de romper com as escolas estéticas, principalmente com o parnasianismo, ou, ainda, para fugir da influência do colonizador, o grupo modernista empregava a estética de “outras” escolas: *Não só importávamos técnicas e estéticas, como só as importávamos depois de certa estabilização na Europa, e a maioria das vezes já academizadas. Ainda era um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravização econômico-social*⁷⁸. Isso é o que poderíamos denominar como “erro necessário”. Afinal, não havia outra escolha, outra fonte a ser bebida, e esse

⁷⁵ “O Movimento Modernista”, p. 244.

⁷⁶ “O Movimento Modernista”, p. 240.

⁷⁷ “O Movimento Modernista”, p. 243.

⁷⁸ “O Movimento Modernista”, p. 249.

fato, que poderia ser um ponto de fraqueza, representou uma base forte. Mário de Andrade menciona o comentário de certo crítico, para quem “a estética do modernismo ficou indefinível”, ao que ele responde positivamente: *Pois essa é a melhor razão-de-ser do Modernismo! Ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui*⁷⁹. Essa característica do modernismo europeu, mais a característica destruidora do futurismo, que foi a primeira influência do grupo, permitiu a principal vitória do grupo modernista brasileiro: *Quanto à conquista do direito permanente de pesquisa estética, creio não ser possível qualquer contradição: é a vitória grande do movimento no campo da arte. [...] Essa normalização do espírito de pesquisa estética, antiacadêmica, porém não mais revoltada e destruidora, a meu ver, é a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a Inteligência brasileira*⁸⁰. Com essa conclusão bastante positiva da conquista do movimento modernista brasileiro, encerra a parte impessoal da conferência e inicia a parte de autocrítica, sempre no sentido de utilizar a si mesmo como exemplo, para fins didáticos. A autocrítica aparece, às vezes, mesclada ainda à crítica ao grupo modernista:

“Si tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. E isto era o principal! Mas aqui meu pensamento se torna tão delicadamente confessional, que terminarei este discurso falando mais diretamente de mim. Que se reconheçam no que vou dizer os que puderem⁸¹”.

A parte final da conferência de 1942 abandona as características do conto para assumir o tom confessional. Nessa, Mário de Andrade realiza a avaliação retrospectiva de sua atividade artística – é o memorial marioandradino.

“Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz pouco, porque todos os meus feitos derivaram duma ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram⁸²”.

Deslocado do texto, cujo título é “O Movimento Modernista”, esse trecho ultrapassa os limites da análise de uma ação pontual: a participação do escritor no grupo modernista. O trecho

⁷⁹ “O Movimento Modernista”, p. 251.

⁸⁰ “O Movimento Modernista”, p. 249.

⁸¹ “O Movimento Modernista”, p. 252.

⁸² “O Movimento Modernista”, p. 252.

mais parece um epitáfio, no qual o poeta se julga severamente em sua ação enquanto artista. Um epitáfio curioso e intrigante, pois traz a marca da contradição. Se o escritor tem consciência de que dedicou sua obra a problemas de seu tempo, de sua terra, e mesmo assim afirma que lhe faltou humanidade e que suas intenções o puniram, uma pergunta se impõe: o que foi que falhou, o que faltou? Na verdade, não existe resposta; o trecho pretende somente introduzir a incógnita, no sentido de promover a reflexão do leitor. É mais uma estratégia do mestre Mário de Andrade que não deixa escapar a oportunidade de orientar, de conduzir o entendimento do papel do artista na sociedade em que está inserido. Contudo, não é a idéia da obra de arte a serviço da sociedade, como porta-voz da história, que o escritor prega. A diferença é sutil, mas ficará clara no momento da análise da estética marioandradina. Por ora, é interessante observar a condução do raciocínio. Mário de Andrade, na qualidade de escritor reconhecido e admirado por outros colegas artistas, considerado como o “papa” do movimento revolucionário da literatura brasileira, vinte anos depois, toma a pena para avaliar o grupo e o movimento do qual tomou parte ativa. Envolve, habilmente, em princípio, o leitor no relato para, em seguida, criticar orientando: *Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós*⁸³. E o seu ensinamento é a favor de uma obra de arte que se alimenta da vida, da dor humana, e contra o tipo de obra de arte filha do individualismo, do subjetivismo exacerbado, elaborada para permanecer valorizada somente em seu malabarismo técnico. Essa crítica será estendida a todo o grupo modernista: *Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura*⁸⁴. Mário de Andrade objetiva afirmar que, mesmo se tratando de revoluções destruidoras, necessárias em um dado momento, das quais o modernismo é um representante, há de se buscar as inovações da técnica artística, mas sem negligenciar o mundo real, atual, sem negligenciar a vida. Nesse contexto, o escritor reafirma a sua escolha, mesmo considerando que não tenha sido realizada a contento: *Julgava sinceramente cuidar mais da vida que de mim. Deformei, ninguém não imagina quanto a minha obra – o que não quer dizer que si não fizesse isso, ela fosse melhor... [...] Mas é que eu decidira impregnar tudo quanto fazia de um valor utilitário, um valor prático de vida, que fosse*

⁸³ “O Movimento Modernista”, p. 252.

⁸⁴ “O Movimento Modernista”, p. 253.

*alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina*⁸⁵. Mas essa confissão, para aqueles que acompanharam toda a trajetória do poeta, não poderá ser simplesmente aceita como uma verdadeira auto-depreciação pública⁸⁶. A conferência, por certo, criou um mal estar entre os ouvintes, por assistir àquele homem forte, respeitado por sua cultura e inteligência, expor-se daquela forma; mas é exatamente esse incômodo que forçaria uma auto-análise de todos os ouvintes e posteriores leitores do texto da conferência. A reflexão, ou auto-reflexão, é o primeiro passo para o aprendizado.

A proposta dessa leitura analítica do caráter didático marioandrado, obedece ao intuito de demonstrar que toda a obra artística de Mário de Andrade, em especial a poética, assim como toda a correspondência com seus amigos escritores, está submetida a um direcionamento ético.

Mário de Andrade conclui sua conferência com o ensinamento maior, com a convocação do artista ao envolvimento com os problemas da sociedade, da vida: *Eu creio que, [nós], os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. [...] Façam ou se recusem a fazer arte, ciência, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espíões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões*⁸⁷.

Essa segunda parte da conferência abre caminho para a busca do entendimento de algumas noções que aparecem tanto explícita quanto implicitamente: respeito, identidade, falha, culpabilidade e consciência. Todas essas noções estão relacionadas com a idéia de representação, não no sentido dramático de representação teatral, mas no sentido filosófico da representação do sujeito, na constituição do sujeito. Nas palavras de Paul Ricœur, *le soi est visé plutôt que vécu*⁸⁸. De acordo com esse autor, a pessoa ainda não é consciência de si para si, ela é somente consciência de

⁸⁵ “O Movimento Modernista”, p. 253.

⁸⁶ “Não se pode duvidar da sinceridade dessa confissão, num homem que só pode pecar pela sua excessiva sinceridade. Mas aí mesmo, nesses trechos, e nos outros que não transcrevi, se encontra matéria para lhe dizer – Não é assim não, seu Mário; isso é modéstia de sua parte.[...] Teria sido assim? Cada qual tem o direito de menoscabar a sua vida ou a sua obra, é até bonito, pode ser sincero. Mas é preciso saber até que ponto as outras pessoas podem aceitar não essa sinceridade, mas a sua correspondência com a realidade. Sei que essa confissão final, esse ato de humildade, esse tom de penitência, valorizou Mário de Andrade a muitos olhos, mas especialmente daqueles que não acompanharam esses vinte anos de atividade, a vida de sua obra, a obra de sua vida (por favor não é simples jogo de palavras). Vinte anos não de chefe de escola ou de bandô, mas de intelectual ansioso por servir, por prestar serviços aos seus companheiros, à sua língua, à sua terra. [...] das experiências hesitantes, de toda a gama de oscilações entre os dois extremos ideológicos, para esse cinquentão sempre ocupado ou preocupado em servir às artes e às letras, com um sentido nitidamente social? Fora daí, o que poderia ter havido de sua parte é uma literatura dirigida por determinada ideologia. Mas ele mesmo diz que não se imagina assim... Simples espectador das dores do mundo, é que nunca foi”.
O Diário - “Mário de Andrade” por João Alphonsus, s/d.

⁸⁷ “O Movimento Modernista”, p. 255.

⁸⁸ RICŒUR, Paul. *Philosophie de la volonté II – finitude et culpabilité*, p. 86.

si na representação do ideal do Si⁸⁹. A representação deste ideal de si, uma espécie de “projeto” de si, é flagrante na produção crítica e na correspondência de Mário de Andrade. O escritor demonstra claramente a sua atenção para com a imagem, com o papel que ele desempenha na sociedade em que está inserido, com o ideal de intelectual e artista que deseja para si. A identificação desse “ideal”, e da projeção desse “ideal”, nos textos marioandrados nos permite compreender o tom didático de suas críticas e o sentido da noção de “sacrifício” que o escritor reclama para sua poética, e para sua obra artística de uma maneira geral. Se fosse possível resumir o “projeto” marioandrado em uma expressão, ela seria: ação pelo outro. O direcionamento da ação artística, e intelectual, para o “outro” representa a humanidade de Mário de Andrade, no sentido do termo empregado por Paul Ricœur, ou seja, a personalidade da pessoa, o modo de ser sobre o qual deve se orientar toda aparição empírica desse⁹⁰. Nesse ponto, é possível avançar um pouco mais com a demonstração da orientação ética existente na poesia de Mário de Andrade.

Baseado na filosofia kantiana⁹¹, Ricœur entende que a “pessoa”, ou o “projeto”, é uma maneira de tratar o outro e de se tratar a si-mesmo: *Ce n'est ni toi, ni moi, c'est l'idéal pratique du "Soi" aussi bien en toi qu'en moi*⁹². É através desse “projeto” que o escritor Mário de Andrade representa seu eu-poético, o crítico literário, o ensaísta – é a sua identidade artística. Intrinsecamente ligada à formação da “identidade” do projeto está a noção de respeito. Aprovar em si o ideal do sujeito projetado é adquirir a estima do outro e, respectivamente, a auto-estima. A relação é de reflexividade, ou seja, o sujeito estima no outro o que deseja para o seu próprio projeto, e o outro estima o sujeito naquilo em que se reconhece⁹³. A relação entre estima e auto-estima está diretamente ligada à noção de respeito, de prestígio e de reconhecimento do sujeito pelo outro e

⁸⁹ *Philosophie de la volonté II – finitude et culpabilité*, p. 86.

⁹⁰ “Que la personne soit d’abord un projet que je me représente, que je m’oppose et me propose, et que ce projet de la personne soit, à la façon de la chose, mais d’une manière absolument irréductible, une “synthèse” opérée, c’est ce qu’il faut établir. Ce projet c’est ce que j’appelle l’humanité; non pas le collectif de tous les hommes, mais la qualité humaine de l’homme; non l’énumération exhaustive des individus humains, mais la signification compréhensive de l’humain susceptible de guider et de régler une énumération des humains”. *Philosophie de la volonté II – finitude et culpabilité*, p. 87.

⁹¹ Na máxima que postula: aja de tal forma a tratar a humanidade e os indivíduos sempre como um fim e jamais simplesmente como um meio. Conferir: KANT, Emmanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução: J. Rodrigues de Meringe. Edição: Acrópolis; Versão para eBook – Fonte Digital: br.egroups.com/group/acropolis/

⁹² *Philosophie de la volonté II – finitude et culpabilité*, p. 89.

⁹³ Paul Ricœur, ainda, analisando os postulados de Kant, afirma: “Il me semble qu’on peut dire deux choses: l’estime enveloppe une espèce d’objectivité, toute formelle il est vrai, qu’on peut soutenir par une réflexion de style kantien: le quid de l’estime, ce que j’estime en autrui et dont j’attends la consecration pour moi-même de la part d’autrui, c’est ce qu’on peut appeler notre existence-valeur, notre valeur existente; c’est en ce sens que Kant dit: ‘Les êtres raisonnables sont appelés des personnes parce que leur nature les désigne déjà comme des fins en soi’ ou encore ‘la nature raisonnable existe comme fin en soi: l’homme se représente nécessairement ainsi sa propre existence’”. *Philosophie de la volonté II – finitude et culpabilité*, p. 138.

vice-versa: *Je crois que je vaux aux yeux d'un autre qui approuve mon existence; à la limite cet autre est moi-même*⁹⁴. Entretanto, quando essa relação de reflexividade não ocorre, ou é quebrada, o reconhecimento desaparece e abre espaço para o vazio, para a desvalorização, para o sentimento da falha. A falha engendra a culpabilidade, o sentimento de fracasso de dever não cumprido. Quando a reflexividade é quebrada, ou inexistente, é a consciência do sujeito que denuncia e causa a culpabilidade, sentimento largamente expressado pelo escritor na conferência de 42.

A linguagem da culpabilidade, segundo Ricœur, conserva o traço da experiência ética-religiosa na idéia do “mérito”⁹⁵: *le mérite, c'est l'empreinte de l'acte juste; c'est, dirions-nous, une affection de la bonne volonté; c'est le surcroît de valeur de l'homme, issu de la valeur de ses actes*⁹⁶. É exatamente o valor de seus atos que o escritor questiona: *E é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado*⁹⁷. Na auto-avaliação de sua ação artística, o escritor afirma a ausência do mérito. Julgar ação passada, presente ou futura é do domínio da ética, domínio, esse que sempre será cotejado na obra artística marioandradina.

Henriqueta Lisboa, em artigo sobre a conferência de 1942, afirma que a personalidade mais marcante do escritor fixou-se mais corajosa e pungente na poesia: *É na poesia, creio ainda, que se encontra a síntese das instituições que o ser humano carrega, como implacável fatalidade e bênção sobrenatural*⁹⁸. Henriqueta Lisboa presente, na obra artística de Mário de Andrade, a presença do elemento moral, decorrente de sua formação religiosa, associado às noções de culpabilidade e responsabilidade do homem nos destinos do mundo. A poeta lembra os versos de “Pela noite de barulhos espaçados...” como exemplo flagrante dessa responsabilidade perante aos homens assumida pelo poeta: *[...] Me sinto joelho. Há um arrependimento vasto em mim./ Eu digo que os séculos todos/ Se atrasaram propositalmente no caminho,/ Me esperaram, e puxo-os agora como boi fatal./ Me sinto culpado de milhões de séculos desumanos.../ Milhões de séculos desumanos me fizeram, fizeram-te, irmã; [...]*⁹⁹. Contudo, antes de entrar na análise da relação entre ética-poética marioandradina, é preciso compreender a fundo a proposta estética de Mário de Andrade, inclusive

⁹⁴ *Philosophie de la volonté II – finitude et culpabilité*, p. 140.

⁹⁵ Cf. DE PAULA, Adna Candido. “A jorobabel marioandradina: poesia e crença”, 2002. Paul Ricœur resume muito bem a relação entre mérito e alteridade: “La justice selon Saint Paul est quelque chose qui vient à l'homme: du futur vers le présent, de l'extérieur vers l'intérieur, du transcendant vers l'immanent. [...] Être juste, c'est être justifié par un Autre; plus précisément c'est être 'déclaré' juste, être 'compté comme' juste”. *Philosophie de la volonté II – finitude et culpabilité*, p. 298.

⁹⁶ *Philosophie de la volonté II – finitude et culpabilité*, p. 281.

⁹⁷ “O Movimento Modernista”, p. 254.

⁹⁸ LISBOA, Henriqueta. “Mário de Andrade, o poeta”, s/referência do jornal, s/d.

⁹⁹ *Poesias Completas* - “Pela noite de barulhos espaçados...” p. 268.

as diferenças e nuances entre as primeiras proposições e o amadurecimento dessas com o passar dos anos. Passo, portanto, a essa análise.

ESTÉTICA MARIOANDRADINA

Leitura de A escrava que não é Isaura

Mário de Andrade, na sua produção artística, abraçou muitas atividades, dedicando-se a cada uma delas com disciplina e determinação. Graças a essa sua “fome” de conhecimento, de atividade intelectual, Mário transformou-se no artista multifacetário: era ora músico, ora poeta, ora folclorista, ora prosador, ora crítico e ora historiador. Nesse artista de múltiplas faces é difícil definir aonde começa um e termina o outro, em quais momentos temos dois artistas em um só, ou três, ou ainda todos eles juntos. De acordo com a professora Leda Miranda Hüme, querer apreender Mário de Andrade em sua totalidade de interesses, paixões e projetos, é atividade dura que certamente culminará em fracasso¹⁰⁰, e esse não é meu objetivo. Entretanto, concentrando-me no foco da poesia, posso afirmar que, sem a busca da compreensão das relações existentes entre o poeta e o esteta Mário de Andrade, essa pesquisa também estaria fadada ao fracasso. Não se trata de estabelecer uma análise comparativa entre o que o esteta pregou e o que o poeta executou, mesmo porque seria uma incoerência metodológica imaginar que a poesia possa ser somente o exercício prático de uma teorização¹⁰¹. A leitura analítica que estabelece a relação entre essas duas atividades busca perceber os conflitos e as soluções encontradas pelo poeta em sua prática artística. O que é importante, de fato, neste trabalho, é entender, num primeiro momento, quais os direcionamentos estéticos apontados por Mário de Andrade para a arte moderna e quais os fundamentos ideológicos, sociológicos e filosóficos que subsidiaram esses postulados. É o homem, o artista Mário de Andrade que interessa, assim como tudo aquilo que possa ter contribuído para a formação desse sujeito, no sentido filosófico do termo. Ao analisar sua poesia, na segunda parte desse trabalho, não será mais o

¹⁰⁰ HÜME, Leda Miranda. *A estética aberta de Mário de Andrade*, p. 07.

¹⁰¹ “Poderíamos, é verdade, fazer um estudo paralelo, da poesia e da poética, ver até que ponto em Mário de Andrade teoria estética e prática estética se confundem e até que ponto se distanciam. Até que ponto são coerentes e até que ponto são contraditórios. [...] Uma coisa é Mário de Andrade firmar as suas doutrinas de poesias e outra coisa é ele realizá-las”. HADAAD, Jamil Almansur. “A poética de Mário de Andrade”, *Revista do Arquivo Municipal*, p. 115. Por mais que possa parecer tentadora e interessante observar a coerência entre o que foi postulado pelo esteta Mário de Andrade e o que foi absorvido na prática do poeta Mário, isso seria de fato considerar que teoria da arte e a prática artística possam ser análogas e analisadas com os mesmos parâmetros. Considero perigosa a idéia, pois a arte é de uma natureza totalmente outra que a natureza científica e, portanto, a arte é quem deve indicar os caminhos que uma leitura crítica deve seguir a fim de compreendê-la, permitindo que ela se revele. As teorias que possam ser aplicadas à ela devem favorecer esse desvelar da obra. E Mário de Andrade foi um dos primeiros a chamar a atenção para esse fato: “Mas pedem-nos em grita farisaica uma estética total de 400 páginas in quarto... Isso é que é asniidade. Onde nunca jamais se viu uma estética preceder as obras de arte que ela justificará? As leis tiram-se da observação. Apriorismo absoluto não existe”. *A escrava que não é Isaura*. p. 246.

sujeito Mário de Andrade que estará em foco, mas a produção, objeto que, depois de constituído, existe por conta própria. Lá, falará a poesia; aqui, fala o homem. A relação entre poética e poesia marioandradina concorre para a compreensão do processo de amadurecimento desse sujeito, assim como do seu desenvolvimento no mundo, ou seja, do sei *Dasein*¹⁰².

Com o fim de analisar a relação entre poética e poesia, é preciso ir ao ponto de partida, ou seja, *A escrava que não é Isaura*, que representa a primeira tentativa de estabelecer uma estética para as novas tendências da poesia¹⁰³. No rastro de *Paulicéia desvairada*, a *Escrava* faz parte do período de formação da poesia modernista e do clima de rebelião que envolvia a sociedade paulista na década de 20. Outrossim, é interessante analisar *A escrava que não é Isaura* sob três eixos: o primeiro, como uma tentativa do próprio poeta de localizar-se no âmbito da literatura moderna; o segundo, como um exercício de sistematização da estética modernista, pura e simplesmente; e o terceiro, na presença dos poemas de *Losango cáqui* que serviram como laboratório para a exposição das idéias defendidas em a *Escrava*, como afirma o próprio poeta¹⁰⁴. Essa imbricação entre esteta e poeta somente será tão fortemente sentida nessas três obras; nas demais obras, uma leitura aproximativa entre eles será mais intuitiva que de constatação. As três obras - *Paulicéia desvairada*, *A escrava que não é Isaura* e *Losango cáqui* – foram concebidas no mesmo ano de 1922 – como atesta a carta de Mário de Andrade enviada a Manuel Bandeira¹⁰⁵ – apesar de terem sido publicadas em anos diferentes¹⁰⁶, e são frutos do período de tormenta e de revolução que envolvia os acontecimentos precedentes da Semana de Arte Moderna, como do próprio evento. Por isso, é possível intuir que essas obras apresentem o tom confuso que caracterizou a época. Se os poemas de *Paulicéia desvairada* já haviam provocado a indignação de alguns intelectuais, é possível imaginar que com *A escrava que não é Isaura* não seria muito diferente¹⁰⁷: *Livro desconcertante, que não*

¹⁰² Cf. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte e O ser e o tempo*. De qualquer forma, o desenvolvimento dessa idéia virá mais à frente, na segunda parte da tese.

¹⁰³ “Mário de Andrade deu-nos pois com *A escrava que não é Isaura*, o primeiro breviário de poética modernista, a primeira condensação de leis da estética da aventura. É muito importante a *Escrava* do ponto de vista das influências que o moço Mário de Andrade ia sofrendo”. “A poética de Mário de Andrade”, p. 118.

¹⁰⁴ “Estou perdido em pesquisas e pesquisas de expressão. Meus poemas atuais, de 1922 para adiante, são verdadeiros ensaios, exercícios, estudos. Procuro. Julgo achar. Uma rápida alegria. E a dúvida. A desolação. Terrível. Escrevo muito. Tenho um livro pronto. O *Losango Cáqui* – impressões do mês de exercícios militares que fiz em agosto. Procuro realizar a poesia mais psicológica possível. Verdadeiras demonstrações práticas. Psicologia experimental. É uma poesia, poder-se-à dizer, científica. Não há verso, palavra, pontuação que não se justifique pela psicologia. Creio que estou perdido para a poesia. Paciência. Não posso fugir ao meu destino (tragédia?), propensões, gostos. Mas vingo-me da minha vida. Junto dum poema sério, coloco uma blague formidável”. *Correspondência – Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 30/12/1922, p. 78-79.

¹⁰⁵ Cf. *Correspondência – Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, São Paulo, outubro de 1922, p. 72-73.

¹⁰⁶ *Paulicéia desvairada* (1922); *A escrava que não é Isaura* (1925) e *Losango Cáqui* (1926).

¹⁰⁷ “Este livro de Mário deve ter chocado violentamente a ambiência ainda intoxicada de formalismo parnasiano. Era

edifica, nem conclui, de tanta mixórdia espessa, amalgamada em citações tumultuárias, sem propósito sensível, por onde se acotovelham Cristo, Adão e Rimbaud, como viajantes de uma Arca de Noé, que lógica, bíblica e diluvialmente fora a se encocorotar num Ararat remoto, diante de uma simbólica mulher nua a que, por alcunha ultramoderna, ficou sendo chamada, para todos os efeitos - “poesia”, ou *Escrava do Ararat...*¹⁰⁸. Talvez, por já esperar tal recepção, Mário de Andrade redigiu-a com um forte traço de humor, sarcasmo e provocação. Provocação essa que representava uma resposta às críticas que o poeta recebeu desde a publicação avulsa de alguns poemas de *Paulicéia*. Acusado de cabotino¹⁰⁹, Mário de Andrade fez de *A escrava que não é Isaura* uma resposta pública, caricaturando as análises críticas científicas sobre arte¹¹⁰. Por isso, apóia suas idéias em artistas, filósofos e estetas estrangeiros (europeus, italianos, americanos, dentre outros¹¹¹), citando constantemente as referências e estabelecendo pontos de contato entre as teorias desses e as suas. *A Escrava* é sucedida de uma série de apêndices com notas explicativas, ou comentários, que vão da letra A à Q. Essas notas, que são também uma resposta às acusações sofridas por Mário de Andrade, possuem o tom da erudição e mantêm as citações de escritores e pensadores consagrados. Cada apêndice é um desdobramento das idéias defendidas no texto, não sem um toque de ironia. Até

ainda um tempo em que poesia se definia como sendo ‘a arte de fazer versos’”. “A poética de Mário de Andrade”, p. 117. As reações que provocaram a *Escrava* ficarão claras no capítulo “Recepção e obra de arte”.

¹⁰⁸ CHIACCHIO, Carlos. “Homens & Obras: *A escrava que não é Isaura...*”. Série “Recortes”, Arquivo Mário de Andrade – IEB – USP.

¹⁰⁹ CHAGAS, Moacyr. Arca de Noé... “Mário de Andrade e a sua *Paulicéia desvairada*”, *Gazeta*, 19/10/1922: “No livro de Mário de Andrade há a admirar a mínima dose de originalidade, dita com arte e senso [...] Logo no início coube ao auto provar que essa ‘originalidade’ não existe, imitando uma carta-oferta existente na ‘Teoria da Indiferença’, de Antônio Ferro outro futurista cabotino, que plagiou Oscar Wilde e tem sido plagiado pelos inovadores...”

¹¹⁰ Em dois momentos diferentes, Mário de Andrade confirma sua intenção ao publicar a *Escrava*. No primeiro deles, em carta a Carlos Drummond de Andrade: “Na *Escrava* fui conscientemente cabotino, os meus amigos daqui sabem disso. Tinham falado pelos jornais e por toda a parte que eu era um ignorantão... Quis mostrar que não era e mostrei”. *A lição do amigo*, São Paulo, 23/08/1925, p. 41. E, no segundo momento, dez anos mais tarde, em carta a Sousa da Silveira: “E veio a qualificação generalizada logo [em face do ‘Prefácio interessantíssimo’, de Paulicéia]: eu era um burro, um louco e principalmente um ignorante. E um cabotino. Mas eu estava de boa saúde intelectual, como lhe falei. Resolvi fazer cabotinismo, mas sempre sem perder tempo. Conscientemente. [...] O cabotinismo consistia no momento em bancar o erudito, como os outros compreendiam a erudição, com citações e mais citações e eivando meus escritos de nomes científico [...] É o livro *A escrava que não é Isaura*. Data de fato desse livro a falsa idéia de que sou um erudito, coisa que não sou, nem em música nem em nada”. ANDRADE, Mário de. *Escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*, p. 161-162.

¹¹¹ É vasta quantidade de citações, diretas e indiretas, desses autores, aparentemente estudados por Mário de Andrade. Não é por acaso que Mário será considerado por todos como um grande estudioso, possuidor de uma vasta e rica cultura intelectual, como ficará claro na leitura das críticas publicadas em jornais, na ocasião dos lançamentos dos livros do poeta. Vejamos alguns desses nomes: Paul Claudel; Blaise Cendrars; Hrand Nazariantz; João Becher; Giovanni Papini; Jean Cocteau; Menotti del Pichia; Guilherme de Almeida; Luís Aranha; Sérgio Milliet; Carlito; Schopenhauer; Freud; Godofredo Benn; Edgar Lee Masters; Max Jacob; Apollinaire; Walt Whitman; Carlos Alberto de Araujo; Leigh Henry; Ivan Goll; Walter von Molo; Vladimir Maiakóvski; Paul Valery; Unamuno; Manuel Bandeira; Ribeiro Couto; Duhamel; Bialik; Paul Fort; Amy Lowell; André Lhote; Philippe Soupault; Aristóteles; Mallarmé Da Vinci; Greco; Dostoievsky; Camões; Westphal; Luís Aragon; D’Annunzio; Tristão Tzara; Picasso; Mozart etc.

mesmo a linguagem da *Escrava* é menos “marioandradina”, inclusive na grafia, se comparada com a de *Paulicéia* e com as demais obras do poeta¹¹². De acordo com a pesquisadora Maria Helena Grembecki, a maior influência presente na *Escrava* vem das leituras que Mário de Andrade fez da revista francesa – *L’Esprit Nouveau* – fundada em 1919 por Amédée Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier)¹¹³. O objetivo da revista era preparar e educar a sociedade europeia para a nova estética que se baseava na psicologia experimental¹¹⁴, objetivo esse que vinha ao encontro dos propósitos do escritor paulistano. Outra fonte de inspiração que norteou as idéias da estética proposta por Mário de Andrade na *Escrava* vem de suas pesquisas sobre o “primitivismo”, como bem notou Telê Ancona Lopez¹¹⁵.

De acordo com a pesquisa de Grembecki, a revista *L’Esprit Nouveau* influenciou Mário de Andrade tanto na redação do “Prefácio Interessantíssimo”, de *Paulicéia desvairada*, quanto na de *A escrava que não é Isaura*¹¹⁶. Entretanto, ao cruzar as referências e citações das duas obras com os textos publicados nos 28 números da coleção do poeta, é possível perceber que no “Prefácio Interessantíssimo” de *Paulicéia*, a motivação de Mário de Andrade ao ler essas revistas era encontrar o seu “lugar” no âmbito da arte moderna. Por exemplo, ao ler o seguinte trecho do texto de Paul Dermée sobre o lirismo - *Il résulte de tout ce qui précède que le lyrisme a comme antagoniste l’intelligence. Souvent* (grifo do Mário), *l’un et l’autre se conjuguent dans les états psychologiques*

¹¹² Um ótimo livro para entender as influências diretas e indiretas, além das referências citadas na obra por Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura*, é *Mário de Andrade e L’Esprit Nouveau* de Maria Helena Grembecki. GREMBECKI, Mária Helena. *Mário de Andrade e L’Esprit Nouveau*. São Paulo: IEB, 1969.

¹¹³ Mas não é só de *L’Esprit Nouveau* que vêm as influências de Mário de Andrade na elaboração de *A escrava que não é Isaura*, como também de escritores dispersos que ele citará no decorrer de sua construção e exposição teóricas.

¹¹⁴ “O espírito que presidiria a revista seria científico. O método, o mesmo da psicologia experimental, com o fito de construir uma ‘estética experimental’. Seus objetivos: ajudar o desenvolvimento da arte e da literatura, contribuindo para manter a supremacia da idéia, da inteligência, sobre as tendências individuais; educar o público francês e mundial na compreensão da estética atual”. *Mário de Andrade e L’Esprit Nouveau*, p. 14.

¹¹⁵ “Como já afirmara no ‘Prefácio Interessantíssimo’ de *Paulicéia Desvairada* e reafirmara em *A Escrava...*, como poeta renovador sente-se como o homem primitivo que cantara sozinho, mas como o canto era por si só um agente simpático, chegara à intenção de se comunicar, criar o elo. Sente-se como o novo ‘Anfião caixa d’óculos’, capaz de criar uma corrente poética. Cria, mas não pensa como artistas seus antecessores que desejaram a perenidade, que deixaram expressa em suas profissões de fé, a certeza de estarem produzindo para a eternidade. Mário sente a contingência do presente, tanto que no final do ‘Prefácio Interessantíssimo’ declara a morte do Desvairismo e anunciara uma nova corrente para o próximo livro. Essa sua posição ligada à análise do primitivismo mostra sua consciência da transitoriedade da obra de arte”. ANCONA LOPEZ, Telê Porto. *Ramais e Caminhos*, p.233.

¹¹⁶ Segundo Grembecki, os artigos da revista *L’Esprit Nouveau* influenciaram, de fato, na redação de *A escrava que não era Isaura*, sendo as idéias existentes naqueles somente citadas no “Prefácio Interessantíssimo”: “Sendo correto esse raciocínio, a preocupação de MA relativamente à determinação das leis exatas do lirismo e do mecanismo da criação seria posterior à publicação do Pref., tal fato ainda comprovado pela ausência de investigações específicas nesse sentido naquela obra. Daí podermos inferir que a *Escr.* Foi sem dúvida elaborada com propósitos definidos de pesquisa estética, apresentando, portanto, uma textura mais complexa em relação ao Pref., que, conforme determinamos, aborda somente a questão das fontes da criação, refletindo nesse processo as idéias exclusivamente de Dermée”. *Mário de Andrade e L’Esprit Nouveau*, p. 73.

complexes et l'on sait qu'il y a des états intellectuels d'exaltation heureuse où certainement le lyrisme entre pour une bonne part¹¹⁷ –, Mário de Andrade, estabelece o diálogo, anotando à margem: *Avec le "souvent" l'auteur de ce beau (sic) article me permet de me placer au rang (d)es poètes modernes! Urrah! (sic)*¹¹⁸. Logo em seguida, quando Dermée especifica o lirismo, postulando a idéia do lirismo puro - *Il est d'autre part nécessaire, pour le rendement maximum de l'un et de l'autre, que le lyrisme soit à l'état de pureté parfaite dans la poésie lyrique, comme l'intelligence doit être dépouillée d'affectivité dans l'exercice de ces fonctions logiques*¹¹⁹ –, Mário de Andrade se ressent: *Voilà ce que (sic) efface mon enthousiasme!*¹²⁰. Já em *A Escrava que não é Isaura*, a motivação é outra. O amadurecimento teórico de Mário de Andrade, baseado em estudos e leituras da crítica de arte contemporânea, possibilita-lhe recortar, aceitar e recusar alguns enunciados dos autores que lê, a fim de construir sua própria teoria estética. E a poética marioandradina se apresenta tal qual uma colcha de retalhos¹²¹ que não conhece os arremates finais, pois que, esta, está em constante reformulação. Outros elementos irão se juntar aos já existentes no "Prefácio Interessantíssimo" da *Paulicéia* e na *Escrava*, alguns reunidos em obras abertamente de teoria estética¹²², outros esparsos nas críticas, crônicas e ensaios sobre arte, de uma maneira geral.

Começamos, portanto, pela primeira nota marginal que Mário de Andrade faz em um dos números da revista francesa: *Voilà pourquoi nous n'imitons pas Rimbaud, mais nous comprenons sa leçon et nous la développons*¹²³. E qual é a lição de Rimbaud? De acordo com a "quasi parábola"¹²⁴,

¹¹⁷ Mário de Andrade e *L'Esprit Nouveau*, p. 42.

¹¹⁸ Mário de Andrade e *L'Esprit Nouveau*, p. 42.

¹¹⁹ Mário de Andrade e *L'Esprit Nouveau*, p. 42.

¹²⁰ Existe um outro momento em que essa tentativa de "enquadramento" irá igualmente aparecer: Com relação a outro trecho do texto de Dermée: "[...] ce qui nous intéresse ici, c'est de dénoncer la tyrannie de l'intelligence sur la sensibilité, si préjudiciable au libre épanouissement de notre vie profonde et par conséquent à l'activité lyrique. Mário anota à margem: C'est ce que (sic) au moins donne quelque justification au (sic) de Paulicéia Desvairada. C'est toujours le désarroi de l'impression première, de la sensation première, tyrannisé (sic), illun...." De acordo com a nota de Maria Helena Grembecki, a posterior encadernação das revistas impossibilita conhecer o final dessa anotação. *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*, p. 41.

¹²¹ Vale a pena citar a anotação de Maria Helena Grembecki: "queremos salientar aqui o fato de MA jamais ter-se furtado à indicação das influências recebidas, registrando sempre o nome dos autores e da própria revista, o que, conseqüentemente, funcionou para nós como sinais indicando a direção a ser seguida na pesquisa, além de tal fato vir reafirmar o alto grau de honestidade intelectual que sempre norteou os princípios de MA". *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*, p. 34.

¹²² Tais como os que iremos estudar mais adiante: *O baile das quatro artes; Ensaio sobre a música brasileira; O empalhador de passarinho; Aspectos da literatura brasileira*, entre outros.

¹²³ Mário de Andrade e *L'Esprit Nouveau*, p. 27.

¹²⁴ Não é a primeira vez que Mário de Andrade faz uma analogia entre o seu discurso e o religioso. A primeira vez foi em *Paulicéia desvairada*: "Talvez digam de mim o que disseram do criador de Alá. Diferença cabal entre nós dois: Maomé apresentava-se como profeta; julguei mais conveniente apresentar-me como louco." E a segunda, agora em *A escrava que não é Isaura*: Cristo dizia: "Sou a verdade". E tinha razão. Digo sempre: "Sou a minha verdade". E tenho razão. A verdade de Cristo é imutável e divina. A minha é humana, estética e tranzitória". Outro detalhe interessante é a louvação que abre a série de apêndices presentes em *A escrava que não era Isaura*: "Laus Deo".

de Mário de Andrade, a lição de Arthur Rimbaud merece ser compreendida e desenvolvida, pois esse “vagabundo genial” foi o responsável pela libertação da linguagem de todos os adornos que lhe foram impostos, por séculos, pelas civilizações¹²⁵. Pois bem, o ponto de partida foi dado, o ideal de linguagem¹²⁶ – *uma mulher escandalosamente nua, [...] angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera* – estava estabelecido, era preciso, então, passar ao segundo momento, pois que a linguagem, pura e simples, não era ainda obra-de-arte, era somente matéria prima. O trabalho não seria fácil, pois, para respeitar a liberdade da linguagem e fazer dela uma obra-de-arte, era preciso astúcia, a fim de não cair em contradição e retornar ao erro cometido pelas civilizações anteriores.

Antes de adentrar nas considerações acerca da poética e da poesia propriamente ditas, Mário de Andrade irá demonstrar que as Belas Artes são frutos de quatro necessidades humanas: necessidade de expressão, necessidade de comunicação, necessidade de ação e necessidade de prazer. Dentre as Belas Artes, a que se utiliza de vozes articuladas chama-se poesia¹²⁷. Ao comentar essa “articulação”, o esteta retoma a idéia aristotélica que citou no “Prefácio¹²⁸” e que desenvolve na *Escrava: Se vos lembrades de Aristóteles recordareis como ele toma o cuidado de separar o conceito de poesia dos processos métricos de realizar a comoção*¹²⁹. Entretanto, antes de aprofundar as considerações acerca da metrificação, do ritmo e da rima na poesia moderna, o escritor irá, novamente, retomar a fórmula de Paul Dermée que ele havia citado no “Prefácio Interessantíssimo”, desenvolvendo-a, agora, sob ótica própria. Analisando cada uma das componentes da fórmula Lirismo + Arte = Poesia, Mário de Andrade propõe um reajuste: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia. Para avançar nessa discussão, o esteta toma dois textos de Dermée como base de análise: “Découverte du lyrisme¹³⁰” e “Poésie = lyrisme + art¹³¹”. Mário de Andrade grifa a seguinte frase de

¹²⁵ “Inicialmente, a poética de Mário coloca-se sob o signo de Rimbaud. O que vale dizer que a sua poética reage contra a visão intelectualista, racional da poesia, optando por um conceito supraracional dessa mesma poesia”. “A poética de Mário de Andrade”, p. 117.

¹²⁶ É preciso esclarecer que a *Escrava* do Ararat ainda não era a poesia, como a denominou Mário ao fim da parábola, pois, se ela voltou ao seu estado natural, à sua origem, então ela voltou a ser somente linguagem: “Invejoso e macaco o primeiro homem resolveu criar também. E como não soubesse ainda cirurgia para uma operação tão interna quanto extraordinária tirou da língua (grifo meu) um outro ser. Era também – primeiro plágio! - uma mulher.” *A escrava que não é Isaura*, p. 201. Essa linguagem somente se tornará poesia, mais tarde, através da fórmula: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia.

¹²⁷ *A escrava que não é Isaura*, p. 204.

¹²⁸ “Virgílio, Homero, não usaram rima. Virgílio,/ Homero, têm assonâncias admiráveis.” “Prefácio Interessantíssimo”, p. 67.

¹²⁹ “Na verdade nada há de comum entre Homero e Empédocles a não ser o verso; todavia aquele será justo chamar-lhe poeta, a este filósofo”. Citação que Mário reproduz da *Poética* de Aristóteles. *A escrava que não é Isaura*, p. 204.

¹³⁰ DERMÉE, Paul. “Découverte du Lyrisme”. Artigo publicado no n.º 1 da revista *L'Esprit Nouveau*.

¹³¹ DERMÉE, Paul. “Poésie = Lyrisme + Art”. Artigo publicado no n.º 3 da revista *L'Esprit Nouveau*.

Dermée: *Le lyrisme est le chant de notre vie profonde – instinctive, affective et passionnelle*; enunciado semelhante é utilizado pelo escritor no “Prefácio Interessantíssimo” - *A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece*; - e na *Escrava – O movimento lírico nasce no eu profundo*. É com base nesse entendimento da liberdade da impulsão lírica que Mário de Andrade vai criticar a idéia do Belo Artístico, o que já havia feito no “Prefácio”¹³², onde ele valorizou o subjetivismo e o afastamento do belo natural. Em *A escrava que não é Isaura*, o esteta paulista irá desenvolver melhor a sua teoria a respeito do belo artístico: *E a meu ver a beleza não deve ser um fim. A BELEZA É UMA CONSEQÜÊNCIA*¹³³. Para Mário de Andrade, o belo artístico é uma criação humana, livre, e não deve ser amarrado às condições de moda, nem à reprodução do belo natural. Como fruto do fluxo lírico, a beleza artística é fruto de todos os elementos que compõem a arte: a eurritmia, os equilíbrios, as sensações de linhas e cores, os sons, os ritmos etc.

Retomando a questão do lirismo puro, é preciso compreender bem qual o entendimento marioandradino do termo. O esteta atravessou um processo de defensiva inicial, conciliação e oposição parcial em relação às idéias de Dermée¹³⁴. De acordo com a teoria do esteta francês, no momento da inspiração, da impulsão lírica brotada do subconsciente, não existe controle racional. Mário não aceitava integralmente tal atestação. Para o poeta, na poesia modernista, o lirismo puro é grafado com o mínimo de desenvolvimento que sobre ele possa praticar a inteligência¹³⁵. E, aqui, Mário de Andrade introduz um novo elemento, herança de Surbled¹³⁶: a atenção. De acordo com Grembecki, para Mário de Andrade, a atenção representa o fio de consciência que controla as impulsões líricas¹³⁷, mas isso não significa que a poesia modernista deixe de ser fruto do

¹³² “Belo da arte: arbitrário, convencional,/ transitório – questão de moda. Belo da/ natureza: imutável, objetivo, natural – tem a/ eternidade que a natureza tiver. Arte não/ consegue reproduzir natureza, nem este é o seu/ fim. Todos os grandes artistas, ora consciente/ (Rafael das Madonas, Rodin do Balzac,/ Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Brás Cubas), ora inconscientemente (a grande/ maioria) foram deformadores da natureza./ Donde infiro que o belo artístico será tanto mais/ artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se/ afastar do belo natural. Outros infiram o que/ quiserem. Pouco me importa”. “Prefácio Interessantíssimo”, p. 64-65.

¹³³ *A escrava que não é Isaura*, p. 206.

¹³⁴ Conferir a análise de Maria Helena Grembecki em *L’Esprit nouveau*, p. 46.

¹³⁵ *A escrava que não é Isaura*, p. 205.

¹³⁶ Não encontrei nenhuma referência que possa esclarecer quem era esse escritor, nem mesmo na fortuna crítica sobre as obras de Mário de Andrade.

¹³⁷ “Para Mário de Andrade, baseado em Surbled, a atenção é coordenadora, assumindo um papel ativo de controle sobre o subconsciente, enquanto que para Dermée, como agente de disciplina que equilibra o estado psíquico do indivíduo, não permitindo o afloramento do fluxo lírico, seu papel, no momento da inspiração, é passivo, pois é mediante o adormecimento de sua função que o subconsciente se manifesta e se objetiva”. *Mário de Andrade e L’Esprit Nouveau*, p. 45.

subconsciente¹³⁸. Com base nessa constatação, o esteta afirma, na *Escrava: O mínimo esforço de atenção é o suficiente para que o espírito colha as rédeas e obrigue o sub-eu a obedecer ao eu. [...] A reprodução exata do subconsciente quando muito daria abstração feita de todas as imperfeições do maquinismo intelectual, uma totalidade de lirismo. Mas lirismo não é poesia*¹³⁹. A atenção desempenha o papel de controle, mas não dirige o fluxo do subconsciente e, mesmo ela, sofre a ação de outro elemento característico da modernidade: a fadiga intelectual. Esse novo elemento, adotado por Mário de Andrade em sua estética, é herdado de outro esteta francês, Jean Epstein¹⁴⁰: *Vie cérébrale et si intense qu'il est logique de prévoir des signes de fatigue intellectuelle*¹⁴¹. A vida cerebral dos artistas modernos, antenados com as mudanças da sociedade, com a grande quantidade de informações e com a velocidade das mudanças, está sujeita a lapsos de atenção provocados pela fadiga intelectual. A respeito da fadiga intelectual, Mário de Andrade faz a seguinte anotação, à margem do artigo de Epstein: *Ce serait un but pour les arts de prévenir cette fatigue, ne se conformant pas avec cette tendance intellectualiste et scientifique de la civilisation contemporaine, et devenant tout à fait sentiment et liberté*¹⁴². A fadiga intelectual, ao exercer influência sobre a atenção, vai permitir o fluxo do subconsciente, ou fluxo lírico, de aflorar sem qualquer controle¹⁴³. O fluxo lírico livre possibilita o surgimento das associações de imagens, outra característica da poesia modernista. Mário de Andrade irá reagir contra o emprego sistemático dessas associações¹⁴⁴. Segundo o poeta, o abuso da utilização das associações de imagens deve ser combatido por um moto lírico forte que desperte nos poetas o desejo de agir e a atenção: *o moto lírico, o princípio afetivo, que nos leva a criar é tão enérgico que não pode ser abandonado. À (sic) mais longínqua relação entre eles e uma das imagens dum associação desperta de novo a atenção e nos reconduz ao tema*¹⁴⁵. Mário de Andrade irá analisar um caso em que esse “retorno” ao moto lírico é bem sucedido, e um em que é mal realizado. Vejamos um exemplo de associações de imagens, seguido da retomada da atenção, em um dos poemas de *Losango cáqui*¹⁴⁶:

¹³⁸ Mário de Andrade e *L'Esprit Nouveau*, p. 45.

¹³⁹ *A escrava que não é Isaura*, p. 243.

¹⁴⁰ Segundo Grembecki, o artigo que marca a introdução desse novo elemento é “Le phénomène Littéraire” de Jean Epstein, publicado no n.º 9 da revista *L'Esprit Nouveau*.

¹⁴¹ Esta citação encontra-se no livro de Maria Helena Grembecki à página 48, e à página 965 do referido artigo supracitado.

¹⁴² Esta nota está reproduzida no livro de Grembecki, p. 48.

¹⁴³ Cf. *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*, p. 48 e sg.

¹⁴⁴ Não significa que o poeta rejeite as associações de imagens; na verdade, ele reconhece o seu valor e a sua existência, mas condena a fuga do moto lírico, que, segundo ele, deve ser forte o suficiente para despertar novamente a atenção.

¹⁴⁵ Cf. apêndice “I” de *A escrava que não é Isaura*, p. 286-287. E também as conclusões de Maria Helena Grembecki em *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*, p.48-49.

¹⁴⁶ Existem outros exemplos no livro.

I

Meu coração estrala.
Esse lugar – comum inesperado: Amor.
Na trajetória rápida do bonde...
De Sant'Ana à cidade.
Da Terra à Lua
Julio Verne
Atravessei o núcleo dum cometa?
Me sinto vestido de luzes estranhas
E da inquietação fulgurante da felicidade.

Aqueles olhos matinais sem nuvens...
Meu coração estrala.

No entanto dia intenso apertado.
Fui buscar minha farda.
Choveu.
Visita espanto
Discussões estéticas.
Automóvel confidencial.
Os cariocas perderam o matche.
Eta paulistas!

Mas aqueles olhos matinais sem nuvens...
meu refrão!

E penso nela, unicamente penso em mim.
Amo todos os amores de S. Paulo... do Brasil.
Eu sou a Fama de cem bocas
Pra beijar todas as mulheres do mundo!
Hoje é Suburra nos meus braços abraços frementes amor!
Minha Loucura, acalma-te.
... Muitos dias de exercícios militares ...
Previsões tenebrosas...
Revoluções futuras...
Perspectiva de escravo cáqui, pardacento, fardacento...
meu coração estrala.
Amor!

O fluxo contínuo, sem controle da atenção, permite todas as sensações e associações, como a do trajeto do bonde com a viagem de Júlio Verne, além de todas as interferências, graficamente marcadas¹⁴⁷, das lembranças do exercício militar. Mas o moto lírico não se perde, o dilema do amor, que assume múltiplas formas. De acordo com a observação de Grembecki, Mário de Andrade, no “Prefácio Interessantíssimo”, pregava a supressão do controle intelectual no primeiro momento da

¹⁴⁷ As interferências aparecem no texto em recuo, à margem direita.

criação, mas, agora, na *Escrava*, o esteta prioriza a existência da ação inteligente, na figura da atenção como fator de controle¹⁴⁸. O que o poeta nega é o uso mal direcionado da inteligência, por exemplo, quando a utilizam como critério para definir o que seriam os “assuntos poéticos”. Mas como fugir dos assuntos poéticos pré-estabelecidos sem criar novos, que se tornariam paradigmas futuros¹⁴⁹? No “Prefácio Interessantíssimo”, o esteta menciona a questão rapidamente: *Sei mais que pode ser moderno artista que se/ inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de/ Nun'Alvares. Reconheço mais a existência de/ temas eternos, passíveis de afeição pela/ modernidade: universo, pátria, amor e a/ presença-dos-ausentes, ex-gozo-amargo-de-infeliz*¹⁵⁰. Mas a questão somente será plenamente desenvolvida na *Escrava*: *O assunto poético é a conclusão mais anti-psicológica que existe. A impulsão lírica é livre, independe de nós, independe da nossa inteligência. Pode nascer de uma réstea de cebolas como de um amor perdido*¹⁵¹. [...] *Mas que não se perca o assunto: a inspiração surge provocada por um crepúsculo como por uma chaminé matarazziana, pelo corpo divino de uma Nize, como pelo divino corpo de uma Cadillac. Todos os assuntos são vitais. Não há temas poéticos*¹⁵². A certeza de que todo e qualquer assunto, objeto, observação, pode se transformar em temas poéticos sustentou a escolha de Mário de Andrade em escrever um livro de poesia cujo tema seria “afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão”, como atesta o subtítulo do livro *Losango cáqui*. Nesses, os temas variam desde uma máquina de escrever até as lembranças do pai morto. Mário de Andrade parece tentar resolver o impasse da criação sem re-criação dos assuntos poéticos, apresentando, em *Losango cáqui*, temas não-poéticos, como, por exemplo, o

¹⁴⁸ Mário de Andrade e *L'Esprit Nouveau*, p. 53

¹⁴⁹ Segundo o crítico Jamil Almansur Haddad, a estética modernista não alcançou sucesso em relação a este tópico: “Poesia não é palavra, e poesia é muito menos o assunto. Este, aliás, foi o grande logro da poética tradicional que estabeleceu a existência de certo número de assuntos considerados poéticos. A poesia moderna deu a ilusão de ter acabado com o tabú dos assuntos poéticos, mas o que houve na realidade foi apenas uma troca de assuntos poéticos, uma substituição em certo sentido de fórmulas e receitas”. “A poética de Mário de Andrade”, p. 120.

¹⁵⁰ “Prefácio Interessantíssimo”, p. 74.

¹⁵¹ Esse enunciado está ancorado nas propostas feitas pelo “purismo” – movimento europeu defendido por Le Corbusier et Ozenfant: “Tout est rouage dans le monde et sous cet angle de penser, la pendule de Gailée n'est pas seulement un poids au bout d'une ficelle, une bouteille d'eau n'est pas seulement une bouteille avec de l'eau dedans... Par l'emploi des éléments primaires, le choix des objects-thèmes sélectionnés (éléments), par une syntaxe réglée par les lois de l'espace pictural, le purisme tente un art fait de constances plastiques échappant aux conventions, s'adressant, avant tout, aux propriétés universelles des sens et de L'Esprit”. Cf. A reprodução do trecho se encontra em *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*, p. 57-58.

¹⁵² Ainda em outro momento, Mário de Andrade cita como essa atividade poética acontece com os poetas modernos: “os poetas modernistas consultando a liberdade das impulsões líricas puseram-se a cantar tudo: os materiais, as descobertas científicas e os esportes. O automóvel para Marinetti, o telégrafo para La Rochelle, as assembléias constituintes para o russo Alexandre Blox, o cabaré para o espanhol De Torre, Ivan Goll alzaciano trata de Carlito, Leonhard alemão inspira-se em Liebknecht enquanto Eliot americano aplica em poemas as teorias de Einstein, eminentemente líricas. E tudo, tudo o que pertence à natureza e à vida nos interessa”. *A escrava que não é Isaura*, p. 208 e 217.

poema cujo assunto é a sugestão do subconsciente de uma palavra que foi utilizada em outro poema, uma poesia metapoética:

XXXV

“Meu coração estrala”...

Que imagem sem verdade.
Porém não tive idéia de mentir...
Foram os nervos, a alma?
Que quer dizer estralo!
Nem ao menos sou padre Vieira...

Ôh dicionário pequitito!...

Apresenta também poemas que tratam de assuntos clássicos da poesia, como o primeiro beijo:

XXXVI

Como sempre, escondi minha paixão.
Ninguém soube do primeiro beijo que eu te dei.
Ninguém não é inteira verdade
Mas são tão relativos os desconhecidos...
S. Paulo é já uma grande capital.
Não porque tenha milhares de habitantes
Porém a curiosidade já não passa mais dos olhos pras línguas.
E quanto é mais intenso amar sem comentários!

Mas eu sonho que vais agarradinha no meu braço
Numa rua toda cheia de amigos, de soldados, conhecidos...

Dessa forma, ele pretendia demonstrar que todos os assuntos lhe foram sugeridos pelo fluxo lírico, que não houve uma pré-determinação. Assim sendo, é perfeitamente compreensível que, sugeridos aleatoriamente, “todos” os temas estivessem presentes. Mas os “antigos” temas, nascidos do homem moderno, não podem mais ser trabalhados esteticamente como “antigamente”, por isso, o esteta elucida: *O amor existe. Mas anda de automóvel. [...] E o poeta se recorda da última vez que viu a pequena, não mais junto da água doce, mas na disputa da taça entre o Palestra e o Paulistano*¹⁵³.

¹⁵³ *A escrava que não é Isaura*, p. 211.

A partir desse momento, é preciso voltar o olhar para outro elemento, segundo Mário de Andrade, igualmente importante na realização da obra de arte. Abandono, por enquanto, as questões de fundo, referentes ao primeiro elemento da fórmula marioandradina (lirismo puro + crítica + palavra = poesia), para adentrar na questão da forma, referente ao segundo elemento: a crítica¹⁵⁴. Referindo-se à fórmula, Mário de Andrade conclui: *Dei-vos uma receita... Não falei na proporção dos ingredientes. Será: máximo de lirismo e máximo de crítica para adquirir o máximo de expressão*¹⁵⁵. O termo “crítica”, ou a sua extensão “Máximo de crítica”, também pode ser considerado outra herança dos teóricos franceses, mais precisamente, uma herança de Georges Migot: *Falta o máximo de crítica de que falei e que Jorge Migot chama de “vontade de análise”*¹⁵⁶. A mesma importância que o esteta paulista confere ao primeiro elemento - “lirismo puro” - conferirá ao segundo. A crítica representa todo o trabalho estético que cabe ao artista dar à matéria do moto lírico. Para representar a sua proposta, Mário relembra a frase de Dermée: *O poeta é uma alma ardente, conduzida por uma cabeça fria*¹⁵⁷. Por sinal, Mário de Andrade reelabora a fórmula de Dermée, mas não a nega¹⁵⁸; na verdade, ele é contra o termo que o esteta francês utiliza – arte. O esteta paulista considera que o termo “crítica” traduz com maior clareza o que venha a ser esse segundo momento da poesia. Considerando que a obra de arte é tanto fruto do fluxo lírico, controlado pela atenção – mesmo que liberado, por vezes, desse controle pela presença da fadiga intelectual do artista – quanto do trabalho estético empreendido pelo mesmo, o esteta resume os elementos que representam essa ação consciente, pois se trata de uma atividade da inteligência: *Todas as leis proclamadas pela estética da nova poesia derivam corolariamente da observação do moto lírico. [...] Tecnicamente são: Verso livre, Rima livre, Vitória do dicionário. Esteticamente*

¹⁵⁴ As questões que concernem aos elementos de forma e fundo na arte devem sempre ser analisados conjuntamente, levando em consideração a interdependência dos elementos a esses relacionados. Mário de Andrade não pensa diferentemente, por isso, muitas vezes ficará difícil definir a qual âmbito pertence a teorização enunciada. Por uma questão de metodologia, ao tratar da estética proposta em *A escrava que não é Isaura*, preferi dividi-los dessa forma.

¹⁵⁵ *A escrava que não é Isaura*, 206.

¹⁵⁶ *A escrava que não é Isaura*, p. 225. O trecho a que Mário se refere à noção utilizada por Migot: “Le chef-œuvre, création d’une sensibilité parfaitement équilibrée et d’une volonté d’analyse de cette sensibilité, nous amène à dire que les seules théories acceptables doivent être tirées de l’analyse des éléments émotifs ayant concouru à créer ce chef-d’œuvre”. MIGOT, George. “Musique – essais pour une esthétique musicale”; artigo publicado no n.º 5 da revista *L’Esprit Nouveau*. A citação está reproduzida em *Mário de Andrade e L’Esprit Nouveau*, p. 38.

¹⁵⁷ *A escrava que não é Isaura*, 206.

¹⁵⁸ O conceito de “arte” para Dermée é o mesmo assumido por Mário de Andrade para o termo “crítica”: “Mais après la possession lyrique, les voilà frappés d’étonnement et considérant avec curiosité l’œuvre de leur vie profonde. Ils l’analysent; ils font des découvertes; ils voient des créations presque réalisées et qu’ils achèvent en hésitant. Or, le résultat leur donne raison: de la beauté s’est faite sous leurs yeux. C’est de cette façon que le poète dote son lyrisme de qualités nouvelles: il en fait un art”. “Pésie = Lyrisme + art”, p. 328, e, também, reproduzido no livro *Mário de Andrade e L’Esprit Nouveau*, p. 39.

são: *Substituição da Ordem Intelectual pela Ordem Subconsciente, Rapidez e Síntese, Polifonismo*¹⁵⁹. A partir daí, o poeta passa a comentar cada um desses elementos.

O verso livre é definitivamente uma conquista modernista, uma liberdade que, ao contrário do que pensam alguns, exige muito mais esforço artístico que o verso metrificado, como ficará claro ao fim da análise de toda a estética postulada por Mário de Andrade. Sobre o tópico da metrificação, parece que Mário de Andrade comete um equívoco de análise. Para ele, continuar no verso medido é conservar-se na melodia quadrada e preferi-la à melodia infinita de que a música se utiliza sistematicamente, desde a moda Wagner, sem que ninguém a discuta mais¹⁶⁰. O poeta pernambucano Manuel Bandeira se posiciona contra a análise do amigo:

“Entendo que para explicar o verso-livre é preciso partir do conceito tradicional de verso e mostrar depois que ele é um caso particular de verso-livre. Você tem razão nas objeções que faz à definição: ‘Verso é a linguagem metrificada’. Mas não tem razão quando pensa: Antes do verso-livre os poetas metrificavam, nós não metrificamos. O sentido de metrificar é medir, metro é medida. Sim. Mas nunca os poetas mediram. Os poetas têm o sentimento dos ritmos (ritmos dos decassílabos, ritmos alexandrinos, etc.) e não metrificam coisa alguma. Uma ou outra vez rara, quando o ritmo das chamadas medidas ou metros é insólito o poeta mede para verificar, e verifica quase sempre que está na medida. [...] O mesmo sucedia com os poetas gregos e latinos. Seguramente eles não ajuntavam as palavras segundo a quantidade: eles tinham no ouvido os ritmos que produziam certas distribuições de quantidades¹⁶¹”.

Mário de Andrade não avança muito na explicação do verso livre; demonstra, de fato, que busca encontrar uma explicação para o mesmo enunciando¹⁶² até atrelá-lo ao que considera ser, esse sim, o elemento técnico mais importante da poesia moderna: a saber, o ritmo: *O que interessa sob o ponto de vista formal na constituição das artes do tempo é o ritmo. [...] Ritmo é toda combinação de valores de tempo e mais os acentos*¹⁶³. O ritmo de um poema segue, em primeiro lugar, ao impulso lírico, ou seja, o trabalho estético realizado sobre esse material lírico deve respeitar ao ritmo próprio

¹⁵⁹ *A escrava que não é Isaura*, p. 226.

¹⁶⁰ Conferir em *A escrava que não é Isaura*.

¹⁶¹ *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 16/04/1925, p. 193.

¹⁶² “Verso é o elemento da linguagem, que imita e organiza o movimento do estado lírico. [...] Verso é o elemento da Poesia que determina as pausas de movimento da linguagem lírica. Ou: da expressão oral lírica. Ou ainda: Verso é a entidade (quantidade) rítmica (ou dinâmica) determinada pelas pausas dominantes da linguagem lírica”. *A escrava que não é Isaura*, p. 228. Em outro momento, Mário de Andrade afirma já terem justificado a existência do verso livre, mas também não avança nas considerações acerca dessa legitimidade: “O dr. Patterson, primeiramente nosso antagonista, depois dos estudos que fez e resultados que obteve, verificou a legitimidade do verso-livre. (São informações que colho: a primeira em Epstein, a segunda em Amy Lowell) Mas estou perdendo tempo em justificar conquistas já definitivas”. *A escrava que não é Isaura*, p. 234.

¹⁶³ *A escrava que não é Isaura*, p. 227.

deste, que venha sugerido pelo fluxo lírico; em seguida, deve ser “trabalhado” pelo artista para obter mais ritmo. É o que Mário de Andrade chama de “periodização da sensação lírica” e foi o que ele buscou fazer nos poemas de *Losango cáqui: No Losango cáqui, que foi o tempo em que mais essa preocupação [metrificação do lirismo] me foi necessária, às vezes resolvi assim, periodizei a sensação lírica contínua ou por meio da métrica (Escrivaninha, Jorobabel, as toadas), ou por meio de cortes estróficos mais ou menos livres que nem na “Louvação da Emboada Tordilha”. [...] Outras vezes especialmente nos Poemas de Campos de Jordão resolvi o problema dando à poesia forma de rondó, que é também popular e instintiva*¹⁶⁴.

A consideração final do esteta remete a outra forte influência na elaboração de sua estética: a idéia de primitivismo, que, para Mário de Andrade, tem duas acepções. A primeira ligada à idéia da contribuição popular, a raiz primitiva da cultura, no nosso caso, brasileira; e a segunda, referente à característica primitiva dos modernistas, artista de uma época em que tudo estava para construir¹⁶⁵. É o que comprova a nota marginal de Mário de Andrade: *Voilà notre primitivisme: Il s’agit de dégager le mecanisme (sic) de la poesie (sic) e (sic) les lois exactes du lirisme (sic) pour commencer la nouvelle e (sic) vraie poétique*¹⁶⁶. O primeiro entendimento do termo é do conhecimento de todas as pesquisas empreendidas pelo escritor, na tentativa de conhecer, compreender e utilizar o rico manancial da cultura popular brasileira. Esse desejo também representa uma herança européia, sem que o fato desmereça em nada a empreitada do pesquisador paulista. Segundo Telê Ancona, a sistematização teórica marioandradina, até a década de 30, foi bastante presa à problemática do primitivismo ou da preguiça, como forma de reação tropical à sociedade de consumo e à ética e à estética européias aqui instaladas, distorcendo as características básicas da brasilidade¹⁶⁷. Não podemos esquecer que a questão de devolver, de ensinar, de apresentar o Brasil aos brasileiros, era a meta inicial de todo o grupo modernista; meta essa que adquiriu vulto e conotação especial em se tratando de Mário de Andrade – para ele, essa questão tornou-se uma missão ético-moral¹⁶⁸. A

¹⁶⁴ Carta de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto, 03/10/1925, p. 120.

¹⁶⁵ *Mário de Andrade e L’Esprit Nouveau*, p. 36.

¹⁶⁶ Cf. reprodução da nota em *Mário de Andrade e L’Esprit Nouveau*, p. 35. Nota encontrada à margem do artigo de Halina Izdebska: “Lettres Étrangères – la poésie des journées bolscheviks”, publicado no n.º 11/12 da revista *L’Esprit Nouveau*.

¹⁶⁷ *Ramais e caminhos*, p. 236. Toda a questão concernente à nacionalidade, à defesa de uma brasilidade, por Mário de Andrade, será melhor discutida na segunda parte desse trabalho.

¹⁶⁸ A verdade dessa afirmação ficará cada vez mais clara com o avanço das análises. Por ora, é interessante ver que esse desejo ontológico do escritor paulista, forçava-o a congregar adeptos, assim como fez em 1924, em carta a Carlos Drummond de Andrade: “Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. Apesar de todo o ceticismo, apesar de todo o pessimismo e apesar de todo o século 19, seja ingênuo, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo. O natural da mocidade é crer e muitos moços não crêem. Que horror! Veja os moços modernos da Alemanha, da Inglaterra, da França, dos Estados Unidos, de toda a parte: eles crêem, Carlos, e talvez sem que façam conscientemente, se

análise de Telê Ancona, referente ao estudo da atividade de Mário de Andrade em busca da raiz na sociedade “primitiva”, introduz um novo elemento a ser considerado com bastante atenção. Elemento, este, apresentado por Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura* e que Telê Ancona interpreta da seguinte forma:

“Dentro desse cadinho de descobertas, possuí, sem dúvida, peso significativo, a pesquisa dos expressionistas visando à contribuição popular, a do 'primitivo', a dos esquizofrênicos, possuidores de uma nova ótica, de outros modos de ver o mundo. É escolhida para enriquecer e aprofundar uma prática, imprimindo-lhe aspectos transformadores e mesmo revolucionários. A idéia de uma arte voltada para o social, que no expressionismo literário pretende fazer da palavra ação, ambicionando a reformulação do mundo e reconhecendo a existência de vínculo natural entre o artista e a humanidade, inclina-se para o universal, na medida em que está propondo um homem novo¹⁶⁹”.

Contudo, antes de entrar na análise do “universal” e da relação “artista e humanidade”, vale a pena conhecer mais de perto alguns efeitos técnicos propostos pelo esteta paulista: o uso da gramática, a simultaneidade e o polifonismo. Segundo Mário de Andrade, a poesia moderna não renega a existência da gramática e reconhece a impossibilidade da destruição total da sintaxe, mas acredita em uma construção fraseológica mais larga, muito mais enérgica, sugestiva, rápida e simples¹⁷⁰, essa, também, fruto do acordo entre o fluxo lírico e as “escolhas” estéticas do artista. Quanto ao conceito de simultaneidade, mais um termo de herança francesa¹⁷¹, Mário de Andrade o relaciona ao seu próprio conceito de polifonismo, herdado de seus conhecimentos musicais. A simultaneidade, enquanto processo artístico, seria a capacidade de expressar em poesia a multiplicidade característica da vida moderna, ou seja, a capacidade de estar em muitos lugares, de viver diferentes experiências, diferentes estados de alma; resumindo: de se tornar onipresente¹⁷². É,

sacrificam. Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade. Eu me sacrifiquei inteiramente e quando eu penso em mim nas horas de consciência, eu mal posso respirar, quase gemo na pleitora da minha felicidade. Toda a minha obra é transitória e caduca, eu sei. E eu quero que ela seja transitória. [...] A minha vaidade hoje é de ser transitório. Estraçalho a minha obra. Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só pra chamar a atenção dos mais fortes do que eu pra este monstro mole e indeciso ainda que é o Brasil”. *A lição do amigo*, 10/11/1924, p. 05-06.

¹⁶⁹ LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mariodeandradino*, p. 27.

¹⁷⁰ *A escrava que não é Isaura*, p. 234.

¹⁷¹ “Obrigado por insistência de amigos e dum inimigo a escrever um prefácio para Paulicéia Desvairada nele despargi algumas considerações sobre o Harmonismo ao qual milhormente denominei mais tarde Polifinismo. Desconhecia nesse tempo a Simultaneidade de Epstein, o Simultaneismo de Divoire. [...] Polifonismo e simultaneidade são a mesma coisa. O nome de Polifonismo caracteristicamente artificial deriva de meus conhecimentos musicais que não qualifico de parcos, por humildade”. *A escrava que não é Isaura*, p. 256.

¹⁷² “A vida de hoje torna-nos vivedores sumultaneos de todas as terras universo. A facilidade de locomoção faz com que

mais ou menos, o que o poeta desejou fazer, por exemplo, no poema “Louvação da Emboada Tordilha” de *Losango cáqui*:

XXXIV

Eu irei na Inglaterra
E direi pra todas as moças da Inglaterra
Que não careço delas
Porque te possuo.

Irei na Itália
E direi pra todas as moças da Itália
Que não careço delas
Porque te possuo.

Irei aos Estados Unidos
E direi pra todas as moças dos Estados Unidos
Que não quero nada com elas
Porque te possuo.

Depois irei na Espanha
E direi pra todas as niñas da Espanha
Que não tenho nada com elas
Porque te possuo.

(etc.)

Quando voltar pro Brasil
Te mostrarei a irmã dos teus cabelos,
Minha consciência triunfante.
Será bonito enxergar as irmãs abraçadas na rua!

E ainda terei de ir numa terra que eu sei...
Mas não será pra lhe gritar minha felicidade fanfarrã...
Será uma comovida silenciosa romaria
De amor, de reconhecimento.

Mário de Andrade considera a simultaneidade a maior conquista da poesia moderna, mas afirma, categórico, que fazer com que a mesma exista em toda e qualquer poesia moderna seria preconceito e não expressão da liberdade do fluxo lírico nascido do subconsciente. Já o polifonismo, ligado à teoria musical, representa a união artística simultânea de duas ou mais melodias, cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final¹⁷³. Em uma nota de

possamos palmilhar asfaltos de Tóquio, Nova York, Paris e Roma no mesmo Abril. Pelo jornal somos omnipresentes. As línguas baralham-se”. *A escrava que não é Isaura*, p. 265.

¹⁷³ *A escrava que não é Isaura*, p. 268. Mário de Andrade acrescenta ao conceito: “Num soneto passadista dá-se concatenação de idéias: melodia. Num poema modernista dá-se superposição de idéias: polifonia”. *A escrava que não*

rodapé da *Escrava*, o esteta afirma ter cometido um erro em *Paulicéia desvairada*, relacionado ao conceito: *É um dos maiores defeitos de Paulicéia Desvairada. Há musicalidade musical e musicalidade oral. Realizei ou procurei realizar muitas vezes a primeira com prejuízo da clareza do discurso*¹⁷⁴. Um ótimo exemplo de musicalidade, propositalmente, caótica é a do poema “Jorobabel” de Losango cáqui:

JOROBABEL

Um choro aberto sobre o universo desaba
A badalar... Um choro aberto sobre a Terra
Em bandos de ais... Guaiar profético se expande...
Anda franco no mundo o agouro da miséria...

Job abúlico baba o fel que o devora... Hirta
A multidão que desapareceu Abel...
Um choro... E a vida excessivamente infinita!
Clamor! Ninguém se entende! Um Deus não vem!... Babel!...

Babel! Um choro aberto sobre a confusão
Das raças! Babel! Os sinos em arremessos
Bélicos! Badalar dos sinos! Multidão
Hirta! Jerusalém incendiada... Rebate!

Babel! Jerusalém! Jorobabel! Babel!
Batem os bronzes bimbando! Pobre Job
Sem ouro, multidão devora e baba o fel!...
Um choro aberto de entes misérrimos...

Nesse poema, musicalidade musical e oral concorrem para dar ao fluxo lírico, o ambiente, as sensações, as cores e o cheiro do desespero, do desencontro, do sofrimento e da perdição. “Jorobabel” é um exemplo onde se encontram em harmonia o sistema e a técnica. Por outro lado, o poema lembra uma outra característica defendida por Mário de Andrade; a valorização das “associações alucinatórias” como fonte de lirismo¹⁷⁵, assim como notou Telê Ancona na nota reproduzida acima. Com base nos elementos até então elencados, é óbvio que a ação consciente, inteligente, do artista, de suas escolhas, tem um papel fundamental na consolidação da obra de arte, da realização da poesia, mais especificamente. São essas escolhas estéticas que definirão a qualidade

é Isaura, p. 269.

¹⁷⁴ Nota de n.º 1, *A escrava que não é Isaura*, p. 260.

¹⁷⁵ E Mário de Andrade não deixa passar a oportunidade de provocar sarcasticamente os seus críticos mais ferrenhos: “Fenômeno em que acredito piamente observando-o em mim mesmo. (É verdade que sou um homem à parte. Tanto se tem dito ser eu um caso patológico que principio seriamente a acreditar em minha loucura. Já pensei mesmo várias vezes em entrar para uma casa-de-saúde. Mas o mundo é tão bom! É tão divertida a companhia dos homens sensatos!...)”. *A escrava que não é Isaura*, p. 283.

e a personalidade, não no sentido moral, mas como caracterização, do artista: *Il faut, non les [as idéias estéticas] prendre toutes faites dans l'œuvre des esthéticiens, mais les redécouvrir soi-même par une ardente méditation esthétique sur des cas personnels*¹⁷⁶. No “Prefácio Interessantíssimo”, Mário de Andrade já havia introduzido a questão do papel fundamental do artista em construir as “entradas” nos poemas para a participação do leitor: *Ribot disse algures que inspiração é telegrama/ cifrado transmitido pela atividade inconsciente/ à atividade consciente que o traduz. Essa/ atividade consciente pode ser repartida entre poeta e leitor. Assim aquele que não escorcha e/ esmiuça friamente o momento lírico; e/ bondosamente concede ao leitor a glória de/ colaborar nos poemas*¹⁷⁷. Nessa concepção, além da influência de Ribot, segundo as pesquisas de Maria Helena Grembecki, as teorias de Vicente Huidobro foram muito utilizadas por Mário de Andrade. O esquema desenvolvido pelo poeta chileno – a partir do qual o poeta retira do mundo objetivo elementos que irá transformar, combinar e devolvê-los, em seguida, ao mundo objetivo, ou natural, como “fato novo”, cuja razão de ser está em si –, explica o processo da criação pura. Esse esquema é montado da seguinte forma: mundo objetivo -- sistema -- mundo subjetivo -- técnica -- retorno ao mundo objetivo. Ao juntar todos os elementos constitutivos das diversas propostas com as quais Mário de Andrade dialoga, é possível organizar o que seria o seu esquema próprio, no qual dois processos têm ênfase: o sistema e a técnica. O sistema representa a primeira parte da fórmula do esteta paulista, é o lirismo puro, fruto do fluxo livre do subconsciente que sofre influência tanto da atenção quanto da fadiga intelectual. A técnica, por sua vez, é o que Mário de Andrade denominou de crítica, ou seja, é o conjunto de todos os elementos estéticos utilizados, elaborados e aplicados pelo artista na confecção de sua obra¹⁷⁸. O poeta, através da técnica, ou da crítica, nos próprios termos do esteta paulista, transporta os elementos naturais para outra dimensão. Não é o poeta que possui o papel mítico que os poetas românticos possuíam, mas sim a poesia, que, por uma série de recursos, apresenta-se transcendente¹⁷⁹: *O poeta não fotografa: cria. Ainda mais: não reproduz: exagera, deforma, porém sintetizando. [...] O poeta parte de um todo de que teve a sensação, dissocia-o pela análise e escolhe os elementos com que erigirá um outro todo, não direi mais*

¹⁷⁶ Mário de Andrade grifou esse trecho da revista *L'Esprit Nouveau*. Cf. A transcrição da passagem no livro *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*, p. 39.

¹⁷⁷ “Prefácio Interessantíssimo”, p. 72. Idéia calcada na teoria de Ribot, como ele mesmo afirma: “l’inspiration n’est jamais qu’une dépêche chifrée que l’activité inconsciente transmet à l’activité consciente qui la traduit...” Cf. a reprodução do trecho em *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*, p. 25.

¹⁷⁸ Como bem notou Eduardo Jardim de Moraes, a técnica, segundo Mário de Andrade, não deve ser uma intervenção caprichosa do artista sobre uma matéria considerada informe. Ela deve, antes, pautar-se por um preceito que define a origem da arte nas próprias exigências da matéria. Cf. MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno -- o pensamento estético de Mário de Andrade*, p. 32.

¹⁷⁹ A relação entre poesia, transcendente e transcendental será discutida em outro momento deste trabalho.

homogêneo, não direi mais perfeito que o da natureza, mas DUMA OUTRA PERFEIÇÃO,/ DUMA OUTRA HOMOGENEIDADE¹⁸⁰. Segundo Huidobro, o equilíbrio entre o sistema e a técnica, resulta no estilo¹⁸¹. A questão do “estilo” próprio, do tratamento do assunto poético, das escolhas estéticas dos poetas representa um elemento de crítica e de teorização, que perpetuará na estética marioandradina¹⁸².

Mas a fórmula proposta por Mário de Andrade ainda não está completa, falta a análise de outro elemento: a palavra. Essa, antes de tudo, é a matéria prima, a matéria básica na elaboração da poesia; é através da palavra que se estabelece o possível vínculo entre poeta e leitor, seguindo a idéia de Ribot, assumida por Mário de Andrade, em relação à questão do “telegrama cifrado”: *E o poeta lança a palavra solta no papel. É o leitor que se deve elevar à sensibilidade do poeta não é o poeta que se deve baixar à sensibilidade do leitor. Pois este que traduza o telegrama!*¹⁸³ A sensibilidade do poeta deve ser capaz de, através de sua ação estética, permitir que a poesia atinja seu objetivo enquanto arte, a saber, o de emocionar: *L'œuvre d'art est une machine à émouvoir*¹⁸⁴. A palavra é o nervo central onde se espera que haja a perfeita sintonia entre lirismo puro e crítica, pois é sob a forma de “palavra” que o fluxo lírico se apresenta concretamente e, por outro lado, é sobre a palavra que o artista trabalha. Por isso, para preconizar essa simbiose, Mário de Andrade irá utilizar mais um elemento herdado de Paul Dermée: a relação entre pensar e pesar. A esse respeito, ele diz: *C'est par elle [a inteligência] que nous avons prise sur l'univers matériel, que nous comparons, que nous mesurons, que nous calculons, que nous raisonnons, que nous critiquons, que nous pensons (penser n'étant autre chose que peser), que nous jugeons et que nous nous décidons à l'action*¹⁸⁵. A respeito da relação metafórica entre os termos “pensar” e “pesar”, o escritor irá afirmar, em *A escrava que não é Isaura: A inteligência pesa a sensação não por quilos [,] mas por palavras*¹⁸⁶. Nesse ponto é que se dá o fenômeno que o esteta paulista chama de “vitória do dicionário”, pois, ao “pesar” as palavras, o poeta as liberta, re-significa-as. Mário de Andrade, enquanto poeta, nesse período de pesquisas intensas, buscava em sua prática atingir o ideal que anuncia para a atividade artística, e é o

¹⁸⁰ *A escrava que não é Isaura*, p. 237.

¹⁸¹ Cf. *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*, p. 56.

¹⁸² Ao estilo estão intrinsecamente ligadas as questões de técnica: “A preocupação do artesanato tinha que levá-lo [Mário de Andrade] forçosamente a verberar a arritmia que anda pela atual poesia brasileira. Verso livre – explica Mário ‘não é liberdade de qualquer sistema, pois verso livre é justamente aquisição de ritmos pessoais’. A poesia brasileira caiu na desritmação. É claro que se saímos da impersonalização das métricas tradicionais, não é para substituir um encanto socializador por um vácuo individual”. “A poética de Mário de Andrade”, p. 126.

¹⁸³ *A escrava que não é Isaura*, p. 209.

¹⁸⁴ Nota de Mário de Andrade feita à margem do artigo “Les idées de *L'Esprit Nouveau* dans les livres et la presse”, de Ozenfant e Jeanneret. n.º 14. Cf. A reprodução do trecho em *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*, p. 28.

¹⁸⁵ Cf. *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*, p. 32.

¹⁸⁶ *A escrava que não é Isaura*, p. 235.

que deixa claro no trecho da carta que envia a Manuel Bandeira:

“Quero construir o poema que não se pode ler no bonde, o poema que não carece de ser recitado, ao contrário que perde quando recitado (o tempo dos rapsodos e dos menestréis já passou) o poema que carece ser lido e entendido e o amor verdadeiro há-de-descobrir dentro dele o fogo e o foco ardentíssimos porém que não queimam, em vez elevam consolam e são fecundos. Você já viu Maturidade. Já viu Momento n° 8 e já viu Tarde te quero bem. Pois agora veja este Ponteando sobre o Amigo bom. Leia quando estiver disposto, medite. E veja que fatura forte, quedê verso-livre dentro desses versos aparentemente livres? Não tem. É tão medido em tudo, muito mais que um poema parnasiano sem cair no Parnasianismo. Muitas vezes tenho tentado fazer poemas deste meu novo gênero sem poder... Requer uma disposição toda especial e tão concentrada de lirismo que não é muito comum a gente se achar nela. O poema enormemente ingênuo!... Tenho ainda nesta fase um 'Ponteando sobre um Rapaz morto' que principia com esta ingenuidade enorme: 'Morto, suavemente ele repousa sobre as flores do caixão'. E dou minha palavra que não pretendi fazer primitivismo, saiu. Pois leia medite e responda. Estou na maturidade sublime. Me sinto forte e elevadíssimo. Numa felicidade fantástica feita de êxtase calmo, a calma grande de verão pleno às 13 horas. Pode ser que eu me engane muito porém a verdade é que me sinto feliz, dentro bem do meu destino e isso me basta¹⁸⁷”.

A relação pensar-pesar representa, igualmente, para Mário de Andrade, em conformidade com os estetas franceses, o caminho utilizado pelo poeta no processo de escolha dos universais com os quais irá elaborar sua poesia. O universal é a cristalização da sensação simples, que se transformou em idéia consciente. Através da inteligência, o poeta pensa, analisa, pesa e elege os universais. A “boa” escolha dos universais, elementos nascidos de um princípio psicológico comum a toda a humanidade¹⁸⁸, garantiria a capacidade de “comunicabilidade” desejada pelos poetas modernos, em especial, pelos fundadores do Purismo¹⁸⁹. De acordo com Grembecki, o objetivo da escola era conseguir uma linguagem artística universal, que fosse comunicável a todos, pois essa época é marcada por uma vontade de agir no sentido da universalidade. Para Mário de Andrade, a relação, aparentemente dicotômica, entre o fluxo lírico provindo do subconsciente, portanto individual, e a universalidade, como representação do coletivo, é, na verdade, complementar. Por isso, ele afirma no apêndice “A”: *E o próprio fato de nossa poesia ser subconsciente, equilibra o excesso de coeficiente individual que por ventura grite em nós. Sim, porquê a subconsciência é fundamentalmente ingênua, geral, sem preconceitos, pura, fundamentalmente humana. Ela entra*

¹⁸⁷ Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira, 12/12/1925, p. 262.

¹⁸⁸ Cf. Mário de Andrade e *L'Esprit Nouveau*, p. 59.

¹⁸⁹ OZENFANT e JEANNERET. “Idées Personnelles”. Artigo publicado no n.º 27 da revista *L'Esprit Nouveau*.

com seu coeficiente de universalidade para a outra concha da balança. Equilíbrio¹⁹⁰. Em um âmbito maior, a reflexão de Mário de Andrade traduz o seu projeto de literatura de circunstância que se volta para as necessidades da sociedade, do país, que se inscreve no presente, mas que, “exatamente” por se voltar para a coisa “nossa”, inscreve-se na universalidade, pois contribui para essa com assinatura própria¹⁹¹. Em carta a Prudente de Moraes Neto, Mário de Andrade afirma categórico sua crença:

“Mas este meu nacionalismo não pensem que é chauvinismo e muito menos regionalismo. É amor humano e único meio de nós brasileiros nos universalizarmos. Porquê a maneira com que um povo se universaliza é quando concorre com o seu contingente particular e inconfundível pra enriquecer essa coisa sublime, uniforme mas múltipla que é a humanidade. Penso eu¹⁹².”

A “colcha de retalhos”, como denominei a estética de *A escrava que não é Isaura*, veio se formando, conciliando elementos, incluindo ou excluindo dados, até atingir um ponto crucial para o objetivo maior que orienta esta pesquisa: a atestação de que a poesia marioandradina oferece, orienta, em direção a uma ética específica. Uma das considerações finais do esteta paulista vem ao encontro desse entendimento que filia a arte, enquanto produto humano, à ética. A sutileza com que se apresenta a consideração há de ser enunciada, pois a um leitor cansado, com a mente alquebrada após seguir todos os fios que amarram a estética marioandradina, o enunciado poderia passar despercebido. Apêndice do apêndice¹⁹³, a consideração conclusiva a que chega o esteta ultrapassa o domínio das proposições estética para adentrar na esfera do questionamento ontológico:

“Será possível forçar a perfeição a surgir para as artes? Saltar a evolução para

¹⁹⁰ *A escrava que não é Isaura*, apêndice A, p. 279-280.

¹⁹¹ As heranças da conceituação da “literatura de circunstância” foi apontada por Telê Ancona: “A ‘poésie imédiate’, que conhece em Spire, a poesia da Abadia, a do Unanimismo, a de Whitman, considerado Mestre pelos expressionistas, e a de Romain, convergindo para a ‘poesia de ação’ do expressionismo da Alemanha são, quem sabe, responsáveis pelo conceito de ‘poesia de circunstância’ que Mário desenvolverá logo depois da publicação de Paulicéia desvairada. ‘Poesia de circunstância’ ou ‘literatura de circunstância’, para ele, é aquela que se inscreve no presente bem definido de seu país, que não mais volta para as idéias de universalidade e de perenidade, mas empenha-se na reflexão crítica e na atuação direta sobre a realidade de seu tempo”. *Mariodeandradino*, p. 29. O poeta não precisa se voltar para as questões da universalidade, somente o fato de estar inserido em uma realidade própria, já é o passaporte para a inclusão na universalidade.

¹⁹² *A lição do guru – cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto*, 18/02/ 1925, p. 75. É interessante observar outro comentário feito em carta ao mesmo amigo: “O artista se acredita rei da humanidade quando não é rei nem servo, é a própria humanidade. Frase felicíssima esta minha em que integro o artista na universalidade humana sem abater os direitos do indivíduo”. *A lição do guru – cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto*, 15/09/1925, p. 106.

¹⁹³ O comentário está inserido no apêndice Q que é indicado no meio do texto do apêndice J.

que as obras atuais ganhem em serenidade, clareza, humanidade? Escrevemos para os outros ou para nós mesmos? Para todos os outros ou para uns poucos outros? Deve-se escrever para o futuro ou para o presente? Qual a obrigação do artista? Preparar obras imortais que irão colaborar na alegria das gerações futuras ou construir obras passageiras mas pessoais em que as suas impulsões líricas se destaquem para os contemporâneos como um intenso, veemente grito de sinceridade? Há nestas duas estradas, **numa a obrigação moral que nos (me) atormenta**¹⁹⁴, noutra a coragem de realizar esteticamente a atualidade que seria ingrato quasi infame desvirtuar, mascarar, em nome dum futuro terreno que não nos pertence. Deus nos atirou sobre a Terra para que vivessemos o castigo da vida ou preparassemos a mentira de beleza para vidas porvindouras? Dores e sofrimentos! Dúvidas e lutas. Sinto-me exausto. Meu coração parou? [...] Os cães rasgam-me as vestes na rua terrível, mordendo-me os pés, unham-me as carnes... Eis-me despido. Nú. Diante dos que apupam. Despido também da ilusão com que pretendi amar a humanidade oceânica. Mas as vagas humanas batem contra o meu peito que é como um cáis de amor. Roem-me. Roem-me. Uma longínqua penetrante dor...Mas o sal marinho me enrija. Ergo-me mais uma vez. E ante a risada má, inconsciente, universal tenho a orgulhosa alegria de ser um homem triste. E continuo para frente. Ninguém se aproxima de mim. Gritam de longe: - 'Louco! Louco!' Volto-me. Respondo: 'Loucos! Loucos!' É engraçadíssimo. E termino finalmente achando em tudo um cômico profundo: na humanidade, em mim, na fadiga, na inquietação e na famigerada liberdade¹⁹⁵.

Tendo em vista a trajetória do artista Mário de Andrade até a publicação de *Paulicéia desvairada*, *A escrava que não é Isaura* e *Clã do jaboti*, mais o conhecimento da característica revolucionária que alimentou as raízes do seu pensamento estético, é aceitável que, ao ler o trecho citado acima, pudéssemos associá-lo a uma resposta ressentida do escritor ao tratamento que recebeu de alguns intelectuais da época¹⁹⁶. Mas, na verdade, existem muitos sentidos subentendidos nesse “desabafo”, e o maior deles é o questionamento. O questionamento da ação própria enquanto artista, intelectual, homem inserido em uma sociedade, em uma humanidade, questionamentos... O objetivo desse trabalho é desvendar os liames que compõem esses questionamentos, apresentar seus pilares, demonstrar que esse homem atormentado por uma missão, que ele mesmo se imputou, configurou a sua obra artística, a sua forma de se desvelar, para o entendimento, a inclusão e o desvelamento do “outro”. Esse dado, já presente em *A escrava que não é Isaura*, além de oferecer elementos técnicos e considerações acerca do moto da poesia – o fluxo lírico –, também abre o questionamento sobre o papel do artista no seio da humanidade e estará presente e se intensificará com o amadurecimento da

¹⁹⁴ Grifo meu.

¹⁹⁵ *A escrava que não é Isaura*, apêndice Q, p. 295.

¹⁹⁶ A recepção às críticas da inteligência ativa das décadas em que Mário de Andrade produziu suas obras será tratada no terceiro capítulo.

estética marioandradina. Portanto, passamos ao segundo estudo de Mário de Andrade acerca de outro grande elemento na elaboração da obra de arte: o artista.

“O artista e o artesão”: o *status* do artista.

O texto que abre os ensaios do livro *O Baile das quatro artes*, cujo título é “O artista e o artesão”, é, na verdade, a reprodução da aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, ministrados no Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal, em 1938. Os ensaios que compõem a obra dividem-se em temas que vão desde a música, passando pelo cinema, a pintura, o folheto, até o romance. Nesses, de uma maneira geral, o acento das análises recai sobre o artista, o produtor dessas obras. E é sobre esse ponto em específico que dedicarei a continuidade da leitura da estética marioandradina. Essa, como um todo, divide-se em três pontos fecundos: o primeiro deles, a matéria e a técnica com a qual se produz uma obra de arte, especificamente, aqui, a arte poética, foi enunciada pelo esteta paulista em *A escrava que não é Isaura*; o segundo ponto, de mesmo valor para a compreensão da obra de arte – o próprio artista –, será analisado agora, fundamentalmente, com a leitura do texto “O artista e o artesão”; e, por último, a relação estabelecida entre obra de arte e sociedade será evocada por Mário de Andrade no livro *O banquete*, como veremos no sub-capítulo seguinte.

Ao que tudo indica, as décadas de 30 e 40 representam o momento clímax das obras de Mário de Andrade, tanto no sentido da pesquisa, da atuação como intelectual frente ao Departamento de Cultura¹⁹⁷, quanto da produção de arte literária, propriamente dita. Esse período marca, igualmente, o amadurecimento de sua estética, o que se observa com a leitura de três obras em especial, que foram publicadas, praticamente, no mesmo ano: *O baile das quatro artes*, *Aspectos da literatura brasileira* e *Empalhador de passarinhos*. Os textos que compõem esses volumes foram publicados nesse período de intensa produção de Mário de Andrade e, obviamente, apresentam muitos elementos em comum. O espírito que alimentou esse momento pode ser compreendido com a leitura da “Advertência”, que abre *Aspectos da literatura brasileira*:

¹⁹⁷ Conferir a passagem e o intenso trabalho de Mário de Andrade junto ao Departamento de Cultura, no livro de Paulo Duarte: “Assim foi de fato; acabou mesmo o seu sossego, porque passamos a viver dia e noite o Departamento de Cultura. Uma vida intensa de trabalhos e alegria que durou até o ‘Estado Novo’, quando Mário de Andrade foi atirado à rua, de um dia para o outro, inesperadamente, iniquamente, grosseiramente, boçalmente, pior ainda, envolvido da maledicência que espíritos pequeninos entretéciam e o clima ditatorial conservava através da impossibilidade de qualquer defesa da parte dos caluniados”. *Mário de Andrade por ele mesmo*, p. 7.

“Reuni neste volume alguns dos ensaios de crítica literária, escritos mais ou menos ao léu das circunstâncias e do meu prazer. Espero que se reconheça neles, não o propósito de distribuir justiça, que considero mesquinho na arte da crítica, mas o esforço apaixonado de amar e compreender. É mesmo certo que se por vezes sou um bocado áspero em minhas censuras aos artistas isso provém de uma desilusão. A desilusão de não terem eles me proporcionado, de arte, o quanto eu sinto poderiam me dar¹⁹⁸”.

Aquilo que Mário de Andrade denomina como “arte” vem associado ao papel do artista, no sentido de que a arte é a resultante do fluxo lírico somada ao trabalho artístico e à eleição das palavras “certas”; o artista participa da relação como o ser agente que move os dois últimos elementos da fórmula – crítica + palavra –, além de ser o receptor do lirismo puro. Ou seja, a compreensão do status do artista é fundamental para a compreensão do conceito da arte¹⁹⁹, postulado pelo esteta paulista. É exatamente nesse ponto que a obra de Mário de Andrade demonstra uma entrada forte no domínio filosófico da relação entre estética e ética. Contudo, antes de expor as considerações que deixarão clara tal afirmação, é preciso “entrar” na atmosfera do texto “O artista e o artesão”.

O amadurecimento do processo de formação e demonstração da estética marioandradina é tal que é possível percebê-lo, inclusive, no nível da linguagem e do tom do texto. Como foi visto na *Escrava*, Mário de Andrade esbanjou eruditismo, provocando constantemente os críticos de suas obras e da estética modernista de uma maneira geral²⁰⁰. A estrutura da *Escrava* segue a mesma irreverência, de acordo com esse primeiro momento da estética modernista defendida por Mário de Andrade, seja na distribuição do texto sobre o papel, seja na inovação ortográfica ou na pontuação. O que se nota nesse segundo momento é que, passados treze anos da publicação de *A Escrava que não é Isaura*, o texto do esteta paulista reflete o amadurecimento de suas pesquisas e proposições. A aula inaugural, redigida obviamente com intenção de publicação posterior, não tem o tom da blague e da provocação dos textos anteriores; apresenta toda a fortuna crítica com a qual o esteta dialoga, mas, não mais com a forte intenção cabotina, e isso se reflete igualmente no nível ortográfico²⁰¹.

¹⁹⁸ “Advertência”, *Aspectos da literatura brasileira*.

¹⁹⁹ Fundamental para o entendimento do “conceito” de obra de arte, não para a “interpretação” da mesma, e Mário de Andrade marca muito bem a diferença entre essas duas noções.

²⁰⁰ Destaco dois momentos em que essa “resposta provocativa” de Mário de Andrade ao seus agressores é expressamente aberta em meio à sua estética: “O poeta brinca. Brincadeira sem importância mas que entre outros benefícios traz o de irritar até a explosão os passadistas. Ora a cólera dos passadistas é um dos prazeres mais sensuais que nós temos. (...) A incompreensão com que os modernistas de todas as artes são recebidos provém em parte disso (As outras partes são: a preguiça de mudar, a falta de amor, a má vontade, a inveja e a burrice.) O espectador procura na obra de arte na natureza e como não a encontra, conclui: - Paranoia ou mistificação! O autor é idiota”. *A escrava que não é Isaura*, respectivamente, p. 231 e 238.

²⁰¹ Não significa dizer que Mário de Andrade abandonou o projeto de sistematização de uma “linguagem” para a

Retomando o mote sobre o qual se assentam as discussões da aula inaugural – o artista –, temos a primeira proposição de Mário de Andrade favorável ao que ele conceitua como “artesanato”: *Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. [...] ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão*²⁰². O artesanato é a parte ensinável da obra de arte, ensinamento imprescindível, de acordo com o esteta, pois faz parte da técnica; mas a técnica da arte não se resume no artesanato. Mário de Andrade, dando continuidade à noção de técnica da obra de arte como elemento fundamental da constituição da mesma, divide-a em três momentos diferentes. O primeiro deles seria o do artesanato, a única verdadeira pedagogia, que é o aprendizado do material²⁰³ que o artista utiliza para produzir a obra de arte. O artesanato é a técnica de conhecimento do material com o fim de colocá-lo em movimento, em ação. O segundo componente da técnica é a virtuosidade, a qual, segundo Mário de Andrade, representa o conhecimento e a prática das diversas técnicas históricas da arte²⁰⁴, o que implica que a virtuosidade também é ensinável, pois representa o conhecimento da técnica tradicional. Mário de Andrade já havia se pronunciado a respeito da virtuosidade em *A escrava que não é Isaura*, chamando atenção para o que ele considerou um grande perigo para os poetas modernos²⁰⁵: tornar consciente o processo de associações de imagens, provocando-as conscientemente. Aqui, ele amplia o conceito de virtuosidade, considerando-o importante, mas não imprescindível, podendo se tornar uma armadilha para o artista que se transformará em um virtuose, um reproduzidor imitativo de um tradicionalismo técnico²⁰⁶. O virtuosismo somente é louvável naquele artista que cria em cima do modelo, que ultrapassa a tradição apresentando sempre novas maneiras de “ver”, “ouvir” e “sentir” o que já foi

literatura brasileira, mas, sim, que ele, nesse momento, já tinha formalizado alguns usos ortográficos que o acompanhariam até à elaboração dos últimos textos que redigiu. Por exemplo, a grafia de “siquer”, “milhor”, “pra”, o mínimo uso de vírgulas com a intenção de deixar a leitura mais solta, menos marcada etc.

²⁰² *O baile das quatro artes*, “O artista e o artesão”, p. 12.

²⁰³ Cf. “O artista e o artesão”, p. 14.

²⁰⁴ “O artista e o artesão”, p. 14.

²⁰⁵ “Deixo-lhe aqui este aviso para que não caiam na virtuosidade – idumentária brilhante com que os sentidos traidores escondem o ôgre odiado do sentimentalismo”. *A escrava que não é Isaura*, p. 248.

²⁰⁶ O perigo é real e consiste em que o tradicionalismo perde suas virtudes sociais pra se tornar simplesmente “passadismo” ou, si quiserem, “academismo”; como porque pode tornar o artista uma vítima de suas próprias habilidades, um “virtuose” na pior significação da palavra, isto é, um indivíduo que nem sequer chega ao princípio estético, sempre respeitável, da arte pela arte, mas que se compraz em meros malabarismos de habilidade pessoais, entregue à sensualidade do aplauso ignaro. “O artista e o artesão”, p. 15.

feito²⁰⁷. No ensaio “Cândido Portinari”, publicado no mesmo livro da aula inaugural, o esteta irá apresentar um exemplo do que ele considera como um artista que vai além do virtuosismo: *Já se tem dito de Cândido Portinari, ser ele sensível à influência de outros pintores e escolas. Há que distinguir, porém. Na verdade [,] Cândido Portinari jamais imita e sequer se apóia num exclusivo exemplo alheio pra criar. Tanto isso é certo que não é possível determinar, na multiplicidade de soluções estéticas diversas que a sua obra apresenta, qualquer influência que seja fundamental e permanente*²⁰⁸.

Finalmente, o último elemento constituinte da técnica é a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte²⁰⁹; é a esse aspecto que Mário de Andrade dará relevo e sobre o qual se apoiará esta análise. O terceiro componente da técnica da obra de arte retoma e amplia em grandes proporções, um conceito já desenvolvido por Mário de Andrade na *Escrava*: o estilo. Aqui, o estilo será denominado como talento, aquilo que não se ensina, a concretização de uma verdade interior do artista: *Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social*²¹⁰. Para tratar dos dois novos elementos que fazem parte do talento, ou seja, a junção entre ser “individual” e ser “social”, Mário de Andrade traça um percurso baseado nos estudos de Maspero, Léfèvre e Eugênio d’Ors, que se inicia com a idéia da impersonalidade da arte egípcia para, em seguida, falar da questão da beleza na arte cristã, até retomar a questão da resolução pessoal do artista. Para o esteta paulista é importante notar que, mesmo Maspero, que aponta para a impersonalidade da arte egípcia, constatou que o temperamento pessoal do indivíduo se revela por meio de alguns elementos da elaboração, ainda que imperceptíveis: *a impersonalidade geral não deixa de ceder aos pormenores pessoais de fatura, da mão que treme ao fazer, da criatura que sente ao criar*²¹¹. Com o passar do tempo, alguns elementos da criação artística foram se desenvolvendo e, portanto, tornando-se mais conscientes ao artista. De acordo com Mário de Andrade, o conceito de beleza, como elemento intrínseco da obra de arte, é um

²⁰⁷ Mário de Andrade desenvolve o conceito de “virtuose” no ensaio “Romantismo musical”, de 1941, também publicado em *O baile das quatro artes*. Nesse, o esteta relembra que o conceito de virtuosidade é uma herança do Romantismo: “O virtuose verdadeiro jamais executará uma obra duas vezes da mesma maneira. Há sempre um valor instantâneo, espontâneo, cuja consequência mais lógica é a improvisação. E este será o virtuose ideal: o artista que cria no momento, entregue às possibilidades técnicas e aos domínios íntimos do seu sentimento e da sua fantasia. E, de-fato, não é à toa que, no alemão, o verbo ‘fantasieren’ tanto significa ‘cismar’, ‘fantasiar’, como ‘improvisar’ também”. *O baile das quatro artes*, p. 50.

²⁰⁸ *O baile das quatro artes*, “Cândido Portinari”, p. 125.

²⁰⁹ “O artista e o artesão”, p. 15.

²¹⁰ “O artista e o artesão”, p. 13.

²¹¹ “O artista e o artesão”, p. 19.

desses elementos²¹² que também sofreu mudanças: *a beleza era naquelas pinturas das cavernas uma resultante da necessidade de tornar a pintura um utensílio místico capaz de servir [...] já na era cristã [...] a beleza principiou se impondo como finalidade, nas artes plásticas. Desde então, e cada vez mais, ela se tornou o objeto principal de pesquisa para o artista, e, por uma conversão natural de conceito, a beleza, pesquisada por si mesma, se tornou essencialmente objetiva e experimental, materialista por excelência, pra não dizer por exclusividade*²¹³. A beleza reflete o movimento do processo de individualismo na obra de arte. Segundo a pesquisa de Mário de Andrade, é possível verificar historicamente que a beleza, desde o Renascimento até os nossos dias, ao tornar meramente objetiva e consciente, desidealizou-se, materializou-se, tornando-se objeto de uma pesquisa de caráter objetivo: *com essa pesquisa experimental da beleza e com esse individualismo, que se impuseram na arte desde o Renascimento, a técnica pessoal tomou importância não só de grande primazia, como de verdadeira fatalidade*²¹⁴. Técnica pessoal, talento, estilo, essa tentativa de solução pessoal no fazer da obra de arte acresceu-se contemporaneamente de mais essa outra imperiosa fatalidade que é o espírito do tempo²¹⁵.

A adequação ao espírito do tempo exigirá do artista verdadeiro sua receita, sua solução, sua verdade pessoal. Para Mário de Andrade, “artista verdadeiro” é aquele que tem consciência de seu destino, da missão que se deu para cumprir no mundo; esse chegará fatalmente àquela verdade segundo a qual, em arte, o que existe de principal é a obra de arte²¹⁶. E a obra de arte é essencialmente humana, se não pela sua finalidade, pelo menos pela maneira de operar²¹⁷. Esse é o ser da obra e é o ponto no qual ela deve ser entendida²¹⁸. Ao postular o ser da obra de arte, centrando sua análise na figura do artista, Mário de Andrade introduz um dos elementos fundamentais para a compreensão da dimensão da noção de humanidade, a que ele repetidamente faz menção: o próprio

²¹² Cf. “O artista e o artesão”, p. 19.

²¹³ “O artista e o artesão”, p. 20.

²¹⁴ “O artista e o artesão”, p. 24.

²¹⁵ Assim como fez com o virtuosismo, Mário de Andrade alerta para o correto uso da técnica, chamando a atenção do artista para que esse não culmine, no mau uso da técnica, por cair no caos, no tecnicismo desorientado da técnica pela técnica: “A técnica, por mais que ela possa ser concebida como expressão de um indivíduo e da sua atitude em face da vida e da obra de arte, não pode de forma alguma levar ao caos e à desorientação. Não pode, simplesmente porque ela é fruto de relação entre um espírito e o material. [...] A ‘técnica’, no sentido em que a estou concebendo e me parece universal, é um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move. E si o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura”. “O artista e o artesão”, p. 24-25.

²¹⁶ “O artista e o artesão”, p. 11.

²¹⁷ “O artista e o artesão”, p. 12.

²¹⁸ Mário de Andrade irá afirmar nesses termos o objetivo de sua aula: “E é para a obtenção desta atitude ‘mais ou menos’ filosófica em face da arte, que intervêm o espírito desta universalidade e as conversas deste curso. [...] será muito mais o convite à aquisição de uma séria consciência artística que a imposição de um sistema estético, de uma Estética perfeitamente orgânica e lógica e, por isso mesmo, para o artista, asfíxiante e enceguedora”. “O artista e o artesão”, p. 26.

sujeito. Na estrutura interna da estética marioandradina está presente a questão maior da filosofia, a constituição do sujeito, a sua relação com a alteridade. O entendimento que o esteta demonstra ter intuitivamente sobre essa questão faz apelo ao entendimento embutido em sua estética e no produto desse sujeito, do artista, ou seja, na poesia. O ponto de partida é o próprio esteta que o indica: *é justamente a atividade artística que nos abre um dos caminhos mais penetrantes de introdução ao ser. Ela [...] esposa e fecunda a metafísica verdadeira, ao invés de se escravizar à ideologia*²¹⁹. A fim de demonstrar a apreensão do sujeito metafísico, representado na figura do artista – não o artista romântico que se assemelhava a Deus, mas sim o artista moderno, filho de seu tempo, inserido em uma determinada sociedade, que, como ser social, reflete sobre essa sociedade, volta-se para ela, seja para criticá-la, seja para afirmá-la, seja para superá-la –, apresento o conceito do “homem capaz”, de Paul Ricœur, conceito que vai ao encontro da noção de artista desenvolvida por Mário de Andrade.

Revisitando as filosofias do sujeito, desde Descartes, passando por Kant, Fichte e Husserl, Ricœur decide dialogar, inicialmente, com Descartes, visto que a crise do Cogito é contemporânea à posição do Cogito. E é na raiz da concepção radical da dúvida, inerente ao Cogito, que Ricœur observa a possibilidade de resposta, de saída da aporia. Em Descartes, a questão começa com o quem sou eu?, para, através de um jogo entre dúvidas e suposições, encontrar a meia-resposta do penso, logo existo e culminar na demonstração de Deus como a primeira ordem na demonstração da existência do sujeito. Ricœur fala a respeito do problema da solução cartesiana: *O que resulta daí para o próprio Cogito? Por uma espécie de choque como recompensa da nova certeza, a saber, a da existência de Deus, sobre a do Cogito, a idéia de mim mesmo aparece profundamente transformada pelo único fato do reconhecimento desse Outro que causa a presença em mim de sua própria representação. O Cogito passa para a segunda ordem ontológica*²²⁰. A constatação a que chegou Descartes foi polemizada, e Paul Ricœur comenta uma dessas reações: a noção de anti-Cogito nietzscheana. De acordo com Ricœur, do mesmo modo que a dúvida de Descartes procedia da indistinção suposta entre o sonho e a vigília, a de Nietzsche, ao apontar o caráter figural e falso de toda a linguagem, procede da indistinção entre mentira e verdade. Essa é uma discussão que rendeu muitas obras, entretanto, não é sobre ela que se baseia essa análise. Portanto, desejo apenas indicar em qual ponto se insere a proposta Ricœuriana do “*Cogito blessé*”, ou, Cogito partido, como

²¹⁹ “O artista e o artesão”, p. 27.

²²⁰ RICŒUR, Paul. *O si-mesmo como un autre*, p. 20. Ricœur acrescenta à afirmação de Descartes na “Terceira Meditação” o comentário: “Tenho, por assim dizer, em mim a noção do infinito mais do que a do finito, isto é, mais de Deus do que de mim mesmo”. p. 20.

foi traduzido. A respeito da polêmica acerca do Cogito, Ricœur conclui: *Sujeito exaltado, sujeito humilhado; parece que é sempre por uma tal inversão de pró e contra que nós nos aproximamos do sujeito; donde se precisaria concluir que o “eu” das filosofias do sujeito é atopus, sem lugar assegurado no discurso*²²¹. Partindo do fracasso das filosofias do sujeito, Ricœur centra a sua filosofia na hermenêutica do si: *Como crédito sem garantia, mas também como confiança mais forte que toda a suspeita, a hermenêutica do si pode pretender manter-se a igual distância do Cogito exaltado por Descartes e do Cogito proclamado decadente por Nietzsche*²²². Para compreender a proposta do Cogito partido, é preciso conhecer a noção de “atestação”, que é o pilar da constituição do sujeito; a atestação é a tradução da ação de reflexividade existente na relação do sujeito com o “outro”, relação que constituirá a base da formação da identidade *ipse*²²³. A atestação é, igualmente, a pedra fundamental para o entendimento da noção de alteridade e será amplamente desenvolvida no capítulo “Elemento Forte: alteridade”. Por ora, é preciso conhecer uma outra noção ricœuriana diretamente ligada ao entendimento do Cogito partido, a do “homem capaz”. Esse traz em si a característica da “imputabilidade”, ou seja, o homem capaz imputa sobre si mesmo as ações que comete e, portanto, é capaz de se designar como autor verdadeiro de seus próprios atos: *l'idée d'imputation, en tant que capacité, se laisse inscrire dans la longue énumération de capacités par lesquelles je caractérise [...] l'homme capable: capacité de parler, capacité de faire, capacité de se raconter, l'imputabilité ajoute à cette séquence la capacité de se poser comme agent*²²⁴. De acordo com Paul Ricœur, somente um homem capaz de avaliar suas ações, de formular preferências ligadas ao senso de predicados bom e mau, ou seja, de introduzir uma hierarquia de valores quando se trata de escolher entre ações possíveis, somente um sujeito assim pode se estimar a si-mesmo²²⁵. Ou seja, o sujeito agente está suscetível à imputação moral²²⁶. E é sobre essa imputação que Mário de Andrade chama a atenção para a ação do artista: *Ao artista cabe apenas, é imprescindível a meu ver,*

²²¹ *O si-mesmo como um outro*, p. 28.

²²² *O si-mesmo como um outro*, p. 35.

²²³ A diferença entre identidade *idem* e identidade *ipse* será problematizada na segunda parte desse trabalho.

²²⁴ RICŒUR, Paul. “De la moral à l'éthique et aux éthiques”. Este texto, sem referência bibliográfica, foi utilizado no Seminário Aberto: “Questions d'éthique contemporaine” com o Fundo Paul Ricœur, na jornada de estudos: “L'attestation et la figure de l'intellectuel chez Paul Ricœur” - Paris, 19/01/2004.

²²⁵ Conferir o artigo “Moral, éthique et politique” de Paul Ricœur, publicado em *Pouvoir: Moral et Politique*, revue française d'études constitutionnelles et politiques. N.º 65, abril, 1993. A noção de “estíme de soi” está intrinsecamente ligada à idéia de respeito e da auto-avaliação sobre as quais comentei na análise da conferência de 1942 – “O Movimento Modernista”. Esses elementos serão novamente cotejados em diversos outros momentos deste texto.

²²⁶ “La morale ne présuppose rien de plus qu'un sujet capable de se poser en posant la norme qui le pose comme sujet. En ce sens on peut tenir l'ordre moral comme autoréférentiel”. Ou ainda: “L'expérience morale ne demande rien de plus qu'un sujet capable d'imputation...”. “De la moral à l'éthique et aux éthiques”.

*adquirir uma severa consciência artística que o moralize, si posso me exprimir assim*²²⁷. Só esta severa atitude, antes de mais nada humana, é que deve na realidade orientar e coordenar a criação²²⁸. A fim de avançar no entendimento do sujeito-artista preconizado por Mário de Andrade, assim como no entendimento da consciência artística moralizante, vejamos uma de suas análises críticas sobre quem ele considera um modelo de artista: Chopin.

“Esta é uma das grandezas de Chopin. Ele serviu igualmente a vida do seu tempo e a arte da música com generosidade e certeza. Criou e sua criação é sempre humana. [...] Ele não traiu o seu destino de artista. Ele não foi jamais como esses vendilhões de arte que só servem a si mesmos, aos seus interesses pessoais, desprezando o seu possível valor humano nas impurezas da brilhação, na indiferença pelos outros e por tudo, destruidores de institutos, caluniadores de nacionalidades, solapadores da verdade e do útil. Ele não se serviu nunca da arte e da ilusão alheia para destruir o que estava bem, mas para castigar o que estava mal. Jamais foi um cínico aproveitador, deixando que indiferentemente um valor qualquer definhasse, repoltreado em direitos falsos. Esta é mais uma atualidade quase insuportável, com que em sua alta moralidade de artista, em sua pureza de destino, em sua perfeição sofredora de homem, Chopin vem agora esbofetear os vendilhões do templo²²⁹”.

Desde os primeiros textos críticos de Mário de Andrade, ele aponta a questão do valor humano da obra de arte como a base da moralidade do artista. E por que será que o esteta sempre fala de moral e não de ética? Porque, enquanto crítico e teórico, ele analisa a aplicação da “regra”, ou seja, o efeito da ação do agente responsável por seus atos. Contudo, para avançar nessa análise, é interessante observar que a diferença entre os termos “ética” e “moral” é bastante sutil. O que se nota é que mesmo os especialistas da filosofia moral não chegam a um acordo a respeito da divisão entre os termos. A etimologia, nesse caso, também não é de grande ajuda²³⁰, visto que ética vem do grego e que moral vem do latim e ambos se referem ao domínio da conduta, dos hábitos, ou seja, da ação em última instância. Aproprio-me da solução empreendida por Paul Ricœur para a possível divisão no entendimento dos termos. O filósofo aponta para a nuance existente entre os dois termos – a “estima do bom” e o que se impõe como “obrigatório”: *C'est par convention que je réserverai le terme d'éthique pour la visée d'une vie accomplie sous le signe des actions estimées bonnes, et celui de morale pour le côté obligatoire, marqué par des normes, des obligations, des interdictions*

²²⁷ Grifo do autor.

²²⁸ “O artista e o artesão”, p. 27.

²²⁹ “Atualidade de Chopin” de 1942, em *O baile das quatro artes*.

²³⁰ Do lat. *ethicus*, deriv. do gr. *ethikós*; Ética *sf.* Ramo de conhecimento que estuda a conduta humana, estabelecendo os conceitos do bem e do mal, numa determinada sociedade em determinada época. Do lat. *Moralis -le*; Moral *sf.* Conjunto de regras de conduta. DA CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*.

*caractérisées à la fois par une exigence d'universalité et par un effet de contrainte*²³¹. A proposta de leitura da orientação ética existente na obra poética de Mário de Andrade se baseia no fato de que essa proposição do poeta-esteta é, antes de tudo um direcionamento, um apelo à ação ética, mais do que uma cobrança ou uma imposição de determinadas regras de conduta artística. Esse “direcionamento” tem por objetivo uma formulação da ação artística voltada para o que o poeta considera como o fim em si da arte: a humanidade. Como vim tentando demonstrar desde o início deste trabalho, Mário de Andrade jamais abandona o tom didático, a missão que deu a si mesmo de orientar, educar, influenciar a *intelligentsia* de sua época, e, talvez, a futura²³². Não raro utilizou a si mesmo como exemplo, como vimos em sua análise do “Movimento Modernista”. E por que Mário de Andrade não dita regras de conduta ética em seus textos, mas, antes, não perde a oportunidade para pôr em relevo o valor humano desta? Porque ele sabe que a ética é da ordem da injunção²³³, mas que a arte jamais poderá o ser; esse não é o fim nem a função das obras de arte. Ao artista não cabe predicar, ditar regras, ser político, ou outro ofício que o valha, enquanto artista, ele não vive a vida como os homens “comuns”, ele vive na arte, por isso, somente por meio dela é possível sugerir, indicar²³⁴. Mário de Andrade é categórico ao afirmar: *A vida importa pouco para a arte, enquanto*

²³¹ “Éthique et morale” por Paul Ricœur (1990), artigo publicado na internet no site:

<http://pierre.conix.free.fr/lectures/ethiquemorale.htm>

²³² É o próprio quem confirma o fato: *Não faço arte, ensino. Pode ser que ensine mal porém a intenção é de ensinar bem. Só em Paulicéia fiz arte desarreada de intenções. Todo o resto até agora e creio que até o fim por mais aparência de arte que tenha tem pra mim destino diferente de arte. Carta de Mário de Andrade a Prudente de Morais Neto, 03/10/1925, p. 122.*

²³³ Vale conferir o que Paul Ricœur diz a respeito: “Ce qu’il ne faut pas faire, c’est tirer une éthique d’une esthétique, ce qui est la contre-partie de la libération de l’esthétique par rapport à l’éthique. L’éthique a pour fonction d’orienter l’action, tandis que dans l’esthétique il y a suspension de l’action. [...] Dans la mesure où toute beauté, en particulier par sa rupture avec l’utilitaire, nous élève, elle revêt une signification éthique potentielle, ne serait-ce que parce qu’elle démontre que tout ne rentre pas dans l’ordre marchand”. “Arts, langage et herméneutique esthétique”.

²³⁴ Essa certeza Mário de Andrade demonstra na análise que faz do artista, do músico, Chopin: “Este é o artista, srs. Alunos, em sua magnífica miséria. É um homem como qualquer outro, a arte é o seu ofício. Não nos iludamos com floreios ilusórios: a arte é um elemento de vida, não de sobrevivência. Mas por isso que o artista se serve de uma força idealizadora e não das forças práticas do bem e da verdade, tudo quanto, como qualquer outro homem, ele vive, ele é obrigado a transferir para uma criação intermediária, a obra de arte. Ele tem todas as obrigações morais e verdadeiras da vida. Mas não as vive diretamente, enquanto artista em seu ofício, como as vive diretamente em seu ofício, o chefe, o padre, o operário, o médico, o legislador, a mãe, o capitalista, o soldado, bons e ruins, dignos e indignos. Ele tudo cede a uma obra de arte, cujos efeitos ele jamais poderá adivinhar exatamente quais serão. Não lhe cabe, enquanto artista, ser político, distribuir bençãos, perdões e consolos, nem organizar ou dirigir fábricas, nem matar nas guerras e revoluções. Porque ele não vive de sua própria vida, mas da vida da arte. É o que o torna um ser particularíssimo. Mas por isso mesmo que pretende a beleza e a recria em sua criatura, ele é o revoltado por excelência contra os defeitos e as feiúras da vida, contra as injustiças, as falsificações, contra as mentiras sociais, as desgraças todas. Ele só acredita em si mesmo, ele só se resliza a si mesmo. É o revoltado. O insatisfeito, o não-conformista, o castigador, o fora-da-lei que todos os poderosos temem e procuram comprar. O artista legítimo a todas as instituições incomoda, embora tenha como destinação puríssima, superintendê-las e lhes abrir os passos para a verdade e para o bem. E se não lhe cabe ser político, operário, guerreiro e tudo o mais que é a prática tumultuosa da vida, por isso mesmo que ele também é vida e não sobrevivência, por isso mesmo que a obra de arte é da terra e vive de nossa humanidade terrena, o artista não só está na obrigação de participar de tudo e “dar definição de tudo”,

vida apenas. Só importa enquanto transfigurada em arte e então é dádiva de humanidade²³⁵. Acrescenta-se ao fato a importante noção da obra de arte livre, o que significa que, após a concretização da elaboração de uma obra de arte, ela não “pertence” ao autor, nem a nenhuma ordem social ou histórica. O maior valor de uma obra de arte está na sua capacidade de se contextualizar, descontextualizar e recontextualizar-se indefinidamente. Da mesma forma que a obra é livre em suas múltiplas inserções no mundo, ela também o é na relação com os múltiplos receptores de seu texto, em se tratando de arte literária. E para tratar dessa relação entre o texto e o “possível” leitor, a fim de demonstrar qual a dimensão que pode atingir esse direcionamento ético, é preciso fazer uma pequena digressão. Para tanto, mantenho o diálogo com a filosofia ricœuriana.

Inicialmente, é preciso compreender que, para Ricœur, a poesia enquanto metáfora e a narração ficcional não são jamais “lugares” neutros; através delas, podemos compreender que, para além da constituição do sujeito²³⁶, existe inerente um lado ético. Segundo Ricœur, a leitura, como espaço onde se opera a transferência do mundo do texto ao mundo do leitor, constitui um lugar e uma ligação privilegiados da *affection* do sujeito que lê²³⁷. O ser sensibilizado pelo mundo fictício se incorpora assim ao ser sensibilizado pelo mundo real. No livro *Temps et récit 3*, o filósofo defende a tese segundo a qual a obra literária transcende em direção a um mundo, e esse “mundo” marca a abertura do texto para o exterior, na medida em que o mundo da obra literária constitui uma visada intencional, absolutamente original, em relação à estrutura interna do texto. Mas essa visada somente pode ser apreendida pela leitura; sem ela o mundo do texto permanece uma transcendência na imanência; seu estatuto ontológico permanece em suspense: *Sans lecteur qui l'accompagne, il n'y a point d'acte configurant à l'œuvre dans le texte; et sans lecteur qui se l'approprie, il n'y a point de monde déployé devant le texte*²³⁸. Tendo em vista tais considerações, uma pergunta se impõe: É possível determinar esse leitor; garantir que esse leia, compreenda, ou sinta esse direcionamento ético que ressaltou na obra poética de Mário de Andrade? Começo com a generalização para chegar à especificidade da pergunta. Para compreender quem é o leitor da obra do texto literário, é preciso, inicialmente, compreender o papel do autor. Como vimos anteriormente, Paul Ricœur trabalha com a idéia do “autor implícito”, que não é o autor real, objeto da biografia. O

como, se o for verdadeiro, dentro do maior individualismo, aristocraticamente entronizado no seu eu divino, não poderá deixar de o fazer. Nem que quera”. “Atualidade de Chopin” de 1942, publicado em *O baile das quatro artes*, p. 145-146.

²³⁵ “Atualidade de Chopin”, p. 161.

²³⁶ Voltarei a esse assunto mais a frente, quando for tratar de “identidade narrativa”.

²³⁷ *Temps et récit 3*, p. 303.

²³⁸ *Temps et récit 3*, p. 297.

autor implícito é aquele que toma a iniciativa da prova de força que sustenta a relação da escritura com a leitura²³⁹. Esse autor implícito configura, em certa medida, a leitura, pois é ele quem organiza a estrutura interna do texto²⁴⁰. Nesse sentido, a leitura está dentro do texto, mas não escrita; ela está em suspense²⁴¹, enquanto possibilidade. Correlato ao autor implícito está o leitor implícito. Segundo Ricœur, o autor e o leitor implícito são os correlatos ficcionais dos seres reais²⁴², mas essa simetria não é perfeita, visto que o autor implícito pode verdadeiramente desaparecer na figura do narrador imanente à obra; por outro lado, o leitor real, recebendo e se submetendo à persuasão do narrador, fica como uma concretização do leitor implícito. Como resolução do impasse, Ricœur põe em valor a fenomenologia do ato de leitura: *pour avoir une interaction, il faut un lecteur en chair et en os, qui, en effectuant le rôle du lecteur pré structuré dans et par le texte, le transforme*²⁴³. Respondendo à questão proposta acima, acredito que seja possível pré-denominar, ou caracterizar, o leitor, ou os leitores, mais precisamente, que terão contato com a leitura do texto literário. Não é no leitor que se deve centrar o foco da leitura, mas na leitura em si, na sua configuração enquanto potência. É na obra, em sua feição, que o autor implícito semeia suas tendências, suas inclinações²⁴⁴. Mário de Andrade não busca por um leitor ideal, nem preconiza o mesmo para os escritores que critica; ele concentra sua teoria no apelo, na orientação e ponto. A configuração ética está lá, presente, mas

²³⁹ *Temps et récit 3*, p. 290.

²⁴⁰ Segundo Paul Ricœur, o autor implícito pode mesmo ser reconhecido através dessa estrutura interna: “L’auteur qui respecte le plus son lecteur n’est pas celui qui le gratifie au prix le plus bas; c’est celui qui laisse le plus de champ pour déployer le jeu contrasté qu’on vient de dire. Il n’atteint son lecteur que si, d’une part, il partage avec lui un répertoire du familier, quant au genre littéraire, au thème, au contexte social, voire historique; et si, d’autre part, il pratique une stratégie de défamiliarisation par apport à toutes les normes que la lecture croit pouvoir aisément reconnaître et adopter”. *Temps et récit 3*, p. 309.

²⁴¹ *Temps et récit 3*, p. 301.

²⁴² “L’auteur impliqué s’identifie au style singulier de l’œuvre, le lecteur impliqué au destinataire auquel s’adresse le destinataire de l’œuvre”. *Temps et récit 3*, p. 310.

²⁴³ *Temps et récit 3*, p. 311.

²⁴⁴ “Não é a poesia, não é a música, não são as artes que têm ‘tendências’ nem idéias, quem tem tendências e idéias é o homem. O homem é que é um bicho de tendências sociais, e é lógico que pela poesia e por todas as artes ele manifeste as suas tendências naturais. Não é a poesia que deverá ser de ‘tendências sociais’, o homem é que simplesmente é social. [...] As artes e principalmente as artes da palavra que são, reconheço, as mais confidenciais de todas, podem confidenciar até uma dor de amor e uma esperança de salvação no céu. Mas por serem fatalmente um fenômeno de relação entre seres humanos, elas congregam ou desagregam, arregimentam, ajuntam. E queiram ou não queiram os artistas, todo fato congregacional, toda arregimentação é na prática uma ação política. [...] De resto, isso da gente em arte só fazer ‘o que sente’ é um confucionismo estético que tem pouco mais de um século, e já se acabou. [...] Deus me livre de negar os valores da inspiração, os direitos da sensibilidade, da liberdade de criação e outros troféus bastante gostosos que o século passado nos deixou! Mas o que é preciso, antes de mais nada, é que o artista mantenha (ou finja!) bastante noção do seu dever profissional, pra não estar recebendo todos os benefícios que a sociedade lhe fornece, feito um reizinho hereditário sem ‘viver’ os dramas dessa sociedade, sem ‘sentir isso’. Sem pagar. Não: o artista de hoje quer apartamento, telefone, democracia, emprego público, vizinhança boa, a Imortal Ausente, e sosseguinho pra compor a sua sinfonia, o seu surrealismo, a sua arte pura sem mistura. E composta a sonata, ainda quer aplauso e o amor de todos! Mas havemos de concordar que semelhante artista é um mumbava bem pouco consciente. Ou decente”. “Sonora Política”, *Revista do Arquivo*, p. 39-40.

existe enquanto potência, enquanto possibilidade a ser manifesta. O amplo desenvolvimento dessa questão será realizado mais adiante. Gostaria, agora, somente para finalizar parcialmente a temática, de estabelecer a relação entre ação humana e texto. De acordo com Ricœur, a noção de texto é um bom paradigma para a ação humana, assim como a ação humana é um bom referencial para toda uma categoria de textos. Ou seja, a ação humana é um quase-texto, exteriorizada de uma maneira comparável à fixação característica da escritura. Ao se desvincular de seu agente, a ação conquista uma autonomia semelhante à autonomia semântica de um texto; ela deixa um traço, uma marca, ela se inscreve no curso das coisas e torna-se arquivo e documento. Da mesma forma que o texto, cuja significação é independente das condições iniciais de sua produção, a ação humana tem um peso que não se reduz à sua importância na situação inicial de sua aparição, mas permite a reinscrição de seu sentido em novos contextos: *l'action, comme un texte, est une œuvre ouverte, adressée à une suite indéfinie de "lecteurs" possibles*²⁴⁵. Por outro lado, não seria espantoso que a teoria da ação cedesse o lugar à mesma dialética da compreensão e da explicação da teoria do texto. O mais importante a destacar, de acordo com Ricœur, é que certos textos, senão todos, têm por referência a ação e, como afirmou Aristóteles, na Poética, a poesia mostra os homens como agentes, como ato, e, considerando o poder metafórico dessa, é possível afirmar que a ação desvela um mundo, um outro mundo: *Mais ce qui m'apparaît aujourd'hui faire défaut à cette théorie de la référence métaphorique, c'est la médiation opérée par la lecture entre la visée de vérité de l'énoncé métaphorique et l'affectation de cette visée hors du texte. C'est [...] le monde du lecteur qui est offert à une telle redescription; laquelle est avant tout une relecture du monde et de soi-même*²⁴⁶. Mário de Andrade demonstra estar ciente dessa verdade e isso fica claro com a leitura de seus textos, por exemplo, na conclusão a que chega ao encerrar a aula inaugural:

“Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita consciência, direi mais, um perfeito comportamento artístico diante da vida, uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubstituível, livre mas legítima, severa apesar de insubmissa, disciplina de todo o ser, para que alcancemos

²⁴⁵ RICŒUR, Paul. *Du texte à l'action – essais d'herméneutique II*, p. 195.

²⁴⁶ Ricœur completa o raciocínio a respeito desse develar do mundo real, como um “outro” mundo, através da leitura, como possibilidade de conhecimento, tanto desse, como do próprio sujeito: “j’en suis venu à dire que les énoncés métaphoriques et narratifs pris en charge par la lecture, visent à re-figurer le réel, au double-sens de découvrir des dimensions dissimulées de l’expérience humaine et de transformer noter vision du monde. Je me trouvais ainsi fort éloigné de la conception linéaire d’une référence inédite spontanément opérée par des énoncés eux-mêmes inédits: la refiguration me paraissait plutôt constituer une active réorganisation de notre être-au-monde, conduite par le lecteur, lui-même invité par le texte, selon le mot de Proust que j’aime tant citer, à devenir lecteur de lui-même”. RICŒUR, Paul. *Reflexion faite – autobiographie intellectuelle*, p. 73-74.

realmente a arte. Só então o indivíduo retornará ao humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade²⁴⁷.

A citação retoma a noção de procura, enunciada pelo poeta na “Advertência” de *Losango cáqui*; procura que o encaminhará ao entendimento, não só do *status* da arte, como da função do artista e de sua ação artística, enquanto ser social.

O banquete: considerações.

Em maio de 1943, Mário de Andrade começou a escrever crônicas sobre música e músicos, para a *Folha da Manhã*²⁴⁸. Os textos eram publicados semanalmente, sob o título “Mundo Musical”. Algumas dessas crônicas foram elaboradas em textos tão extensos que, não raro, eram divididos e publicados em série. Uma dessas longas crônicas deu origem ao livro *O banquete*, publicado postumamente. Infelizmente, com a morte de Mário de Andrade, em 25 de fevereiro de 1945, o projeto parou no sexto capítulo. Em um resumo geral, o texto relata um único evento: um jantar oferecido por uma milionária que objetivava conseguir apoio e financiamento para um compositor que despertava seu interesse amoroso. Para esse fim, a milionária – Sarah Light – convidou uma cantora célebre e um político conhecido como protetor das artes. A cantora era a virtuose Siomara Ponga e o político, o senhor Felix de Cima. O compositor – Janjão –, no meio do caminho, quando se dirigia à casa de Sarah Light, conheceu e convidou, para acompanhá-lo ao banquete, um estudante de direito – Pastor Fido. E assim temos reunidas as cinco personagens, sobre cujos diálogos se dedicará o narrador, descrevendo as características psicológicas e fisiológicas de cada uma, traçando comentários complementares ao longo do texto. Na verdade, a figura do narrador é pouco explorada, destacando-se somente por um de seus comentários, ao qual dedico maior atenção. Em certo momento o narrador afirma: *Mas é incrível como os meus personagens já estão agindo sem a minha interferência: não consigo conter mais eles*²⁴⁹. Como bem notou Jorge Coli e Luiz C. Dantas, em um texto de pura ficção, novela, ou romance, observações assim teriam sem problema seu lugar; elas seriam aí apenas informações sobre as personagens. Entretanto, em *O banquete*, texto de pensador, elas são alertas sobre as idéias que expõe²⁵⁰. É possível ir além dessa constatação. Na

²⁴⁷ “O artista e o artesão”, p. 33.

²⁴⁸ ANDRADE, Mário de. *O banquete*. Prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas – 2ª ed. - São Paulo: Duas Cidades, 1989.

²⁴⁹ *O banquete*, p. 122.

²⁵⁰ *O banquete*, p. 17.

verdade, *O banquete* não apresenta as características de um texto de ficção, as quais Mário de Andrade conhecia muito bem, pois utilizou com excelência todos os recursos narrativos em muitos de seus contos e romances. Para citar somente um deles, a título de exemplificação, vale a pena recordar como era fascinante ver – em “Pia não sofre? Sofre” – o mundo da ótica de uma criança de “quase quatro anos”, sentir a dimensão dos sofrimentos aos quais fora submetida na tão curta vida. A personagem de Paulino é tão bem elaborada que, mesmo sem ter uma única fala no texto, o narrador nos faz capturar os pensamentos do piá, a sua lógica. Mas esse é um exemplo simples, que tem mesmo o objetivo de ser simples perto da complexidade que seria demonstrar as manobras de um bom narrador na descrição e na demonstração dos conflitos internos de Macunaíma, de João, de Rosa, personagens dos contos marioandradinos. Resumindo, para quem conhece as obras de ficção de Mário de Andrade, está claro que o escritor não utilizou seus conhecimentos e técnicas narrativas na elaboração de *O banquete*.

Antes de compreender o “porquê” desse texto ter sido redigido de tal forma, é interessante observar todas as pistas de que não se trata, pura e simplesmente, de uma narração ficcional; pistas intencionais, que o escritor deixa transparecer na estrutura da narrativa. Inicialmente, é possível dividir as personagens em dois grupos distintos, na dicotomia clássica do bem *versus* mal. O desequilíbrio dessa divisão é, sem dúvida, proposital: três “donos da vida”, para empregar uma noção cara a Mário de Andrade, e apenas dois “não conformistas”, como o autor os descreve. Nota-se que o narrador apresentou as três personagens do primeiro grupo – Sarah Light, Siomara Ponga e Felix de Cima – em suas características gerais, funcionais dentro do texto, mas de maneira a deixar claro que todas possuíam certo caráter que lhes permitiria passar, mesmo que instantaneamente, para o segundo grupo. Ou seja, assim como na doutrina chinesa do yin e yang, o primeiro grupo poderia apresentar características do segundo grupo, e vice-versa. Mas esse equilíbrio não existe dentro da narrativa, pois, na verdade, as personagens do segundo grupo – Janjão e Pastor Fido – não são apresentadas com caracteres ambíguos – somente em um momento, Janjão parece não se reconhecer totalmente como elemento do segundo grupo, mas o motivo dessa “dúvida” segue outra intenção do narrador, a qual abordarei adiante. Retomando a ambigüidade das personagens do primeiro grupo, temos Sarah Light, a milionária israelita, que vivia no meio infecto de estúpidos, de granfinos, de indiferentes às artes, e que escondia, sob o pretexto de ajudar o compositor Janjão, o seu verdadeiro desejo de satisfação libidinoso; contudo, o narrador afirma a seu respeito: *vos garanto que Sarah Light era uma grande mulher, que pena... Tive e tenho intenção de a mostrar desagradável, como de fato é. Mas nem sempre consigo conservá-la na sua classe de plutocrata, porque, pessoalmente,*

às vezes ela se esquece da classe e de mim, uma grande mulher!²⁵¹. Da mesma forma, Siomara Ponga, a virtuose, no mais degradante sentido da palavra, *escrava* desse público detrital que bóia no enxurro das semiculturas, uma conformada, medíocre, como o escritor define os virtuosos²⁵², possui qualidades altamente positivas: *Entretanto a personagem de Siomara não é nem tão simples, nem unicamente negativa. Ela possui conhecimentos musicais profundos e uma cultura sólida e vasta: é o bem seguro profissional no seu esplendor, do qual mesmo o compositor Janjão teme a “força intelectual”*²⁵³.

A ambigüidade das personagens do primeiro grupo somente é atenuada na figura do político Felix de Cima que, sendo político, não poderia mesmo ser muito complexo. Félix de Cima é ignorante, dissimulado e não entendia nada sobre artes; era conhecido como protetor das artes pelos motivos mais espúrios²⁵⁴ e não por qualquer amor ou conhecimento destas; tanto assim que uma de suas falas se transformou numa sorte de refrão dentro do texto: *Meu Deus! Eu não estou entendendo nada! Mas, mesmo ele, o político ignorante, apresentava sua porção de boas qualidades: Tinha qualidade isso tinha, como, por exemplo, gostar de comer e conhecer até com sutileza a data dum vinho rubro e a gota de leite escorregada a mais num cozimento de perdiz. Era um prodígio de simpatia, de tal maneira que ficava impossível a gente não acabar gostando dele. [...] Ainda tinha outra qualidade mui simpática em Mentira que era gostar das mulheres*²⁵⁵. O fato de o escritor chamar a atenção para a ambigüidade dessas personagens, além de torná-las bastante humanas, permite que essas possam ter momentos de “lucidez” quando fazem reflexões sobre a arte, os artistas e a sociedade, demonstrando conhecimentos e defendendo posições que não soam naturais vindas do grupo ao qual pertencem. Com essa estrutura, Mário de Andrade, como autor da obra, ficava livre para expressar toda sorte de considerações sobre a arte, os artistas e a relação artista/sociedade, através da fala de qualquer uma de suas personagens; considerações essas que, por vezes, eram

²⁵¹ *O banquete*, p. 127.

²⁵² O narrador não se faz de rogado ao analisar o comportamento artístico da cantora: “o escancaramento sumário do cabotinismo. Porém, meu Deus! como ela trabalhara bem essa desonestidade! [...] Jamais se propusera com lealdade que arte não quer dizer fazer bem feito, mas fazer melhor. O fazer bem e certinho lhe sossegava uma consciência fácil, o conformismo domesticado, a subserviência às classes dominantes”. *O Banquete* p. 53. Já na aula inaugural - “O artista e o artesão” - Mário de Andrade grifou sua própria afirmação: “É porque, em arte, a regra deverá ser apenas uma norma e jamais uma lei. O artista que vive dentro de suas leis será sempre um satisfeito. E um medíocre”. “O artista e o artesão”, p. 28.

²⁵³ *O banquete*, p. 26.

²⁵⁴ “De maneira que dois ficaram sendo os princípios educativos que Felix de Cima imprimiu à proteção oficial das artes, em Mentira. 1º: proteger tudo quanto é artista estrangeiro que pedir água, pra não irem lá fora falar mal do país e pra mostrar que somos muito hospitaleiros, como dizia Saint-Hilaire; 2º: não proteger as artes modernas porque não se entende mas é comunismo. Quanto aos artistas nacionais, a terra é farta e boa, que morram de fome”. *O banquete* p. 49.

²⁵⁵ *O banquete*, p. 47.

incompatíveis com a descrição que o narrador delas ofereceu. Um exemplo flagrante é Siomara Ponga, uma virtuose que teme a execução da música nacional de Janjão, que poderia estragar a sua voz, e defende as artes modernas com um discurso esclarecido e maduro. Em uma de suas considerações valoriza aquilo que teme, o aproveitamento da voz: *A música moderna instrumental é interessantíssima na leitura, não contesto, mas vão tocar e muitas vezes não “rende”, porque esses compositores atuais na maioria criam em abstratos, sem se dobrar às exigências naturais dos instrumentos, nem lhes aproveitar as qualidades próprias. E muito menos da voz*²⁵⁶. Em outro momento, afirma preferir um Villa Lobos a um Ravel e admite que seus recitais são amansados a fim de servir seu público. Na verdade, Siomara Ponga é mais antipática na descrição do narrador do que na exposição de si mesma a respeito das teorias que defende. Talvez por isso mesmo, Siomara Ponga será a personagem do primeiro grupo, por meio da qual o esteta irá se pronunciar mais freqüentemente. Mas não só através dela. Observemos a exclamação de Sarah Light a respeito da música popular: *me excita, me brutaliza, acho estupendo*²⁵⁷. Ainda em outro momento, ela é marioandradina ao extremo: *O direito de errar tem como consequência a pesquisa, a inovação, mas nunca, por si mesmo, a desorganização moral, a irresponsabilidade, o cinismo, a indignidade*²⁵⁸. Outro detalhe que atesta o interesse do escritor em fazer um texto de pensador em uma narrativa ficcional é a construção da personagem Pastor Fido, que não convence na representação de um jovem estudante de Direito. O estudante demonstra uma maturidade de conhecimentos impressionante, que o narrador tenta justificar, sem muito sucesso: *um estudante de Direito moço bem, já com suas leituras, meio ingênuo é certo, mas solidamente desbocado, que estava dizendo as verdades pra todo o mundo*²⁵⁹. Todas essas considerações acerca da narrativa que “falhou” obedecem ao meu intuito de afirmar que essa “falha” é exatamente intencional, como já havia notado Joan Dassin²⁶⁰. A negação da responsabilidade do narrador sobre as ações de suas personagens somente tem por objetivo atrair a atenção do leitor para as mesmas; é estratégico e altamente didático, como tudo que Mário de Andrade faz: *a função pedagógica d'O banquete devia realmente ter um alcance considerável. E pela sua natureza e contexto, as polêmicas levantadas, a*

²⁵⁶ *O banquete*, p. 77.

²⁵⁷ *O banquete*, p. 91.

²⁵⁸ *O banquete*, p. 76.

²⁵⁹ *O banquete*, p. 119.

²⁶⁰ “Não há dúvida que o exagero e a negação de responsabilidade do autor são artificios tradicionais e cômicos que só reforçam impressões exatamente opostas, sobretudo porque o exagero corresponde a alguma verdade fundamental hiperbólica e porque o autor é efetivamente o inventor de sua ficção. Mário tenta até mesmo pular fora da responsabilidade ao quebrar deliberadamente a ilusão da autonomia narrativa: ‘Aqui em Mentira ainda os exemplos são pouco convincentes porque somos um país inventado por Mário de Andrade...’”. *Política e poesia em Mário de Andrade*, p. 72.

virulência do estilo, o ardor das defesas, sempre ligadas às reflexões estéticas mais gerais, têm esse sabor de vida que efetivamente a taxidermia universitária, mais rigorosa, ou o que quer que se queira, não possui²⁶¹.

Ao levar em consideração a linha de raciocínio que conduz este trabalho, considerando o didatismo marioandradino e dando continuidade ao fechamento do entendimento de sua estética, passo a considerar *O banquete* como um discurso estético, o último de Mário de Andrade. Portanto, não pretendo analisá-lo enquanto texto literário²⁶² e, sim, subtrair de seu discurso todas as considerações que o esteta Mário de Andrade apresenta através de suas personagens. Falta acrescentar que, concordando com a análise de Coli e Dantas acerca do perigo em estabelecer analogias entre as possíveis alegorias do texto e os fatos históricos²⁶³, pretendo menos ainda demonstrar qualquer relação entre personagens fictícios e personagens reais, ou qualquer outro tipo de analogia dessa ordem, o que em nada acrescentaria ao objetivo dessa pesquisa. Antes de ver *O banquete* como a representação ficcional de um diálogo dessas cinco personagens, prefiro entendê-lo como um grande monólogo, ou, quando muito, como um conto filosófico bem no estilo didático de Platão.

O banquete é, então, o texto maduro da estética marioandradina, vinte anos mais velho que *A escrava que não é Isaura*, e sete a mais que “O artista e o artesão”. Esse texto retoma, exemplifica e amplia algumas das questões desenvolvidas nos textos anteriores, além, é claro, de apresentar elementos novos. Um dos temas – já presente em *A escrava que não é Isaura* – que retorna é a questão da técnica e, com relação a esse tema, o esteta confirma a sua importância na elaboração da arte como um todo: *Técnica será, digamos: o conjunto de conhecimentos práticos com que o artista move o material pra construir a obra-de-arte. (...) A estética faz parte da técnica, não como sistema filosófico, mas ao mesmo tempo como uma pesquisa, uma vontade preliminar e uma experiência adquirida e consentida*²⁶⁴. A técnica empregada na feitura de uma obra, segundo o esteta, define o artista. Mário de Andrade retoma a questão do verso-livre e utiliza-se da mesma imprecisão para defini-lo, assim como fez em *A escrava que não é Isaura*: *verso é o elemento da linguagem oral que imita, organiza e transmite a dinâmica dum estado lírico. [...] verso é o elemento de poesia que*

²⁶¹ Análise feita por Jorge Coli e Luiz Carlos Dantas no prefácio de *O banquete*, p. 16.

²⁶² “O banquete, tal como nos foi legado, não pode se alinhar junto aos livros feitos do escritor; mas pela importância e tratamento apaixonado dos seus temas, é, sem dúvida, um dos momentos mais altos da meditação estética no Brasil”. *O Banquete*, p. 41.

²⁶³ “Tais símbolos complexos, além de não unívocos, têm uma força expressiva própria, eles são mais que símbolos. Mais ou menos ambíguos, ganham no meio mistério em que se encontram, e seria banalização imperdoável (e sempre falsa) estabelecer correspondências do gênero – isto quer dizer aquilo”. *O banquete*, p. 40.

²⁶⁴ *O banquete*, p. 78.

determina as pausas do movimento rítmico [...] o verso é elemento de poesia que determina as pausas de movimento da linguagem lírica. Ou: ainda se pode melhorar: verso é a entidade rítmica (ou, dinâmica) determinada pelas pausas dominantes da linguagem lírica. Ou, poética. Esta definição me satisfaz²⁶⁵. E, na seqüência da discussão a respeito do verso, o esteta reafirma a importância e a conquista moderna na valorização do ritmo. Suas considerações, aqui, são exatamente iguais às feitas em *A Escrava*, inclusive na exemplificação: ritmo é toda e qualquer “organização” de movimento [...] um valor sinão consciente, pelo menos “sensível”. [...] Aliás, já Aristóteles, na *Retórica*, afirmava ser conveniente que o discurso tivesse “ritmo, porém não tivesse metro, pra não se tornar poesia”²⁶⁶. E, por fim, novamente, a questão do belo horrível, que parece ter sido sempre um conceito irritante para o esteta: belo horrível não existe! Isso é bobagem que muitos estetas aceitaram por confusão. [...] Tanto na arte como na natureza, o belo nunca está sozinho [...]. O que, aliás, confirma a fixação de que a beleza não é a finalidade da arte... [...] O assunto pode ser horrível. A realização estética dele não pode²⁶⁷. O “esclarecimento” do termo é exatamente o mesmo de *A escrava que não é Isaura*. As novas contribuições, no que tange à parte técnica da arte, do texto literário mais especificamente, serão discutidas mais adiante. Por ora, dando continuidade à temática final de “O artista e o artesão”, compreenderemos a configuração do artista ideal na análise do par, aparentemente antagônico, Siomara Ponga e Janjão.

A virtuosidade, em si, já é um elemento ambíguo por natureza, segundo o esteta paulista. Em *A escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade chamou a atenção para o perigo da virtuosidade sem fundamento, ou seja, o perigo de que o artista reproduza somente a técnica tradicional, a qual aprendeu com o estudo e a análise dos artistas que o antecederam. Essa virtuosidade é a virtuosidade da reprodução pura e simples, o que significa dizer que Siomara Ponga, com todos os seus conhecimentos, mas sem inovação, sem trabalho artístico, técnica pessoal, para além desses conhecimentos, representa o tipo negativo de virtuose: *A única honestidade em que ela se detivera, consistia em exigir de si mesma, fazer bem feito o que ela sempre fizera... bem feito. [...] Que voz linda! Que afinação perfeita! que vocalizações irrepreensíveis! Mas tudo isso lhe vinha do berço já. E o trabalho dela, trabalho severo, fatigante e cotidiano, fora apenas se escravizar a isso tudo. [...] Ela apenas, como a maioria infinita dos virtuosos internacionais, não fizera mais que desvirtuar a*

²⁶⁵ *O banquete*, p. 84-85.

²⁶⁶ *O banquete*, p. 85. Mário de Andrade lembrará, igualmente, a criação “maravilhosa da polifonia” e citará, novamente, o poeta revolucionário russo, Mussorgski. Cf. *O banquete*, p. 78.

²⁶⁷ *O banquete*, p. 81.

*sua sublime predestinação*²⁶⁸. Um contra-exemplo de Siomara Ponga é Portinari, artista que o esteta considera ter ido além do tradicionalismo, pois pesquisou, fez uso do artesanato, elaborou suas obras moldadas à sua verdade pessoal; esse foi além, Siomara, não, pois sua interpretação é impessoal – ela procura revelar os artistas na sua permanência, na sua mensagem²⁶⁹. Os ensinamentos de Mário de Andrade são sempre equilibrados; o esteta busca a medida certa, o ponto de equilíbrio, e por isso sabe, como poucos, avaliar o benefício e o malefício de determinadas práticas da elaboração artística. A virtuosidade, por outro lado, representa outra parte ensinável, como vimos em “O artista e o artesão”, e é bastante interessante e positiva na formação do artista: *Estudara muito, trabalhara e trabalhava cotidianamente ... alcançara uma cultura legítima [...] Ela conhecia muito suficientemente a história e o mundo das artes pra reconhecer como era baixo e indecente o “academismo” de todas elas. Baixo por fazer da arte uma indústria reles*²⁷⁰. No entanto, como observaram Coli e Dantas, a questão que se põe com a personagem é uma questão moral, uma questão de atitude diante da arte²⁷¹; todo o seu conhecimento era usado para um único fim: o alimento de sua vaidade. O esteta já condenara em muitos outros momentos a ação artística que tem por único fim a egolatria. Um desses momentos foi no ensaio “Romantismo musical”:

“A diferença me parece de raiz, como consciência profissional da arte. Nesta inflação do homem individuo, em que o carro passa adiante dos bois, em que a personalidade do artista passa adiante da funcionalidade da obra, há uma perversa, mas essencial dessocialização da arte da música. E si esta é agora popularesca por princípio, devido às aparências democráticas que a vida tomava então, em essência ela é uma expressão de classe. Porque o artista agora não cria mais uma obra simplesmente funcional: ele acredita na Sua Obra e a valoriza. Não a esquece mais nem a perde na escuridão bichenta dos arquivos, antes a assina aos quatro cantos e proclama aos quatro ventos, e faz dela o seu próprio elogio, a expressão de si mesmo, a exaltação do Eu²⁷²”.

É certo que toda a estética marioandradina apresentada até então, com exceção de *A escrava que não é Isaura*, é voltada para a música, mas, além de ser perfeitamente aplicável a todas as artes, como demonstra a retomada de elementos com os quais o esteta havia trabalhado na estética literária, a música é considerada por Mário de Andrade, de todas as artes, a mais socializadora e, por isso, ele se volta para ela, a fim de “conscientizar²⁷³” o artista de sua missão, da verdadeira função

²⁶⁸ *O banquete*, p. 52.

²⁶⁹ *O banquete*, p. 129.

²⁷⁰ *O banquete*, p. 50.

²⁷¹ Cf. *O banquete*, p. 24.

²⁷² “Romantismo musical”, *O baile das quatro artes*, p. 47.

²⁷³ A teorização a respeito da técnica em arte, foi uma das formas eleitas por Mário de Andrade para proceder com a

da obra de arte, cuja fatalidade é a humanidade. E é nesse ponto que entra a figura do artista consciente, que em *O banquete* foi representado por Janjão.

A primeira coisa a se notar é que, diferentemente do tratamento dado às três primeiras personagens, o narrador não faz uma apresentação das duas outras personagens – Janjão e Pastor Fido. Essas se apresentam a si mesmas à medida que se expressam e defendem suas idéias. Contudo, antes do encontro das cinco personagens, o narrador nos dá a conhecer um pouco de Janjão, através de Siomara Ponga: *A cantora sentia o valor de Janjão, a força criadora dele, a contribuição historicamente importantíssima que ele trazia para a música de Mentira*²⁷⁴. O fato de o esteta afirmar, em um sentido positivo, a contribuição histórica de um artista dá margem a uma série de interpretações com relação à função social desse, que é preciso ser problematizada. Mário de Andrade condena expressamente o conformismo dos artistas que se contentam em “fazer bem” e não em “fazer melhor”. O esteta afirma que o artista conformista é um “folclórico” e, ao considerá-lo dessa forma, Mário de Andrade introduz a relação entre artista e produção popular, relação essa, que, como afirmaram Coli e Dantas, o escritor resolve mal. E não é sem razão que o poeta paulista não consegue resolver a questão a contento, pois esta é uma questão clássica e problemática das artes em geral e da teoria literária, em especial.

O sociólogo francês Bruno Latour²⁷⁵ definiu muito bem o conflito. Segundo ele, basta escutar um esteta falar de obra de arte atemporal, fora de todo contexto, para despertar a reação de sociólogos em arrolar toda uma lista de “fatores sociais” que explicarão a obra; e, assim que esses sociólogos comecem a fornecer uma “explicação social”, o historiador de arte, o mais aberto de espírito, horrorizado, começará a expor a respeito do poder da obra de arte em si mesma. Latour acredita no possível equilíbrio entre os teóricos de ambos os lados: *L'œuvre est une médiation dont le centre est partout et la circonférence nulle part. [...] Eviter à tout prix de tomber, comme on dit “dans la représentation” et se battre pour éviter l'aura sacrée de l'œuvre, il semble que ce soit,*

conscientização do artista: Aspectos: “Nem penso numa qualquer tecnocracia, antes, confio é na potência moralizadora da técnica. [...] O intelectual não pode mais ser um abstencionista; e não é o abstencionismo que proclamo, nem mesmo quando aspiro ao revigoramento novo do ‘mito’ da verdade absoluta. Mas se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista. Simplesmente porque então a sua verdade pessoal será irreprimível. [...] Ora, como atividade, o intelectual, por definição, não é um ser político. Ele é mesmo, por excelência, o *out-law*, e tira talvez a sua maior força fecundante justo dessa imposição irremediável da ‘sua’ verdade”. “A elegia de abril – 1941”, *Aspectos da literatura brasileira*, p. 193.

²⁷⁴ No entanto, essa avaliação positiva logo se desvanece: “E então ela se apegava a uma realidade técnica, no fundo tão falsa como as outras: As canções de Janjão podiam ser lindas, mas vocalmente não ‘rendiam’, não ficavam bem pra voz. Podiam estragar a voz dela, como já se falou de Wagner. [...] as canções de Janjão. Escritas em língua nacional, elas exigiam toda a uma emissão nova, todo um trabalho de linguagem e de impostação...” *O Banquete*, p. 51.

²⁷⁵ LATOUR, Bruno. “La guerre des images – quelle guerre?”; *Magazine Littéraire – Philosophie et Art, la fin de l'esthétique* – n.º 414, novembro de 2002, p. 48-51.

*pour beaucoup de praticiens, une occupation de chaque instant. D'où la guerre des images dans les images et l'impérieuse passion pour l'iconoclasme*²⁷⁶. O princípio que deveria ser respeitado tanto por sociólogos, quanto por teóricos da arte, é a própria arte. Mário de Andrade, enquanto teórico e crítico literário e, também, enquanto artista, sofreu esse dilema à exaustão. Esse conflito marioandradino é subdividido em dois momentos: o primeiro, estabelecido entre o esteta e o artista, e o segundo, entre o artista engajado, que, através da obra de circunstância, age ativamente na sociedade, e o artista permanente, aquele que não sacrifica sua obra, mas que mantém a liberdade de uma criação que possa permanecer no tempo. Procurarei elucidar mais claramente esses conflitos.

Na aula inaugural de 1938, o esteta se pronunciou, pela primeira vez, a respeito da importante diferença entre o teórico da arte e o próprio artista: *A fixação dos conceitos nos levaria fatalmente a uma organização sistemática do nosso pensamento artístico, nos levaria a uma Estética, nos levaria a filósofos, não a filosofantes, e não aos artistas que devemos ser. Já uma limitação de conceitos, não apenas necessária aos artistas, mas imprescindível. Sem isso, creio não se poderá nunca ser artista verdadeiro*²⁷⁷. Ao artista, cabe o trabalho de copo-a-corpo com o material com o qual irá produzir a obra de arte; cabe também respeitar o fluxo criativo vindo do subconsciente, cabe, enfim, utilizar a técnica certa, a técnica própria com a qual irá elaborar a sua “obra”, a partir do material disponível e de sua formação enquanto artesão, enquanto virtuose. O artista que confunde sua função com a de um teórico da arte, molda sua obra sob a direção de uma determinada estética e não em função de sua verdade²⁷⁸. E o professor Mário de Andrade põe novamente em pauta a importante questão, no curso de Estética Comparada das Artes, a que Sarah Light assistiu. Agora, o esteta chama a atenção para os equívocos a que podem chegar os teóricos da arte no afã de compreender, ou de “decifrar”, a obra de arte: *os estetas filósofos que tratam excessivamente da arte avançam pelos caminhos da sociologia, da psicologia, da história, não só numa confusão grande de métodos, como principalmente numa escamoteação do objeto. Arte é outra coisa. [...] Da arte, são apenas auxiliares e para os gênios sempre foram auxiliares*²⁷⁹. A

²⁷⁶ “La guerre des images – quelle guerre?”, p. 49.

²⁷⁷ “O artista e o artesão”, p. 29.

²⁷⁸ “... ele [Mário de Andrade] afirmava a utilidade da estética como disciplina do espírito de qualquer um (.) e que ‘para os artistas então, a estética faz parte da própria técnica, é lógico’. (...) Mas ele mesmo diz que a estética, enquanto disciplina filosófica completa e metódica, é para os filósofos e cientistas, e a arte é para os artistas”. *O Banquete*, p. 77.

²⁷⁹ *O Banquete*, p. 78. A própria escritora Joan Dassin, que escreveu um livro em que trata do que ela denomina como o “engajamento esquerdista” de Mário de Andrade, afirma uma “certa” autonomia da obra de arte, assim como demonstra que esta era também a crença do próprio escritor: “Na verdade, a literatura conserva um limite especial de autonomia, o que a faz independente em certo sentido e capaz de transcender as amarras históricas. Evidentemente, poucas pessoas afirmariam que a literatura em si provoca acontecimentos históricos ainda que ela, às vezes, chegue a

problemática que se apresenta na relação entre “fazer” e “criticar” obra de arte reproduz outro dilema que representa o segundo conflito marioandrado. Esse se resume na questão: é possível um artista erudito fazer obra de arte para o povo? Essa questão se desdobra em muitas outras que abordarei aqui.

Inicialmente, considerando a afirmação do esteta de que “arte é outra coisa”, é preciso compreender a preocupação de Mário de Andrade em se manter à distância de uma compreensão da arte como ideologia. Segundo Eduardo Jardim de Moraes²⁸⁰, Mário de Andrade percebe, na concepção da arte como mensagem, colocada a serviço de uma ideologia, uma forma renovada de aprisionamento à moderna perspectiva individualista: *o fato de atribuir-se à arte a tarefa de transmitir mensagens significa impor a ela, de fora, o ponto de vista interessado de um determinado indivíduo-artista*²⁸¹. Por outro lado, como observou Joan Dassin, o artista brasileiro não consegue escapar facilmente da luta de classes tão evidente em torno de si²⁸². E seria mesmo impossível a um escritor, consciente de seu papel como intelectual no processo de transformação da sociedade – como bem o demonstrou quando esteve à frente do Departamento de Cultura²⁸³ – ser indiferente ao momento histórico e social do Brasil. Desde o período de sua estréia como poeta em 1917, o momento cultural brasileiro convidava ao engajamento dos artistas. Mário de Andrade viveu e publicou intensamente nesse período calamitoso das duas guerras mundiais, os quais, se não afetaram diretamente o Brasil, fizeram o país sofrer conseqüências consideráveis. Mesmo porque, como notou Joan Dassin, a expressão artística no Brasil quase sempre dependeu de processos de transferência cultural ou de pressão cultural estrangeira²⁸⁴. E a cultura, não raro, reflete o momento histórico-social no qual está inserida. Esse parece ser o centro nervoso da discussão e do conflito. Afinal, o fato de a obra de arte “refletir” um dado momento histórico-social não significa afirmar

profetizá-los. Com certeza foi isso que Mário de Andrade quis dizer em ‘O movimento modernista’, ao concluir que ‘os movimentos espirituais precedem sempre as mudanças de ordem social’. E mais: precisamente porque a literatura está em contato com a realidade social, ela incorpora em suas obras as contradições da sociedade em termos de estrutura e de significado”. *Política e poesia em Mário de Andrade*, p. 75.

²⁸⁰ Conferir o livro *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*.

²⁸¹ *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*, p. 102.

²⁸² *Política e poesia em Mário de Andrade*, p. 91.

²⁸³ “Agora mesmo um intelectual brasileiro, que já realizara as grandes funções que lhe haviam justificado o nascimento, fazendo a poesia, escrevendo o romance, amando e pesquisando a música, o folclore e a crítica, está agindo. Agindo. Desenvolvendo uma ação que é certamente notável e exemplar. Esse intelectual é o poeta Mário de Andrade. [...] Impressionado com a incultura do povo, Mário de Andrade manda o Departamento dar-lhe livros. E então são armadas bibliotecas circulares, montadas sobre automóveis, levando o livro às mãos que não o poderiam comprar, vencendo a ignorância lá onde tem o seu domínio. Interessado nos problemas que são a chave do Brasil que virá, ele manda fazer Parques Infantis pela cidade”. COSTA, Dante. “Ação de um intelectual”. *Dom Casmuro*, 17/02/1938.

²⁸⁴ *Política e poesia em Mário de Andrade*, p. 76.

que ela o “represente”. Na verdade, o que me interessa aqui é apresentar qual o encaminhamento que Mário de Andrade deu ao seu conflito.

No primeiro momento, seguindo a trilha do esteta, Mário de Andrade põe em relevo e considera como imperativo o dinamismo da comoção estética: *No belo, na comoção estética entra imprescindivelmente uma enorme colaboração do espírito, e de caráter específico, que é o que determina a “fatalidade” fisiológica da comoção estética, mas ao mesmo tempo a sua “causalidade” psicológica*²⁸⁵. Mário de Andrade parece buscar na atestação da comoção estética a saída do conflito, pois esta, sendo imediata e fatal, atinge a todos os seres. A comoção estética, segundo Mário de Andrade, se passa num processo fisiológico, independente da vontade do sujeito. As ondas luminosas, acústicas etc., quando contempladas por um sujeito, são transmitidas a seu cérebro através de nervos condutores e distribuídas para os diversos centros e só então a sensação se determina. Porém, o efeito não pára aí:

“Si parasse não podia se dar comoção de beleza. [...] Essa atividade, como qualquer atividade, aliás produz no organismo uma criação e emprego de forças a que geralmente dão o nome de dinamogenia. E este emprego novo de forças faz com que as funções vitais se ativem ou amoleçam. Esta ativação ou pacificação que depende do estado físico de cada um, é recolhida de novo, reconhecida e catalogada, pela nossa consciência que a qualifica então como um prazer ou um desprazer. A este prazer ou desprazer é que chamam de comoção estética. E por ela, então se cria esse sentimento de 'empatia' como falam os ingleses, pelo qual a gente reconhecidamente se entrega ao objeto que causou o estado de prazer ou recusa o que causou desprazer.”²⁸⁶

Mesmo afirmando, em “O artista e o artesão” que desconhecia o que significava o Belo e a Arte²⁸⁷, e que, através de todos os filósofos que percorreu, jamais um conceito deixou de se quebrar diante de novas experiências, o esteta parece ter encontrado uma definição que o agradava e com a qual concordava: a de que a obra de arte tem que ser útil. Um outro detalhe da comoção estética é considerado por Mário de Andrade: o fato de a comoção estética não exigir compreensão nenhuma do sujeito que sofre sua ação, sendo, assim, independente de raciocínio e de interesse prático. Esse sim é o verdadeiro sentido social da obra de arte. Entretanto, é a causalidade psicológica da comoção estética que faz a diferença de reconhecimento dela entre, por exemplo, *um caipira analfabeto e um*

²⁸⁵ *O banquete*, p. 88-89. Ao que tudo indica, Mário de Andrade trata o conceito de estética dentro do pensamento kantiano, valorizando neste sentido a autonomia desta.

²⁸⁶ *O banquete*, p. 82.

²⁸⁷ Cf. “O artista e o artesão”, p. 28.

*estudante de literatura*²⁸⁸. Aqui, retorna o conflito, que está centrado antes na figura do artista que na do expectador, afinal, é impossível determinar quem será o receptor de determinada obra, pois esse existe enquanto potência, enquanto possibilidade.

A questão é saber como ser um artista envolvido com os problemas do seu tempo e da sua sociedade, sem deixar de valorizar o principal da obra de arte: a própria obra. Telê Ancona relembra que Mário de Andrade declarou, em “Distanciamentos e aproximações”²⁸⁹, que a legítima finalidade da obra de arte deve ser a própria obra de arte e não o panfleto, deve ser a representação de um assunto humano, pleno de beleza, e que represente a aspiração de uma vida melhor. Na arte, o assunto é a essência, pois é fator de socialização, de coletivização, enquanto a superposição do problema do belo é ponto de contato ou afastamento de artistas, quando dedicados ao exercício coletivo. Não deve o artista abandonar a pesquisa estética, mas *voltar a aproximá-la da arte, isto é, restituir-lhe a direção social*²⁹⁰. O compositor Janjão afirma que não conseguiria construir uma arte que interessasse diretamente às massas e que as movesse. Segundo ele, ou melhor, segundo Mário, o melhor jeito de se utilizar, de acalmar a consciência livre, é realizar obra malsã: *no sentido de conter germes destruidores e intoxicadores, que malestarizem a vida ambiente e ajudem a botar por terra as formas gastas da sociedade. Obras que entusiasmem os mais novos ainda capazes de se coletivizar, e os decidam a uma ação direta...*²⁹¹. Contudo, antes de entramos na solução proposta e assumida por Mário de Andrade a fim de resolver o conflito, é preciso entender por que as considerações e ações intelectuais do escritor permitiram análises que o consideravam como um agente político dentro da sociedade.

Joan Dassin afirma categoricamente que a produção artística e intelectual marioandradina é, antes de tudo, uma ação política. É dela a questão: *Defender as artes, como fez Mário no Brasil, é um gesto supremamente político: como podia ele harmonizar sua consciência esquerdista com uma posição de artista de elite?*²⁹² Joan Dassin parece pertencer ao grupo de sociólogos que negam a autonomia, ou mesmo uma “parcial” autonomia, da obra de arte. Segundo Dassin, a autonomia da

²⁸⁸ *O banquete*, p. 92. Em outro momento, Mário de Andrade amplia a questão da dinâmica da comoção estética, inclusive, na consideração sobre a crítica e a avaliação dessa: “Você, um operário e uma princesa diante de um quadro, fatalmente, queiram ou não queiram, gostarão ou não. As ‘belas’ Artes são de todos e todos podem gostar ou não e o dizer. Mas se isso é permitido tanto ao lixeiro como à mãe-de-família e ao intelectual – está claro que este (sic) têm obrigações menos classistas, mas digamos filosóficas, e a opinião dele, não só deve, mas tem obrigação de ser uma crítica de ordem intelectual, isto é, de ordem universal e permanente”. *A lição do guru* – cartas a Guilherme de Figueiredo – 09/07/1942, p. 62.

²⁸⁹ “Distanciamentos e aproximações”, publicado em *Música, doce música*.

²⁹⁰ *Ramais e caminhos*, p. 246.

²⁹¹ *O banquete*, p. 65.

²⁹² *Política e poesia em Mário de Andrade*, p. 86.

arte está seriamente comprometida por causa da sempre crescente inclinação mercadológica dos artistas e por causa do aumento do consumo cultural permitido pela moderna tecnologia. Com base nessa certeza, Dassin acredita que o mais importante de tudo é o artista e seu produto serem avaliados como parte de um contexto social. A liberdade criativa individual é tão ilusória quanto as respostas puramente “objetivas” ao fenômeno estético. Um artista, sua obra e seu público potencial são todos limitados por condições históricas e por fatores sociais e políticos²⁹³. É nessa chave de leitura que Joan Dassin analisa as obras de Mário de Andrade, enumerando em três tópicos os “problemas” propostos pelo escritor: *pensar os dilemas que os artistas vivem em meio às contradições impostas pela iniquidade do desenvolvimento capitalista ocidental; tentar, na prática, valorizar a arte popular e tornar a arte erudita acessível a um maior número possível de pessoas; desenvolver uma teoria estética provocante, embora utópica, na tentativa de conceituar o “fator nacional” em toda sua complexidade social*²⁹⁴. Há de se relativizar a interpretação que Joan deu a esses problemas, que parecem ser muito mais de ordem artística que política. O pronunciamento mais direto de Mário de Andrade a respeito da imposição do sistema capitalista sobre os artistas está dentro de uma dimensão artística, da real possibilidade de formação dos nossos artistas, no sentido da falta de incentivo e de interesse dos “donos da vida” nessa direção²⁹⁵. A figura emblemática do problema é Janjão, que constatava muito bem que protegiam as artes por causa da miséria dele, e não ele por causa das artes, como deve ser. A sensação da esmola batia em seu rosto e o amargava²⁹⁶. E os “donos da vida”, responsáveis por essa falha, são tanto os governantes quanto a própria sociedade, os quais não percebem o poder libertador, democrático e socializador da educação – fato que não mudou muito até os dias de hoje. E essa indiferença da sociedade, dos governantes, e até mesmo dos artistas, é considerada por Mário de Andrade, acima de tudo, como uma falta moral, mais que política, como notou a própria Joan Dassin²⁹⁷. Mário de Andrade avaliou que uma fome consolada jamais não equilibrou nenhum ser e nem felicitou qualquer país, e que

²⁹³ *Política e poesia em Mário de Andrade*, p. 41.

²⁹⁴ *Política e poesia em Mário de Andrade*, p. 21.

²⁹⁵ “Si o folclore não é só negro, nem apenas samba carioca e batuque rural, os compositores brasileiros precisavam estudá-lo mais profunda e profusamente. Mas onde? Um compositor que mora no Rio não acha jeito de ir saber o que é a música popular da região missioneira ou de Mato Grosso, da mesma forma que um compositor paulista não tem como ir ao Amazonas ou no sertão da Bahia. [...] Mas então onde que está a musicologia brasileira, as entidades culturais apropriadas, que recolhem o folclore em discos, estudem e publiquem esses discos? Não há verba, não há verba, é a resposta dos poderes públicos e dos capitalistas. [...] Porém eu não perdôo não os compositores brasileiros: eles são muito culpados. Culpadíssimos. Qual deles até hoje se preocupou de estudar os elementos melódicos e rítmicos do choro, que está à mão? Essa é alias a maior falha da composição musical brasileira, e que a faz tão enjoativamente cair num negrismo decorativista...”. *O Banquete*, p. 152.

²⁹⁶ *O Banquete*, p. 57.

²⁹⁷ Cf. *Política e poesia em Mário de Andrade*, p. 86.

cultura vale como o pão²⁹⁸. Quando Joan Dassin o chama de “esquerdista”, afirma diretamente que o escritor assumiu um papel político, partidarista, que não combina efetivamente com as suas afirmações, mesmo que contraditórias, às vezes.

Nesse momento gostaria de introduzir uma idéia que me é cara – a recusa do sectarismo anunciada por Mário de Andrade. Certa vez, o escritor afirmou conceber tanto o movimento religioso quanto o movimento comunista como sectaristas, intolerantes, que traziam em si a idéia de um individualismo egoísta²⁹⁹. Mais que isso, os dois movimentos representavam, para ele, em última instância, uma forma de tirania onde está demarcada claramente a distinção dos papéis entre quem detém o poder e quem não o detém. O interessante, nessa consideração do escritor, é que ele reconhecia a dificuldade em conciliar o inconciliável, cujo par pode ser representado pela distância entre um “esquerdista” e um “erudito”.

Como apontou Telê Ancona, a fidelidade de Mário de Andrade era de fato aos seus princípios enquanto artista e não enquanto político³⁰⁰. Dassin termina por constatar a realidade dos fatos: *Pode ser que ele tenha simpatia pela humanidade, que tenha uma posição política e até mesmo que a defenda. Mas, no fim das contas, ele ama a sua arte acima de tudo. Com essa atitude, Mário se tranca com Janjão numa torre de marfim, ainda que politizada, fugindo do “front” da luta de classes para as barricadas da autonomia artística*³⁰¹. Se existe um front de luta, Mário de Andrade não se concebe como partidário de uma das classes, ao contrário, ele anseia por uma solução igualitária, mesmo que isso seja utópico e que ele o saiba, e sua “arma” jamais poderia ser outra que não a da obra de arte³⁰². Presente em uma das reuniões que deram origem à formação do

²⁹⁸ “Oração de paraninfo”, *Aspectos da literatura brasileira*, p. 245.

²⁹⁹ “É certo que, certo não, mas é quasi certo que eu nunca cheguei ao Comunismo, por medo de mim. Foi bom. Teria me inutilizado num qualquer tiro de esquina, e não estou convencido que a minha experiência seja inútil aos outros. [...] Eu queria continuar dizendo que si não atingi o Catolicismo decerto foi por medo de mim, também. [...] Si eu fosse católico, eu estava nas mesmas condições do tiro de esquina. Eu era sectário, eu não compreendia o meu adversário senão convertido aos pés do Deus ou destruído por mim a meus pés. E não será mesmo desse manso apostolado aos já fiéis que o Catolicismo se morre, gelatinoso, acomodaticio e cheio de afirmativas inócuas e mais inócuas profissões de fé?” *Escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*, p. 30-31.

³⁰⁰ Cf. *Ramais e caminhos*, p. 13. Opinião ratificada por Manuel Bandeira ao defender o amigo de críticas que ele considerou injustificadas: Abstencionismo? Ausência de humanidade? hedonismo artístico em *Paulicéia desvairada*, em *Macunaíma*, em *Belazarte*, em *Remate de males*? O contrário de tudo isso é que vejo não só nesses livros mas em toda a obra de Mário de Andrade, pelo menos até o ponto em que devia intervir na sua atitude, a ausência de vocação política, por ele mesmo reconhecida. BANDEIRA, Manuel. “Mário de Andrade”. *A Manhã*, s/nº, Rio de Janeiro: 09/10/1943.

³⁰¹ *Política e poesia em Mário de Andrade*, p. 94.

³⁰² O escritor se pronuncia a respeito em carta a Murilo Miranda: “Eu tenho medo. Medo de ser multiplicado em multidão. [...] De resto: posso mesmo botar a culpa, ou siquer parte dela, na minha geração e na época em que me formei? [...] A culpa, se culpa houver, é mesmo neste caso, culpa minha, da minha conformação pessoal, das reações... biológicas do meu ser. Tenho fraqueza ou orgulho irrecorrível que jamais não me permitiu o menor partidarismo político. Sou infenso à política, isso sim. Tenho repugnância sobre isso, e distinguir, porque jamais não

Partido Democrático, o escritor se analisa: *Eu seria o decano entre os presentes e por certo o único que descrevia daquilo tudo. Mas ninguém falou literatura, nem poesia, esgarrou-se ódio ao regime, descreveu-se lutas políticas, sonhou-se um caminho melhor para o país, voto secreto. Eu mudo, imensamente insulado no ambiente. Que era confortável e com ótimo uísque*³⁰³. Definitivamente, político Mário de Andrade não era, não podia ser³⁰⁴. O fato de ter elaborado, por duas vezes, uma representação de luta de classes – primeiro com *Café* e, depois, em *O banquete*, criando os dois grupos de personagens³⁰⁵ – não nos autoriza concebê-lo como um político esquerdista, menos ainda como um esquerdista comprometido com o proletariado³⁰⁶, visto que toda a sua “procura” artística aponta para algo que vai além disso. Mas o fato de se saber não-político, não resolve o seu dilema entre ser artista não-conformista, e fazer arte interessada. Nesse momento, entramos no segundo problema a ser “resolvido” pelo esteta para a função do artista: a relação entre a cultura popular e o artista erudito.

Joan Dassin afirma que Mário de Andrade objetivou valorizar a arte popular e tornar a arte erudita acessível a um maior número possível de pessoas. No início de suas pesquisas sobre o folclore, Mário de Andrade, de fato, buscou material popular para ser utilizado como matéria importante na criação da arte erudita; esse foi um movimento geral do modernismo, como vimos, e que foi levado até às últimas conseqüências pelo escritor. Segundo Telê Ancona, nesse momento,

tive medo das minhas opiniões estéticas ou críticas, por elas já sofri enormes omissões, ameaças das mais cruéis, insultos feridores e, até, das mais numerosas bengalas, um revolver engatilhada (sic). Jamais recuei. É claro que se trata duma falha, si falha houver, interior. Minha ‘arte de ação’ foi toda dirigida pra arte; e si me revejo no que tenho sido, sinto que não errei o meu destino. E sou feliz”. *Cartas a Murilo Miranda 1934/1945*, p. 37-38.

³⁰³ “Noção de responsabilidade”, *O empalhador de passarinhos*, p. 24.

³⁰⁴ “Pela primeira vez se impôs a mim o meu, nosso destino de artista: a Torre de Marfim. Eu sou um torre-de-marfim. [...] Porque, está claro, a torre-de-marfim não quer nem pode significar não-se-importismo e arte-purismo. Mas o intelectual, o artista, pela sua natureza, pela sua definição mesma de não-conformismo não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. Ele pensa, meu Deus! e a sua verdade é irrecusável pra ele. Qualquer concessão interessada pra ele, pra sua posição política, o desmoraliza, e qualquer combinação, qualquer concessão o infama. É da sua torre-de-marfim que ele deve combater, jogar desde o guspe até o raio de Júpiter incendiando cidades. Mas da sua torre. Ele pode sair da torre e ir botar uma bomba no Vaticano, na Casa Branca, no Catete, em Meca. Mas sua torre não poderá ter nunca pontes nem subterrâneos. Estou assim: ferro, agressivo, enjoado, intratável, e tristíssimo. Votar eu voto, me filiar a um partido, se surgisse um partido possível, eu me filiava. Mas sem posição, sem compromisso, sem a menor perspectiva dum prêmio. E se o partido subisse, eu me veria imediatamente desligado dele, pra julgá-lo. Incapaz do conformismo do triunfo”. *A lição do amigo*, 11/02/1945, p. 243.

³⁰⁵ Os dois grupos são antagonicamente muito bem definidos. Os três primeiros são estrangeiros, Siomara Ponga é uma cantora virtuose celeberrima que vive num meio infecto. Sarah Light é uma judia nascida em Nova Iorque e, através desse detalhe, talvez, Mário de Andrade desejasse caracterizar ao mesmo tempo, o capitalismo internacional e a ausência de raízes, sendo ela também uma possível caricatura dos estrangeiros que ignoraram ou combateram o movimento modernista. Félix de Cima é de origem italiana e naturalmente fascista, além de burro e ignorante, que, assim como Sarah Light, não tem o menor interesse pelas artes. Janjão e Pastor Fido, representando o segundo grupo, possivelmente os proletariados, são caracterizados como “os inconformistas”. Conferir o prefácio de *O banquete*.

³⁰⁶ Assim como o interpretou Joan Dassin: “E no âmago desse problema está o conflito entre o gosto e o status elitista de Mário e seu compromisso esquerdista com o proletariado”. *Política e poesia em Mário de Andrade*, p. 93.

Mário de Andrade se sentia capaz de domar a composição popular, torná-la sua, atualizá-la na esperança de sistematizar o folclore³⁰⁷. Para Telê Ancona, a relação de Mário de Andrade com o conhecimento da raiz da cultura brasileira, que ele acreditava estar presente no folclore, passou por diferentes fases. Se, num primeiro momento, o escritor achou possível conciliar as culturas brasileiras em uma única cultura nacional, as próprias pesquisas apontaram para as dificuldades de uma conciliação. Em *O banquete*, a questão da relação entre nacional e universal retorna e, em relação a essa, Mário de Andrade mantém a noção de uma possibilidade de universalidade, que passa, antes de tudo, pelo nacional. E, aqui, ele adverte: *Não sou nacionalista, Pastor Fido, sou simplesmente nacional. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência*³⁰⁸. Segundo Mário de Andrade, a falta de conhecimento desse processo por parte dos artistas brasileiros incorre no erro do aproveitamento do folclore; a nacionalização de uma arte não significa a “repisação” do folclore. O fundamento da noção de “nacional” na concepção marioandradina, através da arte, tem uma dimensão ontológica³⁰⁹.

“Nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional. O que mais simplesmente ainda significa: Ser. Ninguém que seja verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com o seu passado, com as suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família etc., ninguém que seja verdadeiramente deixará de ser nacional. [...] E agora reflita bem no que eu cantei no final do 'Noturno' e você compreenderá a grandeza desse nacionalismo universalista que eu prego. De que maneira nós podemos concorrer prá grandeza da humanidade? [...] O dia em que nós formos brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas³¹⁰”.

A força da “coisa” nacional está mais no que de humanidade ela carrega como característica, como tradição, do que na representação, ou na figuração, dessa mesma “coisa”. A representação do que significa a força nacional está figurada em *O banquete* através da relação antagônica dos pratos: o vatapá – o tradicionalismo sacral – e a salada americana – totalitarismo simplório, incapaz de caráter³¹¹. Na extensão da discussão sobre o nacionalismo, está a questão da relação entre a arte

³⁰⁷ *Ramais e caminhos*, p. 77. Este livro é muito importante para se compreender o processo de conhecimento, estudo e utilização do folclore por parte de Mário de Andrade, identificando os diferentes momentos pelos quais passou o “aprendizado” do escritor.

³⁰⁸ *O banquete*, p. 60. É que se pode notar, inclusive, na afirmação de Sergio Milliet: “Não se imagine entretanto tenha sido Mário de Andrade um nacionalista estreito. Mesmo quando foi de bom tom tomar atitudes escandalosamente verde-amarelas ele se manteve hostil a tudo quanto não fosse receptivo e acolhedor”. MILLIET, Sérgio. “O Poeta Mário de Andrade”, *Revista do Arquivo Municipal*, p. 57.

³⁰⁹ E é o que atesta, inclusive, os versos de “O poeta come amendoim”, os quais analisarei no momento oportuno.

³¹⁰ *A lição do amigo*, s/d. p. 14-15.

³¹¹ *O banquete*, p. 162.

popular e o artista erudito, problematizada [em *O banquete*] de maneira intensa. O primeiro momento se dá quando Sarah Light afirma gostar da música popular, o que desperta a reação imediata de Siomara Ponga: *Eu compreendo que você goste da música do povo, mas... trabalhada, alimpada de sua força e da sua dor*³¹². Mário de Andrade percebeu que esse também não era o caminho, pois o “reaproveitamento” da matéria popular na arte erudita eliminava a razão primeira dessa arte: *As artes do povo nunca serão artes puras, mas artes interessadas*³¹³. A utilização do folclore, da matéria popular, na elaboração da arte erudita, pode culminar num exotismo abstrato, como fazem os “nacionalistas”. Outrossim, Mário de Andrade chama a atenção para aqueles artistas que se imaginam realizadores da arte para o povo pelo fato de utilizarem elementos vindos da cultura popular. Esses podem tombar fatalmente numa espécie de “populismo”: *Mas o que tem de mais trágico no “populismo” desses artistas aristocráticos porque intelectuais e eruditos, é que esse mesmo populismo vai ser convertido imediatamente pelas classes dominantes, em processos de distanciamento social. Desprestigiam o que tinha de essencialmente popular na obra e no estilo desses artistas, e só aceitam o que tinha neles de “populismo”, uma teoria!*³¹⁴. O populismo poderia igualmente incorrer num pieguismo, no qual, de acordo com a análise de Mário de Andrade, caiu Castro Alves: *Castro Alves jamais ergue os escravos até sua altura, mas se abaixa até os seus irmãos inferiores. A África não é uma grandeza diferente, é uma infelicidade*³¹⁵. Entretanto, Mário de Andrade concebe um antídoto para esse mal, ou seja, para a equivocada interpretação da ação intelectual, artística, que se imagina porta-voz do povo, na denúncia dos males da sociedade. O antídoto está presente na figura inocente, porém sincera, de Pastor Fido. Esse pregava o sentimento de amor, de charitas, que afirmava ter aprendido com o português Matias Aires, um moralista amoral. De acordo com as palavras de Pastor Fido, Matias Aires foi um observador apaixonado dos sentimentos humanos, não possuía essa falsa vontade apostólica, simplesmente crédula, simplesmente supersticiosa, que faz os moralistas apontarem os males sociais e individuais na

³¹² *O banquete*, p. 91.

³¹³ *O banquete*, p. 92.

³¹⁴ *O banquete*, p. 67.

³¹⁵ Mário acrescenta ao seu raciocínio: “Expressão popular em artista culto não há, porque a alma danada de Gregório de Matos não tinha a menor possibilidade de o ser”. “Castro Alvez”, *Aspectos da literatura brasileira*, p. 111. Isso não impede que outros críticos tenham interpretado como “piedade” os temas e a forma como Mário de Andrade trabalhou a sociedade: “Ele pertence à alta classe dos Shaw e dos Duhamel, os quais costumam revolver a própria sensibilidade para atingir a nossa. E, às vezes, como é o caso do sr. Mário de Andrade, são tão humanos, que toda sua arte se volta para os humildes, para aqueles que necessitam de piedade e mais atenção aos seus justos apelos. Não nos esqueçamos de que grande parte da vida de Mário de Andrade se nobilita pelos estudos folclóricos. Folclore ou povo, a mesma coisa!” KOPKE, Carlos Burlamaqui. “Espírito dos livros: O humor em Mário de Andrade”. *A Noite* – 16/09/1943.

intenção de concertar alguma coisa³¹⁶. Esses não incitam os faltosos à correção, mas, sim, castigam. Não acreditam nem supõem a superação de seus erros, por isso se atêm na denúncia. Esse é o retrato do sectarismo do qual o escritor tentava escapar. Outrossim, a figura de Pastor Fido remonta a outra figura mariandradina – As juvenilidades Auriverdes de “As Enfibraturas do Ipiranga”.

Ao descrever as personagens do Oratório Profano³¹⁷, publicado em *Paulicéia desvairada*, Mário de Andrade conceitua cada uma delas por curtas informações que orientam o leitor; dessa maneira, temos: *de um lado os escritores e demais artífices elogiáveis, de outros milionários e burgueses, de outro lado os operários, gente pobre e, por fim, nós*³¹⁸ e o solo de minha loucura. Pastor Fido, em *O banquete* é a mocidade, o amor, a mosca azul de Machado de Assis, e como advertiram Coli e Dantas, não tentemos dissecar esse Pastor Fido/Mosca Azul sob pena de destruir o que ele é: um sentimento profundo e indefinível³¹⁹. É com a figura desse jovem, verdadeiro representante da charitas, que Janjão se identifica³²⁰. Pastor Fido é também a figura que representa a necessidade da educação pela vida, e para a vida que é possível ler na crônica “Educai vossos pais!”, de 1930, publicada em *Os filhos da Candinha*³²¹. O jovem, a possível força do futuro, lamenta desanimado: *Qual amigo!... A mocidade de hoje está condenada. Ou apóia os donos da vida ou vira aquilo que você sabe. [...] Virei aquilo. Eu sou a mocidade, sou o amor... Vendo apólices da Companhia de Seguros A Infelicidade*³²².

Retomando a questão do folclore, se é incontestavelmente difícil para um artista erudito utilizar, sem deformar, o material folclórico do povo, seria possível que esse mesmo artista pudesse

³¹⁶ *O banquete*, p. 59.

³¹⁷ “As Enfibraturas do Ipiranga”, *Paulicéia desvairada*, p. 103.

³¹⁸ O canto das Juvenilidades Auriverdes: “Diuturnamente cantareis e tombareis./ As rosas... As borboletas... Os orvalhos.../ O todo-dia dos imolados sem razão.../ Fechai vossos peitos!/ Que a noite venha depor seus cabelos aléns/ Nas feridas de ardor dos cutilados!/ E enfim no luto em luz, (Chorai!)/ Das praias sem borrascas, (Chorai!)/ Das florestas sem traições de guaranis/ (Depois dormi!)/ Que vos sepulte a Paz Invulnerável!/ Venham os descansos veludos/ Vestir os vossos membros... Descansai!/ (quase a sorrir dormindo)/ Eu... os desertos... os Cains... a maldição...”. “As Enfibraturas do Ipiranga”, p. 114-115.

³¹⁹ *O banquete*, p. 37.

³²⁰ Janjão foi o único a reagir cúmplice do choro intempestivo de Pastor Fido ao rememorar a morte do jovem no dia 9 de novembro: “Nenhuma piedade nele, mas a espécie de glória de se reviver num igual. Nem solidarizava propriamente na superioridade desumana do artista. Ultrapassava homens e amores, na sua horrível, inflexível fatalidade de ser um artista. Pela Arte sim, pela sua arte também e em principal pela abstração incontestável de Humanidade, dava tudo sem hesitação. Por um individuo, nunca. Como artista, os indivíduos lhe eram insuficientes. Mas no estado de consciência crua em que o pusera aquele choro humano, sentia no moço igual, capaz de chorar e morrer por ideais. Era o estudante que estava perto dele, embora ele se soubesse longe do estudante... ‘Eu sou a mocidade, sou o amor’, lembrou num lampejo. [...] Canhestro, incapaz, todo ossos, pôs a mão, puro teatro, no braço convulso do moço, apertou”. *O Banquete* p. 127.

³²¹ “Educai vossos pais! Não dou três meses, e o cachorrinho Chincho fará a cadelinha Lúcia odiar os bondes outra vez. Pode ser que ambos percam a vida nisso, mas não é a vida que tem importância. O importante é viver”. “Educai vossos pais!” *Os filhos da Candinha*, p. 16.

³²² *O banquete*, p. 57-58.

criar arte “para o povo”? No prefácio “Dimitri Chostacovich³²³”, Mário de Andrade analisa a ação artística do músico que, segundo ele, conseguiu, mesmo sendo um compositor erudito, servir politicamente à comunidade da sociedade em que estava inserido: a URSS³²⁴. O escritor aponta um elemento a ser considerado no êxito de Shostakovitch na Rússia, em relação à sociedade brasileira: o próprio povo. Segundo Mário de Andrade, as massas dominadas, entre nós, são... dominadas, e, portanto, não possuem consciência suficiente de si mesmas, nem forças de reação para conscientizarem o seu gosto estético e as suas preferências artísticas. Shostakovitch buscou elementos do povo, aprendeu com esse a compreensão desse material e afirmava que as obras deviam visar aos problemas sociais, sem que isso implicasse num “abaixamento” de nível estético. Mário de Andrade aponta alguns problemas nessa apreensão do folclore por parte de Shostakovitch, por vezes populista e demagógica; ele entende que, na verdade, a grande contribuição dessa obra para a sociedade soviética é, antes de qualquer coisa, a do valor ético de suas composições. Os elementos utilizados por Shostakovitch em sua obra são valores éticos *facilmente dinamizadores de massas populares, e não é preciso nenhum refinamento culto pra senti-lo. São fisiológicos, antes de mais nada*³²⁵.

O banquete também serviu de palco de fundo para problematizar a questão. No diálogo estabelecido entre Janjão e Pastor Fido, esse último relembra com entusiasmo a obra “Esquerzo Antifachista” – obra panfletária, em última instância –, composta por Janjão. Janjão nega a intenção de ter feito obra para o povo, pois não acredita que esse, na condição em que se encontra, ou seja, em grande parte analfabeto e conservador – o que ele denomina como folclórico –, possa ser “sensibilizado” por essa obra³²⁶. Não pode ser sensibilizado pela mensagem panfletária, mas está sujeito como estão fatalmente todos os seres à comoção estética³²⁷. Ou seja, o caminho ainda é, e

³²³ Mário de Andrade redige um prefácio para a tradução do livro *Dmitri Shostakovich*, de Victor Serof, traduzido para o português por Guilherme Figueiredo. Nesse prefácio, o escritor decide grafar o nome do músico como “Chostacovich”, seguindo a convenção ortográfica adotada nos fichários da Discoteca de São Paulo. Cf. *A lição do Guru – cartas de Mário de Andrade a Guilherme Figueiredo – 1937/1945 – 03/01/45*, p. 144.

³²⁴ Na época, União Soviética.

³²⁵ “Dimitri Chostacovich”, p. 221.

³²⁶ “E os artistas, os escritores principalmente, que imaginam estar fazendo arte pro povo, não passam duns teóricos curtos, incapazes de ultrapassar a própria teoria”. *O banquete*, p. 61.

³²⁷ “A lição está em que o artista não tem que qualificar a massa proletária como incapaz de viver os gêneros mais esteticamente refinados. Eu me pergunto mesmo, diante do que me conta a estética experimental: porque (sic) um caipira analfabeto e rupestre do sertão, não será sensível ao encantamento delicadíssimo do quarteto de cordas? Eu disse ‘sensível’ e não ‘compreensivo de’, se note. [...] Um jeca das barrancas do Tietê é muito mais sensível a um ponteio de violas (música de câmara!...) que a um samba carioca. Um matuto do sertão paraibano prefere um romance monótono a um vibrante côco de praia”. “Dimitri Chostacovich”, p. 206-207.

sempre será para Mário de Andrade, a obra de arte. Ao artista erudito não cabe fazer obra destinada ao “povo”, mas obra cuja intenção seja “melhorar a vida”:

“A arte mesmo a arte mais pessimista, por isso mesmo que se conforma, é sempre uma proposição de felicidade. E a felicidade não pertence a ninguém não, a nenhuma classe, é de todos. A arte pro povo, pelo menos enquanto o povo for folclórico, há-de ser a que está no folclore. [...] Eu nunca me meterei fazendo isso que chamam por aí de ‘arte proletária’, ou ‘de tendência social’. Isso é confusão. Toda arte é social porque toda obra-de-arte é um fenômeno de relação entre seres humanos³²⁸”.

É nesse contexto, o da análise da relação entre obra de arte de combate social e a formação erudita do artista, que se concentra a grande aporia marioandradina. A própria noção de “combate” é ambígua, aparecendo ora com uma conotação política, ora como característica intrínseca das obras de arte. Apesar de estar consciente de sua formação burguesa, cem por cento aristocrata, além da consciência das impossibilidades e do peso que essa formação lhe acarreta³²⁹, o esteta-artista encontra uma solução para sua ação artística. Trata-se de uma arte que proponha uma vida feliz; uma arte que proponha uma ética. Mas a solução encontrada por ele para dissolver o conflito não o resolve inteiramente. Por esse motivo, todo o ressentimento e a amargura de “O movimento modernista”, e o lamento de “A meditação sobre o Tietê³³⁰”: *O artista, entretanto, deve se recusar a uma arte de combate “ao alcance do povo”, se isso significa concessão ou hipocrisia em face de si mesmo [...] a consciência da própria individualidade e da própria liberdade leva a uma sabedoria que implica a consciência da Liberdade. Mas é claro, nesse momento começam as contradições; a consciência exige o empenho. Que fazer?*³³¹ Na obra de um pensador, há de se valorizar tanto as soluções quanto as aporias, pois, muitas vezes, essas dizem mais do sujeito que as saídas encontradas por esse para os seus dilemas.

³²⁸ *O banquete*, p. 61.

³²⁹ “Eu sou de formação burguesa cem por cento, você esquece? E pela arte, pelo cultivo do espírito e refinamento gradativo, eu me aristocratizei cem por cento. Moral, intelectualmente, é incontestável que eu sou um [...] O que, tudo, não impede, está claro, a existência dum elevado senso moral, duma moral elevadíssima em mim, e uma verdade coletiva”. *O banquete*, 63.

³³⁰ Poema que será analisado em outro momento desse trabalho.

³³¹ *O banquete*, p. 31. Ainda, em outro momento, o escritor afirma: “Enfim: sou mesmo um individualista, na maior desgraça e grandeza do termo, naquilo que posso, que devo chamar, sem modéstia falsa: minha sabedoria [...] Meu Deus! Meu Deus! Que atitude tomar diante das formas novas, coletivas e socialistas da vida que encerram pra mim quase todas as vozes verdadeiras do tempo e do futuro? Mas vozes ‘coletivas’ que não interessam ao meu individualismo nem podem me fazer feliz nem desinfeliz?... Mas de que tenho de participar, porque a isso me obriga a minha própria satisfação moral de indivíduo?” *O Banquete*, p. 63.

Uma noção forte da poética marioandradina, presente tanto nos textos artísticos quanto nos teóricos, é a do sacrifício. Em *O banquete*, Janjão expressa o desejo íntimo do poeta: *Si eu fosse gênio [...] eu me deixava compor, garantido na consagração do futuro, sem me amolar com os problemas exteriores da funcionalidade da arte*. No que é logo rebatido por Siomara Ponga: *Mas Beethoven se dedicou pelos homens e pelos problemas do tempo dele*. Ao que Janjão responde: *Mas jamais teve que perturbar a liberdade de criação com problemas técnicos de nacionalizar a música dele, para estar mais próximo do meio em que vive e representá-lo. E mesmo os problemas sociais em que se meteu não eram combate, e lhe permitiram evitar a transitoriedade da arte de circunstância*³³². Mário de Andrade, muitas vezes, defendeu a idéia da arte de circunstância, como aquela que age e morre na ação cumprida, mas essa opção, para o artista que deseja voltar sua arte para os problemas de seu tempo, não existe sem a certeza do sacrifício que a sustenta³³³. A grande aporia marioandradina³³⁴, que define muito bem o artista e o teórico que ele foi, permaneceu e permanecerá ainda por muito tempo, sendo o elemento mais provocador de sua obra, cumprindo a função que ele desejou para sua arte – a de incomodar. O questionamento de sua consciência, que tanto o informava sobre sua liberdade quanto o indagava a respeito de seu empenho, reproduz o dilema de todos os artistas que, como ele, se auto-analisam sem cessar. É a insatisfação humana³³⁵, da qual o artista não está isento; é uma das faltas de perfeição da vida humana que nós buscamos remediar por meio da arte³³⁶.

“A arte é uma doença, é uma insatisfação humana: e o artista combate a doença fazendo mais arte, outra arte. ‘Fazer outra arte’ é a única receita para a doença estética da imperfeição. O artista que não se preocupa de fazer arte nova é um conformista, tende a se academizar. O importante, numa teoria de arte é saber ultrapassá-la. [...] O problema não é fazer diferente, mas fazer

³³² *O banquete*, p. 111.

³³³ “Porque também no meu caso, toda a minha obra é uma prova de que eu não me amo a mim mesmo, ou pelo menos que sei suportar o meu amor por mim, em favor das minhas obras e pelo que elas serão na vida já independente de mim, quando concluídas”. *O Banquete*, p. 112.

³³⁴ A vida de Mário de Andrade apresentou, segundo Joan Dassin, uma série de contradições: “conteúdo experimental versus conteúdo social na arte; gosto e apoio aristocrático versus a paixão de Mário pelo povo; necessidade de pesquisa estética versus valores artísticos universais e atemporais; compromisso com esses valores versus responsabilidade política; e busca da identidade nacional versus a importação de formas européias”. *Política e poesia em Mário de Andrade*, p. 83. O que Dassin considera contradições, como um peso negativo, nesse trabalho significa, ao contrário, a força desse artista pelo fato de anunciar, e não de ignorar, problemas que exteriorizam a idéia de “procura” defendida pelo escritor. Ele é o insatisfeito, e, portanto, é por natureza um artista.

³³⁵ “... o importante é que no pensamento de Mário a atitude contínua de exigência de si impede a má fé, porque se questiona sempre. Mário deixou este mundo sem nenhuma posição clara, teórico que ele não era. Mas – melhor – o deixou questionando a si próprio e ao mundo, insatisfeito com ambos”. “Prefácio Interessantíssimo” de *O banquete*, p. 35.

³³⁶ *O banquete*, p. 60.

melhor, que é o que provoca a diferença das obras. O artista que não se coloca o problema do fazer melhor como base da criação, é um conformista. Pior! É um folclórico, como qualquer homem do povo!³³⁷

Desde *A escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade, como esteta, defende o papel de *out-law* do artista. Em *Aspectos da literatura brasileira*, ele afirma que ao poeta não cabe ser político, mas sim o ser que incomoda. A forma pela qual o poeta irá “agir” em sociedade é sempre mediada pela obra de arte e é através da obra que o poeta busca a solução para seu dilema: *Eu procuro é envenenar, solapar, destruir, porque eu acho, mais pressinto que acho, que o princípio mesmo da arte deste nosso tempo é o princípio de revolução*³³⁸. O sentimento básico que move o *out-law*, enquanto artista, deve ser a *charitas*³³⁹, que tem como fundamento o amor. Através da *charitas*, Mário de Andrade faz apelo ao amor universal³⁴⁰, ao amor do todo, como forma de justiça e como elemento constituinte da humanidade. Segundo o escritor, o artista é o único criador da humanidade e é condicionado por ela. Como um *out-law*, o artista é um ser sem classe, dirigido unicamente por sua consciência moral que o obriga a participar dessa humanidade: *A minha consciência moral e intelectual exige de mim participar das lutas humanas. E eu participo. Solicito a verdade e pela síntese das obras de arte, proponho uma vida melhor e combato por*³⁴¹.

Se o artista é, de fato, a-classista, necessita de uma estética que também o seja, a fim de não utilizar a forma de uma determinada classe para expressar uma obra independente dessa divisão social. Mário de Andrade acredita que é nesse ponto que o folclore nos oferece a sua grande herança: a técnica. Seu valor está, na verdade, além do fato de ser uma técnica do “folclore”, ou

³³⁷ *O banquete*, p. 60.

³³⁸ *O banquete*, p. 69.

³³⁹ “Os artistas eruditos que se botam fazendo essa tal de arte tal ‘arte proletária’ confundem o princípio de revolução com sentimentalismo. Confundem Charitas com a caridade esmoler. O povo, para eles, não passa duma superstição. É certo que o humano, o utilitariamente humano, é que eu pretendo. Não o ‘humano’ acomodativo dos artistas que tudo convertem a valores gerais, os “valores eternos”, mas o combativo e transitório. Mesmo o transitório, mesmo a arte de circunstância, morta cinco anos depois. Que valor mais terá esse ‘Esquerzo Antifachista’, depois que o Mussolini virou pó de traque? Nenhum. Nem me interessa que tenha mais algum. Agora o que me interessa é isso: envenenar, angustiar, solapar... [...] A arte será sempre uma proposição de verdades. Porque é um fenômeno de amor. Não de amor sexual mas dessa Charitas vermelha, incendiada, que você tão bem adivinhou”. *O Banquete*, p. 69

³⁴⁰ “Eu não amo o povo, enquanto este é uma pessoa mais uma pessoa, mais uma pessoa. [...] Nem quero ter comiseração delas, porque isto seria me aniquilar na balofa caridade esmoler dos cristãos, que substituíram interessadamente Charitas pela esmola. Eu apenas exijo uma justiça mais superior, que não consegue negar a fatalidade das classes enquanto classificação da validade individual dos homens em grupos coletivos [...] mas justiça que repugna e suja a predeterminação classista, mantida pelas classes dominantes. Porque isso não está de acordo, não poderia nunca estar de acordo com a ‘minha’ verdade. Nem é questão de justiça! A justiça, essa justiça dos homens, tão bem desenhada na alegoria da mulher com vendas nos olhos, me repugna. Porque como artista, como intelectual eu sou um fora-da-lei, tão fatalizadamente inconformado como você com a verruga do seu nariz”. *O banquete*, p. 64.

³⁴¹ *O banquete*, p. 64.

técnica popular; está no fato de derivar do objeto e não do homem. Essa técnica é o artesanato. Contudo, segundo o esteta, mesmo a técnica expressiva de um artista erudito também é a-classista, porque é preliminarmente individual: *A técnica pode, no entanto, se tornar classista, quando se repete, vira escola e se academiza. Aí ela se torna uma virtuosidade*³⁴². Nesse ponto, Mário de Andrade propõe novos conceitos estéticos ligados à técnica: o “acabado” e o “inacabado”. As técnicas do acabado são dogmáticas, afirmativas, não abrem espaço para a discussão nem para a interação; já as técnicas do inacabado são mais abertas, permitem a mancha, o esboço, a alusão, o conselho, o convite; por consequência, são próprias para o intencionismo do combate. As técnicas do inacabado, ou seja, a dissonância, o cromatismo, a literatura de circunstância, pela própria insatisfação do inacabado, maltratam, excitam o espectador e o põem de pé³⁴³. Aqui, novamente, o conflito que nunca se desfaz completamente é a eterna aporia, pois, mesmo afirmando ser incapaz de uma arte política partidária, o esteta afirma: *O inacabado é convidativo e insinuante. É dinâmico, enfim. Arma o nosso braço*³⁴⁴.

A proposta desse trabalho, sempre fiel à crença de uma proposição ética marioandradina, é que o escritor, consciente de sua impossibilidade em fazer obra de arte conscientizadora para o povo, visto que esse era “folclórico”, fez obra de pensador, de esclarecimento, direcionada para a *intelligensia* de sua época. Sempre através da arte, seja pela teoria ou crítica artística, seja pela arte literária propriamente dita. A imposição subjetiva que o obrigou a agir foi o moto-contínuo de sua obra de arte. Acredito que duas obras, em particular, representam tentativas conscientes em satisfizer as duas necessidades do artista – uma obra livre de qualquer imposição exterior e uma obra de combate social. São elas: “A meditação sobre o Tietê³⁴⁵” e o “Café³⁴⁶”, respectivamente. Antes de

³⁴² *O banquete*, p. 67.

³⁴³ *O banquete*, p. 62.

³⁴⁴ *O banquete*, p. 62.

³⁴⁵ Sobre o poema, Mário de Andrade comentou, em carta, a Carlos Drummond de Andrade: “A instância, desgraçada mesmo, do verbo Fazer, que se não fosse esta vida escrava, ocupação que mais ocupação, permitiria a leitura e a gratuidade suficiente pra estourar por aí uma obra, aquela obrinha que a gente sempre sabe, sabe na batata, que vai ser a melhor. Ando fazendo um poema chato, pesado, difícil de ler, longo demais, duro nos ritmos, cadencial, bárdico, uma espécie de ‘Meditação sobre o Tietê’. É o que me dá alento, que o resto, trabalho, vida, ver os outros daqui, os da elite da esquerda politicando, carcomidos aos vinte-anos tanto como um perrepista sexagenário, a intriga, o meu cartaz, tudo me dá um desalento. Só o poema me salva e acredito nele, amo ele, me umedece os olhos. E cada palavra que consigo acertar naquela dureza cadencial que não é verso-livre mais, parece que achei a virgem, dá pra agüentar dois dias mais sem estouro”. *A lição do amigo*, 11/02/1945, p. 243.

³⁴⁶ Sobre a satisfação de ter elaborado “Café”: “Nunca mais os menos favorecidos de forças intelectuais estarão nos seus lugares, porque não tiveram ocasião de se expandir em suas realidades. Não terão mais de partir, na busca lotérica do pão. [...] Terá fraternidade verdadeira. Existirá o sentido da igualdade verdadeira. E o poeta será mais verdadeiro. Então o poeta não ‘quererá’ ser, se deixará ser livremente. E há-de cantar mandado pelos sofrimentos verdadeiros, não criados artificialmente pelos homens, mas derivados naturalmente da própria circunstância de viver. Me sinto reconpensado por ter escrito esta épica. Mas lavro o meu protesto contra os crimes que me deixaram assim

entrar na análise das obras literárias de Mário de Andrade, gostaria de abordar mais um elemento constituinte da configuração desse sujeito, a fim de encerrar essa trajetória interessantíssima: a recepção das obras de Mário de Andrade pelos críticos seus contemporâneos.

RECEPÇÃO E OBRA DE ARTE

Recepção: crítica de jornal

A intenção de apresentar um capítulo que trate da relação estabelecida entre recepção, crítica literária e a poesia de Mário de Andrade obedece a três pressupostos básicos. O primeiro deles é de ordem histórica. Como uma continuação do primeiro capítulo, a análise dessas críticas, publicadas entre 1917 e 1943, possibilita uma contextualização do período completo da produção ativa do escritor. O conhecimento das características dessa crítica jornalística, ainda em construção, assim como a formação da própria literatura brasileira, tendo como foco a produção artística marioandradina, apresenta-se como um rico manancial de elementos para a análise e compreensão da cultura brasileira da época.

O segundo pressuposto que direciona essa análise é de ordem cronológica. É certo que analisar e comentar a fortuna crítica realizada ao longo dos anos, após a morte do poeta, tem importância fundamental para o diálogo crítico e o avanço das discussões acerca do mesmo sujeito³⁴⁷. Outrossim, a visão de conjunto da obra analisada pelo crítico, após ter sido encerrada a produção artística de um escritor, é privilegiada em relação à visão parcial e fragmentária que um crítico possa ter de uma produção artística ainda em movimento. Entretanto, pensando na imediatividade da crítica, ou do rodapé jornalístico, produzido no momento em que os livros de Mário de Andrade ganhavam o domínio público, acredito que a análise desses textos contribuiu fortemente para subsidiar a tese defendida neste trabalho. Ou seja, é preciso verificar o alcance que essas críticas – positivas, negativas, descritivas etc. – tiveram para a formação e continuidade da produção artística de Mário de Andrade, se é que tiveram alguma influência forte. É inegável que a crítica tem um poder importante para um artista, principalmente, se esse for um leitor assíduo e até mesmo arquivista das mesmas, o que é caso de Mário de Andrade. A presente discussão é antes de natureza descritiva que analítica; importa conhecer e observar a divisão de opiniões que as obras de Mário de Andrade provocaram na época. O complemento dessa discussão se dá com a leitura do segundo sub-capítulo – *A recepção da crítica: análise de cartas* –, do presente capítulo, no qual será possível perceber com mais clareza a resposta elaborada pelo poeta para as diferentes críticas que recebeu. O que importa de fato é a dimensão dessa “resposta” do escritor a si mesmo.

³⁴⁷ Essa análise aparecerá em outro momento da tese; no presente momento, a intenção é de trabalhar somente com as críticas produzidas no momento da publicação dos livros de Mário de Andrade, ou seja, entre o período de 1917 a 1945.

Estritamente ligado ao segundo pressuposto desse capítulo está o objetivo de concluir a configuração do sujeito pensante, que estrutura, em certa medida, a dimensão de seu produto, ou seja, a obra de arte.

Nos capítulos precedentes ficou claro o caráter didático e altamente consciente da ação do escritor na elaboração de suas obras. Nesse momento da análise, pretendo demonstrar que alguns críticos da época identificaram, em certa medida, nas obras de Mário de Andrade, a necessidade de produzir uma obra cujo fundo fosse a própria humanidade, além de apontarem o que consideravam como “defeitos” dessa, ao discordarem das escolhas estéticas do poeta. Todas elas, críticas positivas ou não, são importantes por interagirem com o momento ativo da produção das obras de Mário de Andrade. A imediaticidade da relação produção/crítica, com certeza, exerceu uma impressão forte sobre o escritor, o que se constatará no sub-capítulo seguinte. Por ora, o que interessa na leitura e análise desses rodapés e críticas jornalísticas é compreender qual impacto a produção artística de Mário de Andrade teve na sociedade da época, ao menos na sociedade letrada.

O material escolhido para essa análise é um conjunto de artigos de jornal recortados e arquivados por Mário de Andrade³⁴⁸, quase todos datados e com a indicação do autor³⁴⁹.

Os primeiros artigos datam de 1917, ano da publicação de *Há uma gota de sangue em cada poema*³⁵⁰, livro que representa uma pré-estréia da produção artística marioandradina sob o pseudônimo de Mário Sobral. Três críticas sobre seu primeiro livro de poesias foram arquivadas pelo escritor, não sendo possível precisar com exatidão a cronologia das mesmas, visto que duas delas não têm indicação nem do jornal onde foram publicadas, nem de data. Começo, aleatoriamente, por aquela que traz as indicações completas: “Mário Sobral – Há uma gota de sangue em cada poema”³⁵¹, de Veiga de Miranda. A crítica, bastante positiva, responde aos versos de abertura do livro, que têm por título: “Biografia”. Nesse, o poeta afirma ter nascido *acompanhado daquela/ estragosa sensibilidade que/ deprime os seres e prejudica/ as existências, medroso e humilde*. Ao que responde com entusiasmo o crítico:

³⁴⁸ Ou por seu secretário, o Sr. Bento Teixeira, que recebeu de Mário de Andrade a alcunha carinhosa de “Bentinho”.

³⁴⁹ Esses recortes encontram-se, igualmente, arquivados em uma das seções do Arquivo de Mário de Andrade junto ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. São ao todo cento e quatorze artigos de crítica literária acerca da poesia, dos romances, dos contos, da ação do intelectual e dos livros de pesquisas sobre folclore e música produzidos por Mário de Andrade. Dentre essas críticas, existem aquelas de língua estrangeira, publicadas em jornais argentinos, alemães, italianos e americanos; por uma questão de metodologia, decidi me restringir, somente analisando e apresentando as críticas jornalísticas produzidas em jornais brasileiros.

³⁵⁰ Esse livro foi publicado, anos mais tarde, juntamente com *Contos, selecionados do primeiro andar e A escrava que não é Isaura*, sob o título bastante significativo de *Obra Imatura*, pela Livraria Martins.

³⁵¹ Publicada no *Jornal do Comércio* em 11 de agosto de 1917.

“Há uma gota de sangue em cada poema, diz muito bem o poeta; mas há também uma pulsação forte de patriotismo, adivinhada, subentendida, em cada verso. O estilo nervoso, forte, retrata um temperamento onde a sensibilidade não é da que deprime os seres, prejudicando-lhes a existência, como no seu autoperfil quis inculcar o poeta. Não. É a sensibilidade que exalta, que revigora que acende energias titânicas. Não é um 'medroso e humilde' que se expande, naqueles versos; é um altivo e forte a vergastar as iniquidades, a cantar os heroísmos. [...] Foi uma gratíssima surpresa, para nós, a leitura dos versos do Sr. Mário Sobral. E, se é de estréia o seu livro, não hesitamos em afirmar que é uma estréia brilhante, promissora de uma rápida e gloriosa ascensão literária³⁵²”.

Os comentários de Veiga de Miranda são, sem dúvida, incentivadores e denotam a característica da crítica fortemente subjetiva. São, em verdade, impressões de leitura, e essa será uma característica que dominará a maior parte das críticas que serão transcritas aqui. O mais interessante a se destacar nos comentários de Veiga de Miranda é o seu anúncio profético quanto ao futuro brilhante e promissor do poeta Mário Sobral, que jamais viria a publicar outros versos sob o mesmo nome. Seguindo a mesma linha, mas apresentando elementos de análise mais técnicos, encontra-se a crítica assinada por P. L.: *A sinceridade e o dom do ritmo são duas qualidades que fazem deste livro um verdadeiro livro de poesias e não uma simples coleção de versos. Outros indícios possui ele, de boa compreensão dos fins da arte. Mas bastaria o “Epithalamio” para se poder dizer que o Sr. Mário Sobral não se confunde com um simples versejador*³⁵³. O que se resente em ambas as críticas, na verdade em muitas delas, é a ausência de elementos que exemplifiquem as afirmações. Contudo, o interessante nessas duas críticas supracitadas é a noção de incentivo, de aposta, que o escritor pôde receber nesse momento de estréia. Mas nem só de saudações alimentou-se o ego de Mário Sobral; houve quem lhe censurasse a rapidez na elaboração dos versos: *Um volume de rimas escrito em um mês. Essa declaração nos preveniu o espírito: temos aqui um gênio – pensamos – e o livro é bom; ou vamos defrontar com um trovador vulgar, cujos méritos não se destacam da plana mediocridade. Infelizmente, não se trata de um gênio, como nos esclarece as primeiras páginas da obrinha. [...] Um poemeto escrito em um mês não pode deixar de ter defeito*³⁵⁴. Nessa crítica, o autor irá pormenorizar algumas escolhas semânticas e sonoras, feitas pelo poeta, que ele considera infelizes e sem propósito, tais como, *maio se escancara, o crepúsculo gira, pios que voam mudos e frios, perfume vermelho e ferido assobiando entre seus lábios brancos.*

³⁵² “Mário Sobral: Há uma gota de sangue em cada poema”

³⁵³ Sem indicação do jornal em que foi publicada, nem da data, tendo somente a iniciais do aoutor, P. L., mas, pelo conteúdo da crítica, é possível saber que se trata de uma crítica ao livro *Há uma gota de sangue em cada poema* de Mário de Andrade.

³⁵⁴ “Há uma gota de sangue em cada poema: por Mário de Andrade”, s/d; s/ assinatura.

Algumas dessas construções estilísticas representam já um prenúncio da poética irreverente que dominará em *Paulicéia desvairada*, que veremos adiante. O crítico ainda chama a atenção para o que ele considera “versos frouxos” e “rimas defeituosas”; no entanto, valorizou o que será ressaltado constantemente pelos críticos mais ferrenhos das obras de Mário de Andrade, a saber, a inteligência e a formação: *Inteligência e boas qualidades artísticas, como se pode ver das belezas que erram esparsas pela sua obra, não lhe faltam. Falta-lhe apenas paciência e perseverança para domar a bravura da frase portuguesa, imprimindo-lhe, a par da necessária correção de linguagem e ritmo, o sentimento, a elegância, o vigor das idéias que lhe perpassam pela fronte inspirada. É o nosso juízo*³⁵⁵. “Domar a bravura da frase portuguesa”, definitivamente, não era o ideal desse poeta que despontava no horizonte cultural brasileiro, mas essa consciência ele só irá assumir em 1922, com o movimento modernista. Vale somente ressaltar que, em 1931, ao comentar as poesias de *Remate de Males*, Manuel Bandeira exporá sua opinião, ao ler as poesias de *Há uma gota de sangue em cada poema*, da seguinte forma:

“O meu primeiro contato com o poeta declanchou em mim um movimento de repulsão: achei detestável o seu primeiro livro (*Há uma gota de sangue em cada poema*). Somente, achando aquela poesia ruim, notei que era um ruim muito diverso dos outros ruins; era um ruim esquisito. Mas não tive esperanças. É que já tinha tido a decepção de outros ruins esquisitos. *Paulicéia desvairada* veio mostrar que daquela vez eu me enganara. Aquele ruim esquisito era legítimo, isto é, significava uma força e um talento ainda nos limbos do desconforme³⁵⁶”.

O comentário de Manuel Bandeira apresenta um grande mérito nas poesias de *Há uma gota de sangue em cada poema*: de indicar qualquer coisa de especial, mesmo que inquietante e, ainda, imatura; o que iria ressurgir amadurecida nas produções futuras de Mário de Andrade. Seguindo o percurso cronológico da recepção crítica a respeito da obra marioandradina, chegamos ao ano de 1922 e às reações à publicação de *Paulicéia desvairada*.

O ambiente cultural do Brasil, em especial o de São Paulo, na década de 20, encontrava-se em alvoroço, agitado e confuso, sendo, aos poucos, preparado para vivenciar a revolução artística influenciada pelas vanguardas européias. Foi no auge desse momento conturbado que os críticos e cronistas dos jornais brasileiros receberam e fizeram suas primeiras leituras de *Paulicéia desvairada*. Dentre os recortes guardados por Mário de Andrade, destaco nove críticas que trazem

³⁵⁵ “Há uma gota de sangue em cada poema: por Mário de Andrade”, s/d; s/ assinatura.

³⁵⁶ BANDEIRA, Manuel. “Mestre Mário de Andrade”. *Diário Nacional*, 10/01/1931.

elementos interessantes para compreender, de uma maneira geral, os efeitos e as reações que a publicação dessa obra provocou. Menotti del Picchia, também integrante do grupo modernista, recebeu o livro com verdadeiro entusiasmo, o que era de se esperar; assinou com o pseudônimo de Hélios, no *Correio Paulistano*³⁵⁷, uma crítica de louvor ao novo poeta: *O livro de Mário é um grito de redenção e de desafio. Um livro escrito com sangue, que é, como diz Nietzsche, luz de espírito, eternidade... Um glorioso livro, afinal.* Mais comedida, a nota de Manuel Bandeira³⁵⁸ a respeito de *Paulicéia* busca esclarecer a estética empregada por Mário de Andrade. Nessa, Manuel Bandeira apresenta o poeta modernista aos cariocas:

“A *Paulicéia desvairada* é um livro impressionista. O desvairismo é escrever sem pensar tudo o que o inconsciente grita quando explode o acesso lírico. Os românticos escreviam assim. Foi assim também que Rimbaud, - avô de Blaise Cendrars! Ora, Mário de Andrade evoluiu para o simultaneísmo e para o verticalismo. [...] Em vez de fazer o verso como uma melodia simples, serve-se o poeta de palavras soltas, de frases soltas, que, por isso mesmo que são desconexas, ficam vibrando em nossa imaginação, que as compõe depois síntese harmônica. É o verso harmônico. Foi, meus caros passadistas, uma aspiração de Victor Hugo. [...] Mário de Andrade é moderno. E desabafando com sinceridade a sua impulsão lírica, fez este livro estranho e delicioso, tão brasileiro, e até tão paulista que em muitos pontos se torna incompreensível a quem desconhece o ambiente de São Paulo”.

A crítica de Manuel Bandeira reforça, em certa medida, o “Prefácio Interessantíssimo”, apontando a presença da tradição nos versos inovadores e inusitados do poeta paulistano. A sensação de estranheza, já sentida nos poemas de *Há uma gota de sangue em cada poema*, permanece, mas a possível decepção, que teria com a falta de crescimento do bom poeta que intuía no primeiro livro, não ocorre. *Paulicéia desvairada* confirma o surgimento de uma promessa. Entretanto, como era de se esperar, muitas críticas surgiram na contramão da positividade defendida pelos escritores de orientação moderna. Não foram poucos os que repudiaram e rejeitaram obstinadamente os versos de *Paulicéia desvairada*. Alguns atacaram, inclusive, a figura do poeta: *O novo papa, informaram-me, é um peralta feio e mandibuloso porém simpático, ilustrado e recheado de bom senso, quando fala, a ponto de renegar francamente tudo que escreveu, e as atitudes literárias que assumiu!*³⁵⁹ A afirmação final de Ztaka Pero é inverossímil, tendo em vista toda a preparação que antecede o lançamento desse livro e todas as atividades e obras que viriam após a sua publicação, como o livro *A escrava que não é Isaura*, que vem confirmar a estética e as escolhas

³⁵⁷ HÉLIOS. “*Paulicéia desvairada*”. *Correio Paulistano* – 25/08/1922.

³⁵⁸ BANDEIRA, Manuel. “Mário de Andrade”. “Árvore Nova”, outubro de 1922.

³⁵⁹ PERO, Ztaka. “Um pauliceano Desvairado”. *Folha da Noite*, 08/11/1922.

artísticas de Mário de Andrade. Ztaka Pero finaliza a crítica com uma profecia sarcástica: *É de crer que a esta hora a abumbrada perspicácia do desvairado pauliceano tenha sido despertada e, a exemplo de seus companheiros, o sr. Mário de Andrade procure em nova obra desfazer o mal efeito da primeira. Nem por isso se livrará dos crucianos tormentos do seu grave pecado que o acompanhará “per omnia vitae”*³⁶⁰. Pelo que as leituras das críticas jornalísticas indicam, o alvoroço produzido pela publicação de *Paulicéia desvairada* dividiu opiniões e promoveu a formação de grupos que se atacavam mutuamente, como é possível observar na crítica de Luiz Bruma: *A luz de escândalo e a fumaria e o barulho que o envolveram ao aparecer, fazem com que os tímidos e os acorrentados à filosofia barata do Bom Senso e da Razão desconfiem ainda do seu valor. Mas eu que nada tenho a perder com o “looping-the-loop” das minhas atitudes, eu posso deixar minha admiração berrar sinceridade: creio na altura intelectual desse artista, creio na magia desse espírito*³⁶¹. Subjetivas ao extremo, as críticas produzidas na época, mesclam criador e criatura, analisando e avaliando tanto a vida e ações dos autores quanto as obras por eles produzidas. Atentando para todo a sorte de riscos e de erros que esse tipo de leitura pode incorrer, o mais interessante a ser observado nessas críticas que ora apresento, em especial essas que analisam *Paulicéia desvairada*, é que não passam despercebidos dos críticos o cuidado, a formação, o objetivo e a determinação presentes na poética de Mário de Andrade: *Relendo o livro Paulicéia desvairada, não sei dominar esta exclamação: Quanta inteligência malbaratada!*³⁶². Ou, ainda, em Tristão de Athayde: *O verdadeiro poeta é aquele que conhece bastante as regras para saber esquecê-las. A regra primeira, ou única, em poesia fora a negação da regra exterior. Não prega o sr. Mário de Andrade o liberalismo incondicional, que aliás só pôde existir na poesia dos loucos. O que deseja é conservar ao estado lírico o máximo de sua frescura, de seu arroubo original*³⁶³. A crítica, nesses casos, é também uma tentativa de compreensão, de decodificação da obra literária. Principalmente em se tratando da obra de Mário de Andrade, pois, além de ser um dos líderes do movimento modernista, este foi o seu grande teórico, o que demanda uma espécie de diálogo entre crítico e artista visando a aceitação, a compreensão, ou a negação dos novos preceitos estéticos.

As críticas realizadas por Tristão de Athayde são as mais interessantes, ao menos aquelas redigidas até o ano de 1929, quando o seu comprometimento com a igreja católica ainda não havia

³⁶⁰ “Um pauliceano Desvairado”.

³⁶¹ BRUMA, Luiz. “Paulicéia desvairada”. *Imparcial de Jahú* – 19/09/1922.

³⁶² GUIMARÃES, Moreira. “Do meu canto” - 03/11/1922.

³⁶³ ATHAYDE, Tristão. “Vida Literária: Mário de Andrade – Paulicéia desvairada – Casa Mayença – São Paulo”. *O Jornal* – 07/01/1923.

determinado decisivamente a qualidade e a orientação de sua crítica literária. Tais críticas se baseiam, sobretudo, na análise do material poético, dos elementos estéticos intrincados na formulação e composição dos versos. Nas duas críticas em que Tristão de Athayde comenta *Paulicéia desvairada* é flagrante a sua tentativa de compreensão, de elucidação, da poética marioandradina.

“O que há é o desejo de desarticular o aparentemente fundido para novamente articular uma realidade muito mais ampla, com elementos diversos, mas em geral convergentes e cujo disparate é apenas aparente ou transitório. [...] Poesia de ação – quando estamos habituados à poesia contemplativa. Poesia do presente – quando estamos habituados à poesia alongada no tempo ou na distância – outras éras outros sóis, outros olhos. Poesia de simultaneidade, - quando estamos habituados à poesia do tema único, com variações secundárias. Não admira, portanto, a surpresa de uns, a revolta de outros, o desdém ou a gargalhada grosseira e paradoxal das múmias. [...] Mas é S. Paulo, e o defeito desse impressionismo é chegar ao regionalismo urbano, de modo que seu livro só pode ser compreendido em seus pormenores, em suas alusões constantes as coisas locais, por um paulista ou habitante de lá³⁶⁴”.

É possível afirmar que Tristão de Athayde, nesse momento, é imparcial em sua crítica, pois aceita e condena, ao mesmo tempo, algumas escolhas modernistas. Essa “imparcialidade” torna mais interessantes suas críticas, pois permite que o leitor saia do jogo entre os defensores das obras modernistas, principalmente do grupo de apoio de Mário de Andrade, e os algozes da estética inovadora. Apontando o que ele considera como defeito, ou equívoco, da obra poética marioandradina, Tristão de Athayde busca o ponto de equilíbrio: *Livro de combate, não pode ser, portanto, um livro isento de exageros, mesmo na sua polifonia. Aceitá-lo integralmente seria confundir os meios com o fim... [...] Sendo um livro de expressão inovada, ao contato do espírito moderno de outras literaturas, é, no entanto, profundamente brasileiro de sentimento, paulista, sobretudo, pecando até de regionalismo, como já disse*³⁶⁵. Assim como Manuel Bandeira, Tristão de Athayde atenta para o poder da metáfora e da presença viva que representa a cidade natal do poeta: *A própria cidade, a própria Paulicéia, cuja vida canta, cujos vícios fustiga, cujas virtudes exalta, é um contraste, é uma antítese viva, em seus versos*³⁶⁶. O crítico chama a atenção para algo que ainda hoje incomoda aos críticos e leitores da poesia marioandradina: os elementos transitórios, que

³⁶⁴ “Vida Literária: Mário de Andrade – *Paulicéia desvairada* – Casa Mayença – São Paulo”.

³⁶⁵ ATHAYDE, Tristão “Vida Literária: Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Monteiro Lobato, Mário de Andrade”. *O Jornal* – 21/01/1923.

³⁶⁶ “Vida Literária: Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Monteiro Lobato, Mário de Andrade”.

perderam, com o passar dos anos, suas referências, tornando a leitura de *Paulicéia desvairada* difícil: *Haverá muita coisa transitória nessa poesia a um tempo demolidora e construtora, não poderá agradar facilmente à grande maioria dos leitores cujo gosto ainda refuga com razão a certas ousadias da sínteses poéticas atuais, já superadas como vimos em outras literaturas...*³⁶⁷.

Uma outra crítica interessante, publicada em 1923, sem referência ao autor, merece atenção. Nessa, o crítico parece ter captado as intenções do poeta, afinado sua análise com os enunciados presentes no “Prefácio Interessantíssimo”: *Vereis na Paulicéia desvairada não um espírito inquieto pelo sucesso, para o que procura aberrações violentas, mas um estro novo que busca a exata correspondência entre a expressão e sua emotividade estética, que transborda às simples formas do convencionalismo literário. [...] sobretudo, não o imiteis... Ele quer ser só e os desbravadores de sua estirpe têm êmulos e nunca servos*³⁶⁸. O trecho citado coincide com a citação que Mário de Andrade toma emprestado de Jean Epstein³⁶⁹, nome que ele grafou, irreverentemente, como João Epstein:

“Alguns leitores ao lerem estas frases (poesia citada) não compreenderam logo. [...] Nem é nisso que um poeta pode queixar-se dos seus leitores. No que estes se tornam condenáveis é em não pensar que um autor que assina não escreve asneiras pelo simples prazer de experimentar tinta; e que, sob essa extravagância aparente havia um sentido porventura interessantíssimo, que havia qualquer coisa por compreender³⁷⁰”.

É possível supor que muitas dessas críticas de jornais publicadas por amigos, ou simpatizantes, da poética marioandradina reflitam mais os conhecimentos teóricos apresentados e discutidos pelo próprio poeta nas reuniões do grupo modernista, e nos salões culturais, do que uma leitura analítica das poesias de *Paulicéia desvairada*, propriamente dita. Não desejo, com essa afirmação, dizer que os críticos não seriam capazes de, por si só, chegarem às conclusões críticas a que chegaram, mas apontar para o fato de que algumas delas estão “bem” de acordo com as considerações e pressupostos teóricos defendidos pelo poeta, tanto em cartas que escrevia aos amigos, como em livros teóricos que, somente, seriam lançados anos mais tarde. A análise feita por Renato de Almeida para os poemas de *Paulicéia* é um bom exemplo do que afirmo.

³⁶⁷ “Vida Literária: Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Monteiro Lobato, Mário de Andrade”.

³⁶⁸ “Mário de Andrade: *Paulicéia desvairada*”. *América Brasileira* – fevereiro de 1923.

³⁶⁹ Cineasta e teórico francês (Varsóvia 1897 – Paris 1953), artista de vanguarda, precursor de vários movimentos, reinventou uma linguagem que buscava dilatar o tempo, atingindo, além das aparências, a realidade dos seres e das coisas.

³⁷⁰ “Prefácio Interessantíssimo”, *Poesias Completas*, p. 62.

“Paulicéia desvairada é uma sátira violenta e audaciosa contra o convencionalismo infecundo e prosaico, as afetações e os preciosismos, que atropelam as letras e os costumes. [...] A sua sátira não é filha de um sentimento gasto e fino, mas golpeada cruamente por um espírito que sente o dever irremissível de destruir inutilidades para abrir horizontes, para construir, para criar. [...] o autor de Paulicéia desvairada é único, de si próprio mestre, guia e senhor. As influências que sofreu, soube dinamizá-las de sorte que completam e não deformam sua fisionomia de poeta. Para percebê-lo é preciso sentir a vida tumultuosa, e não igualzinha, compassada, regulada³⁷¹”.

É certo que alguns dos elementos arrolados por Renato de Almeida estão presentes no “Prefácio Interessantíssimo”, como *Que Arte não seja porém limpar versos de exageros/ coloridos*; ou *Você está reparando de que maneira costume/ andar sozinho...*, contudo, toda a teoria prenunciada no Prefácio surgirá mais articulada e defendida em artigos, críticas e ensaios vindouros. O primeiro texto que segue essa trilha é *A escrava que não é Isaura*, publicado em 1925, e, novamente, as críticas jornalísticas se posicionam – umas a favor, outras contra – em relação ao “Discurso sobre algumas tendências da poesia moderna³⁷²”. Uma das notas arquivadas por Mário de Andrade somente convida os leitores a se debruçarem sobre os elementos estéticos discutidos pelo escritor: *Os problemas estéticos d’A escrava que não é Isaura não podem ser, ao menos, expostos, em uma nota breve como esta. E o que faço não é mais do que chamar a atenção dos que não tem curiosidade dos que não adivinham que o livro do escritor paulista constitui leitura bem-vinda, na qual os tempos novos, as idéias novas impressionantemente nos falam³⁷³*. Outra delas, muito interessante, é a crítica redigida por Carlos Drummond de Andrade, dividida em duas partes. Na primeira delas, publicada no dia 10 de março de 1925, Drummond avalia o poeta, sua ação, e a ratifica: *Mário de Andrade continua louco, e a prova que nos dá é A escrava que não é Isaura, livro ora aparecido, em que o autor do “Prefácio Interessantíssimo” mais se robustece nas suas teorias, e substitui o incipiente “harmonismo” daquele por um vasto “polifonismo”. [...] Os mandarins ociosos cobriram-no de ridículo. Pois, senhores, Mário saiu de tudo isso mais lépido, mais dono de si mesmo, experiente sem amargura, sábio sem pedanteria: humano. E é por essa humanidade, que fez deste homem de pensamento um homem de poesia, que eu o estimo profundamente³⁷⁴*.

³⁷¹ ALMEIDA, Renato. “A Reação Moderna”. *O País* – Rio de Janeiro, 19/03/1923.

³⁷² Subtítulo do livro.

³⁷³ VIEIRA, José. “Vida Literária: *A escrava que não é Isaura*”. *Varipuanda* (?) - 10/04/1925.

³⁷⁴ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. “Mário de Andrade e seu último livro I” - 10/03/1925, *s/ referência do jornal*.

Drummond enaltece a força e a determinação do poeta que foi ridicularizado e tratado como insano, valorizando, inclusive, aquilo que se tornará a marca da obra artística marioandradina: a humanidade. Já na segunda crítica, publicada no dia seguinte, Carlos Drummond de Andrade dá atenção especial aos postulados estéticos defendidos pelo poeta paulistano, em detrimento de sua personalidade. Nessa, Drummond discorda de alguns pontos, como da fórmula da poesia proposta por aquele: *Corrigindo uma fórmula de Dermée [...], Mário procura demonstrar: “lirismo puro + crítica + palavra = poesia”*. Para mim, a crítica não pode entrar na produção de um poema senão de um modo relativo, e sem que o poeta se aperceba de que a exerce. Isto é: sem vigilância intelectual. Ora, crítica é, sobretudo, um ato de consciência, e o mais heróico de todos³⁷⁵. Mário de Andrade não negou que a crítica fosse um ato de consciência; pelo contrário, ele a desejou como tal, pois entendia a “crítica” como todo o trabalho de depuração e lapidação da pedra bruta, valiosíssima, que a consciência produzia³⁷⁶. Essa idéia de impulsão artística, acrescida de trabalho estético, será defendida em todos os ensaios teóricos do escritor, principalmente, em o “O artista e o artesão”. O fato de somá-los não significa que eles venham simultaneamente, mas que eles existam como um todo, ou seja, após o fluxo livre do subconsciente existe o trabalho da crítica. Mário de Andrade já havia defendido essa teoria no “Prefácio Interessantíssimo”: *A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho/ a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a/ Lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a/ doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras/ e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia/ repetições fastientas, de sentimentalidades românticas,/ de pormenores inúteis ou inexpressivos*³⁷⁷. Sobre o mesmo assunto, Tristão de Athayde irá se manifestar da seguinte forma: *Há, porém, na definição do sr. Mário de Andrade, uma acentuação muito justa do espírito da crítica, que o modernismo tende muito facilmente a esquecer, proclamando a falsa onipotência do subconsciente*³⁷⁸. A crítica ao uso, e abuso, do subconsciente irá retornar em muitos outros textos críticos de Mário de Andrade, conseguindo ser compreendido e aceito por alguns, mas totalmente ininteligível para outros.

A década de 20 foi um período de intensa produtividade para o escritor Mário de Andrade. Após publicar, em 1922, *Paulicéia desvairada* e, em 1925, *A Escrava que não era Isaura*, o poeta

³⁷⁵ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. “Mário de Andrade e seu último livro II” - 11/03/1925, s/ referência do jornal.

³⁷⁶ “Ao lado da importância das fontes subconscientes, M. A. coloca o papel desempenhado pela atividade consciente, ‘máximo de crítica’, em última análise, o trabalho da inteligência na criação artística”. *Mário de Andrade e L’Esprit Nouveau*, p. 32.

³⁷⁷ “Prefácio Interessantíssimo”, p. 63.

³⁷⁸ ATHAYDE, Tristão. “Vida Literária: Modernos”. *Jornal* – 26/04/1925.

não parou mais. Publicou *Losango cáqui* e *Primeiro Andar*, em 1926 e *Clã do jaboti* e *Amar, verbo intransitivo*, em 1927, seguidos de *Macunaíma*, em 1928. Com um maior número de obras publicadas, tratando de assuntos diversos, os críticos detinham um corpus maior para ser analisado, podendo estabelecer uma crítica comparativa entre as obras: *Considerando em conjunto*, O Losango cáqui estará longe de ser o melhor livro do autor. De nós para nós, preferimos a Paulicéia Desvairada. Mas talvez seja esta inferior ao Clan do Jaboti, a sair proximamente, coletânea em que figura o “Noturno de Belo Horizonte”, impetuosa arrancada de grande personalidade poética³⁷⁹. As críticas produzidas de 1926 até 1943 são unânimes no que consideram a inteligência e o cabedal artístico e intelectual do sr. Mário de Andrade, como o tratavam os críticos. Esses aceitavam e aplaudiam as obras do escritor que tratavam de crítica de arte, ensaios sobre a música, estudos sobre o folclore etc. - Grande sabedor de línguas, dispõe de vasta cultura geral. Crítico de arte como não vejo melhor entre nós, conhece tudo de música e pintura³⁸⁰. No entanto, a poesia ainda dividirá, por muito tempo, as opiniões e os aceites da estética individual do poeta: Como poeta, será um lírico? Um lírico sarcástico. Acima de tudo, um satírico, o que não quer dizer seja propriamente um humorista, como poderão supor. A amargura, mistura de lirismo e sarcasmo que serve aos leitores, é bem de fabricação sua, e dificilmente a falsificarão³⁸¹. Pouco se encontra de marginalia nessas críticas, mas existem trechos assinalados pelo escritor em que é óbvio ora o seu descontentamento e desacordo, ora a sua aprovação, como, por exemplo, a frase em que grifou em vermelho: Nada toma a sério, nem os seus próprios paradoxos³⁸². Por sinal, por muito tempo ainda, os críticos irão avaliar, combatendo ou defendendo, antes a figura do poeta que as obras que publicava, alto preço pago por aquele que representava a cabeça do movimento modernista: Eu li que Losango cáqui é livro de um cínico. E li, também, que é ele um livro sem oportunidade. Questão de afeto... Cínico se-lo-á só porque tem a coragem de aparecer como a cristalização da teoria de um poeta que tem teoria? Creio que não. Inoportuno? Também não. Toda a obra sentida é obra imperecível. Ao menos para quem a sentiu. E Losango cáqui foi sentido...³⁸³.

O fato de ser considerado um dos mentores da Semana de Arte Moderna, e de ter sido o seu maior teórico, legou a Mário de Andrade uma responsabilidade pela qual teve que responder, inclusive aos seus antigos companheiros de luta:

³⁷⁹ Manhã – 29/12/1926 - s/ indicação de autor.

³⁸⁰ Manhã – 29/12/1926 - s/ indicação de autor.

³⁸¹ Manhã – 29/12/1926 - s/ indicação de autor.

³⁸² Manhã – 29/12/1926 - s/ indicação de autor.

³⁸³ DAMY, Martin. Prosa e Verso, “O Espírito dos Livros: o *Losango Cáqui* de Mário de Andrade”. *Jornal do Comércio* – 04/02/1926.

“Mário de Andrade, com o seu *Losango cáqui*, não me parece que esteja compreendendo, em toda a sua significação excepcional, todas as graves responsabilidades que decorrem, para cada um de nós, depois da vencida batalha. [...] O livro de Mário de Andrade constitui, para mim, um verdadeiro abuso de inteligência. E grifo intencionalmente a expressão. Porque bem sei que o ilustre autor da *Paulicéia desvairada* tem bastante cultura para saber que é insustentável, perante o país de agora, essa literatura de experiência, demasiado individualista, por isso mesmo anárquica e anarquisadora³⁸⁴”.

Tristão de Athayde concorda com a análise de Cassiano Ricardo a respeito de *Losango cáqui*, denunciando, portanto, o que ele considera um atraso na estética ali presente: *Este livro é um livro passado. É um livro feito de passagem. Na sua fase de lirismo subconsciente. [...] Não penso, portanto, que este livro tenha qualquer valor por si. E apenas como vassourada nos “embaixadores intelectuais” e nas “belas letras” de certa espécie*³⁸⁵. Entretanto, o crítico aponta uma característica da poética marioandradina que representa muito bem o ideal que o próprio poeta defendia para suas obras: *A pesquisa do sr. Mário de Andrade é acima de tudo – social. Não é um lirismo individualista, o que procura sua poesia, tão anti-poética quando considerada sob o prisma da poesia depurada, da poesia-Valéry ou da poesia como expressão de desconformidade e de aspiração de beleza. A poesia do sr. Mário de Andrade, apesar das aparências, é de inspiração coletiva, de solicitação objetiva, de disciplina do individualismo, de humanização do subjectivo*³⁸⁶. Mário de Andrade considerava, igualmente, que o momento de lutas e revoluções literárias já havia passado; portanto, a partir de então, era necessário que cada um dos participantes da Semana de Arte Moderna buscasse seu caminho próprio, mas voltando-se sempre para os ideais de uma arte envolvida com os problemas da sociedade. A poética concebida para *Losango cáqui* objetivava, mesmo que não tivesse sido tomada como tal, apresentar os caminhos próprios escolhidos pelo “papa do modernismo brasileiro”, caminhos pelos quais o poeta buscava atingir o ideal de sua ação artística: uma literatura voltada para o social e para a humanidade, por essa humanização do subjectivo. Esse ideal já havia sido preconizado um ano antes da publicação de *Losango cáqui*, na entrevista que concedeu à revista *A Noite*:

“Todo segredo da nossa revolta estava em dar uma realidade eficiente e um valor humano para nossa construção. Isso estamos descobrindo. Ora o maior

³⁸⁴ RICARDO, Cassiano. “Período de Afirmação”. S/ referência de jornal, ou data.

³⁸⁵ ATHAYDE, Tristão. “Vida Literária: Sinais”. *O Jornal* – 02/05/1926.

³⁸⁶ “Vida Literária: Sinais”.

problema atual do Brasil consiste no acomodamento da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira, realidade que não é só feita de ambiente físico e dos enxertos de civilização que grelam nele, porém comportando também a nossa função histórica para conosco e social para com a humanidade. Nós só seremos deveras uma Raça o dia em que nos enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura. O Modernismo brasileiro está ajudando a conquista desse dia. E muito, juro pra você³⁸⁷”

Mesmo preconizando o ideal de uma poética voltada para as “coisas” do Brasil, parece que sua escolha de assuntos corriqueiros, da realidade do dia a dia dos brasileiros, não foi muito bem aceita. Até mesmo o antigo amigo e partidário da revolução literária – Menotti del Picchia, ainda sob o pseudônimo de Hélios –, rejeita o novo livro de poesias marioandradina: *Livro absurdo, injustificado, irritante e pedante. A única defesa que poderia ter vem incerta no prefácio: ter ele uma existência pessoal demais. [...] Mário é um grande espírito culto, vivíssimo. A cultura, o diletantismo, a inquietude, a ausência do verdadeiro poeta, estragaram-no. Hoje é um cigano mental*³⁸⁸. Fazendo coro com os críticos que acusam Mário de Andrade de cabotino³⁸⁹, Menotti del Picchia acusa o poeta de excentricidade exacerbada, alimentada e aplaudida por aqueles que o seguem e admiram: *É um inquieto e um cínico. Cínico no sentido de não ter pudor literário de dizer tudo o que lhe vem à cabeça. Quem lhe deu essa desabusada audácia mental foi o grupinho sempre plaudento e mórbido dos seus asseclas. Esses nunca o discutiram: acham genial tudo quanto sai da cabeça do Mário. [...] O Losango cáqui justificava-se há três anos. Nesse tempo, tudo servia. [...] Hoje é uma coisa ridícula*³⁹⁰. O desgosto provocado com a publicação de *Losango cáqui* não para por aí, pois a obra continuou recebendo tantas críticas de repúdio quantas foram as de *Paulicéia desvairada*. Em outra delas, sem assinatura do autor, o crítico inverte o valor positivo da procura defendida por Mário de Andrade, inspirado por Platão³⁹¹, na “Advertência” que abre os poemas de *Losango cáqui*. Nessa, o poeta afirma que a existência admirável que leva consigo, consagra-a à procura³⁹², procura interminável por formas e assuntos que venham dar cumprimento aos anseios literários do poeta. Ao anúncio dessa procura, o crítico responde:

³⁸⁷ Entrevista ilustrada com a caricatura de Paim. *A Noite*. Rio de Janeiro, 12/12/1925. Recortes – Arquivo Mário de Andrade – IEB – USP.

³⁸⁸ HÉLIOS. “Cronica: *Losango cáqui*”. *Correio Paulistano* – 24/01/1926.

³⁸⁹ “Cronica: *Losango cáqui*”.

³⁹⁰ “Cronica: *Losango cáqui*”.

³⁹¹ Citação que o poeta utiliza na abertura de *A escrava que não é Isaura*: “Vida que não seja consagrada à procurar, não vale a pena ser vivida”. Platão.

³⁹² “Deus queira que não ache nunca... Porque seria então o descanso em vida, parar mais detestável que a morte. Minhas obras todas na significação verdadeira delas eu as mostro nem mesmo como soluções possíveis e transitórias. São procuras. Consagram e perpetuam esta inquietação gostosa de procurar”. *Poesias Completas* – “Advertência” – p.

“Na certeza em que estamos, de que poderá, quando quiser, dar-nos um livro de grande alcance e interesse, orientado dentro de idéias mais definidas e assentadas, o que desejamos é que não tarde a substituir-se, em seu espírito, a inquietação de procurar pela certeza de ter achado alguma coisa. [...] Esperemos que sua obra não seja, daqui por diante, 'uma curiosidade em via de satisfação'. Mas, uma curiosidade satisfeita, ao menos em algum livro, em que a sua sensibilidade inquieta encontre, para mantê-la em equilíbrio, o sentido exato dos limites dentro dos quais se podem desenvolver as tendências de cada um, e se processa, numa arte profundamente humana, o espírito de renovação³⁹³”.

Mas não só leituras às avessas dessa característica inerente à poética marioandradina, a da procura incansável, apareceram nos jornais. Existiram os que identificaram nessa “procura” a chave de entendimento da poesia de Mário de Andrade; exemplo disso são os comentários de Joaquim Inojosa: *Essa inquietação gostosa de procurar tem sido o selo do cartelo de sua arte, a marca de fábrica de tudo o que o seu poderoso talento tem produzido*³⁹⁴. Essa procura, aparentemente indefinida, imprecisa, procura por algo, procura pela procura, é o mecanismo essencial para o que proponho como orientação ética presente nas poesias de Mário de Andrade, o que ficará claro no momento em que apresentar a segunda parte deste trabalho. Continuemos, pois, no percurso de descoberta dos losangos, agora na leitura das críticas jornalísticas feitas acerca da publicação do romance *Amar, verbo intransitivo*³⁹⁵.

Nessa obra, a sátira inteligente e maliciosa, própria do escritor, permanece presente. Essa mesma sátira leva Martin Damy a identificar no poeta paulistano a veia de grande romancista, além de atentar para a forma especialíssima de Mário de Andrade desenhar o Brasil e os seus tipos: *De fato, em Amar, verbo intransitivo o meio brasileiro vem evocado com uma intuição e defeitos da nossa gente são fotografados com precisão de mestre. A comodidade boêmia do homem brasileiro, a bondade tão mal cuidada da criança brasileira vêm nele pintadas com a deliciosa maldade do escritor que não cansa de castigar o caipirismo civilizado e a pretensão boba da importância nacional!*³⁹⁶ A criatividade em caricaturar tipos brasileiros, mostrando com leveza e humor alguns traços fortes das personagens de romance, foi também um dos pontos exaltados no livro por Rodrigo

121.

³⁹³ “Bibliografia: Mário de Andrade”, s/ assinatura. *Estado de São Paulo* – 19/02/1926.

³⁹⁴ INOJOSA, Joaquim. “Biblioteca: O Losango...”. *Alvorada*, Recife, 01/10/1926.

³⁹⁵ Mesmo que o centro de interesse desta tese seja a produção poética de Mário de Andrade, nessa primeira parte da pesquisa pretendo deixar a leitura e as análises mais livres, apontando diversos elementos que considero interessantes e relevantes para minha análise pessoal, que representa a segunda parte da tese. Portanto, apresento, aqui, não só as críticas acerca da poesia marioandradina, mas de toda a sua produção artística.

³⁹⁶ DAMY, Martin. “O espírito dos livros: *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade” – 23/02/1927.

de Melo Franco de Andrade. Entretanto, assim como outros críticos, Rodrigo de Melo Franco de Andrade irá criticar severamente o forte freudismo da obra, além de criticar o que ele considera uma compulsividade marioandradina de caracterizar a obra como um romance modernista, revelando um intelectualismo exacerbado:

“... poderia ser um idílio admirável, se não fossem dois erros graves em que incorreu o sr. Mário de Andrade. O primeiro foi o empenho excessivo de fazer modernismo, que o induziu a estar a todo instante interrompendo Fräulein no meio dos Souza Costa, para contar histórias e fazer digressões freqüentemente forçadas e ociosas. O segundo foi ter se preocupado um pouco demais com a teoria de Freud, a ponto de deixar no leitor a impressão aborrecida de que o romancista corria o olho nas lições do professor de Viena antes de mover em qualquer sentido com as suas personagens. Se o sr. Mário de Andrade tivesse se despreocupado de suas numerosas idéias e se tivesse esquecido um pouco de si mesmo, de Freud e do mundo de coisas que sabe e que pensa, para escrever a história de Fräulein, com certeza “Amar, verbo intransitivo” seria um livro muito melhor³⁹⁷”.

As teorias do psicanalista Sigmund Freud, que manteve uma publicação ativa pelo período de 1900 a 1939, impressionaram profundamente Mário de Andrade, fato esse que pode ser demonstrado na análise comparativa entre a produção artística do poeta e as teorias defendidas pelo psiquiatra. A utilização dessas teorias na elaboração do romance modernista – *Amar, verbo intransitivo* – foi duramente criticada pelos leitores do texto, como vimos nas palavras de Rodrigo de Melo Franco, e como veremos na análise de Tristão de Athayde: *É um livro extremamente complexo. E confuso. E desordenado. Todo instinto e todo razão, a um só tempo. [...] Há no final, sobretudo, depois da história oficialmente acabada, algumas páginas intoleráveis, de sub-freudismo delirante que acredito que o sr. Mário de Andrade não seria capaz de sub-escrever hoje em dia*³⁹⁸. Mas, mesmo sendo flagrante a relação entre as teorias de Freud e o romance de Mário de Andrade, e apesar das críticas que essa correlação, um tanto quanto exagerada, provocaram, houve quem se posicionasse na defesa, apontando a influência como aspecto positivo: *Quem quer que lesse apenas o resumo do romance era obrigado a imaginá-lo construído segundo Freud, quer dizer, livro de gabinete. livro de tese, livro perdido. Ora Mário de Andrade safou-se da dificuldade muito bem. Si há trechos em que o romancista se encontra e coincide com o psicólogo é porque ambos se ocupam*

³⁹⁷ MELO FRANCO DE ANDRADE, Rodrigo de. “Vida Literária: Dois livros de Mário de Andrade”. *O Jornal* – 08/05/1927.

³⁹⁸ ATHAYDE, Tristão. “Vida Literária: Romancistas ao Sul”. *O Jornal*, s/d.

dos mesmos fenômenos e ainda que não existisse a psicanálise, decerto a história de *Fräulein* seria conduzida da mesma maneira³⁹⁹.

No mesmo ano de 1926, outra obra foi publicada – *Primeiro Andar* – que igualmente despertou a atenção da crítica, assim como tudo que era produzido por Mário de Andrade, há muito considerado uma figura polêmica. Rodrigo de Melo Franco se posiciona, na mesma crítica em que comenta *Amar, verbo intransitivo*, dividido quanto à qualidade literária desse, considerando ainda amarrado à necessidade do escritor em criar e apresentar novas teorias: *Esse livro do sr. Mário de Andrade tem, como ele próprio assevera, “muita literatice, muita frase enfeitada”, e pouca coisa boa. [...] O primeiro conto do livro – “Conto de Natal” – é também muito ruim e chega a acanhar a gente... Em compensação encontramos no livro aquela boa “Caçada de Macuco”, de que já se falou acima, o “Caso Pansudo”, também excelente e, mais para o fim, a “História quotidiana” e o “Besouro e a Rosa”, magníficos*⁴⁰⁰. Essa mesma “literatice” e as invenções literárias realizadas por Mário de Andrade, ao contrário dos sentimentos que deixaram em Rodrigo de Melo Franco, despertaram o respeito em outros críticos: *É que as invenções dos contos do Primeiro Andar, não sendo paradoxais, deixam contudo no nosso espírito uma convicção sincera de que o seu autor é um rapaz de grande talento. Há nelas essa coisa muito rara que chamamos o imprevisto*⁴⁰¹. Pleno de literatice e de inovações, ou não, o que é interessante ressaltar nesse momento é que três dos livros de que apresentamos as críticas até então – *Há uma gota de sangue em cada poema*, *Primeiro Andar* (alguns contos selecionados) e *A escrava que não é Isaura* – foram reunidos, posteriormente, obedecendo ao desejo do próprio escritor, sob um único volume cujo título é *Obra Imatura*. Um título bastante singular e carregado de significação, sobre o qual discutirei mais adiante, na segunda parte deste trabalho.

Clã do jaboti foi publicado em 1927 e as críticas a seu respeito estendem-se até o ano de 1929. Tristão de Athayde irá ressaltar o tom brasileiro das poesias desse livro, identificando nessas um sentimento orgânico da “nossa” poesia, uma poesia que não é nem popular nem culta:

“Digo ‘orgânico’, porque não há nos seus poemas mais evoluídos, mais atuais, nenhum recurso às onomatopéias, ao palavreado local, ao colorido

³⁹⁹ MORAES NETO, Prudente de. “Uma questão de gramática: *Amar, verbo intransitivo*”. *O Jornal*. O crítico ainda crescenta ao final de sua leitura: “Não chego a lamentar as digressões de que o autor evidentemente abusou: é pensar que se está conversando com ele e fica tudo direito. Porque as digressões em si são quase todas muito interessantes. Mas isso não impede que si o livro fosse menos diluído e se reduzisse ao essencial, Mário de Andrade teria escrito um romance que seria romance até debaixo d’água”.

⁴⁰⁰ “Vida Literária: Dois livros de Mário de Andrade”.

⁴⁰¹ DAMY, Martin. “O espírito dos livros: *Primeiro Andar*”. *Jornal do Comércio* – 14/02/1927.

superficial, para mostrar esse sentido brasileiro de sua poesia. Ele não faz brasileirismo, ele já é brasileiro. [...] Mas tem um não sei quê de tão nosso, de tão único de nosso meio de nossa gente, de tão expressivo de nossa realidade sem brilho, de nossa 'mediocridade', que realmente é preciso reconhecer nesses poemas, tão aparentemente impoéticos e banais, um admirável sabor de espontaneidade e de caráter, de poesia nativa e orgânica⁴⁰².

É sabido que, para atingir esse estado de poesia “nossa”, Mário de Andrade desenvolveu um importante trabalho de pesquisa, buscando tanto no folclore quanto nos estudos acerca da língua portuguesa-brasileira os elementos básicos sobre os quais se apoiaria na elaboração de uma linguagem literária brasileira. Como bem notou Tristão de Athayde, a intenção do poeta não era retratar, ou fotografar⁴⁰³ a língua falada, seu projeto consistia num ideal de linguagem onde coexistissem a linguagem falada, as características sensuais da língua brasileira mais um toque de tradição. Não se tratava de um projeto simples e nenhum outro escritor brasileiro se debruçou sobre o assunto com tal afínco como o fez Mário de Andrade.

Novamente é possível encontrar nas críticas que tratam de *Clã do jaboti* referências ao fato de Mário de Andrade ainda estar preso às amarras da estética modernista. Acredito, mesmo, que os críticos, na época, procuravam sempre por indícios de “quebra da ordem” para poderem apontar essa tendência nas obras do poeta. Aquilo que lhe rendeu vaias e perseguições, seguidas de engrandecimento e ovações, também o “determinou”, para o bem e para o mal, em todas as suas obras artísticas: *Eu tenho a impressão de que o sr. Mário de Andrade, quando vai escrever, faz uma espécie de exame de consciência para lembrar de seu papel na atual literatura brasileira, para não se esquecer de que é chefe de uma corrente modernista. Em Clã do jaboti, não poucas poesias são feitas pelo chefe de escola, abafando o poeta*⁴⁰⁴. Se o poeta concordou, ou não, com o comentário é impossível determinar, mas o mesmo despertou sua atenção, afinal, dentre os recortes de jornais que

⁴⁰² ATHAYDE, Tristão de. “Vida Literária: Os Andrades II”. *O Jornal* – 05/02/1928.

⁴⁰³ Mário de Andrade elucida bem seu projeto em carta que envia ao escritor Pedro Nava: “a gente não deve se esquecer que não estamos fazendo uma fotografia do falar oral e sim uma organização literária (em todas as línguas sempre teve um falar oral diferenciado da linguagem erudita) baseada apenas no falar comum que inconscientemente condiciona a língua às precisões de raça, clima, época, etc. D’ai o valor desse falar popular. Mas fotografá-lo não é dar uma solução que tenha viabilidade literária nem sequer prática. Star não é da índole tradicional da nossa língua doce, sensual, um pouco tentadora, toda florida de vogais abundantíssimas. Além disso eu ainda não me resolvi a escrever ADIMIRAR, etc. Porque em outros casos idênticos porém de palavras que só a burguesia emprega como adjetivo eu não poderia botar o I sem fugir à realidade. Botar num e não botar noutro seria idiota. A generalização seria forçada. E não se trata de uma organização apenasmente popular inculta regional porém numa geral que incluía todos os meios brasileiros burgueses e populares. Acho que o nosso trabalho deve ser principalmente, por enquanto, empregar desassombadamente todos os brasileirismos tanto sintáticos como vocabulares e de todo o Brasil e não da região a que pertencemos. Porque senão seria regionalismo”. *O correspondente Contumaz* – cartas de Mário de Andrade à Pedro Nava, p. 53-54.

⁴⁰⁴ DELGADO, Luís. “Quatro livros recebidos”. *Jornal do Correio* – Pernambuco – 26/02/28.

compunham a pasta presente no Arquivo de Mário de Andrade, somente duas críticas estavam assinaladas com um lápis vermelho, uma delas já foi citada anteriormente e a outra é exatamente essa de Luís Delgado. O crítico acredita que o fato de carregar este fardo de construir uma escola literária, impede o poeta de liberar o verdadeiro poeta dentro dele. Mas existem sempre os vazios, o imponderável que torna possível adivinhar o grande poeta que ele é: *E as poesias do sr. Mário de Andrade são muito claras. Nelas não adivinhamos nada. Tudo está exposto. Ainda assim, de vez em quando pedaços de maravilhosa expressão, quando o sr. Mário de Andrade fala com aquela emoliência de idéia e palavra que lhe dá uma sinceridade deliciosa, ao (?) ritmo original. Parece mesmo fala de brasileiro, pachorrenta. E que delícia no ato de ver os motivos, surpreendendo-os como eles são, e surpreendendo-se com os viu*⁴⁰⁵.

Por ser o terceiro livro de poesias publicado⁴⁰⁶ por Mário de Andrade, ao tratar de *Clã do jaboti* os críticos têm o recurso de estabelecer uma leitura comparativa entre os dois livros de poesias precedentes – *Paulicéia desvairada* e *Losango cáqui*. Surge cada vez mais freqüente nessas críticas a percepção de que o poeta paulistano vem desenvolvendo cada vez melhor a sua forma de “dizer” e representar o brasileiro e o Brasil em todos os seus extratos: *Cumpro, todavia, notar que o poeta não me parece o mesmo de Paulicéia desvairada. Apresenta-se novo, sim, mas a poesia de Clan do Jaboti é bem diferente. Agrada e faz pensar. As imagens poderão ser chocantes, mas, não se pode negar, exprimem lapidarmente o pensamento brasileiro do autor. Confesso que abri o pequeno volume com manifesta má vontade. Assustara-me o aviso: poesia. Essa palavra trouxera-me à lembrança os anteriores e vi desfilar diante de meus olhos almas de asfalto com os braços longos como as torres da basílica de São Bento...*⁴⁰⁷. As poesias do *Clã do jaboti* chegam a conquistar a simpatia e aprovação dos que antes atacavam a poesia moderna, além de, no caso de Stiuinirio Gama, arrancar a confissão que bem poderia pertencer a muitos desses críticos de jornal: *Reconciliou-me, quase, com a poesia nova. Com a sua, bem entendido... [...] Nas linhas amáveis com as quais me ofertou Clan do Jaboti escreveu: na esperança de um dia lhe agradar. Sempre me agradou pelas suas maneiras, pela sua cultura, pela sua inteligência. Agradou-me, agora, como poeta moderno. O dia, pois, não tardou a chegar...*⁴⁰⁸. Já Alcântara Machado não vê diferenças entre a poética empreendida nos três livros de Mário de Andrade; ao contrário, consegue depreender deles uma continuidade, uma sorte de trajetória de “amadurecimento”, com a qual estou de pleno acordo: Clan

⁴⁰⁵ “Quatro livros recebidos”.

⁴⁰⁶ Eles parecem desconsiderar *Há uma gota de sangue em cada poema*.

⁴⁰⁷ GAMA, Stiuinirio. “Focalizando...”. *Jornal do Comércio* – 12/02/1928.

⁴⁰⁸ “Focalizando...”. *Jornal do Comércio* – 12/02/1928.

do jaboti é o suco de um lirismo que veio se apurando desde a Paulicéia Desvairada. O que esse livro de combate pronunciava e Losango cáqui preparou no Clan do jaboti surge puro e claro. O poeta brasileiro atinge ali o seu ponto de bala. Realiza até o milagre de ser brasileiro do Brasil e não desta ou daquela região. Cantador das cidades e do mato repetiu no verso a unidade política da terra⁴⁰⁹.

Apresento, agora, as críticas produzidas no ano de 1928, ano da publicação de *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. O livro foi caracterizado por seu autor como sendo uma rapsódia, ou seja, como os gregos antigos denominavam o trecho de um poema épico recitado por um rapsodo; poema que contava a epopéia de um povo, ou seja, seus feitos, origens, vitórias etc. Macunaíma, um brasileiro, é o protagonista desse romance. Era do conhecimento de todos, e Mário de Andrade jamais negou, que seu romance foi mais do que inspirado no livro do alemão Theodor Koch Grümberg, publicado em 1926, que continha narrativas sobre os índios Pemón. Essas narrativas relatam os mitos e as lendas dos índios Taulipang e Arekuná. Ao somar esses elementos fundamentais – a idéia de narrar uma epopéia, a história do povo brasileiro, mais a utilização dos mitos, lendas e do folclore, mesmo que emprestados –, tem-se a fórmula ideal para mitificar a origem de uma civilização. Outrossim, ao se tratar de mitos, de um imaginário mágico, tem-se a liberdade de tudo dizer, de considerar que tudo é possível e passível de ser dito. É óbvio que Mário de Andrade foi além da simples adaptação do livro *Von Roraima zum Orinico*; inovou a linguagem de tal forma que muitos críticos se detiveram mais sobre esta questão do que sobre a adaptação das lendas dos índios.

Alguns até demonstram desconhecer o fato, elogiando demasiadamente a criatividade e a pesquisa feita para a redação desse: *Aliás, cabe notar, a concepção do romance do sr. Mário de Andrade é de uma fantasia esplêndida, com um sentimento do nosso instinto ancestral, e uma verossimilhança de gênio brasileiro nas suas raízes mais secretas, que é um encanto senti-los em certas páginas do livro, e ainda um maior encanto repassá-los depois em nós mesmos. O sr. Mário de Andrade não poderia dar com melhores motivos para um romance – toda essa maneira estranhamente plástica de que é capaz o gênio da nossa vida primitiva; de que é capaz o fulvo pitoresco das nossas lendas*⁵⁰⁰. Entretanto, conhecendo ou desconhecendo o fato de que se tratava, também, de uma adaptação, o importante a notar nas críticas que vou apresentar a seguir é que os críticos ficaram muito impressionados com a linguagem do livro, fato que, mesmo hoje em dia,

⁴⁰⁹ ALCÂNTARA MACHADO, Antônio. “O modernismo da literatura de 1928”. *A União* – Paraíba – 31/01/1929.

⁵⁰⁰ O. M. “Livros: ‘Macunaíma’ – Romance – Mário de Andrade – São Paulo”. 1928.

perturba os leitores de *Macunaíma*, que, não raro, só o compreendem de fato, depois de uma (ou mais) releituras. Sobre a linguagem tipicamente brasileira, o crítico Anibal Fernandes se posicionou da seguinte forma:

“O que é verdadeiramente espantoso é que ele tenha logrado manter o mesmo tom do princípio até o fim. Foi um exercício, uma ginástica verbal em que o sr. Mário de Andrade está só. Mesmo porque essa história de língua brasileira é conversa: não há língua brasileira, por mais que o queiram os nacionalista a todo o pano. É claro que não se fala aqui como o alfacinha e o tripeiro e Deus nos livre que isso acontecesse. Mas isso de inverter a sintaxe da língua por simples corruptelas e querer fazer passar essa algaravia como um idioma a parte, isso é que não. Nem mesmo o sr. Mário de Andrade com todo o seu *Macunaíma* que é uma esplêndida fantasia o conseguirá⁵⁰¹.”

Existiram os “contra” e os “a favor” de *Macunaíma*, dentre as críticas positivas tiveram as que admiraram a inovação na linguagem e a consideraram digna em retratar o “brasileiro falado”, como foi o caso de Nunes Pereira: *Pela primeira vez, com espanto e despeito dos lexicógrafos, dos gramáticos e dos folcloristas, um escritor destes esquisitos põe de parte a língua de Camões, de Laudelino e de Aloísio, para nos contar no brasileiro falado, a infâmia, os amores, as lutas, as mentiras, as fantasias, as lendas de um Herói da nossa tribo “preto retinto, filho do medo da noite”*⁵⁰². Vale recordar que, mesmo antes de 1922, um dos ideais dos modernistas era a construção da identidade brasileira que se iniciaria por uma língua liberta das amarras da língua dos colonizadores⁵⁰³, no que foram muito combatidos na época. Dentre essas críticas, que em sua maioria deram ênfase e centraram suas leituras no domínio da linguagem, houve quem se detivesse

⁵⁰¹ FERNANDES, Anibal. “Atravez dos livros: *Macunaíma* – Mário de Andrade”. *Diário de Pernambuco* – 18/04/1929.

⁵⁰² PEREIRA, Nunes. “A linguagem de *Macunaíma*”. Série Recortes – Mário de Andrade e outros escritores – Arquivo Mário de Andrade – IEB – USP.

⁵⁰³ Para não me alongar nessa questão da crítica à linguagem de *Macunaíma*, que não é o objeto principal deste trabalho, somente, a título de curiosidade e informação, reproduzo aqui as demais notas jornalísticas que trataram desse ponto: “Enfim do livro do sr. Mário de Andrade, pode-se afirmar, que, feito de motivos do povo, não será nunca um livro popular: que, cheio como ele é de malassombrados, e feiticeiros e almas do outro mundo, e com todos os bichos de mais estranhas formas, e aves e pirlampos que já pintam o sete entre o céu e a terra – com tudo enfim que pode fazer as delícias de uma imaginação suscetível como a das crianças, não será nunca um livro gozado das crianças”. “Livros: ‘*Macunaíma*’ – Romance – Mário de Andrade – São Paulo”; “si bem que se resinta de umas tantas falhas, entre as quais cumpre notar a linguagem, que pouca gente entende bem, a falta de concatenação entre os capítulos, e a sensível falta de unidade da rapsódia. É, no entanto, um vasto repositório de lendas caboclas e um estudo muito bem feito do nosso riquíssimo folclore”. Anhanguera - “Bernard Shaw da Barra Funda...” por Maurício Loureiro Gama; “É a história do folclore e dos ditos populares, quer coisa melhor que as nossas falas que ensinam o que os outros sábios estão estudando para saber, veja-se – ‘Quem é bom já nasce feito’ (Mendel, Morgan etc.) ‘Quem tiver mulher bonita e égua caxita que não leve elas na cidade porque fica sem mulher e a égua caxita desaparece de noite...’ (Freud etc.); O sr. Mário de Andrade fez um grande trabalho de construção mesmo, *Macunaíma* fechou o tempo. A vaca vitória entrou por uma porta e saiu por outra, quem quiser que conte outra”. J. P. “Bibliografia” – Rio de Janeiro – 13/09/1928.

no importante detalhe do subtítulo: “herói sem nenhum caráter”. Foi o caso de Augusto Meyer: *Si Macunaíma, o herói sem caráter, parece retratar a psicologia média do brasileiro, principalmente nos seus defeitos, por outro lado ele transcende qualquer realidade psicológica do momento e ganha proporções de símbolo através da farça. Mesmo porque Macunaíma é no fundo coisa alguma. A nota dolorosa deste livro tão singular está na procura da personalidade. Macunaíma tende a ser, nunca foi. Ele traz o imperativo da preguiça, a indiferença moral, a tendência à dispersão*⁵⁰⁴. Mário de Andrade afirma, em carta a Alceu Amoroso Lima, que *Macunaíma* talvez tenha sido a única obra de arte desinteressada que ele produziu, assumindo que todas as suas demais obras foram frutos de uma consciência muito forte, talvez até demasiada para que essas sejam realmente consideradas como obras de arte. Portanto, ele assume algo que faz com que a leitura de Augusto Meyer seja muito similar à sua intenção, ou à falta dela, no momento em que elaborou a rapsódia: *Resolvi escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica quando lendo o Koch Grünberg, percebi que Macunaíma era um herói sem nenhum caráter nem moral, nem psicológico, achei isso enormemente comovente nem sei porque, de certo pelo ineditismo do fato, ou por ele concordar um bocado bastante com a época nossa, não sei...*⁵⁰⁵.

No ano de 1930, Mário de Andrade publicou mais um livro – *Remate de Males* – que inaugurou uma nova fase em sua poesia. A respeito de sua poética, Sérgio Milliet foi muito preciso: *Remate de Males é um livro raro. Raro no sentido de precioso. De único. É um mármore polido e geométrico. Nunca se fez no Brasil nada que com ele se pareça. É profundamente novo. Na língua. No estilo. [...] Tenho a impressão de que Mário de Andrade atingiu a sua melhor época. Está, como se diz em gíria esportiva, em plena forma. De posse de uma técnica segura e convencido que está trilhando a estrada certa, Mário conseguiu, enfim, agarrar a poesia pelos cabelos, domando essa ninfa arisca que tantos faunos perseguem com tão pouco êxito*⁵⁰⁶. Mas nem só de elogios e aplausos provêm as análises de Sergio Milliet. Com relação à parte “Danças”, expõe um valor muito pessoal, sem aprofundar a análise com elementos de comparação, os quais ele já dispunha tendo visto que esse era o terceiro livro de poesias marioandradinas: *Entretanto, para não deixar sem reparo este livro que tanto me agradou quero lamentar que a ele fosse reunida a parte intitulada Danças, escrita em 1924. É, positivamente, uma das poesias mais artificiais da obra inteira de Mário de Andrade*⁵⁰⁷. Outro amigo do poeta também se manifestou a respeito do novo lançamento, como já

⁵⁰⁴ MEYER, Augusto. “Macunaíma”. *Revista do Globo* – janeiro de 1929 – ano I, n.º I.

⁵⁰⁵ ANDRADE, Mário de. *71 cartas*, 19-05-1928.

⁵⁰⁶ MILLIET, Sérgio. “Livros Brasileiros: Mário de Andrade – *Remate de Males*”. *O Tempo* – São Paulo – 10/03/1930.

⁵⁰⁷ “Livros Brasileiros: Mário de Andrade – *Remate de Males*”.

havia feito em outras ocasiões em relação às demais obras de Mário de Andrade. Manuel Bandeira, chamando o autor de *Remate de Males* de “Mestre”, traçou uma leitura comparativa das poesias marioandradas, desde *Há uma gota de sangue em cada poema* até o momento de publicação de *Remate de males*, apontando esse, como um marco na poesia do amigo: *Remate de Males, o livro aparecido agora, é o termo da lenta evolução de Mário (evolução que não é só literária, senão moral também) no sentido de compor em formosa serenidade espiritual e técnica todas as forças de vezes tão desconstruídas daquele ruim esquisito*⁵⁰⁸. Na mesma linha de Manuel Bandeira, pretendo propor uma leitura que considere a evolução artística das obras de Mário de Andrade, bem como da moral que culminará na proposição ética presente em suas poesias⁵⁰⁹. Ainda segundo esse crítico, um grande ensinamento que nos dá Mário de Andrade, no seu trato com as “coisas” brasileiras, é não as tratar como excêntricas, assim como o fazem os estrangeiros: *Falamos de certas coisas brasileiras como se as estivéssemos vendo pela primeira vez, de sorte que em vez de exprimirmos o que há nelas de mais profundo, isto é, de mais cotidiano, ficamos nas exterioridades puramente sensuais. Mais uma lição que nos dá o Mário!*⁵¹⁰ A forma de abordar, ou de construir, uma nacionalidade brasileira, na qual Mário de Andrade parece ter encontrado o caminho, representa anos de dedicação, de estudos e pesquisas em diversos domínios da cultura e da sociedade brasileira, empreendidos pelo poeta paulistano. Eduardo Simões redigiu uma crítica mais psicologizante que estética e considerou *Remate de Males* um livro “triste”: *O livro é triste porque em seus maiores poemas se reflete a inutilidade fatigante de existir. O poeta já nem se compraz em proclamar uma alegria que se não mantém, porque é balofa, contingente, falível, lamentavelmente frágil. [...] Todos eles refletem um estado-de-alma especial que nada tem que ver com a primitiva maneira de sentir*⁵¹¹. O fato de que os poemas de Mário de Andrade sejam passíveis de leituras como a de Eduardo Simões, já marca um diferencial na poética que, até o presente momento, cuidava de assuntos corriqueiros e banais que objetivavam informar aos leitores que esses assuntos também representavam sujeitos poéticos.

Tristão de Athayde, assim como os demais críticos, entendeu que *Remate de Males* consolidava uma série de pesquisas estéticas, sociais e culturais empreendidas por Mário de Andrade: *Este livro não tem unidade, justamente porque encerra seis anos de pesquisas e de*

⁵⁰⁸ “Mestre Mário de Andrade”. Vale recordar que a expressão “ruim esquisito” foi utilizada por Manuel Bandeira quando comentou os poemas de *Há uma gota de sangue em cada poema*.

⁵⁰⁹ Conferir a segunda parte dessa obra.

⁵¹⁰ “Mestre Mário de Andrade”.

⁵¹¹ SIMÕES, Eduardo. “*Remate de Males*”. *Diário Nacional* – domingo, 22/02/1933.

realizações poéticas e nós sabemos que o sr. Mário de Andrade, mais do que um inspirado é um trabalhador, um construtor. Sua arte é de uma lucidez extraordinária, mesmo cultivando sempre o sub-consciente como já o fazia no seu primeiro livro, antes que o supra-realismo reduzisse a isso, sistematicamente, puerilmente, toda a arte⁵¹². O crítico também notou o nascimento de uma poética interiorizada, o primeiro sinal de que algo de novo nascia, então, livre do peso da escola modernista, da qual Mário de Andrade seria o pilar: *Não há nada de invisível, super-humano, neste livro. Há apenas o incompreensível humano, das aproximações obscuras do subconsciente. Há, portanto uma elevação do poeta acima da vulgaridade; uma força de concentração poética de efeitos por vezes fortes ou estranhos; um certo desdém pelo que ficou sendo o seu quinhão no modernismo. Sinais positivos, portanto*⁵¹³.

A impressão que se tem com a leitura comparativa dessas críticas é que *Remate de Males*, apresentando uma nova estética, surpreendeu a todos que consideravam Mário de Andrade incapaz de elaborar uma poesia mais subjetiva. Rosário Fusco negou essa surpresa, afirmando ter sempre intuído no poeta de *Paulicéia desvairada* um verdadeiro romântico. O crítico também identificou uma forte correlação entre *Remate de Males* e *Clã do Jaboti*: *Remate de Males veio nos dar nada mais nada menos que o velho conhecido do Clan do Jaboti. Os mesmos motivos quase, a mesma técnica (o gosto pelos metros curtos – gênero “martelo” – já revelado em livro anterior etc.). Eis porque a última parte do volume (“poemas da negra” - “poemas da amiga”) parece-me digna de um bocado maior de atenção. Pois é típica como feição inédita do grande escritor brasileiro*⁵¹⁴. Se, de fato, *Remate de Males* é um divisor de águas, forçando os críticos a identificarem uma nova poética e novos motos da poesia marioandradina, então é de se esperar que, daquele momento em diante, novas características dessa poética seriam arroladas, ao menos, no abandono da análise do tipo dicotômica entre a inteligência incontestável do artista e a sua obra como desperdício da mesma.

A próxima obra a ganhar as graças da crítica é o livro de contos *Belazarte*, publicado em 1934. Quatro anos se passaram após a publicação do livro anterior, o que já marca uma diferença no ritmo de produção de Mário de Andrade, que havia publicado sete obras, no espaço de seis anos⁵¹⁵. O livro de contos de Mário de Andrade tem uma característica muito forte que sensibilizou os

⁵¹² ATHAYDE, Tristão de. “Vida Literária: Mais vozes de perto” - 15/02/1931.

⁵¹³ “Vida Literária: Mais vozes de perto”.

⁵¹⁴ FUSCO, Rosário. “*Remate de Males*”. *O Cataguases* – 25/01/1931. Esse mesmo artigo foi publicado em *O Jornal* em 07/06/1931.

⁵¹⁵ De 1922, com *Paulicéia desvairada*, até 1928 com a publicação de *Macunaíma*.

leitores de sua obra: um humanismo desprovido de pieguismo ou proselitismo. Segundo Pierre Houcarde, *Belazarte é a própria voz da gente da rua, a voz do homem paulista, do pobre da grande cidade faustosa. Sem frases, sem teorias, Belazarte evoca misérias pungentes, repetindo a cada uma – é a sua filosofia: Pois é... Há vidas assim... E a sua linguagem é esse dialeto saboroso, incorreto, cheio de formas negras e de construções italianas, que nasce do uso cotidiano e do contato de dez raças diferentes sobre as ruínas da sintaxe portuguesa clássica*⁵¹⁶. O amadurecimento da estética marioandradina fez com que ele se tornasse, reconhecidamente, o artista que melhor sabia representar e conceder voz ao brasileiro, principalmente aquele que era, por condições socioeconômicas, desprovido de “voz”. Não é a fotografia do falar das “massas”, mas é possível reconhecer, ali, esse falar: *Mário de Andrade faz realismo. Nem podia ser de outra forma. Procurando “ver” o Brasil, só se pode chegar a isto, impregnando-se da realidade ambiente. E é a realidade ambiente que se reflete nestas páginas tão cheias de um doloroso sentido de humanidade*⁵¹⁷. O reconhecimento parece ser unânime, ao menos nas críticas que foram arquivadas pelo poeta; arquivo que merece credibilidade, afinal, Mário de Andrade não se eximiu de recortar as críticas que não eram favoráveis às suas produções. O trato com a questão da representação humana, das dores dos seres, da solidão e da dor, são tão pungentes que não passou despercebido a crítico algum: *Toda a exaltação do amor quebrado de encontro à vida dura e vil, Belazarte conta com austeridade quase didática, o que não exclui, mormente nos três contos citados, uma humanização do processo literário do autor. Em Mário de Andrade a técnica subjuga sempre o poeta*⁵¹⁸. Na verdade, a técnica não subjuga o poeta, ambos coexistem; é o começo da conquista de longos anos de pesquisa e de exercícios, conforme o desejo e a meta de Mário de Andrade. E foi valorizado, inclusive, por ter conseguido, enfim, realizar um antigo desejo alimentado pelos ideais modernista: libertar a língua brasileira da forte influência de sua matriz: *Especialmente no Mário de Andrade, de Belazarte, o que sentimos é a vida com seu lado humano magnificamente explorado, são os personagens falando com sua linguagem de todos os dias, linguagem do meio da rua, da gíria, da massa com seus ditos, seu modo enfim caracteristicamente brasileiro de falar que já vai bem longe da língua dos nossos irmãos da outra banda*⁵¹⁹. Por sinal, a conquista dessa linguagem caracteristicamente “brasileira” foi o ponto alto de *Belazarte* e o que mais recebeu críticas positivas:

⁵¹⁶ Conferência na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, por Pierre Hourcade.

⁵¹⁷ “*Belazarte: contos de Mário de Andrade*”. *Boletim Bibliográfico Brasileiro*, n.º 6, dezembro de 1934.

⁵¹⁸ XAVIER, Livio. “Bibliografia: Mário de Andrade – *Belazarte*”. *Diário da Noite* – 17/04/1934.

⁵¹⁹ TAVARES, Odorico. “Divulgação Literária e Científica: *Belazarte*, de Mário de Andrade”. *Diário da Tarde* – Pernambuco.

*o rapsodo zombeteiro e amargo das misérias humanas de colorido brasileiro enfeitada de alusões eruditas, inclusive de frases latinas, o linguajar pitoresco e singelo dessa curiosa mescla de destroços humanos de várias partes que é a plebe dos nossos bairros, espécie de feijoada social em que há de tudo e para todos os paladares*⁵²⁰.

Retornando ao valor humanista defendido por alguns críticos, houve quem considerasse que o intelectualismo exacerbado de Mário de Andrade não condizia com as histórias que ele narrava, tema antigo que nos é bastante familiar. Tanto hoje, como há décadas atrás, como deixa clara a notação de Agrippino Grieco, a relação entre a Academia – sociedade “cultura” – e a parte da sociedade “inculta” parece não ter encontrado o seu meio termo, o seu ponto de contato, que garantiria um verdadeiro diálogo e possíveis trocas entre as partes, para o enriquecimento de ambas:

“Todo cheio de psicologias minudentes, de intenções e sub-intenções, de escaninhos e portas falsas, o autor prova a cada instante que tem leituras demais, argúcia demais, ironia demais para enternecer-se sincera e candidamente com certas desventuras que descreve. O grande civilizado, o grande intelectual continua muito vigilante e será impossível a esse conhecedor de muitos mil volumes cair na ilusão regionalista, criar-se uma alma verdadeiramente popular⁵²¹”.

Rosário Fusco não concorda com essa análise. Para ele, Belazarte *faz o erudito e a função meramente artística de seu inventor desaparecer para predominar a do sujeito que narra*⁵²². Em outro domínio, Agrippino Grieco fez uma sorte de avaliação positiva da ação desse artista que iniciou sua carreira de forma combativa: *Mas valeria a pena lutar tanto, destruir tanto, para voltar assim humildemente ao antigo, indo bater ao peito na Canossa dos clássicos? Valeu, sim. Porque sem o desejo de fazer diferente, sem a obrigação de achar mau tudo o que os outros fizeram antes de nós, sem a presunção de que só nós temos talento, não haveria no Brasil este caso: o realíssimo grande talento do sr. Mário de Andrade e este expressivo Belazarte, um dos nossos bons livros de contos*⁵²³. Por mais que esse reconhecimento tardio, que chegou doze anos após o evento da Semana

⁵²⁰ BARRETO, Plínio. “Livros novos: *Belazarte*; etc.”, s/ referência do jornal.

⁵²¹ GRIECO, Agrippino. “Vida Literária: *Belazarte*”. *Diário de São Paulo* – 12/05/1934.

⁵²² FUSCO, Rosário. “Mário de Andrade: *Belazarte*”. *Literatura* – Rio de Janeiro – 20/06/1934. Somente a título de informação, e para mostrar o quanto esse assunto gerou diferentes opiniões, cito, aqui, o cometário de Sérgio Milliet: “Nem todos os contos apresentam, é verdade, esse aspecto de pureza que é a mais satisfatória manifestação de arte. Alguns há, e entre eles o melhor construído em todo o livro (Piá não sofre? Sofre...), em que o artista, o literato, sobrepujou o poeta. Contornou habilmente o melodrama e atingiu a tragédia-reportagem romantiquinha, numa dosagem sábia que permite a leitura do conto de princípio a fim”. MILLIET, Sérgio. “*Belazarte*”. *Platea* – 23/04/1934.

⁵²³ “Vida Literária: *Belazarte*”.

de Arte Moderna, tenha, sem dúvida alguma, agradado Mário de Andrade, uma outra constatação parece tê-lo tocado de forma mais sensível, a de Sérgio Milliet, pois esta é a terceira vez que, num total de mais de cem recortes, aparece um trecho de crítica assinalado em vermelho: *Eu ouvi longamente Belazarte. Depois pensei: si Remate de Males foi a cristalização do poeta em Mário de Andrade, Belazarte é a cristalização do prosador. [...] A cristalização aparece é em contos como o último do livro, "Nizia Thereza, sua criada", positivamente observado na tragédia amarguíssima e corriqueira das vidas sem relevo. Nesse o autor chega à essa saturação de humanidade de que tanto carecem os nossos escritores, perdidos na floresta das prosódias, preocupadas mais com o "como dizer" que com o "o que dizer"*⁵²⁴. É preciso recordar que, na conferência de 1942, analisada no primeiro capítulo, Mário de Andrade criticou duramente a falta dos artistas modernistas em envolver suas ações com os assuntos da sociedade e chamou a atenção para a necessidade de mesclar a estética com os problemas da humanidade, acusando a si mesmo de negligente nesse ponto.

Depois de *Belazartes*, acompanhando a cronologia dos recortes, observa-se que a crítica, após a década de 30, passa a analisar as obras de Mário de Andrade de uma forma geral, não se detendo em um único livro e, por isso, é possível encontrar leituras diferentes das que foram redigidas no momento em que as obras foram publicadas. Assim, temos comparações como a relação sugerida por Nelson Werneck Sodré entre o pesquisador de *Ensaio sobre a música Brasileira* e o romancista de *Macunaíma: porque conhece como poucos o folclore nacional é que o autor do Ensaio sobre Música Brasileira estava apto, como nenhum outro, a escrever romances ou rapsódias de assuntos nitidamente brasileiros, escrevendo-os com brilho sem par e a riqueza verbal que nos acostumamos a admirar nas suas páginas*⁵²⁵. No constante à poesia, essa leitura crítica comparativa intensificou-se com a publicação de *Poesias Completas*, em 1941, o que possibilitou aos críticos uma visão ampla de todo o percurso até então realizado pelo poeta. Luiz Martins foi um dos primeiros a tornar pública sua avaliação: *a evolução operada na obra de Mário de Andrade é talvez mais sensível pelos aspectos técnicos. [...] O poeta está mais grave e mais triste. Ainda brinca um pouco, às vezes, mas a pilheria sai sempre contrafeita e sem graça nenhuma. Antes profundamente melancólica. Mário de Andrade não abandonou de todo certos "tics" dos primeiros tempos e de vez em quando volta a eles, numa insistência anacrônica*⁵²⁶. A análise de Luís Martins aponta para a transformação do tom da poesia marioandradina, já sentida quando da publicação de

⁵²⁴ "Belazarte".

⁵²⁵ SODRÉ, Nelson Werneck. "Livros Novos: *Macunaíma* – Mário de Andrade". *Correio Paulistano* – 15/04/1937.

⁵²⁶ MARTINS, Luiz. "Cinco Poetas". *Diários Associados* – 01/02/1942.

Belazarte, pois, mesmo se tratando de gêneros diferentes, é possível sentir que a mudança ultrapassou possíveis barreiras de gênero, contagiando todas as obras de Mário de Andrade.

Uma das análises do conjunto da obra poética de Mário de Andrade⁵²⁷ é bastante pertinente com a tese que lancei no primeiro sub-capítulo deste trabalho, segundo a qual as propostas gerais do modernismo da primeira fase foram assumidas de forma imperativa pelo poeta e levadas a termo como se ele estivesse cumprindo uma imposição divina. Diferentemente dos demais integrantes do movimento, a determinação e tenacidade marioandradina em seguir sua intuição, acreditando em sua própria pesquisa estética-ideológica, acabou por ganhar o reconhecimento de muitos intelectuais da época:

“O sr. Mário de Andrade tem sabido ser, através de uma carreira literária cheia de lutas e sofrimentos, o espírito mais sério que a Semana de Arte Moderna revelou ao país. Há na obra construída apaixonadamente por esse admirável 'protestante' um traço permanente que nos é grato assinalar – a honestidade artística, um profundo respeito às suas verdades, aos seus limites. Muitos de seus companheiros abandonaram a procura dos primeiros tempos, acomodando-se facilmente ante a perspectiva de exitozinhos fáceis. Mário, não. Sua arte veio sempre, até nós embebida por uma forte preocupação do social; o escritor tão aparentemente individualista vive mergulhado no estudo dos problemas sociais, trazendo as suas aquisições artísticas a marca do coletivista que sabe o que quer. [...] A escrava que não é Isaura, o seu delicioso ensaio de estética, revelava já essa preocupação fundamental do escritor⁵²⁸”.

Como já se apresentava como uma tendência, nas críticas anteriores à publicação de *Poesias*, alguns críticos consideram que *Remate de Males* é mesmo, até então, o melhor livro de poesias de Mário de Andrade, sendo que, nesse, o poeta inovador e revolucionário de *Paulicéia desvairada*, e dos demais livros, deu espaço ao poeta intimista: *Remate de Males é sem dúvida alguma o grande livro de poesias de Mário. Toda aquela fase mais de exibicionismo primitivo, desaparece quase que por completo dando lugar ao aparecimento do verdadeiro poeta*⁵²⁹. Há quem identifique em toda a

⁵²⁷ O que poderia ser denominado “conjunto de poesias” até o momento, pois, ainda não haviam sido publicados os livros *Lira Paulistana* e *Carro da Miséria*.

⁵²⁸ CÉSAR, Guilhermino. “Leituras da Semana: Vinte anos de poesias”. *Folha de Minas* – Belo Horizonte – 15/02/1942.

⁵²⁹ MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo. “O poeta Mário de Andrade”. *Estado* – 11/02/1942. Opinião compartilhada, entre outros, por Valdemar Cavalcanti: “Sensível nos poemas de *Losango Caqui* e nos poemas de sua última fase. Sensível, sobretudo, no *Remate de Males*, em que o poeta alcança, a meu ver, a sua plenitude”. CAVALCANTI, Valdemar. “Livros: Mário de Andrade – Poesias”. *Revista do Brasil* – março de 1942. O mesmo Cavalcanti, em dezembro de 1942, na *Revista do Brasil*, n.º 52, ao comentar a conferência de Mário de Andrade, se pronuncia da seguinte forma: “A fala do poderoso escritor paulista adquire nesse instante um acento patético. As palavras travam, ao transmitir-nos a amargurada confissão desse cinqüentão virtuoso de mil talentos, insatisfeito diante do itinerário percorrido e certo de que poderia ter trilhado caminhos melhores – O mundo em desespero, o homem angustiado, as coisas fora do lugar – e Mário de Andrade sente que se manteve longe de tudo iludindo-se

poética marioandradina uma capacidade de conciliar alegria e dor através de uma “solução transcendental”⁵³⁰. Com essa visão um tanto quanto panorâmica das poesias de Mário de Andrade, tornou-se possível, até mesmo, uma leitura em que se propõe uma divisão por fases de sua produção: *Lírica, satírica, romântica, folclórica – a poesia de Mário de Andrade obedece a três ciclos: 1º - Ciclo regionalista; 2º - Ciclo nacionalista; 3º - Ciclo universalista*⁵³¹.

Mas, a partir de 1943, a crítica volta a se dirigir a apenas uma obra – o recém lançado *Os filhos da Candinha*, livro de crônicas. No mesmo ano, haviam sido publicados mais dois outros livros de Mário de Andrade: *O baile das quatro artes* e *Aspectos da literatura brasileira*, que, certamente, suscitaram comentários entre os críticos, mas não existem recortes de críticas jornalísticas arquivadas sobre essas obras. Encontrei apenas uma comparação entre as três obras publicadas no mesmo ano: *Eu poderia mesmo, sem recorrer à obra anterior de Mário de Andrade, mas apenas aos seus três últimos livros, publicados todos em pequenos intervalos nos últimos meses, dizer que Os filhos da Candinha é o mais fraco, que não tem o valor nem a profundidade de O baile das quatro artes ou Aspectos da literatura brasileira. Mas isso não significa nada, porque é do próprio destino desses livros terem entre si essa visível gradação de valor*⁵³². De acordo com Edgard Cavalheiro, Mário de Andrade, nas crônicas de *Os filhos da Candinha*, transforma acontecimentos do cotidiano em assuntos “sérios”, de ordem social⁵³³, histórica, ontológica. Trata-se de uma prática remanescente da utilizada na elaboração de *Paulicéia desvairada*, na qual o poeta

num distante interesse de espectador”.

⁵³⁰ A conciliação entre dor e alegria retoma um assunto que foi discutido em minha dissertação de mestrado, a bivalência de Mário de Andrade refletida em suas obras. Cf.: *A jorobabel marioandradina: poesia e crença*. O comentário de Castelo Branco é o seguinte: “Outro sinal marcante na obra deste poeta está, a nosso ver, na intensidade de dor e de alegria que ele consegue transmitir aos seus poemas. O sentido profundo das coisas, as auscultações mais íntimas do ser, tudo isso fundido em versos que só faltam gritar, dá aos poemas uma solução transcendental!”. CASTELO BRANCO, Wilson. “Variações sobre a poesia de Mário de Andrade”. *Mensagem* – 20/5/1943.

⁵³¹ “O ciclo regional da poesia de Mário de Andrade compreende toda aquela fase tumultuosa, cheia de trocadilhos, de onomatopéias de estranhos neologismos, de contrastes verbais – elementos mais de cronista do que de poeta, dos quais Mário de Andrade soube tirar ritmos excelentes. [...] Essa fase regional envolve também os poemas de conteúdo folclórico e engloba versos de Paulicéia desvairada, Losango cáqui etc. O poeta nacional se revela naquele ‘Acalanto do Seringueiro’. Nacional pelo conteúdo, pela linguagem, pelo sentido, pelo ritmo. Não pode haver um rigorismo de classificação, porque o nacional e o universal por vezes apontam no regional”. BARROS, Humberto. “Os três ciclos da poesia de Mário de Andrade”. *Diários Associados* – 07/05/1943.

⁵³² MARTINS, Wilson. “Três livros de Mário de Andrade”. *O Dia* – 02/12/1943. Os motivos para o não arquivamento de críticas a respeito desses dois outros livros, ou para a inexistência dessas, é interessante objeto de pesquisa, mas, de acordo com os recortes que realizei, não me ocuparei desse objeto neste trabalho.

⁵³³ “Muitas vezes é simplesmente a falta de um botão na camisa oferecendo-lhe motivo para atrevidas considerações de ordem sociológica... Ou então o calor abrasante do Rio de Janeiro – cidade na qual ele se sente sempre como um exilado – que lhe traz lembranças de outros trópicos... (...) Nas mãos de um outro qualquer, a maioria destes assuntos seriam destituídos de importância. Nas de Mário de Andrade, porém, eles se transformam em belos e sólidos motivos para autênticas obras primas de graça e de espírito”. CAVALHEIRO, Edgard. “Mário de Andrade cronista”. *Estado* – 07/10/1943.

objetivava transformar fatos, feitos e cenas corriqueiras em assuntos poéticos. Já Carlos Burlamaqui Kopke aponta a presença do humor nas crônicas do novo livro de Mário de Andrade. Esse humor é a solução, ou a resposta, à procura do poeta: *Pois quem percorre os caminhos da Arte e da Vida; quem perscruta todos os assuntos e todos os temas, coerente com a sua verdade e ansioso por deles tirar uma lição de sabedoria e humanidade, já encontrou sua expressão. Que está nessa própria verdade!... [...] Mas esse exame, em que se condensam denúncia e humanitarismo, é a própria expressão do humorista. A sua única verdade, pela qual nos convencemos de que ele possui o segredo da compreensão da vida, do destino e das personagens envolvidas nos fatos. O Filhos de Candinha documentam esse humor*⁵³⁴.

É interessante notar que, mesmo no ano em que foi publicado *Os filhos da Candinha*, a responsabilidade como líder e teórico do movimento modernista ainda era atribuída ao poeta, além de ele ser cobrado por resultados que correspondessem à altura de seus conhecimentos:

“A responsabilidade do autor é já hoje de tal ordem que nada se lhe deve perdoar. Daí as raras restrições que ousei fazer aqui neste rodapé, o qual, noutras circunstâncias fora de aplauso integral. Mas assim como um grande líder político tem que exibir uma moral sem máculas, um escritor ouvido com amor e admiração pelos mais novos, precisa dar sempre além de suas forças humanas, ultrapassar-se sem cessar”⁵³⁵.

Essa “responsabilidade” constantemente cobrada, ora pelos críticos, ora pelos amigos, ora pelo próprio poeta, é o elemento propulsor do direcionamento ético que Mário de Andrade imprime em suas obras. Direcionamento que surge envolto pelo trabalho estético empreendido pelo poeta, que soube como poucos, depois de longos anos de pesquisas, mesclar arte e humanidade. As sutilezas desse direcionamento serão demonstradas na análise da poesia na segunda parte desta tese.

Existem momentos interessantes e divertidos na leitura dessas críticas jornalísticas, por exemplo, quando um crítico parece “exagerar” na análise: *Os filhos da Candinha*, “*crônicas levianas*” de Mário de Andrade, *são o mais extraordinário livro que no gênero se publicou no Brasil. Só tem um defeito: o livro acaba na página 163. A sensação que a gente tem ao ver o volume morrer tão moço, é de que, ao percorrermos um caminho encantado, bruscamente o chão nos falta aos pés*⁵³⁶. Existem também momentos em que as obras de Mário de Andrade desperta o “poeta interior” de alguns críticos:

⁵³⁴ “Espírito dos livros: O humor em Mário de Andrade”.

⁵³⁵ “Últimos Livros: *Os filhos da Candinha* – Mário de Andrade”, s/ass. *Estado* – 14/08/1943.

⁵³⁶ PICCHIA, Menotti. “O artigo do dia: *Os filhos da Candinha*”. *A Noite* – 21/09/1943.

“Mário de Andrade, música viva e vibrátil, cantando nas ondulações macias do cafezal e na cama de faquir da Serra dos Órgãos. Cujas palavras eu ouço ainda agora, nos ruídos da noite benfazeja, enquanto o burguês-níquel está dormindo e se esquece de olhar a vida dos nossos setembros... Pai de Macunaima, descobridor do Brasil, abc de tudo o que me faz pensar tristemente na vastidão incontestável do Brasil. Bandeirante de tesouros desconhecidos, bandeirante generoso como os outros, que entrega a todos aquilo que os sacis e outros bichos bons da terra lhe segredam ao ouvido. Que sabe cantar com a própria língua e com o sangue de nosso coração⁵³⁷”.

Enfim, apresento uma das análises que mais impressiona dentre todas as críticas arquivadas: aquela realizada pelo sociólogo francês Roger Bastide, na coluna “Poetas Brasileiros” de O Estado de São Paulo, sobre a poesia de Mário de Andrade. O interessante na análise de Roger Bastide é que esse, assim como outros críticos da década de 40, fez uma leitura comparativa entre as obras já publicadas de Mário de Andrade, mas com uma agudeza de detalhes impressionante. Observou a metamorfose sofrida, ao longo das obras, da figura da cidade de São Paulo⁵³⁸; o uso apropriado dos elementos do folclore, frutos das pesquisas do poeta, na poesia⁵³⁹; a bivalência marioandradina⁵⁴⁰ na conjugação dos elementos duais; enfim, o sociólogo, talvez pela característica científica que envolve sua profissão, elencou todos os mínimos detalhes presentes nas poesias marioandradinas para sustentar sua análise, coisa rara nesse período da crítica literária. Mário de Andrade parece ter recebido com prazer os apontamentos de Roger Bastide, pois comentou uma dessas análises, com admiração, em carta a Carlos Lacerda: *é a constância coreográfico-dionisíaca que atravessa toda a minha poesia, e para qual o Roger Bastide já chamou a atenção. Em quase todos os grandes*

⁵³⁷ MARTINS, Wilson. “Interpretações: A poesia de Mário de Andrade”. *O Dia* – Curitiba – 04/02/1943.

⁵³⁸ “Mas se Mário de Andrade é o grande poeta de São Paulo, deve-se notar que este São Paulo se transforma e se modifica através de toda a sua obra poética, desde os tempos exaltantes do salão de arte moderna até hoje. Há, em suma, três estados a se considerar. No primeiro, a cidade é apreendida do exterior. Sua poesia é uma poesia objetiva, feita de contrastes e de oposições, de pedaços cortados e de cores diferentes – a poesia do manto de Arlequim, afinal. (...) A poesia objetiva da Paulicéia Desvairada sucede o momento da poesia subjetiva. E no entanto, São Paulo está sempre ali. Mas passou de fora para dentro, interiorizou-se. As tardes paulistas não se deitam mais sobre as casas do Braz, mas sobre seu coração”. BASTIDE, Roger. “Poetas brasileiros: Mário de Andrade”. *O Estado de S. Paulo* – quinta, 24 de junho de 1943.

⁵³⁹ “Nada de artificial, portanto, neste apelo ao folclore, nenhuma erudição nesta linguagem enriquecida com tantas palavras novas. Nada de uma poesia construída, uma poesia de gabinete, porque Mário de Andrade é povo, caboclo, luso-italo-indiano-brasilico-paulista, e o que, no início, era talvez conhecimento, se transformou em seu coração numa fonte de si mesmo. E tanto pior para os que não tiverem ouvido suficientemente musical a fim de compreendê-la”. “Poetas brasileiros: Mário de Andrade”.

⁵⁴⁰ “Mas tudo é dança. Eis porque na vida sentimental de Mário de Andrade, tanto seus momentos dionisíacos como seus momentos tenebrosos se tornam samba, coco, inventam novos passos, e sua obra nos toma pelos músculos, pelas víseras, para impor seu ritmo a nosso ser, para nos transformar, por sua vez, em ‘ballet’ segue a mesma lei que a cidade de S. Paulo, vai do exterior para o interior, das pessoas aos músculos, depois dos músculos à alma e termina numa dança imóvel, gratuita, aérea”. “Poetas brasileiros: Mário de Andrade”.

*momentos extasiantes, na dor ou na alegria, eu “me dissolvo em dança”*⁵⁴¹. Existiram outras críticas que agradaram ao escritor, mas o que interessa de fato na leitura dessas é o mapeamento das diversas reações à produção de Mário de Andrade, além da configuração do ambiente em que ele era recebido. Talvez, Roger Bastide tenha se debruçado mais sobre a análise da poesia em si, em relação aos demais críticos, exatamente por ser um estrangeiro e, portanto, por estar fora do círculo dos intelectuais que se voltaram mais para questões de uma “política” literária do que para a obra de arte propriamente dita.

Ao final do primeiro capítulo, introduzi a noção da “humanidade” marioandradina, ou seja, o seu “projeto” ontológico, atentando para a importância da noção de aprovação intrinsecamente ligada a este. É preciso lembrar que o valor conferido a um sujeito, por parte do “outro” que aprova essa existência, representa a atestação, ou seja, a constituição desse sujeito que passa inegavelmente por esse “juízo”, essa atribuição de valor. No caso de Mário de Andrade, os valores foram atribuídos através de sua obra, que é o “ser” do poeta, sua forma de estar no mundo; agora, falta observar a aceitação ou rejeição dessa atribuição por parte do poeta.

A recepção da crítica: análise de cartas

A análise da reação de Mário de Andrade às críticas literárias jornalísticas, a respeito das obras que publicou no período de 1917 a 1945, objetiva “fechar” o círculo das análises acerca do artista, do esteta, enfim, do sujeito agente. A leitura e análise dessas cartas não têm por intenção retratar as disputas e desentendimentos entre os escritores contemporâneos de Mário de Andrade⁵⁴². A idéia não é, menos ainda, a da leitura de “toda” a correspondência do escritor, sobre a qual

⁵⁴¹ ANDRADE, Mário de. *71 cartas*. Carta de Mário de Andrade a Carlos Lacerda – São Paulo – 05/04/1944. Mário de Andrade gostou tanto da acuidade da análise de Roger Bastide, da apreensão do movimento da dança em suas poesias, que utilizou a mesma tópica em sua própria crítica: “Não sou eu o primeiro a afirmar: é a própria personalidade de Chopin que se dissolve em dança, não apenas nos ritmos, mas na virtualidade da dança. Porém esta coreografia em que Chopin se dissolve não é fãustica, pois lhe repugna o senso metafísico, mas a dança dionisiaca. Chopin está da banda de Dionísio e não de Fausto. Não se trata porém apenas de por vezes atingir dionsicamente essa alegria que André Gide percebeu. Chopin dança no inverno, em principal. Ele concentra especialmente em si o sentido dionisiaco da saudade evocativa e da espera colérica do reflorescimento da vida”. “Atualidade de Chopin” publicado em *O baile das quatro artes*, p. 158.

⁵⁴² Por mais que as considere divertidas, no sentido de observar a que ponto chegaram as diversidades entre homens sérios e respeitados da nossa literatura. Por exemplo, a disputa pública que se deu entre Mário de Andrade e Menotti del Picchia, através de artigos que contiam termos tais como, “pedante imprestável”, “cigano mental”, “o dó de peito da ignorância”, “cínico”, “narciso”, “bobão” etc. Conferir os artigos de Menotti del Picchia sobre *Losango Cáqui* publicado no *Correio Paulistano* em 24 de janeiro de 1926 e o de Mário de Andrade - “Feitiço contra feiticeiro” - publicado em *Terras Roxas e outras terras*, n.º 2, 03/02/1926.

trabalhos interessantíssimos já estão sendo elaborados e publicados aos poucos agora que as cartas recebidas por Mário de Andrade são do conhecimento público. A presente análise tem por objetivos, observar em que medida a reação crítica de suas obras, por parte de companheiros e detratores, interferiu na configuração de sua ação artística e entender a dimensão da reação do escritor a essas. Para tanto, algumas cartas foram escolhidas por conta de seus conteúdos e dois livros foram priorizados – *A lição do amigo*⁵⁴³ e *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*⁵⁴⁴. As cartas que Mário de Andrade enviou a Carlos Drummond de Andrade e a Manuel Bandeira representam um manancial rico de elementos contundentes para a análise que objetiva este trabalho, visto que se trata de um diálogo entre poetas. Nessas cartas, o escritor desenvolve muitos dos elementos que constituem sua poética, além de problematizar intensamente o papel do intelectual na sociedade. É interessante observar um último elemento antes de iniciar a leitura crítica das cartas, a saber, o fato de que a análise dessas não implica em uma interpretação apoiada na biografia do autor; ao contrário, é na certeza de que Mário de Andrade há muito se tornou uma “personagem” de si mesmo, em todas as dimensões, que a correspondência marioandrada é tão importante. Para esse fato, nos chama a atenção Marcos Antônio de Moraes, que problematiza a noção de sinceridade das cartas⁵⁴⁵. Segundo Moraes, o próprio escritor paulista sublinhou o fosso existente entre o que se diz em uma carta pessoal e o que se queria realmente dizer. A “insinceridade” é, na verdade, uma característica imanente a toda escrita epistolar, o que a insere no domínio da encenação. Entendo que existam infinitas formas de representação do sujeito em determinada sociedade e no mundo de uma maneira geral; em se tratando de Mário de Andrade, duas formas de representação são estudadas aqui: a do sujeito social, presente na elaboração da estética e na correspondência, e a do sujeito poético, subsumido na poesia⁵⁴⁶.

⁵⁴³ ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1982.

⁵⁴⁴ ANDRADE, Mário de e BANDEIRA, Manuel. *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 2ª. ed. Organização, introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: Edusp – IEB – USP, 2001.

⁵⁴⁵ “O pesquisador da literatura sabe das dificuldades que a carta, enquanto gênero testemunhal, apresenta quando utilizada como instrumento da interpretação. Intui, observando as contradições sempre presentes em um conjunto de cartas e o imanente caráter fragmentário dele, que não pode ser ingênuo. A carta atualiza-se invariavelmente como máscara e discurso narcísico. É a verdade que eventualmente contém - a do sujeito em determinada instância, premido por intenções e desejos – é apenas pontual, cambiante e prenhe de idiossincrasias”. MORAES, Marcos Antônio. “Cartas, um gênero híbrido e fascinante”, p. 1.

⁵⁴⁶ A intenção da leitura analítica da correspondência de Mário de Andrade, com ênfase nas cartas trocadas com Manuel Bandeira, obedece ao complemento do entendimento de sua estética presente nelas, assim como aponta Moraes: “O escritor, desejando partilhar suas dúvidas e anseios no trabalho de elaboração artística, procura um alter ego epistolar. Se o encontra, na figura de um corresponde que não se submete, transforma a carta em espaço de produção literária e de crítica. Projeta-se, então, ao longo do diálogo um canteiro de obras os ‘Arquivos da criação’ onde se pode divisar elementos seminais para a compreensão de um ideal estético ou se descubrem intenções capazes de

Mário de Andrade se dedicou a muitas atividades intelectuais, dentre elas a crítica literária. Como crítico, o escritor desenvolveu seu estilo próprio de análise das obras, o qual, em última instância, consistia em desvelar a obra analisada estudando todos os elementos que a constituíam. Para entender a crítica que Mário de Andrade faz às análises feitas sobre suas obras, é interessante observar suas considerações acerca dessa atividade. O elemento principal é que o escritor postula e dá ênfase à diferença entre a atividade artística e a atividade crítica. Em carta a Guilherme de Figueiredo, Mário de Andrade procura aconselhar o jovem crítico nessa arte espinhosa, conscientizando-o do valor pragmático da mesma. Segundo Mário de Andrade, a crítica deve ser um meio, um elemento, uma arma com a qual o crítico age moralmente: *Pelo menos eu sempre senti isso, senti que punha os problemas em marcha e a “comoção” profunda que causava por isso, exclusivamente por isso, a minha crítica. A batalha verdadeira que tive que agüentar com a minha crítica no Diário de Notícias, ninguém sabe, ninguém imagina*⁵⁴⁷. O escritor aponta a verdadeira missão da crítica na voz da personagem de Pastor Fido, em *O banquete*: orientar o público e auxiliá-lo na compreensão da obra de arte, além de servir como pedagogia para os artistas, tornando-os mais conscientes de seus valores construtivos e de suas deficiências⁵⁴⁸. Como vimos na leitura das críticas arroladas acima, muitos críticos reconhecem, ao analisar as obras de Mário de Andrade, que estão diante de uma inteligência e de uma formação intelectual admiráveis e respeitáveis, o que, muitas vezes, até hoje eu diria, intimida os que se aventuram a compreender as obras artísticas e teóricas do escritor. A respeito desse ponto, Mário de Andrade irá discutir com um crítico experiente que tem por profissão a crítica literária: Álvaro Lins. Em carta a esse, o escritor pondera:

“O que você, vocês os que me estimam ou repudiam jamais perceberam é que eu sou um artista de 2ª classe dotado de uma inteligência muito provavelmente de 1ª classe. É claro que você (o único?) chega quase a dizer

explicitar passos obscuros da criação. Versões diferentes de um texto e indecisões mostradas na carta sobre determinada elaboração ficcional ou poética, contam o itinerário da criação e instrumentalizam a hermenêutica em seu procedimento interpretativo”. “Cartas, um gênero híbrido e fascinante”, p. 1.

⁵⁴⁷ Nessa mesma carta, Mário de Andrade relata um episódio curioso, que testemunha a linha de análise crítica que o compreende como um artista político: “Teve momentos que cheguei a ficar meio alucinado, palavra, principalmente quando o Jorge Amado, ajudado pela caterva dele, resolveu em defesa própria, propor a minha defesa da técnica literária como elemento e prova de ‘burguesia’. Lhe garanto que foi difícil e sobretudo mais alucinante que difícil, de agüentar. Imagina só apenas isto: batem na sua porta, você vai ver, é um negro operário – O sr. Mário de Andrade? – Sou eu – Diretrizes está atacando o sr. Mas eu sou comunista de partido e venho lhe dizer que o sr. tem razão, continue atacando – Mas entre, faz favor. – Não sr. Muito obrigado. Passe bem! Coisas dessas, telefonemas pela madrugada, eu acordava, era, diziam que Fulano de Tal, ‘secretário do partido comunista’ que mandava me dizer que continuasse! E cartas anônimas e telefonemas de insulto. E o Jorge que me telefonava porque eu tinha procurado ele na noite anterior várias vezes, o quê que eu queria? Mas eu não tinha procurado ninguém! foi alucinante...”. *A lição do guru*, 10/02/1944, p. 85.

⁵⁴⁸ *O banquete*, p. 103.

isso quando me prefere nos ensaios e me aprecia menos na ficção. Mesmo o seu julgamento também resulta numa espécie de incompreensão por não se aperceber do lado transitório de.. de eu condenado fatalmente a desaparecer por fragilidade 2ª classe de poder criador. [...] O que existe entre uma 2ª classe brasileira e uma inglesa [...] não é nenhuma inferioridade nominal intrínseca, mas apenas uma diferença de nível de cultura. (e foi o que perturbou toda a crítica nacional a meu respeito, deparando com um 2ª classe dotado de nível de cultura raro entre nós, nos artistas)⁵⁴⁹.

Uma coisa é certa, esse escritor de “2ª classe” provocou, com suas obras, diferentes reações da intelectualidade de sua época. O que se observa com a leitura da correspondência de Mário de Andrade é que esse não se contentou em comentar cada uma dessas reações; mais preocupado estava em apresentar elementos que dirigiam sua ação artística e intelectual e em orientar os jovens escritores que solicitavam suas considerações. Por outro lado, é possível dividir seus comentários acerca dessas críticas em duas correntes; aquelas que ele despreza – e em relação às quais aponta o porquê do desprezo – e as que ele considera positivas por um ou outro detalhe. Em carta a Manuel Bandeira, Mário de Andrade justifica o fato de não se pronunciar a respeito de certas críticas das quais ele desconsiderava o valor: *Faz dias um amigo daqui falou tiririca que ele e os outros dizem que não gostam duma coisa minha e que eu sorrio não me incomodo e sustento a coisa. Não é bem isso não: me incomodo porém sustento a coisa porque geralmente constantemente só falam “não gostei” ou então como no caso da “Maria” dizem: Tire o “edição de Oxford” porque isso é erudição. Você compreende: que valor crítico pode ter uma crítica dessas?*⁵⁵⁰ Esse tipo de crítica que somente aponta valores de gosto, sem análise profunda da técnica empregada, do valor lírico dos poemas, ou, ainda, sem uma análise psicológica dos elementos desencadeadores da mesma, foi alvo de crítica de Mário de Andrade, independentemente de serem leituras a respeito de suas próprias obras, ou não⁵⁵¹. Assim, o escritor segue criticando todo tipo de análise da qual ele desconheça o valor crítico: nesse conjunto, estão aquelas que se detêm em detalhes já característicos de suas obras, tais como sua grafia inusitada⁵⁵²; aquelas que demonstram total desconhecimento das

⁵⁴⁹ ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*, p. 85.

⁵⁵⁰ *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 12/12/1925, p. 261.

⁵⁵¹ O que é possível observar nesse comentário a respeito do artigo de Augusto Frederico Schmidt sobre as poesias de Manuel Bandeira: “Mas o artigo como tom geral, me deixou danado da vida. Disto gosto, disto não gosto, tirando este verso fica melhor, etc. Isso algum dia foi crítica! Isso é besteira, dum ensimesmamento que não é individualismo nem nunca foi, é indignante e indigno. Cortei, guardei porque se trata da bibliografia de você, mas com que vontade de jogar aquilo na latrina nem se diz!”. *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 02/12/1930, p. 471.

⁵⁵² “O título do artigo ‘Me parece que pra M. De A’ é uma das ironias mais admiráveis que conheço. Também parou nisso o espírito do cujo. O resto das ironias ou não vale nada ou é malvadeza sem justiça. Ele começa a dizer que não sei escrever o português. É uma injustiça. Sei mais do que a maioria dos que escrevem. Estudei o português e estou

intenções que moveram suas escolhas estéticas na elaboração da produção⁵⁵³; aquelas que atacavam antes a sua pessoa que a sua obra literária⁵⁵⁴; ou, ainda, aquelas que somente se limitavam ao elogio gratuito⁵⁵⁵. A fim de evitar esse tipo de crítica, por parte de seus amigos, ou daqueles que o admiravam, Mário de Andrade, quando era possível, dirigia o analista, o amigo que o avisava com antecedência que iria redigi-la, apresentando uma estrutura de crítica que ele considerava produtiva. O escritor se regozijava quando um crítico, principalmente um crítico-amigo, descobria em sua produção algum detalhe interessante, mesmo que negativo, por isso apoiou Manuel Bandeira em sua intenção de redigir um artigo no qual apontava o “passadismo ruim” das poesias do amigo: *Você tem razão, minha poesia passadista é ruim... [...] Achei boa a idéia de você: escrever um artigo Mário de Andrade passadista. Contanto que você observe bem toda liberdade e não se lembre de criticar com indulgência pelo Mário atual o Mário besta que eu fui*⁵⁵⁶. A respeito desse último tipo de crítica, a do elogio pelo elogio, sem análise crítica de fundo, Mário de Andrade se pronunciou em *O banquete*, permitindo que sua personagem Siomara Ponga avaliasse as críticas elogiosas que lhe eram feitas. Nessa avaliação, a virtuose aponta para uma necessidade do próprio Mário de Andrade⁵⁵⁷: a de ser compreendido.

consciente dos meus erros em português”. *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira - 25/01/1925*, p. 184.

⁵⁵³ “É o pior crítico do mundo [Ribeiro Couto], quando critica alguém, na realidade se observa a si mesmo. Diz que gosta de Paulicéia mas o gosto que ele tem por Paulicéia me irrita. Não compreendeu absolutamente o meu livro. O que o comove lá dentro são uns detalhes ocasionais, umas notinhas rápidas, umas pequeninices de cor local de observação de psicologia pequenininha, rolas da Norama, garoa, ora sebo! Nunca neguei o valor dessas coisas de vida cotidiana você sabe disso, uma menina de Escola Normal é uma coisa tão enorme! Tão enorme, não, é uma coisa tão comovente, nem isso, tão, sem tão, é uma coisa que também pode ser objeto de lirismo e estupendo mas fazer disso a única possibilidade de lirismo me parece duma curteza de sensibilidade enorme. O Couto é assim”. *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 31/05/1925, p. 212.

⁵⁵⁴ “Se realmente eu tivesse que reagir com sova contra quem me insulta, eu não vivia fazendo outra coisa senão dar e apanhar. Vivia na cadeia. Porque os mesmos insultos extraliterários se repetem incansavelmente desde 1920 até agora. O *Losango* você não pode imaginar que escândalo e que irritação causou aqui. *A Folha da Noite* soube que andou por mais de semana me insultando diariamente. Soube porque já não posso mais ler. Me cansa e dá um cansaço nos braços numa fadiga de desilusão verdadeiramente física. É certo que reajo trabalhando como uma besta”. *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 21/02/1926, p. 274.

⁵⁵⁵ Orientando Murilo Miranda quanto à homenagem que este desejava fazer ao poeta: “Você sabe perfeitamente como tenho horror a essas homenagens que você tem feito na Acadêmica, gênero apologético, obrigando toda a gente a fazer gracinha pra cima do homenageado. Porque você, enfim provando a sua capacidade crítica, não escreve um estudo sobre mim? [...] nada gênero apologético, não temendo fazer censura quando eu merecer, enfim realmente me estudando e me explicando. Vale muito mais que gracinhas de frases soltas e feitas e contrafeitas”. *Cartas a Murilo Miranda 1934/1945*, p. 151-152.

⁵⁵⁶ Mário de Andrade relembra ao amigo a avaliação crítica que este havia feito ao seu primeiro livro de poesias – *Há uma gota de sangue em cada poema*: “O que faço questão é que você não se esqueça duma expressão infável que você empregou duas vezes em duas cartas diferentes sobre o meu passadismo: um ruim esquisito. Não posso me lembrar dessa expressão de você sem rir gostoso. É tão verdadeiro!”. *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 18/10/1925, p. 249-250.

⁵⁵⁷ “Me elogiam e eu sou grata aos elogios, mas não me entendem. Não sabem nada de escola de canto, de emissão vocal... Às vezes executo uma coisa difícilíssima que levei anos pra conseguir, ninguém percebe. E o pior é que em

“ainda não encontrei um que me contasse pra mim, que me explicasse pros outros, são elogios são insultos, quem que faz crítica nesse país? Crítica verdadeira? Só eu mesmo. Pode ser que erre porém faço crítica, livro pra mim hoje não passa dum jeito da gente manusear um caráter, beijar na boca uma alma de gente e tão diferente no entanto. Isso é que é bom aqui. Estou fatigado. A publicação dum livro da importância capital que nem o Amar, verbo intransitivo, quem me percebeu essa importância? [...] Mas o que eu queria com ele, o que eu sofri nele, um confrontinho de datas, 1923, com as 'Danças' também do mesmo ano e otimismo de depois, e toda a complexidade de problemas que o livro tem, ninguém não percebeu⁵⁵⁸”.

A necessidade de ser compreendido, confessada por Mário de Andrade, está intrinsecamente ligada à tese deste trabalho, pois ao crítico cabe o trabalho de entendimento do “fundo” de uma obra, e é lá, na estrutura interna dessa, que está presente o direcionamento ético marioandradino. Com a leitura das cartas de Mário de Andrade, nas quais avalia a repercussão da publicação de cada nova obra, fica claro que, de todas as injustiças que um crítico poderia fazê-lo, a que mais o indignava e o fazia sofrer era aquela que deturpasse o fundo moral de suas intenções como artista. Um exemplo disso foi a crítica feita por João Alphonsus que, na opinião de Mário de Andrade, não entendeu o que o poeta denominava como “apelo de humanidade”, imaginando se tratar de um desejo do poeta em “ser apreciado e louvado pela maioria”: *Meu Deus! Isso nunca foi apelo de humanidade porém apelo de vaidade pessoal. Expliquei a parte que interessava no caso, do que chamei por falta de substantivo, de apelo de humanidade. Desejo de me igualar me desindividualizar, despersonalizar, não pra ser clássico [...] porém pra me dar como lirismo de que todos participem e não como espetáculo*⁵⁵⁹. Nesse ponto, Mário de Andrade defende-se da alcunha ironizada por Machado de Assis, a do “Medalhão”⁵⁶⁰, da qual se vê julgado. Deseja fugir da fama ignóbil que tem por único fim o sucesso gratuito, pois defende o seu potencial como agente, como pensador que analisa e “vive” a sociedade, que discute e que expõe aspectos a serem discutidos. Não é por acaso que a sua personagem Janjão é a antagonista da personagem machadiana de mesmo nome, ou do que ela fatalmente se tornará, seguindo os conselhos de seu pai. Mário de Andrade sente que o configuraram nesses termos, nas críticas que recebeu a respeito da publicação do livro *Poesias Completas*.

Mentira já a crítica passou daquele período do comadrismo dos jornais, em que era sempre obrigada a elogiar... [...] Agora não, é crítica profissional, assinada, mas o descalabro continua o mesmo”. *O banquete*, p. 102.

⁵⁵⁸ *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 06/04/1927, p. 340.

⁵⁵⁹ *A lição do amigo*, 23/11/1926, p. 96.

⁵⁶⁰ Conferir o conto “Teoria do Medalhão” de Machado de Assis, no qual “um pai inescrupuloso apresenta ao filho de 21 anos um roteiro de vida no estilo de *O príncipe* de Maquiavel.

“Uma atitude fatigada, sem nenhuma espécie dinâmica de curiosidade. [...] Não que tivessem errado, pelo contrário, falaram muitas coisas certas. Mas já virei assim uma espécie de Taunay que a gente não gosta por dentro, mas elogia por fora. O que eu tenho feito pra não virar medalhão você nem imagina [...] são mil e uma formas insidiosas de me promover medalhão, e isso me desconserta. [...] Si eu ao menos, no caso da mocidade, eu pudesse exercer minha influência num sentido mais direito e objetivo da vida social... Mas não posso mesmo, não sou eu⁵⁶¹”.

O lamento final – si eu ao menos pudesse exercer minha influência num sentido mais direto da vida social - reforça a noção do didatismo marioandradino, o qual se estende, inclusive, à orientação crítica que propõe. Afirmando a leviandade dos críticos brasileiros, seus contemporâneos, Mário de Andrade analisa a crítica que recebeu a respeito de *Amar, verbo intransitivo*. Como vimos na leitura do sub-capítulo anterior, a crítica a esse livro, em sua maioria, somente acusava o abuso da aplicação das teorias psicanalíticas de Freud e, em algumas delas, existe uma referência a um retorno, por parte do autor, a Machado de Assis. Mário de Andrade considera essa leitura “lugar-comum” que não vai além da constatação do óbvio sem proceder com uma investigação acerca das motivações que o levaram a fazer essas escolhas e não outras. O próprio escritor, seguindo a característica que lhe é peculiar, ensina. O trecho é longo, mas considero interessante compreendê-lo na íntegra, afinal, a auto-análise cumpre o papel que a crítica se eximiu de fazer, desvelar a obra aos olhos do leitor:

“Pois então vamos saber as razões porque o Senhor Mário de Andrade que não é nenhuma besta e que tem espírito crítico botou tanto Freud e tanto Machado de Assis no livro. Freud, razão dentro das tendências do Sr. Mário de Andrade não tem razão plausível. Naturalmente botou então, porque concorda com certas idéias de Freud, sua orientação geral, que aliás era mesmo a que mais se prestava pro assunto do livro. Agora a tendência especializada do Sr. Mário de Andrade é trabalhar a substância brasileira. O que a gente besta mais tem percebido é o trabalho da língua porém o Sr. Mário de Andrade mesmo já falou em artigo que trata a substância brasileira em todos os sentidos. E mesmo que não falasse isso se percebe dentro do livro pelos tipos gerais que escolheu Sousa Costa[,] Dona Laura e principalmente a filharada. Além disso trabalhou a língua. Ora por que o Sr. Mário de Andrade trabalhou Machado? Naturalmente é porque quis tradicionalizar alguma coisa também a mais. E eu (o crítico) que tenho obrigação de saber certas coisas sei que um dos traços específicos do brasileiro é o humorismo. Entre os caipiras isso é desenvolvidíssimo. A mistura do humorismo e do sentimental é o traço flagrante do folclore poético e mesmo musical do Brasil. Ora se o Sr. Mário de Andrade se inspira em Machado de Assis é porque quis tradicionalizar a orientação humorística

⁵⁶¹ *A lição do guru*, 23/05/1942, p. 47.

brasileira representada por Machado na literatura de ordem artística, Machado que a gente pondo reparo mais íntimo é mais brasileiro do que parece à primeira vista. Até na língua? Até na língua que estudada mais de perto mostra uma aversão quase sistemática pelos modismos especialmente portugueses. Isto meu querido Carlos é que creio que se chama crítica. O resto é levandade é malevolência é sobretudo não ser crítico, não acha mesmo? Pelo menos no meu modo de ver. [...] É triste a gente ver assim uma obra que é feita com paixão, você bem sabe disso, e é feita com frieza crítica severa ser assim destrutada por uma leitura *blasée*⁵⁶².

Esse trecho bem poderia figurar como um prefácio para *Amar, verbo intransitivo*, afinal, Mário de Andrade havia mesmo pensado em desenvolver um prefácio para esse, mas, ao ler as críticas feitas ao *Losango cáqui*, abandonou o projeto. A maioria das críticas a respeito de *Losango cáqui*, como pudemos observar retomam o que já foi dito pelo próprio poeta na “Advertência”, que foi elaborada com o único intuito de oferecer alguns elementos que orientariam a leitura, mas que não representariam uma chave de interpretação da mesma. Polêmica interna, semelhante, orientou a decisão de Mário de Andrade em não publicar nenhum dos três prefácios, que redigiu para Macunaíma. Contudo, na opinião de Tristão de Athayde, quando Mário de Andrade suprime os prefácios dá-se mal, pois os leitores não chegam a descobrir a sutileza de suas intenções⁵⁶³, o que reforça a falta de sintonia entre obra e crítica em se tratando de Mário de Andrade. Mas é exatamente na crítica de Tristão de Athayde que Mário de Andrade irá encontrar algum conforto⁵⁶⁴, ao observar, nesse, uma tentativa sincera de compreensão de suas obras. Mas uma avaliação positiva acerca do tipo de crítica empreendida por Tristão de Athayde passará por um longo processo. Quanto aos primeiros artigos críticos redigidos por esse escritor, a respeito das obras de Mário de Andrade, esse último afirmou categórico: *Tristão não tem sensibilidade pra compreender versos*⁵⁶⁵, opinião que o poeta irá sustentar por muito tempo. Entretanto, a afirmativa de Tristão de Athayde no artigo “Modernos II”, de que Mário de Andrade estava dividido entre “modernismo” e “anti-modernismo”, surpreendeu o escritor, que confirmou nunca ter pensado a questão sobre essa ótica⁵⁶⁶. Segundo Mário de Andrade, as disputas freqüentes entre os escritores da época giravam, na

⁵⁶² *A lição do amigo* – 20/02/1927, p. 104-105.

⁵⁶³ ATHAYDE, Tristão. “Os Andrades”, *O Jornal*, “Vida Literária”, 05/02/1928.

⁵⁶⁴ “Quanto à minha psicologia de escritor continuo convencido de que ninguém ainda não me percebeu com tanta acuidade e justeza como o Tristão. É notável a firmeza com que tem se batido pela sinceridade e elevação moral das minhas lições. O Tristão tem me sido nisso dum conforto inestimável”. *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 03/05/1926, p. 290.

⁵⁶⁵ *A lição do amigo* – 16/10/1925, p. 50.

⁵⁶⁶ “O Tristão me parece mas é um psicólogo muito esperto. Ele me disse no final alguma coisa de mim que eu ainda não dissera. Não que eu lute entre modernismo e anti-modernismo, só que hoje não encontro mais significado pra palavra modernismo. [...] Não sei mais se faço modernismo ou passadismo, faço. Já me basta esta autocrítica que me dá

verdade, em torno das incompreensões acerca do nome “modernismo” e de toda uma tradição de repúdio que se formou em torno desse termo: *O que atrapalha tudo é essa história de modernismo. Que coisa pau! Parece uma putinha intrigante que apareceu pra desunir os amigos. Ninguém sabe definir essa merda, que todo mundo quer ser! Isso sempre me aporrinhou. Não tem a menor importância ser modernista!*⁵⁶⁷ Por um longo período, Mário de Andrade manteve a opinião sobre Tristão de Athayde, considerando que, apesar de sua intuição “crítico-psicológica formidável”, esse não possuía sensibilidade lírica; e o poeta se divertia com os esforços do crítico em entender suas poesias⁵⁶⁸. Mas, ao atentar para a sincera “vontade” crítica de Tristão de Athayde, em seu esforço por compreender e desvelar sua poesia, além do fato desse ter sempre defendido o fundo moral de suas obras, Mário de Andrade se concilia com sua crítica⁵⁶⁹. Essa aceitação é provada mais tarde, no momento em que Tristão de Athayde estava sendo muito criticado pelos intelectuais da época por ter assumido definitivamente sua orientação católica, em 1929, comprometendo, como muitos acreditavam, o teor de sua crítica literária. Mário de Andrade redige o ensaio “Tristão de Athayde”, de 1931, publicado em *Aspectos da literatura brasileira*, no qual o poeta afirma que, se a crítica literária perdeu um crítico, por outro lado, ganhou um comentador católico, nobre de intenções, com uma cultura coordenada e um caráter incorruptível. Mário de Andrade, coerente com as suas próprias convicções, assinala em Tristão de Athayde os equívocos de interpretação que esse comete ao eleger, para sua atividade, uma crítica literária sectarista. Mas, em carta a Manuel Bandeira, o poeta assume erros que ele mesmo cometeu em nome de um ideal pelo qual lutava.

muito sofrimento pra ainda estar pensando se sou moderno ou não!” *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 07/05/1925, p. 208.

⁵⁶⁷ *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 13/11/1926, p. 327 O próprio Tristão de Athayde será vítima das confusões que se fazia acerca do termo “modernista”, é o que conta Mário de Andrade em carta a Carlos Drummond de Andrade: “Sobre Paulicéia [...] escreveu um artigo surpreendente que fez aquela gente leviana do Rio imaginar que ele estava modernista. [...] É crítico e crítica com largueza e por isso, compreendendo o estado psicológico que me ditou a Paulicéia explicou comentou e aceitou o livro”. *A lição do amigo* – 16/10/1925, p. 49.

⁵⁶⁸ “Primeiro ri do artigo dele, ri sem maldade e é lógico também se o mínimo despeito, ri porque achei graça nos esforços dele e na atrapalhão em que ele deve ter ficado pra buscar descobrir alguma coisa que se assemelhasse a poesia lírica no meu livro. Você não imagina Carlos, acho uma graça enorme na atrapalhão em que tenho deixado muita gente boa com os meus versos. Aliás, essa atrapalhão é tão grande que eu creio ser exemplo único dessa história impagável de viverem afirmando de mim: Mário de Andrade não é poeta. Vira outro: Mário de Andrade é poeta”. *A lição do amigo* – 08/05/1926 –, p. 75. Mário de Andrade fez comentários da mesma natureza em carta enviada a Manuel Bandeira: “me lembrei lá na redação de ler na redação o Jornal de ontem pra ver se tinha saído alguma do Tristão e vai dou com a crítica sobre o *Losango*. Palavra de honra que não sofri nem um bocadinho com aquela maravilha de incompreensão. Vim rindo pela rua, tomei o bonde rindo e agora inda estou rindo. É dum cômico magistral, puxa! até da dó”. *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 01/05/1926, p. 288.

⁵⁶⁹ “Você, creio, que já pôs reparo que tenho uma bruta duma ternura pelo Tristão. Tenho mesmo. Acho ele bom de verdade. Às vezes é pau porém é um sujeito sério como o diabo, muito bem intencionado e esse me parece que tem mesmo cultura e não é casquinha só”. *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 12/11/1927, p. 365.

“Era pra eu me estudar e me censurar a mim mesmo. Porque não pense que imagino ser perfeítissimo nos meus atos morais, Manuel. Sou como todos os outros, já confessei publicamente erros morais meus, desfazendo um mal que fizera antes (caso dos ‘Mestres do Passado’ que depois pela América Brasileira confessei ser falso porque de propósito eu apresentara os defeitos e ocultara as qualidades dos em questão) sou como os outros e ninguém mais do que eu pra perdoar os outros e não a mim que vivo cheio de casos de consciência⁵⁷⁰”.

Não é a primeira vez que Mário de Andrade toma o lugar do réu a fim de avaliar suas ações intelectuais. É nesse contexto, o da auto-análise, na recusa do medalhão e na tentativa de fugir das incompreensões, que o poeta anuncia o seu desejo de reclusão ao amigo Manuel Bandeira: *Vou me libertar o mais possível dentro da arte de tudo quanto não consigo resolver nem mesmo pra mim*⁵⁷¹. O anseio de se isolar será anunciado, em sua correspondência, a outros amigos⁵⁷², inclusive ao próprio Tristão de Athayde: *Você que é mesmo um companheiro chique, respeite por favor a minha paz*⁵⁷³. De acordo com o escritor, toda a popularidade, mesmo que às avessas, prejudicava-o em sua liberdade de criação, visto que constantemente essa era influenciada pelo desejo de corresponder aos anseios e expectativas daqueles que o admiravam. Outrossim, uma retirada estratégica poupava o orgulho ferido pelas incompreensões⁵⁷⁴. O projeto parece não ter funcionado a contento, pois, em

⁵⁷⁰ *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 11/05/1929, p. 416.

⁵⁷¹ “Mas agora já estou voltando mais ao culto de mim mesmo também. Estou positivamente célebre. Pouco importa que seja duma dolorosa celebridade feita principalmente de incompreensões e susto, o fato é que para o conceito geral de celebridade, estou célebre. Quando algum moço e são muitos me escreve ou vem me falar que ‘me adora’ e sabe de cor o que falei tal dia e nem sei mais, tudo isso me dá um desgosto profundo me fere, me irrita, me arrasa. Agora vou ser mais eu nesta minha rua Lopes Chaves. Deixo de responder a muitas cartas, digo que não estou em casa, mando poucos livros meus, leio com liberdade e minha voz está mais silenciosa. [...] Uns se felicitarão por isso mas não é menos verdade que estou naquele ponto platônico de sabedoria, escusez, em que as almas não sabem mais ficar nem triste nem alegres, o limbo calmo que Dante entreviu...”. *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 11/05/1929, p. 416-417.

⁵⁷² “... eu preciso desaparecer sob certas formas... não fazer conferência [...], não fazer curso [...], não aceitar viagens [...], escrever o mínio possível de artigos, não mandar meus livros aos críticos, não dar entrevistas. Ando com enjôo de mim. Me sinto estandartizado. Não sou mais eu”. *A lição do guru*, 23/05/1942, p. 48.

⁵⁷³ “Nunca mais quero mandar livro meu a crítico nenhum. Não faço disso uma questão de desprezo pessoal pela crítica, não pense. Respeito a crítica e considero você especialmente o melhor crítico que possuímos hoje. A notoriedade que já desejei, é que me horroriza atualmente. Quando vejo meu nome citado, isso me fere agora, sinto uma espécie de violação de mim mesmo, fico chocado, desestimulado, com vontade enorme de parar”. *71 cartas* – Carta a Alceu Amoroso Lima em 19/06/1928.

⁵⁷⁴ O desacordo foi tal entre a crítica literária da época e Mário de Andrade, que o tema o inspirou na poesia: “Eu sou um escritor difícil/ Que a muita gente enquisila,/ Porém essa culpa é fácil/ De se acabar duma vez!/ É só tirar a cortina/ Que entra luz nesta escurez.// Cortina de brim caipora/ Com teia caranguejeira,/ E enfeite ruim de caipira,/ Fale fala brasileira/ Que você enxerga bonito/ Tanta luz nesta capoeira/ Tal-e-qual numa gupiara.// Misturo tudo num saco,/ Mas gaúcho maranhense/ Que para no Mato Grosso,/ Bate este angu de caroço/ Ver sopa de caruru!/ A vida é mesmo um buraco./ Bobo é quem não é tatu!// Eu sou um escritor difícil/ Porém culpa de quem é!.../ Todo difícil é fácil/ Abasta a gente saber./ Bagé, piché, chué, ôh “xavié”./ De tão fácil virou fôssil./ O difícil é aprender!// Virtude de urubutinga/ De enxergar tudo de longe!/ Não carece vestir tanga/ Pra penetrar meu cassange!// Você sabe o francês “singé”/ Mas não sabe o que é guariba?! - Pois é macaco, seu mano,/ Que só sabe o que é da estranja”. “Lundu do escritor difícil (1928)”. *Poesias Completas*, p. 306-307.

janeiro de 1931, Mário de Andrade comemora o fato de seu livro *Remate de Males* não ter despertado muita atenção dos críticos: *Se você imaginasse como me sinto tão bem nos jornais não falarem na saída do meu livro, nos críticos não tocarem nele...*⁵⁷⁵. Já em agosto do mesmo ano, Mário de Andrade repensa o desejo de reclusão, afirmando estar consciente da necessidade moral que forçava sua ação artística.

“E no entanto eu tenho uma certa consciência de que mereço por outro lado me publicar, não apenas pelos dez ou doze que gostam de mim, me observam com curiosidade amiga, gente de que eu careço absolutamente, como porque as instâncias da época passam, e mais tarde a minha contribuição poderá valer, talvez até intrinsecamente, [...] ou se não apenas como material duma época, pelo que meus livros trazem desta. E não pense que estou fazendo modéstia não, isso é besteira. Estou perfeitamente me confessando no que acho as mais dolorosas perplexidades da minha atualidade moral a respeito de quanto eu faço⁵⁷⁶”.

De qualquer forma, como vimos na leitura das críticas reproduzidas no sub-capítulo anterior, a partir da década de 30, a crítica literária parece ter feito as pazes com o escritor, apontando um amadurecimento de suas obras. Esse fato é atestado pelo próprio poeta: *Aliás tenho sido bem feliz nestes últimos tempos quanto a observações a meu respeito*⁵⁷⁷. Mas, para além dessa relação de afeto e desafeto entre os críticos da época e as obras de Mário de Andrade, o mais interessante a se observar em suas correspondências é o valor que o poeta confere às avaliações feitas por seus amigos, ou seja, por aqueles que ele respeitava e entre os quais ele se considerava um igual. Aqui, retorna a questão do “projeto” Mário de Andrade, da necessidade humana de aprovação da própria existência, que passa pela avaliação da ação.

O fato de escrever cartas aos amigos, com a assiduidade e a aplicação à qual se dedicava o escritor, que tantas vezes confessou ser incapaz de deixar uma carta sem resposta, transforma-as em um tipo de relato testemunhal, ou seja, uma escritura de si – *écriture de soi*, como denominam Jean-Paul e Jacqueline Laffitte. De acordo com os escritores franceses, a escritura de si constitui uma etapa

⁵⁷⁵ *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 12/01/1931, p. 483.

⁵⁷⁶ *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 03/08/1931, p. 515.

⁵⁷⁷ “A mais fina de todas foi feita pelo Mário Pedrosa que me disse que o *Remate* dava pra ele a impressão de que eu tinha voltado ao mesmo estado de sensibilidade e de ser de 1917 e que o *Remate* era o mesmo *Há uma gota de sangue*, só que naturalmente com uma elevação que eu não podia ter naquele tempo. Palavra de honra Manu, tive assim a sensação de que de repente ficava nu diante de alguém. A sensação duma certeza irremovível que eu mesmo não tinha percebido. Fiquei pois contente como o diabo porque a coisa que mais me agrada neste mundo é que alguém me revele alguma coisa de mim que eu inda não sei. Ora a observação sobre o *Remate* me parece exatíssima, tanto mais que eu mesmo faz uns seis meses escrevia num artigo que não sei se você leu que estava voltando pra tempos e tendências de dantes, o Pedrosa ignora esse artigo meu”. *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 20/03/1931, p. 491.

essencial para os ascetas, pois o fato de escrever suas ações e seus pensamentos, tornando-os públicos e os apresentando ao olhar e julgamento do outro, tem por função assegurar a retidão de sua vida moral⁵⁷⁸. Mário de Andrade se comporta, em sua correspondência com os amigos, principalmente com Manuel Bandeira – o seu alter ego – como aquele que espera tanto a confirmação quanto a avaliação de seus atos, de sua existência, em última instância.

“Eu quero Manuel que persevere em você a mínima dúvida sobre a moralidade da minha conduta literária nem nenhuma outra conduta. Isso me seria profundamente doloroso. Que afinal Ribeiro Couto e outros pensem de mim o que quiserem isso amarga mas enfim são mais ou menos amarguras como a gente tem milhares todo dia, não me faz perder a segurança de mim mesmo. Mas que você ou por exemplo ainda meu irmão acreditem em qualquer hipocrisia ou interesse pessoal nas minhas condutas literárias não estou acostumado nem certamente me poderia acostumar porque então o ritmo de calma da minha vida estaria quebrado e havia de sobrar uma dessas desilusões de que a gente custa a esquecer⁵⁷⁹”.

Manuel Bandeira, por vezes, sente-se constrangido pela sinceridade e a entrega do amigo, por isso, busca, em algumas de suas cartas, reconfortá-lo e animá-lo em sua jornada. O poeta pernambucano assume o papel do alter ego, da consciência de Mário de Andrade, transformando-se na primeira alteridade atestadora do sujeito⁵⁸⁰. Segundo Jaqueline e Jean-Paul Laffitte, a carta opera um trabalho sobre o si-mesmo, uma vez que ela é inicialmente um exame de consciência: *elle permet de se constituer comme le propre juge de son existence, de se remémorer les règles de conduite qu'il faut toujours avoir présentes à l'esprit et de se convaincre de leur utilité*⁵⁸¹. Lembremos que Mário de Andrade sempre afirmou que sua obra de arte estava sob o signo da utilidade. A questão é a da utilidade de si-mesmo através da utilidade da obra de arte; esse é o questionamento ontológico do poeta. Nesse sentido, a prática da correspondência está ligada à atestação de que toda auto-avaliação tem por necessidade o “outro”⁵⁸². Mário de Andrade assume essa necessidade e nisso consiste a mágoa que sente quando não é compreendido, ou quando é, na opinião dele, mal interpretado pelos amigos⁵⁸³, no que consta das suas intenções enquanto artista.

⁵⁷⁸ LAFFITTE, Jean-Paul e Jaqueline. “L’écriture de soi”, p. 07.

⁵⁷⁹ *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 03/05/1926, p. 290.

⁵⁸⁰ “Sinto um mal-estar danado vendo você bater boca pra se justificar moralmente. Ai é que eu estimaria o seu orgulho. Você não precisa se defender. Aliás, Mário, você é atacado como poeta e pouca gente sente a sua poesia, mas como homem e como inteligência crítica todo o mundo tira o chapéu”. *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 06/05/1926, p. 293.

⁵⁸¹ “L’écriture de soi”, p. 08.

⁵⁸² “Le récit épistolaire de soi-même permet, en faisant coïncider le regard de l’autre avec celui qu’on porte sur soi, de transformer la vérité sur soi-même en technique de vie”. “L’écriture de soi”, p. 08.

⁵⁸³ “A consciência é um oráculo tão obscuro!... Porém, e era nisto que eu queria falar, é justamente por causa da intenção

A crítica literária erra em sua avaliação, afirma o poeta, e, da mesma forma, os amigos, quando não consideram a sua utilidade. Por isso, em outra carta a Manuel Bandeira, na qual afirma ter corrigido tanto Oswald de Andrade quanto Guilherme Figueiredo, Mário de Andrade, sem modéstia, constata: *Eis porque, seu Manu, sou o homem mais antipatizado e mais irritante da literatura moderna brasileira. Mas sou também dos mais úteis se não for o mais útil. E eis também porque a crítica mais lúcida que se fez até agora de mim foi a que eu mesmo fiz quando falei que minha poesia[,] minha obra toda não é arte, é ação. Capisce?*⁵⁸⁴. Quando o poeta afirma que não deseja ficar para a posteridade, o que fez repetidamente tanto em sua correspondência quanto em seus textos teóricos, ele mente. Ou melhor, não é que ele minta, pois realmente ele sacrificou a possibilidade de ser um poeta lírico livre, amado e eternamente citado, como ficaram alguns dos seus contemporâneos. É fato que pouquíssimos, além de estudantes de Letras, conheçam, ou recitem as poesias de Mário de Andrade; o que acontece com frequência com poetas como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Murilo Mendes, entre outros. Não era como o grande poeta lírico que Mário de Andrade desejava ser consagrado, mas sem dúvida, como o exemplo a seguir.

“Eu sei que não preciso me explicar pra você que me segue desde o feio mas tão iluminante como tendência Há uma gota... Mas como o orgulho não deixa eu me explicar pros outros, fique você ao menos sabendo que me enquizila muito, me dói mesmo a posição antipática em que fiquei desde a conferência do ‘Movimento modernista’ pra com os meus companheiros de geração. É muito pau isso de ser jogado assim na frente dos outros, como exemplo a seguir. Estou muito consciente disso e sofro mas... se pudesse fazer mais, eu fazia! Ah, mano Manu, talvez eu seja um monstro... Talvez o único interesse que possa haver em toda a minha vida e arte, seja este esforço danado, não exatamente pra mascarar, mas pra ‘acertar’ minha monstruosidade...”⁵⁸⁵.

que rege os atos, intenção pela qual a gente deve se magoar com os atos alheios, que o procedimento dos meus amigos daqui não digo que me ofenda por enquanto mas me magoa e sobretudo me inquieta. Julgo perceber neles a intenção embora recalçada (*refoulée*) e não consciente, de me magoar e me diminuir. [...] Eu, pensando valores pessoais inatos, tenho a certeza que não sou maior que nenhum deles. Ao contrário. E o digo sem nenhuma humildade falsa. É certo que eles tem mais dotes que eu. Dotes inatos. Porém, e talvez mesmo seja a minha inferioridade a causa da minha maior dignidade (é quase certo que é) porém eu trabalhei. Eu me dei um destino (fundamento de felicidade, de dignidade, de masculinidade na vida do homem) e eles ficaram sem se dar destino. [...] E de diletantes e desabusados quando a gente estuda a palavra ‘apostolado’ pronunciada a meu respeito (e tenho a impressão de que contra mim) é mais que difícil a gente saber se essa palavra é sincera ou se não é sentida, depreciativamente. Eu tenho certeza de que estou num apostolado mesmo. Essa palavra adquiriu pra mim todo o sentido dela porque tive a coragem de rechar a minha ingenuidade. Mas eles?” *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 07/10/1925, p. 246.

⁵⁸⁴ *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 04/10/1927, p. 355.

⁵⁸⁵ *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 20/01/1944, p. 670.

E foi exatamente isso que Mário de Andrade fez: deu-se ao mundo como exemplo. Mas não é elencando todas as afirmações que atestam esta tese, tanto em seus textos teóricos quanto em sua correspondência, que pretendo analisar este grande poeta⁵⁸⁶. Ao contrário, é exatamente através da arte, do seu único meio de agir no mundo, que pretendo demonstrar a orientação ética marioandradina. É na análise de todos os elementos que ele, enquanto esteta, crítico e poeta, desenvolveu em sua poesia. É através da poesia que o poeta “é” no mundo; a arte é o seu *Dasein*, é onde estão os elementos que promovem a comoção estética. Passemos portanto à poesia.

⁵⁸⁶ “Vocês todos, sei que repulsam minha intenção e o que eu fiz de mim, porém agora o que vale é mesmo a arte interessada, arte agindo como remédio, diretriz ou o que diabo seja. Vêem um poema meu (eles, agora já não você) de que gostam e não se lembram que vida é alguma coisa mais do que o gostado por eles. É possível que eu seja um até ‘grande poeta’. Mas eu olho pra mim ‘grande poeta’ e até juro que minha figura assim me desinteressa, me fatiga. Perde o perfil legítimo que é e tem de ser humano. Que cantar uma princesinha de Tripoli nunca enxergada! Nada disso! Penso assim. Sinto assim”. *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 02/06/1928, p. 392.

ENCAIXANDO LOSANGOS

AS DIMENSÕES DA ALTERIDADE

Alteridade e inclusão.

Durante toda a primeira parte deste trabalho, afirmo que a obra artística de Mário de Andrade, em especial a obra poética, possui, em sua estrutura interna, um direcionamento ético. Esse direcionamento, ou orientação ética, está intrinsecamente ligado a um elemento sempre presente na obra marioandradina, que pode ser denominado, de uma maneira geral, como alteridade. A segunda parte deste trabalho dedica-se a entender, desvelar e interpretar essa noção e a mostrar sua relação com a obra literária do escritor paulista.

Para compreender a alteridade, é imprescindível definir e explorar a noção de seu correlato, a identidade. A noção de identidade sempre esteve na pauta das ciências humanas, sendo estudada, conceituada, avaliada e julgada segundo critérios os mais diversos. Suzi Frankl Sperber identifica a problematização da noção de identidade já nos textos produzidos pelos portugueses residentes no Brasil, mas o tema ainda não se configurara como um “problema” literário⁵⁸⁷. A escritora estabelece duas hipóteses para a compreensão da questão da identidade literária nacional. De acordo com a primeira delas, *a trajetória de definições da literatura brasileira em torno da busca da identidade continua tendo como parâmetro o primeiro mundo, seu bem estar social e econômico, suas soluções políticas e discussões culturais e teóricas, sem levar em conta a contribuição cultural do terceiro mundo*. Já em relação à segunda hipótese, a autora identifica que *o problema da identidade literária é um falso problema para a literatura, existindo sobretudo para a crítica e historiografia literárias. O conceito de identidade está freqüentemente associado a etnia e certa homogeneidade cultural. O Brasil caracteriza-se por sua heterogeneidade étnica, cultural e literária*⁵⁸⁸. Intrinsecamente ligados às hipóteses defendidas por Sperber, estão os Estudos Culturais, recentes estudos acerca da identidade, iniciados no final da década de 70. Fundamentados nas idéias de globalização, democratização e contextualização, esses estudos se ocupam de discussões teóricas que procuram traçar diretrizes para os estudos literários e humanísticos, considerados por muitos como um campo

⁵⁸⁷ “As primeiras obras literárias escritas por portugueses no Brasil, ou por filhos destes, tinham forçosamente que apresentar um estilo e tendências literárias provenientes de além mar. Eram influências ibéricas, importadas apenas na medida em que os autores eram importados direta ou indiretamente. Lembremos a inexistência de escolas e bibliotecas no Brasil de então. A fim de distinguir política e economicamente a metrópole da colônia - e assim assegurar um espaço para uma nova hierarquia de valores e poderes - a historiografia definiu a identidade, no período colonial, a partir de critérios de oposição entre origem e originalidade. Identidade define-se, então, geograficamente, mas ela é externa à obra”. SPERBER, Suzi Frankl. “A identidade literária brasileira: uma petição de princípios”, p. 156.

⁵⁸⁸ “A identidade literária brasileira: uma petição de princípios”, p. 157.

profícuo de investigação. Os pontos fundamentais dos Estudos Culturais são a identidade e a alteridade. Assim, no constante às pesquisas acerca dos textos literários, os temas estudados por essa corrente tratam das relações entre gênero e sexualidade, identidades nacionais, pós-colonialismo, etnia, cultura popular e seus públicos, políticas de identidade, práticas político-estéticas, discurso e textualidade, pós-modernidade, multiculturalismo e globalização, entre outros. Grosso modo, essas pesquisas representam uma tentativa de “ouvir” e “dar voz” às “margens”⁵⁸⁹, incluindo aí, todas as minorias raciais, assim como as mulheres e os homossexuais. Muitos trabalhos interessantes estão sendo produzidos nessa linha de pesquisa, assim como muitos equívocos, sendo que a raiz desses encontrasse, na minha opinião, na incompreensão da estrutura interna da noção de identidade⁵⁹⁰. Aparentemente fácil de ser conceituada, a noção de identidade traz em si elementos que vão além da idéia de apontar características comuns a um grupo. A estrutura interna da identidade apresenta a base de um caminho que aposta na inclusão. A questão é maior do que a de fazer “justiça” aos marginalizados, trata-se de pôr em relevo a inclusão, total e absoluta, sem, para tanto, aniquilar as diferenças⁵⁹¹. O caminho determinado pelos estudos culturais é válido e correto, pois considera que é no “outro” que está centrada a voz de comando⁵⁹².

Em se tratando de Brasil, é na sua heterogeneidade, como apontou Sperber, que se encontra a chave da compreensão dessa “identidade”. Minha tese é de que, já na década de 20, momento em que grassavam os preconceitos com relação aos negros – mas também, por parte dos brasileiros “quatrocentões”, aos imigrantes de diversas origens, Mário de Andrade intuiu esse “caminho” e o explorou ao máximo dentro de sua obra de arte. É um caminho que aponta sempre para a relação com o “outro”. Relação essa, por vezes, ambígua, mas tão determinante que transforma a alteridade no elemento “forte” de sua poesia. Entretanto, assim como venho direcionando todo o estudo até o momento, não busco qualquer tipo de parcialidade nas análises que proponho, ao contrário, a intenção é de pôr em relevo a própria obra de arte, valorizada na sua capacidade de transcender o utilitário imediato que caracteriza a sua capacidade de reinscrição

⁵⁸⁹ “O que distingue os Estudos Culturais de disciplinas acadêmicas tradicionais é seu envolvimento explicitamente político. As análises feitas nos Estudos Culturais não pretendem nunca ser neutras ou imparciais. Na crítica que fazem das relações de poder numa situação cultural ou social determinada, os Estudos Culturais tomam claramente o partido dos grupos em desvantagem nessas relações. Os Estudos Culturais pretendem que suas análises funcionem como uma intervenção na vida política e social”. SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade – uma introdução às teorias do currículo*, p. 134.

⁵⁹⁰ Estrutura que será analisada em outro momento deste trabalho.

⁵⁹¹ Como isso seria possível, tendo em vista a heterogeneidade dos sistemas político, social e cultural, é o que veremos mais adiante.

⁵⁹² Sobre essa “voz”, falarei mais adiante.

múltipla e indefinida⁵⁹³. Outro objetivo dessa leitura analítica da poesia de Mário de Andrade é demonstrar o processo de amadurecimento, tanto no nível estético, temático, quanto no direcionamento ético. Para iniciar essa leitura analítica, reuni alguns poemas, estrofes e versos que apresentam uma raiz comum no nível da temática, ou seja, que tratam do ser humano naquilo que os caracteriza como “*idem*”. Nesses poemas, o eu poético desconsidera as diferenças e fala aos seres, considerando-os como conjunto, como Ser. Começo por um dos poemas publicado em *Há uma gota de sangue em cada poema*.

GUILHERME

Ser feliz é ser grande, imenso de alma,
inda que o corpo se lhe dobre...
É alcançar a região etérea e calma,
onde a alma viva enfim, nua e desimpedida...
indiferentemente
ou sendo rico, ou sendo pobre,
ser feliz é encontrar no fim da vida,
de torna-viagem para a povoação,
a inflexível consciência, e encará-la de frente:
e ajoelhar para a coroação.

Ser grande é ser bom. Justo
na maneira de agir e no discernimento...
Não é apenas plagiar Alexandre ou Augusto,
sem que de glória e honras se farte:
antes é mitigar o humano sofrimento,
e ter o bem como estandarte.
Ser grande é compartilhar o choro largo
Do mundo; agindo de tal forma,
a deixar para o fraco uma lei e uma norma,
e um beijo doce em cada lábio amargo...
É pela força real das sábias energias,
Apagar o sarcasmo e as ironias...
É, pelo amor que aleita e orvalha,
e pelo gênio cálido e eficaz
por sobre a inveja uma eternal mortalha,
e erguer, sobre a mortalha, a figura da paz.

E, não pensando em si, dar a felicidade,
- conhecendo que a glória apenas dura

⁵⁹³ E, aqui, apoio-me na idéia de contextualização e descontextualização da obra de arte defendida por Paul Ricœur: “En quelque sorte les œuvres d’art ont [...] la capacité de se décontextualiser et de se recontextualiser, qui est peut-être la meilleure approximation du sempiternel, est la capacité non seulement de subir l’épreuve de contextes différents, mais aussi de créer des contextes différents, de se recontextualiser. C’est la limite peut-être d’une sociologie, mais est-ce que la sociologie ne peut pas penser aussi ses propres limites, c’est-à-dire justement le caractère inépuisable de l’œuvre d’art, irréductible aux rapports économiques de production et aux rapports politiques de pouvoir?”. “Arts, langage et herméneutique esthétique”.

o quarto-de-hora desta vida,
no minuto sem fim da eternidade –
desdenhar para si toda ventura;
desatulhar a estrada interrompida;
e, sem baquear na faina um só instante,
para que o povo passe adiante
terraplanear os Pirineus e o Jura:
é ter luz e compreender a luz,
é ser bom finalmente, é ser Jesus!...

- Mas o pior dos homens deste mundo,
o menor, o mais triste, o mais mesquinho,
deve ser o homem que andando seu caminho,
é infecundo no espírito, e fecundo
só nos desvaios e erros que pratica;
deve ser o homem que andando seu caminho,
faz desgraçado quem se lhe aproxima;
e à própria caravana, inumerável, rica,
faz tomá-lo por Deus, e a enlouquece e dizima...
Infeliz! Pensa em luz, e engendra escuridades;
Quer replantar o bem, o mal deita raízes!..
- Certo: é a maior das infelicidades
fazer dos outros homens infelizes⁵⁹⁴.

O poema “Guilherme” é dividido em quatro estrofes que variam entre dez, dezesseis, onze e treze versos respectivamente, o que caracteriza uma formação quadrangular. O sistema de rimas, estabelecidas em pares, distribuídas tanto no final dos versos, quanto dentro das estrofes, segue o mesmo padrão reto: 1ª estrofe: alma/calma; dobre/pobre; desimpedida/vida; indiferentemente/frente; povoação/coração; 2ª estrofe: justo/Augusto; discernimento/sofrimento; farte/estandarte; largo/amargo; forma/norma; energias/ironias; orvalha/mortalha; eficaz/paz; 3ª estrofe: felicidade/eternidade; dura/ventura; vida/interrompida; instante/adiantes; luz/Jesus; 4ª estrofe: mundo/fecundo; mesquinho/caminho; prática/rica; aproxima/dizima; escuridades/infelicidades; raízes/infelizes. Essa estrutura quadrangular, direta e rígida, caracteriza, em última instância, um sistema binário, simples, sem evoluções. Um único momento, no constante às rimas, que poderia apresentar uma pequena tensão, no sentido positivo do termo, é logo amenizado: as rimas finais entre mesquinho/caminho/caminho são, na verdade, ainda binárias, visto que o verso *deve ser o homem que andando seu caminho* se repete após duas estrofes. Ainda quanto à estrutura, dentro do domínio temático, temos novamente o sistema binário na relação entre as expressões *ser grande é*, com uma conotação imperativa marcada pelo verbo “ser”, e *deve ser o que*, marcada pela conjunção perifrástica, com verbo no infinitivo, o que dá a conotação hipotética, provável. Em resumo, o

⁵⁹⁴ “Guilherme”, *Há uma gota de sangue em cada poema*, p. 29.

trabalho estético realizado nesse poema é bastante simples e previsível, assim como outros poemas de *Há uma gota em cada poema*. Entretanto, existe nesse poema algo que desperta a atenção: a avaliação da ação moral entre o bem e o mal – *ser feliz e ser grande* “versus” *o pior dos homens deste mundo*. O valor positivo dado aos primeiros é obviamente sentido na distribuição das estrofes – três estrofes que expõe o valor do homem *feliz e grande*, contra uma única estrofe, a última. O homem bom é determinado – *inda que o corpo se lhe dobre*; é corajoso – *ser feliz é encontrar no fim da vida, / [...] / a inflexível consciência, e encará-la de frente*; é solidário – *Ser grande é compartilhar o choro largo*; é desprendido – *E, não pensando em si, dar a felicidade*; enfim, é iluminado – *é ter a luz, e compreender a luz* – e ter por exemplo a seguir, *Jesus*. Nesse poema, é forte a presença da formação cristã do poeta Mário de Andrade, uma formação que lhe garantiu um sentimento maior que o rótulo das instituições religiosas. O poeta é cristão, de um cristianismo puro, primeiro⁵⁹⁵. O sentimento de religiosidade fortemente presente nos poemas de *Há uma gota de sangue em cada poema* irá evoluir para o sentimento de missão, missão do ser engajado Mas isso veremos na análise dos poemas da fase madura de Mário de Andrade. Um outro detalhe interessante a ser notado aqui, e que irá também sofrer transformações ao longo do processo de maturação dessa poética, é a imparcialidade do eu poético. Aqui, ele fala, como já disse anteriormente, ao “ser”, independente da classe social a que pertence: *indiferentemente / ou sendo rico, ou sendo pobre, / ser feliz...* E é se dirigindo aos seres como um todo que o eu poético pretende sensibilizar.

OS CARNÍVOROS

[...]
Este livro é teu, Saudade
do lar; única fada que, espero,
concitará os homens ao mútuo perdão,
fazendo das trincheiras e das arenas
de batalha a mais trágica das solidões⁵⁹⁶.

Os poemas de *Há uma gota de sangue em cada poema* têm por temática uma proposta pacifista em vista da Primeira Guerra Mundial. Contudo, para além do momento histórico a que se reporta os poemas, de acordo com a própria afirmação do poeta⁵⁹⁷, a tópica de alguns deles é a da

⁵⁹⁵ Característica essa já indicada por Telê Porto Ancona Lopez: “A obra, nesse ano de 1917, apesar das limitações, no anseio de participação exhibe um traço que repercutirá em toda a trajetória do poeta e do intelectual Mário de Andrade: a procura do cristianismo integral, ligado a uma reformulação do homem e da sociedade”. *Mariodeandradino*, p. 18.

⁵⁹⁶ “Os carnívoros”, *Há uma gota de sangue em cada poema*, p. 39.

⁵⁹⁷ “Hoje não há mais ontem em que fomos espectadores. Hoje todos os versos seriam outros e mostrariam um coração

vida humana, dos sentimentos que concernem a todos. Por exemplo, no poema acima, o eu poético faz apelo ao sentimento da saudade, que pode ter conotações e intensidades diversas em diferentes países, mas que possui uma raiz comum para os seres: a falta. Sinto saudade de algo, ou de uma sensação, que tive e que não tenho mais⁵⁹⁸. O que resta é o vazio a ser preenchido e cabe à memória trazer ao presente a figura daquilo que o preenche, ou que poderia preencher: *Este livro é teu, Saudade/ do lar; única fada que, espero,/ concitará os homens ao mútuo perdão*. O vocábulo “lar” aparece no poema com a abertura para muitas conotações: pátria, o ser amado, os parentes, a casa etc. Contudo, todas as conotações possíveis representam elementos comuns aos seres, independentemente do lado da batalha ao qual pertençam. Por isso, a saudade é a “única fada” a promover a paz, ela é única, pois é comum aos dois lados que guerreiam entre si, aos seres humanos de uma maneira geral. Começa aqui um movimento de reflexividade da relação entre sujeitos⁵⁹⁹. A relação entre desconhecidos, que se reconhecem através de sentimentos comuns, será explorada em outros momentos por Mário de Andrade.

(III)

-Mário de Andrade!

-Ah...

Me lembrava daquela cara olhos cabelos,
Daquelas mãos um dia cheias de amizades pra mim...
No entanto era um desconhecido.

-Faz tantos anos, Mário...

-Meia-duzia, foi em 916.

-Tive notícias de você... Pelos jornais. Tenho seguido.

-Ahn...

-Você mudou bastante.

-Estou mais forte.

-Os insultos foram demais...

-Um pouco... Mas, você?

-Ora eu... Mas não acreditei, Mário de Andrade.

E as manobras no Rio, se lembra!... Bom tempinho!

-Nosso tempo...

E quis me acercar daqueles braços caídos!...
Então, falando muito baixo pra mim mesmo,
Veríamos juntos si estou certo no que sou...
NO ENTANTO ERA UM DESCONHECIDO.
Convidou:

que sangra e estua. O autor nunca foi aliado. Chorava pela França que o educara e pela Bélgica que se impusera à admiração do universo. E permitia a cada um sua opinião... Agora, porém, ele se envergonha pelos brasileiros que, tendo sido germanófilos um dia, mesmo após o insulto, continuam de o ser”. “Explicação”, *Há uma gota de sangue em cada poema*, p. 13.

⁵⁹⁸ É o próprio movimento do “princípio do prazer” defendido por Freud.

⁵⁹⁹ A reflexividade é a raiz do entendimento da constituição do sujeito, assim como da relação entre “eu” e o “outro”.

-Sigo para Caçapava.
-Não pede transferência? É requerer do general. Eu fico aqui.
Me olhou rápido como envergonhado de procurar alguém.
Depois pousou o olhar nos horizontes curtos da rua Conselheiro Crispiniano.
Depois deixou ele cair nas mãos encardidas pela companhia das sombras burocráticas.
Depois me fitou. Fixamente.
-Não. Vou pra Caçapava. Adeus, Mário de Andrade.
-Passe bem.

Que alívio!
Detesto os mortos que voltam.
São tão mais nossas imagens!⁶⁰⁰

Quanta poesia nesse encontro, nesse diálogo! Mário de Andrade transformava momentos corriqueiros em assuntos poéticos. Esse “encontro” é um desses momentos plenos de vazios e de significado. A estética do poema concorre para a comunicação do sentimento. São as frases curtas, as interjeições, as reticências que ampliam a dimensão do vazio significativo. Afora os indicadores de espaço e tempo, tais como, *foi em 916, Caçapava e horizontes curtos da rua Conselheiro Crispiniano*, o momento de um encontro entre velhos conhecidos, que se vêem num jogo de desconhecimento/reconhecimento, ocorre com qualquer um, independentemente de classe, cor, sexo ou nacionalidade. O que é problematizado, aqui, vai além do encontro, propriamente dito, pois toca no âmbito da identificação do sujeito pelo outro: *Veríamos juntos si estou certo no que sou.../ NO ENTANTO ERA UM DESCONHECIDO*. Uma identificação que provoca medo e repugnância, pois mostra, através do “outro”, o que o sujeito não deseja ver em si: *Detesto os mortos que voltam./ São tão mais nossas imagens!* Os dois sujeitos do poema se “reconhecem” como sendo, ambos, eles mesmos, apesar das possíveis mudanças impostas pelo tempo. A esse tipo de identificação, ou seja, de uma constatação de que esse “sujeito” é mesmo ele, Paul Ricœur denomina identidade *idem*. A identidade que tem por raiz o latim *idem* está ligada à questão da permanência no tempo; a forma como o sujeito persevera e manifesta essa permanência caracteriza-se como “identidade-mesmidade”. A identidade pessoal, segundo Ricœur, pode ser dividida em duas modalidades⁶⁰¹, sendo uma delas a mesmidade. Apesar de suas diferentes subdivisões⁶⁰², é possível identificar a

⁶⁰⁰ “III”, *Losango cáqui*, p. 125-126.

⁶⁰¹ Identidade ipseidade e identidade mesmidade, mas a conceituação e o confronto analítico dessas duas modalidades irá ser problematizado mais adiante. Por ora, interessa identificar que o poema “(III)” problematiza a identidade-*idem*, a da identificação numérica.

⁶⁰² “Sous le titre de la mêmété viennent se ranger plusieurs critères d’identité: l’identité numérique de la même chose à travers ses apparitions multiples, identité établie sur la base d’épreuves d’identification et de réidentification du même; l’identité qualitative, autrement dit la ressemblance extrême de choses qui peuvent être échangées l’une pour l’autre sans perte sémantique, *salve veritate*; l’identité génétique, attestée par la continuité ininterrompue entre le premier et le dernier stade de développement de ce que nous tenons pour le même individu; la structure immuable

identidade *idem* por uma única figura: o caráter, o qual, aqui, representa as marcas distintivas e as identidades assumidas pelas quais um indivíduo pode ser reconhecido como sendo o “mesmo”, isso tanto no nível físico quanto no psicológico. No poema acima, a identidade *idem* toca no limiar da outra modalidade de identidade – a identidade *ipse* –, pois é centrada na questão da identificação que surge o estranhamento, que vai além do simples encontro. Mas ainda não é o momento de avançar nas considerações de fundo sobre a relação identidade-alteridade, que está intrinsecamente ligada à identidade-*ipse*. Pretendo, antes, arrolar outros elementos que subsidiarão essa análise, por exemplo, outros momentos em que o ser é apreendido em sua forma generalizada.

Passo então ao que considero o *locus* privilegiado, proposto pelo eu poético, para o grande encontro, ou seja, o local em que todos os seres são iguais, onde suas desigualdades se aniquilam: o espaço da dança. Nenhum outro poema de Mário de Andrade explora tão bem esse espaço como o “Carnaval Carioca”⁶⁰³.

[...]
Homens soltos
Mulheres soltas
Mais duas virgens fuxicando o almofadinha
Maridos camaradas
Mães urbanas
Meninos
Meninas
Meninos
O de dois anos dormindo no colo da mãe...
- Não me aperte!
- Desculpe, madama!
Falsetes em desarmonia
Coros luzes serpentinas serpentinas
Coriscos coroa caras colos braços serpentinas serpentinas
Matusalém cirandas Breughel
- Diacho!
Sambas bumbos guizos serpentinas serpentinas...
E a multidão compacta se aglomera aglutina mastiga em aproveitamento
[brincadeiras asfixias desejadas delírios sardinhas desmaios
Serpentinas serpentinas coros luzes sons
E sons!

Nos versos acima, a estética concorre para a noção de *inclusão*, que será problematizada durante todo este trabalho de leitura analítica das poesias de Mário de Andrade. A inclusão é um dos

d'un individu reconnaissable à l'existence d'un invariant relationnel, d'une organisation stable". *Réflexion faite*, p. 101-102.

⁶⁰³ Conferir o poema na íntegra no “Anexo I”, p. 163-173. Este poema foi analisado verso a verso em minha dissertação de mestrado já citada anteriormente, aqui, ele será analisado fragmentarizado, ao longo dos capítulos.

módulos da configuração da alteridade na poesia marioandradina. Todo o poema “Carnaval Carioca” é construído de forma a promover a atmosfera ritualística da festa, no sentido de que, ali, todos os seres, cores, sons e movimentos se unem dionisiacamente. O processo ritualístico, que se divide em início (estranhamento), meio (entrega), e fim, culminando na transformação do eu poético, obedece ao processo específico do rito de passagem⁶⁰⁴. A estrofe selecionada acima, representa um dos momentos da “entrega” do eu poético, ou seja, é o momento em que o poeta aprova e assume a mistura, a confluência de todas as coisas. Nesse bailado temos todos os seres: *Homens soltos; Mulheres soltas; duas virgens; Maridos camaradas; Mães urbanas; Meninos e Meninas*. Todos os sons: *Falsetes em desarmonias; coros, luzes, sons; cirandas Breughel e Sambas bumbos guizos*. As palavras estão em liberdade dentro da estrofe, livres das amarras das pontuações e livres de complementos, dançam na festa do carnaval. O mais representativo dos versos, talvez o mais longo da poesia de Mário de Andrade, revela o espaço da inclusão: *E a multidão compacta se aglomera aglutina mastiga em aproveitamento brincadeiras asfixias desejadas delírios sardinhas desmaios*. Em meio a todo esse festival de sensações e figuras, o poeta se sente integrado à multidão, deixa de ser um para ser todos, de tal forma que, na manhã de quarta-feira, quando tudo termina *O poeta sente-se mais seu/ E puro pelo contato de si mesmo*. O eu poético, aqui, é hegeliano, no sentido que foi necessário se perder para se encontrar, encontrar-se com e através do outro.

O “outro” como conjunto, fragmentado em individualidades, mas unido por características comuns, é, de uma maneira geral, a temática central do livro *Clã do jaboti*, onde se encontra publicado o poema “Carnaval Carioca”. Para essa fragmentação direcionada para a noção de um “todo”, Victor Knoll já chamou a atenção ao relembrar a justificativa mitológica da casca do jaboti em forma de mosaico⁶⁰⁵. No poema, temos fragmentos de identidade unidos na composição de uma unidade; ao se render ao todo, o eu poético depara-se com a sua própria identidade. Ainda dentro de *Clã do jaboti*, temos outros exemplos desse processo de inclusão, como, por exemplo, o poema “Sambinha”.

⁶⁰⁴ Esse processo será analisado no capítulo “O eu-poético como si-mesmo”.

⁶⁰⁵ Victor Knoll reproduz a lenda indígena: “Il y eut un jour une fête au ciel où tous les animaux furent invités. Le Jaboti qui marche très lentement et n’a pas d’ailes ne savait pas comment arriver si haut. Il demanda à l’Ouroubou de l’emmener. L’Ouroubou y consentit et le prit sur son dos. Arrivé à une certaine hauteur, le méchant Ouroubou laisse tomber le Jaboti que alla se briser contre un rocher en mille petits morceaux. Mais Toupan eut pitié de la pauvre bête, il descendit du ciel, ramassa les morceaux épars de la tortue, lui rendit la vie [...]. C’est depuis ce temps que l’Ouroubou porte malheur à tout ce qu’il touche et que le carapace du Jaboti est une mosaïque faite par Toupan de plusieurs morceaux”. BARROSO, Gustavo. *Mythes, contes et légendes des indiens*, p. 137. *Apud*: KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*, p. 64.

SAMBINHA

Vêm duas costureirinhas pela rua das Palmeiras.
Afobadas braços dados depressinha
Bonitas, Senhor! Que até dão vontade pros homens da rua.
As costureirinhas vão explorando perigos...
Vestido é de seda.
Roupa-branca é de morim.

Falando conversas fiadas
As duas costureirinhas passam por mim.
- Você vai?
- Não vou não!
Parece que a rua parou pra escutá-las.
Nem trilhos sapecas
Jogam mais bondes um pro outro.
E o sol da tardinha de abril!
Espia entre as pálpebras sapiroquentas de duas nuvens.
As nuvens são vermelhas.
A tardinha cor-de-rosa.

Fiquei querendo bem aquelas duas costureirinhas...
Fizeram-me peito batendo
Tão bonitas, tão modernas, tão brasileiras!
Isto é...
Uma era ítalo-brasileira.
Outra era áfrico-brasileira.
Uma era branca.
Outra era preta⁶⁰⁶.

Ao contrário da poética reta dos poemas de *Há uma gota de sangue em cada poema*, a estética de *Clã do jaboti* é plena de circunvoluções; movimentos ondulantes que têm por eixo a temática voltada para o outro, como centro deslocado do eu poético, mas internamente ligado a esse. O título do poema reproduzido acima dá o tom, e o som que ritma esse “samba” é o movimento da caminhada das costureirinhas: *Afobadas braços dados depressinha*. Novamente, o eu poético transforma uma cena do dia-a-dia em assunto poético⁶⁰⁷, criando espaço no discurso artístico para

⁶⁰⁶ “Sambinha”, *Clã do jaboti*, p. 176.

⁶⁰⁷ E essa será uma prática poética permanente da obra de Mário de Andrade, o que é possível confirmar por suas palavras em um artigo publicado em 1944, ou seja, já no período final de sua produção artística: “A tendência é para ir procurar a poesia longe. Conheço versos, sonetos, poemas inteiros que revelam o esfalfamento das longas caminhadas. Há indivíduos que andam centenas de léguas atrás da esquiva poesia. Conseguem às vezes um bocado dela, reduzem-no a versos, publicam esse bocado de poesia que encontraram. Mas a gente percebe a taquicardia de quem buscou a poesia em marcha forçada. A poesia que está perto não acelera o coração. Está no ângulo da parede, nos botões do palitô, na ilusão invisível que se leva bem dentro. É a poesia do bonde atrasado, da guerra feroz e necessária, poesia contida às vezes numa linda mulher que tomou – tão longe de nós! – o primeiro banco do ônibus, do rapaz espinhento que passa pensando. Aqui na janela que abro eu sinto a poesia que enche o mundo. [descreve

figuras que não o teriam antes da poesia moderna. Ao invés das musas clássicas, temos as figuras singelas das duas costureirinhas brasileiras, que de tão graciosas, provocam a reação prosopopéica da paisagem que as observa passar: *Parece que a rua parou pra escutá-las./ Nem trilhos sapecas/ Jogam mais bondes um pro outro./ E o sol da tardinha de abril!/ Espia entre as pálpebras sapiroquentas de duas nuvens.* O encantamento que espalham pelas ruas comove, inclusive, o eu poético – *Fiquei querendo bem aquelas duas costureirinhas.../ Fizeram-me peito batendo* –, que vê nelas qualidades que as caracterizam, que as distinguem das demais costureirinhas do mundo: elas eram mais que *bonitas*, mais que *modernas*, elas eram *brasileiras*. O verso-locução – *Isto é...* – prepara o grande final do poema, traduzindo a especificidade do encanto das costureirinhas, ou seja, a brasilidade delas: *Uma era italo-brasileira./ Outra era áfrico-brasileira./ Uma era branca./ Outra era preta.* Uma especificidade complexa, visto que aponta para a unificação – *brasileira* – de dois elementos – *italo/áfrico*. É certo que outros elementos compõem a nacionalidade brasileira e eles surgirão aos poucos, dispersos, nos poemas de Mário de Andrade. Entretanto, como já aludi na primeira parte deste, o nacionalismo marioandrado não se pauta pela exclusão. Ao contrário, ao objetivar a construção da “brasilidade”, o poeta está olhando para o horizonte e não para o chão. Mesmo que um projeto de nacionalidade implique, em última instância, na constituição de uma entidade particular, bem definida e distinta, não significa que ela exclua a inclusão em um sistema mais amplo, e era esse o objetivo de Mário de Andrade. A caracterização da nacionalidade brasileira era, de acordo com o escritor, o passaporte para a universalidade⁶⁰⁸. Continuemos no ritmo da dança, conhecendo, nessa leitura, os elementos que vão sendo assimilados na poética marioandrado.

DANÇAS

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!

várias cenas corriqueiras] [...] A poesia está no ângulo da parede, nos botões do palitô, na ilusão invisível que a gente conduz. Para que correr atrás da poesia?” ANDRADE, Mário de. “Literatura de ontem e de hoje: está bem próxima a poesia”. *O Povo*, Fortaleza, 12/02/1944.

⁶⁰⁸ “[...] O direito de vida universal só se adquire partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade, conservando aquelas suas características próprias, que são o contingente com que se enriquece a consciência humana. O querer ser universal desraçadamente é uma utopia. A razão está com aquele que pretender contribuir para o universal com os meios que lhe são próprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução do seu povo. Tudo mais é perder-se e divagar informe, sem efeito”. ANDRADE, Mário de. *Compêndio sobre a música brasileira*, p. 115.

Riqueza é bem.
Tristeza é mal.
Desastres
sangue
tiros
doença
Danças!...

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 andar!
O Esplanada grugulha.
Todos os homens vão no cinema.
Lindas mulheres nos camarotes.
Leves mulheres a passar...

Não freqüento 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
taxis...

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!...⁶⁰⁹

O livro *Remate de males* é subdividido em cinco ciclos⁶¹⁰ e introduzido pelo poema “Eu sou trezentos”, que será analisado em outro momento. O primeiro ciclo é “Danças”, do qual faz parte o poema acima. Nesse poema, temos a presença de um sistema binário, mas, ao contrário de “Guilherme”, a estética, aqui, é melhor elaborada, o que denota o processo de amadurecimento pelo

⁶⁰⁹ “II” – “Danças” – *Remate de Males*, p. 216.

⁶¹⁰ São eles: “Danças”; “Tempo de Maria”; “Poemas da negra”; “Marco de viração” e “Poemas da amiga”.

qual passa a poesia de Mário de Andrade. A disposição dos versos dentro das estrofes, assim como os recuos, obedece ao movimento da dança, do bailado e os elementos binários trazem em si esse movimento intrínseco à relação antagônica dos pares: *bem/mal; riqueza/tristeza; céus/subsolo; esplanada/subúrbios; aventuras/desventuras*. Não se detecta imediatamente os pares, pois eles não vêm marcados pela rima no final ou no início dos versos, mas, sim, bailando no meio dos versos. A primeira estrofe, num estilo de caligrama, figura a fumaça do cigarro, que sobe e se dispersa no ar na plenitude do movimento livre. Soma-se ao movimento da dança, a sonoridade marcada nas três primeiras estrofes com a repetição dos sons alternados entre a vogal /o/ e a consoante /t/ que iniciam os versos. O espaço da dança é o espaço de todos: *bem; mal; riqueza; tristeza; desastres; sangue; tiros; doença; ambições; açúcar; café; fazendeiros; esplanada; homens; mulheres; aventuras; desventurados; coiós; subúrbios; casas; pensões e taxis*. Dispostos assim, como estão dentro do poema, esses vocábulos têm uma força sugestiva intensa e, não por acaso, cada um deles aporta seu vasto campo semântico para dentro desse, ampliando sua capacidade de enunciação. Existe, ao fundo, uma tese defendida pelo eu poético, a de que a vida é como a dança e de que os “papéis” sociais são intercambiáveis, como os movimentos: *Danças;/ O elevador desce ao subsolo;/ Termômetro das ambições*. A verticalidade das ambições humanas, que engendram os movimentos de “subir/descer”, orienta em direção a uma horizontalidade do ser. Dentro dessa dança, a única coisa irrevogável é que *Tudo é andar!* E a dança continua nos demais poemas desse ciclo.

III

Filha, tu sabes... que hei-de fazer!
 Nós todos somos assim.
 Eu sou assim.
 Tu és assim.
 Dançam os pronomes pessoais.

Nunca em minuètes! 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 minuetos nem bacanais!
Somos farândulas?
Somos lanceiros?
Somos quadrilhas?
Quem somos nós!?
Pronomes pessoais⁶¹¹.

No poema acima, a estrutura é igual à do anterior, elaborado de forma a fazer com que a estética promova o movimento da dança, dos ritmos, no mesmo desejo de inclusão. O valor simbólico da dança é o da celebração, da linguagem para além das palavras. A dança clama pela identificação do imperecível, celebra-o. As danças rituais da Índia, por exemplo, fazem intervir todas as partes do corpo, em gestos que simbolizam estados de alma distintos: mãos, unhas, globos oculares, nariz, lábios, braços, pernas, pés, ancas, que se mobilizam em meio a uma exibição de sedas e de cores, ou, por vezes, numa quase nudez. Todas essas figuras exprimem e pedem uma espécie de fusão num mesmo movimento místico, que é como uma volta ao Ser único de onde tudo emana, para onde tudo retorna, para um ir e vir incessantes da Energia vital⁶¹². A dança tem esse poder libertador, transformador e consolidador para muitas civilizações, tais como o Egito antigo, a África, o Haiti, a China, e, claro, para o Brasil inclusive, principalmente, pelas heranças africana e indígena. A dança é o movimento da vida por meio do qual é impossível se subtrair: *Filha, tu sabes... que hei-de fazer!! Nós todos somos assim*. Nem mesmo o eu poético está livre desse

⁶¹¹ “III”, “Danças”, *Remate de males*, p. 217.

⁶¹² Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*.

movimento: *Eu sou assim./ Tu és assim.* Todos dançam o ritmo da vida, independentemente de classe, cor, condição social ou sexo: *Gatunos!// Assassinos!// Ciganos!// Judeus!// Trusts de cana, trusts de arroz.* No ritmo da dança, as mudanças se operam: *A bolsa revira./ Reviram-se as bolsas./ As letras entram./ Os ouros saem.../ Corrida/ tombos/ vitórias/ delírios/ banquetes/ orquestras...* Uma dança que não pode ser determinada, marcada, como o minueto e a furlana⁶¹³ o são - *Nunca em minuetes! Nunca em furlanas!* –, pois os sistemas formatam, determinam, e a dança da vida que o eu poético proclama é livre, não pode ser encerrada em um sistema pré-determinado. Nem mesmo os sujeitos são determinados por um predicado qualquer, pois o eu poético os apresenta no grau zero de determinação: *Quem somos nós!?!/ Pronomes pessoais.* Sujeitos que dançam livremente como estão dispostos os pronomes dentro da estrofe. A liberdade dos sujeitos descaracterizados, reduzidos ao mínimo que os configura enquanto humanidade é a condição necessária para pensar em inclusão, e é essa a aspiração do poeta, como veremos no poema a seguir.

ASPIRAÇÃO

Doçura da pobreza assim...
Perder tudo o que é seu, até o egoísmo de ser seu,
Tão pobre que possa apenas concorrer pra multidão...
Dei tudo o que era meu, me gastei no meu ser,
Fiquei apenas com o que tem de toda gente em mim...

Nem me sinto mais só, dissolvido nos homens iguais!

Eu caminhei. Ao longo do caminho,
Ficava no chão orvalhado da aurora,
A marca emproada dos meus passos.
Depois o Sol subiu, o calor vibrou no ar
Em partículas de luz doirando e sopro quente.

O chão queimou-se e endureceu.
O sinal dos meus pés é invisível agora...
Mas sobra a Terra, a Terra carinhosamente muda,
E crescendo, penando, finado na Terra,
Os homens sempre iguais...

E me sinto maior, igualando-me aos homens iguais!...⁶¹⁴

⁶¹³ Furlana: música renascentista veneziana em compasso (fórmula) binário composto e dança ao som dessa música; Minueto: dança da aristocracia francesa, leve, graciosa e solene, ao som de música em compasso ternário, surgida no século XVII.

⁶¹⁴ “Aspiração”, “Marco da Viração”, *Remate de males*, p. 255.

O poema “Aspiração” faz parte do quarto ciclo de poemas publicados dentro de *Remate de males*; esse ciclo se intitula “Marco da Viração”, título significativo. O livro *Remate de males*, como um todo, já representa uma mudança sensível da poesia de Mário de Andrade, o que bem notaram os críticos de sua época, como vimos no capítulo “Recepção e obra de arte”. Alguns identificaram essa “nova” fase da poesia de Mário de Andrade como poesia intimista, plena de calma artística e beleza emocional⁶¹⁵. “Marco da Viração”, em especial, pode ser considerado o nervo central de *Remate de males* e, até mesmo, da poesia de Mário de Andrade, pois, como o próprio nome já indica, nesses poemas temos presentificado o marco que define o tom de toda a poesia posterior a ele. Não é por acaso que o poema “Aspiração” abre esse ciclo e o título deste é a atestação dessa verdade. A aspiração faz apelo ao desejo, aqui um desejo de pobreza. Mas é preciso se interrogar a respeito da natureza desse desejo. Sobre qual pobreza fala o sujeito? Certamente não é um desejo de pobreza que concerne às coisas materiais; existe aqui uma inversão de valor que vai esclarecer o desejo de ser igual: *Não me sinto mais só, dissolvido nos homens iguais!* Esse desejo traz em si a questão do outro módulo da noção de identidade: a identidade *ipse*. Essa, igualmente relacionada com a questão da permanência no tempo, não representa, como a identidade *idem* (ou identidade-mesmidade), uma forma de identificação do sujeito, mas, por outro lado, é a base da constituição deste. Enquanto a identidade-mesmidade é definida pelo “caráter”, a identidade-ipseidade é atestada pela figura da “promessa”, da “palavra dada”, é o *Dasein* do ser, sua forma de estar no mundo. De acordo com François Guery, estar no mundo é uma preocupação (*souci*), faz de nós inquietação⁶¹⁶; e o filósofo relembra as palavras de Martin Heidegger em *Ser e tempo*⁶¹⁷ quando esse afirma que, exatamente, porque o ser-aí é, essencialmente, inquietação que podemos interpretar o ser do sendo disponível como preocupação, e o ser em coexistência com o “outro”, de tal forma que esse último se encontre no interior do mundo como assistência. A noção de “*souci de soi*”, inquietação ou preocupação do eu reflexivo, empregada por Guery e outros tantos filósofos, foi traduzida por Paul Ricœur como “estime de soi”.

A identidade-ipseidade, enquanto palavra dada e estima de si, é, por excelência, a identidade ética⁶¹⁸ do sujeito. A noção de identidade-ipseidade, assim como a noção do “*souci de soi*”, que tem

⁶¹⁵ Cf. GÓES, Fernando. “História da Paulicéia desvairada”. *Revista do Arquivo Municipal*, p. 105.

⁶¹⁶ GERY, François. “Le temps du souci”, p. 27.

⁶¹⁷ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1997.

⁶¹⁸ “Donons tout de suite un nom à ce soi-même réflexif, celui de ‘ipséité’. [...] L’ipséité ne disparaîtrait totalement que si le personnage échappait à toute problématique d’identité éthique, au sens de la capacité à se tenir comptable de ses actes. L’ipséité trouve à ce niveau, dans la capacité de promettre, le critère de sa différence ultime avec l’identité mêmété”. *Parcours de la reconnaissance*, p.155.

como correlato a preocupação com o outro, será problematizada, a partir desse momento, durante todo o processo de leitura analítica da poesia de Mário de Andrade, pois essas noções representam o nervo central da orientação ética presente nessa poesia. Por enquanto, para a leitura do poema transcrito acima, gostaria de manter a noção de “promessa” de “palavra dada” que, além de ser o elemento atestador da identidade *ipse*, representa o *Dasein* do eu poético marioandradino. O eu poético, como sujeito dentro do mundo de sua poética, dá a si mesmo como “promessa”; a promessa de “ser” com e para o outro, pois a sua existência depende dessa promessa⁶¹⁹. Ela configura tanto o “outro”, quanto o próprio eu poético, enquanto sujeito que reflete a propósito de sua ação, enquanto homem capaz de imputabilidade ética.

Em “Aspiração”, o eu poético introduz, a partir da enunciação do desejo, uma das premissas do seu *Dasein*; um desejo que vai ao encontro do “outro”. Não se trata de um desejo complexo; ao contrário, trata-se de se dispor: *Perder tudo o que é seu, até o egoísmo de ser seu*. Uma entrega regida pela simplicidade já marcada na estrutura do poema – uma estrofação regular, com três quintetos e dois monósticos, sobre os quais se centra a chave do poema: *Nem me sinto mais só, dissolvido nos homens iguais!// E me sinto maior, igualando-me aos homens iguais!...* Ao afirmar o desejo de abandonar, inclusive, *o egoísmo de ser seu*, e afirmando o desejo de se igualar aos *homens iguais*, o eu poético toca em mais um domínio, enraizado na questão da identidade-*ipse*, e, por conseguinte, na noção do direcionamento ético: o do “reconhecimento”. O vocábulo “reconhecimento” tem um vasto campo semântico, que varia entre⁶²⁰: conceber a imagem de (uma coisa, de uma pessoa que se revê); distinguir (alguém ou algo) por certos caracteres; admitir como verdadeiro; considerar com atenção; observar, explorar; mostrar gratidão a; agradecer; perfilhar legalmente; tomar conhecimento de novo ou em outra situação; constatar; distinguir os traços característicos de; caracterizar, identificar; contar (pecado, erro etc.); declarar(-se), confessar(-se); ter por legítimo; admitir como bom, legal ou verdadeiro; rever a própria fisionomia, traços morais em (alguém ou alguma coisa). Para o objetivo que abraço neste trabalho, o de apontar e analisar o direcionamento ético presente na obra poética de Mário de Andrade, guardo o entendimento da noção de reconhecimento no que essa influi e participa na atestação da noção de identidade do si, ou seja, do sujeito reflexivo, bem como da função do “outro” nesse processo. Igualar-se aos homens iguais – desejo explicitado – é uma forma de descentralizar o foco sobre o eu singular: *Dans la*

⁶¹⁹ “J’ai adopté pour ma part, à titre d’illustration de cette régularité, le maintien de soi à travers le temps que présuppose le respect de la parole donnée sur laquelle reposent à leur tour les promesses, les pactes, les accords, les traités. L’ipseité est un autre nom de ce maintien de soi”. “De la moral à l’éthique et aux éthiques”, p. 7.

⁶²⁰ De acordo com o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

*reconnaissance, le soi cesse d'être ce singulier; il est légitimement dans la reconnaissance, c'est-à-dire qu'il n'est plus dans son être-là immédiat*⁶²¹. Dentro do campo do reconhecimento, na relação com o outro, existe a atestação do sujeito, a cumplicidade e a segurança. No caso do poema, o eu poético anseia por tudo isso, é a sua “aspiração”, o seu desejo primordial. O poema me faz lembrar um filme de Woody Allen onde o protagonista – Zelig⁶²² – sofria de uma doença psicológica que o obrigava a tomar a forma e as características físicas da pessoa que estava ao seu lado; era um tipo de fantasia, de máscara. No filme, o protagonista afirma, durante o tratamento psicológico, que se sentia em segurança quando estava “disfarçado de outro”; afirma, igualmente, que seu desejo era o de “ser amado”, aceito. O sujeito do poema procura por segurança, por reconhecimento, e, igualmente, por uma possibilidade de ser amado: *Não me sinto mais só, dissolvido nos homens iguais!* Segundo Simone Weil⁶²³, os amantes e os amigos têm dois desejos, um de se amar, a tal ponto que eles se fundam um no outro e constituam um só, e o outro de se amar a tal ponto que, mesmo que tenham entre eles a metade do globo terrestre, sua união não diminua, em nada, a intensidade dos sentimentos. Para conseguir tal intento, os amantes e os amigos, se “aprovam” mutuamente, aprovam suas existências. É essa aprovação mútua, ainda dentro do domínio do reconhecimento, que faz da amizade o bem único: *L'humiliation, ressentie comme le retrait ou le refus de cette approbation, atteint chacun au niveau pré-juridique de son “être-avec” autrui. L'individu se sent comme regardé de haut, voire tenu pour rien. Privé d'approbation, il est comme n'existant pas*⁶²⁴. O eu poético, igualando-se aos outros homens, encontra a aprovação de sua existência e, por outro lado, ao aprovar a existência do “outro”, entra na relação de horizontalidade com esse⁶²⁵: *E me sinto maior, igualando-me aos homens iguais!*...

O relato sobre a caminhada do eu poético – *Eu caminhei. Ao longo do caminho,/ Ficava no chão orvalhado da aurora,/ A marca emproada dos meus passos* – traduz a perecibilidade, a instantaneidade da vida, que vai se apagando com o tempo⁶²⁶: *O chão queimou-se e endureceu./ O sinal dos meus pés é invisível agora...* Mais efêmera que as fotografias amareladas pelo tempo, mostrando sujeitos fora de moda, deslocados no tempo, assim é a trajetória do eu poético. Mas resta algo que permanece: a *Terra*, sobre a qual vive o homem e onde cumpre sua trajetória: *E crescendo,*

⁶²¹ *Parcours de la reconnaissance*, p. 267.

⁶²² O nome do protagonista e o título do filme são o mesmo – “Zelig”.

⁶²³ WEIL, Simone. *Œuvres*, p. 755.

⁶²⁴ *Parcours de la reconnaissance*, p. 280.

⁶²⁵ O que resolve a dissimetria que Mário de Andrade identificou nos poemas de Castro Alves, como vimos na primeira parte.

⁶²⁶ Verdade que o próprio poeta sempre acordou ao afirmar seu desejo de fazer uma obra de ação que nascesse e morresse na ação cumprida.

penando, finando na Terra. Enquanto individualidade, enquanto unidade, o homem cumpre sua trajetória sem relevo, sem destaque, sujeito ao esquecimento – *O sinal dos meus pés é invisível agora* –, entretanto, *igualando-se aos homens iguais*, ele muda de estatuto, ele é *maior*.

Continuo o percurso tendo, ainda, o sujeito como tema, entendido no seu grau zero, ou seja, naquilo que é comum a todos os seres. Passo a outro poema do mesmo ciclo de “Marco da Viração”, “A Adivinha”⁶²⁷.

A ADIVINHA

O que é que é?
Ele possui uma alma e um corpo feito o nosso
E vai percorrendo o caminho de todos.
Foi piá, quis bem a mãe, quis bem a casa dele,
E afinal uma feita quis bem a cidade e foi homem.
Então gostou da intrepidez das ruas normativas
E cantou o orgulho do homem no indivíduo.
Pôs a boca no mundo, imaginou que era um,
E era apenas mais um o cantor gastador.
Pôs a boca no mundo e cantou todo dia,
Porém a voz se fatigou talqualmente os vulcões
E não ficou mais que o instrumento.

Ser o bojo vazio do violão...
A noite igualada separa a vida do universo,
É o momento em que as coisas todas são resumos
E pelas esquinas dos bairros se engrandecem os violões⁶²⁸.

Através do lúdico, do mistério, que por natureza atraem a atenção e promovem o ensinamento, o eu poético transfere o foco da ação para um terceiro, um “outro”. No entanto, o enigma é proposto da seguinte forma: *Que é que é?* Essa construção frasal interrogativa assegura a indeterminação do sujeito, ou do objeto, procurado, o que equivale a dizer que qualquer individualidade poderia assumir esse posto. É possível identificar três momentos nos versos selecionados acima: 1º. o da ascensão, 2º. o do ápice, 3º. o do declínio ou constatação. Antes de falar sobre esses momentos especificamente, gostaria de chamar a atenção para a única determinação existente na estrofe, marcada pelo tempo presente do verbo “possuir”: *Ele possui uma alma e um corpo feito o nosso*. A certeza de que esse *que* possui uma alma e um corpo diminui a indeterminação, pois sabemos que se trata de um sujeito e não de um objeto, mas não a liquida, pois,

⁶²⁷ Analiso, neste poema, a primeira estrofe e os quatro primeiros versos da segunda estrofe, onde se concentram a temática desenvolvida no momento.

⁶²⁸ “A Adivinha”, “Marco da Viração”, *Remate de males*, p. 263.

nesse quesito, o *que* pode ser substituído por qualquer outro sujeito. Nota-se que os demais verbos estão no passado, o que reforça a imperatividade do verbo “possuir”: *vai percorrendo; foi piá; quis bem; foi homem; gostou da intrepidez; cantou o orgulho; pôs a boca no mundo; imaginou que era; era apenas; a voz se fatigou; não ficou mais*. O momento da ascensão compreende os versos: *Ele possui uma alma e um corpo feito o nosso/ E vai percorrendo o caminho de todos./ Foi piá, quis bem a mãe, quis bem a casa dele,/ E afinal uma feita quis bem a cidade e foi homem*. As marcas do período de ascensão apontam para a igualdade: *feito o nosso; caminho de todos*; além do ciclo da vida, *piá, mãe, casa, homem*. Na verdade, a ascensão do sujeito acontece no momento em que a relação com o outro é determinada pelo advérbio *afinal*; ali o ciclo se completa: *quis bem a cidade e foi homem*. Começa, então, o segundo período – o ápice – com os versos: *Então gostou da intrepidez das ruas normativas/ E cantou o orgulho do homem no indivíduo./ Pôs a boca no mundo, imaginou que era um*. O momento do ápice é sentido pela busca e formação da identidade (*idem*), da individualização, do egotismo: *orgulho do homem no indivíduo e imaginou que era um*. Mas chega o momento em que o sujeito se dá conta de que não é único, de que existem “outros”; é o período do declínio, ou constatação, presente nos últimos versos. O sujeito demonstra nostalgia ao reconhecer que *a noite igualada separa a vida do universo*. Não houve júbilo nessa constatação de não ser único, de ser “*apenas mais um*”; é que esse sujeito, esse não-eu-poético, não estava pronto para essa verdade, como esteve o eu poético no seu desejo de *ser igual aos homens iguais*. Desejo que o poeta irá expressar em outros poemas, como alguns do ciclo “Poemas da Amiga”.

V

Contam que lá nos fundos do Grão-Chaco
Mora o morubixaba chiguano Caiuari,
Nas terras dele nenhum branco não entrou.
São planos férteis que passam a noite dormindo
Na beira dum lagoão, calmo de garças.
Enorme gado pasta ali, o milho plumeja nos cerros,
E os homens são todos bons lá onde o branco não entrou.

Nós iremos parar nesses desertos...
Viajando através de fadiga e miséria,
Os dias ferozes nós descansaremos abraçados,
Mas pelas noites suaves nossos passos nos levarão até lá.
E ao vivermos nas terras do morubixaba Caiuari,
Tudo será em comum, trabucaremos como os outros e por todos,
Não haverá hora marcada pra comer nem pra dormir,
Passaremos a noite em dança, e na véspera das grandes bebedeiras
Nos pintaremos ricamente de urucum e picumã

Pouco a pouco olvidaremos as palavras de roubo, de insulto e mentira,
A terminologia das nações e da política,
E dos nossos pensamentos afinal desertarão as profecias.
Ôh, doce amiga, é certo que seríamos felizes
Na ausência deste calamitoso Brasil!...
Fecho os olhos... É pra não ver os gestos contagiosos...
Ando em verdades que deviam já não ser do tempo mais...
A nossa gente vai muito sofrer e tenho o coração inquieto⁶²⁹.

O poema transcrito acima faz parte do ciclo “Poemas da Amiga”, que foi publicado em *Remate de males*. Esse ciclo mantém o caráter intimista que a poesia de Mário de Andrade passou a emanar. O fato de se tratar de um poema pertencente a esse ciclo cria uma certa determinação do sujeito, pois a amizade já estabelece uma ligação específica entre os seres⁶³⁰, mas veremos que essa determinação não irá evoluir, pois o eu poético deseja problematizar nesse poema, assim como fez em muitos outros, a dimensão humana de uma maneira geral. Trata-se de um poema narrativo, construído em duas fases bem marcadas: uma introdução, referente aos versos da primeira estrofe, e outra de desenvolvimento da narrativa, que é toda a segunda estrofe. O poema tem por temática a visão mítica do paraíso, onde a divindade superior é o *morubixaba*⁶³¹ *chiguano Caiuari*; o *topos* eleito parece ser o de uma comunidade indígena, onde os seres desconhecem o antagonismo entre o bem e o mal: *os homens são todos bons lá*. Nesse sentido, temos os pares que marcam esse antagonismo: branco *versus* os moradores das terras de Caiuari. Nesse poema, aparece um “outro” que não entra no processo de inclusão na poética de Mário de Andrade, existirão outros “outros” e a eles dedicarei um outro sub-capítulo⁶³², mas, no momento, concentro a leitura no desejo mítico de conjunto, de encontro, marcado pelo pronome “nosso”. Na segunda estrofe, onde se desenvolve a narrativa poética, o eu poético não está só, como esteve nos poemas que vimos acima; ele tem por companhia um “outro” – *doce amiga* –, mas ele não deseja o paraíso idílico somente para si e para sua “amiga”. O seu desejo, amplo, é o do espaço para todos: *Tudo será em comum, trabucaremos como os outros e por todos*. Alguns dos signos já analisados anteriormente voltam à cena: a liberdade – *não haverá hora marcada pra comer nem pra dormir* – e a dança – *passaremos as noites em danças*. É o retorno mítico da civilização à comunidade primitiva, em busca dos valores essenciais: *Pouco a pouco olvidaremos as palavras de roubo, de insulto e mentira,/ A terminologia*

⁶²⁹ “V”, “Poemas da Amiga”, *Remate de males*, p. 274.

⁶³⁰ Mário de Andrade elaborou muitos poemas cuja relação de amizade se fez tema, por isso, dedico um sub-capítulo a essa temática – “Alteridade fraternal”.

⁶³¹ O *morubixaba*, entre indígenas da Amazônia, é o chefe temporal, conhecido como cacique, curaca, murumuxaua, muruxaua, tuxaua etc.

⁶³² “Aporias da alteridade”, p. 195.

das nações e da política,/ E dos nossos pensamentos afinal desertarão as profecias. Ao final do poema, o eu poético se transforma no vate: *Ando em verdades que deviam já não ser do tempo mais...* Existe a fuga, a necessidade de evasão do *calamitoso Brasil*, mas sem o corte definitivo, pois a preocupação com os demais, que ficaram para trás, angustia o eu poético: *A nossa gente vai muito sofrer e tenho o coração inquieto*. Essa ligação com o passado estabelece a diferença do anseio pela vida boa *para com os outros e por todos* da alegoria da ilha paradisíaca, onde somente um par, isolado do mundo, desfruta dos benefícios. A preocupação com os “outros” é um correlato da preocupação consigo mesmo e faz parte do processo de identificação com e para o outro. Nesse sentido, a figura do *morubixaba*, esse “outro” primordial, é essencial. De acordo com François Ewald, para bem se preocupar consigo mesmo é necessário escutar as lições de um mestre, obter uma condução da ação moral⁶³³. O eu poético aprova a existência do *morubixada*, ao aprovar sua ação, aceitando-o como o mestre, respeitando-o. Na primeira parte deste trabalho, na análise da personagem Mário de Andrade, comentei sobre a importância do respeito, enquanto aprovação da existência do sujeito. De acordo com Paul Ricœur, o respeito constitui um dos móveis suscetíveis a inclinar um sujeito a “cumprir com o seu dever”. Assim, a estima de si, ou a preocupação do sujeito reflexivo, representa uma componente subjetiva da “promessa” e deve se completar com o respeito do “outro” na mudança das expectativas criadas pela promessa: *Ôh, doce amiga, é certo que seríamos felizes*. Segundo o filósofo, a estima de si é também a única maneira de honrar com a solicitação do “outro”⁶³⁴. Ambos necessitam dessa promessa: o sujeito, para afirmar a sua existência, para ser aprovado no seu valor, na sua ação, e o outro, para, igualmente, constituir-se “no” e “a partir” do sujeito. É precisamente enquanto “outro” que esse é constituído como *ego* para ele mesmo, ou seja, como sujeito da experiência assim como o “sujeito”. O outro é capaz de perceber o sujeito reflexivo como pertencente ao mundo de sua experiência. Essa constatação aponta para a necessidade do encontro, que vem tematizada no próximo poema.

MOMENTO

O vento corta os seres pelo meio.
Só um desejo de nitidez ampara o mundo...

⁶³³ “Le souci de soi est éthique en lui-même; mais il implique des rapports complexes avec les autres, dans la mesure où cet éthos de la liberté est aussi une manière de se soucier des autres [...]. C’est là aussi l’art de gouverner. L’*éthos* implique aussi un rapport aux autres, dans la mesure où le souci de soi rend capable d’occuper, dans la cité, dans la communauté ou dans les relations interindividuelles, la place qui convient – que ce soit pour exercer une magistrature ou pour avoir des rapport d’amitié”. EWALD, François. “Foucault: éthique et souci de soi”, p. 25.

⁶³⁴ Paul Ricœur baseia-se nos postulados de Kant, na crítica da razão prática: “Si un autre ne comptait sur moi, serai-je capable de tenir ma parole, de me maintenir?” PETITDEMANGE, Guy. “La notion du sujet”, p. 60.

Faz sol. Fez chuva. E a ventania
Esparrama os trombones das nuvens no azul.

Ninguém chega a ser um nesta cidade,
As pombas se agarram nos arranhacéus, faz chuva.
Faz frio. E faz angústia... É este vento violento
Que arrebenta dos grotões da terra humana
Exigindo céu, paz e alguma primavera⁶³⁵.

O poema “Momento” foi publicado junto com as poesias que compõem *A costela do Grã Cão*. Se os críticos consideraram *Remate de males* como um livro de poesia intimista, a meu ver, as poesias de *A costela do Grã Cão*, além de seguirem o estilo intimista do primeiro, entram num grau de abstração maior, são mais subjetivas e mais complexas. Está presente nesses poemas um desvelar do sujeito e de figuras que ele elege, tais como, a mãe, Deus, os marginalizados etc. Os poemas são fortes em sua concepção psicológica, mas sem cair no psicologismo. “Momento” é desses poemas onde a atestação de uma verdade se impõe: a procura humana – *Só um desejo de nitidez ampara o mundo...* O poema é curto, formado, não por acaso, de duas estrofes com quatro e cinco versos, respectivamente. Os poemas curtos, normalmente, trazem uma única e central idéia; no caso de “Momento”, se retirarmos todos os fenômenos da natureza, ficamos com os seguintes enunciados: *seres pelo meio; Só um desejo de nitidez ampara o mundo; Ninguém chega a ser um nesta cidade; faz angústia; grotões da terra humana e Exigindo*. Isolados, assim como estão, fica claro o anseio por um complemento, por algo que promova a unidade, a identidade – o “outro”. Nesse sentido, a natureza reforça o desejo; essa mesma natureza que *corta os seres pelo meio*, que marca o compasso do tempo *Faz sol. Fez chuva*; exige, violentamente, *céu, paz e alguma primavera*. Nesse poema, não existe um sujeito definido, nem “eu”, nem “tu”, mas sim “eles”, dentre os quais pode estar incluso o “eu”. Essa indeterminação aponta para um “reconhecimento”, no sentido da atestação de sentimentos comuns aos seres. O mesmo acontecerá no poema seguinte.

[sem título]

Esse homem que vai sozinho
Por estas praças, por estas ruas,
Tem consigo um segredo enorme,
É um homem.

Essa mulher igual às outras
Por estas ruas, por estas praças,
Traz uma surpresa cruel.



⁶³⁵ “Momento”, “Grã Cão do Outubro”, *A costela Grã Cão*, p. 319.

É uma mulher.

A mulher encontra o homem,
Fazem ar de riso, e trocam de mão,
A surpresa e o segredo aumentam.
Violentos.

Mas a sombra do insofrido
Guarda o mistério na escuridão.
A morte ronda com sua foice.
Em verdade, é noite⁶³⁶.

O poema acima, sem título, pertence ao livro *Lira paulistana*, que teve sua redação iniciada em 1944, mas foi publicado postumamente, em 1947⁶³⁷. A ausência do título é significativa, tendo em vista que o poeta demonstra ter sido sempre criterioso com esse detalhe, o que é possível perceber na leitura da correspondência que manteve com Manuel Bandeira. Trata-se de uma narrativa-poética, onde, apesar de todos os vazios plenos de significados que caracterizam a poesia, uma história é relatada – a história de um encontro. Contudo, novamente, o grau zero de determinação dos sujeitos poéticos é mantido, de tal forma que esse encontro ganha a dimensão de universalidade. Elaborado de forma a marcar os pares – *um homem-uma mulher; sozinho-igual às outras*, e, *segredo enorme-surpresa cruel* –, o poema representa dois sujeitos, duas individualidades ambíguas – um *homem/sozinho* e uma *mulher/igual às outras*. No início, é possível pensar que o domínio é o da tautologia: *Esse homem que vai sozinho/ [...] É um homem; Essa mulher igual às outras/ [...] É uma mulher*; mas é exatamente o jogo estabelecido pelos pares que introduz a desconfiança. Não existe nada claro, ao contrário, existem o *segredo enorme* e a *surpresa cruel*, que irão condensar-se no *mistério*. O mistério não se apresenta ainda como uma possibilidade de totalização, porque ele está na escuridão. Essa impossibilidade de totalização já estava marcada na ausência do título. Existe o encontro, com um mínimo de gestos, somente com o *ar de riso* e a *troca de mãos*. Esses mínimos gestos, da parte de ambos, foram suficientes para intensificar, de uma maneira violenta, o *segredo enorme* e a *surpresa cruel*. A única possibilidade de totalização – o *mistério* –, união do segredo e da surpresa, permanece encoberta na *escuridão* pelo signo da morte. A indeterminação dos sujeitos e a impossibilidade de totalização, de “conhecimento interno” dos sujeitos, tocam em outro elemento base das noções de identidade e alteridade. De acordo com

⁶³⁶ *Lira paulistana*, p. 357.

⁶³⁷ Existem treze poemas publicados em *Lira paulistana* que têm as estruturas em forma de lira, porém, esse conceito varia de autor para autor. O próprio Mário de Andrade reelabora as formas tradicionais, modificando, por exemplo, a metro, as rimas e o estribilho. Portanto, pretendo concentrar a leitura analítica mais no que concerne ao tema do que à forma, salvo quando essa implicar diretamente na condução do assunto, como venho fazendo.

Emmanuel Lévinas, o outro não é passível de conhecimento. É preciso distinguir entre “pensar” e “pensar em”. Pensar o outro é saber o ser do outro. Lévinas propõe o pensar “em outro”⁶³⁸ que não se trata de saber, de fazer um ser. Eu penso à medida do outro, porque o outro não merece ser pensado como uma coisa, uma figura. O outro transborda, excede o pensamento, porque ele não é um objeto. Para elucidar sua filosofia da alteridade, Lévinas desenvolve o conceito do “rosto” (*visage*), mas esse “rosto” não é aquele que contém olhos, boca e nariz. O rosto, enquanto fenômeno, aparece no momento em que vamos além da fachada. A melhor maneira de conhecer o outro é não notar a cor de seus olhos. Para Lévinas, o “outro” é mais do que aquilo que eu posso saber sobre ele. Eu posso até descrevê-lo, mas ele ultrapassa essa descrição. O “outro” é um fenômeno, ele pode sempre se manifestar de outra forma que a já manifestada. Ele é imprevisível. Essa apreensão da figura do “outro”, desenvolvida por Lévinas, tem uma implicação ética na avaliação da existência humana, representada pela noção da dívida. Voltarei a esse assunto, desenvolvendo-o mais profundamente, mais à frente⁶³⁹. O importante a notar é que o poeta percebe e faz perceber, no poema acima, que o acesso ao outro não é direto. Existe algo além a ser considerado nessa relação entre seres.

[sem título]

... os que esperam, os que perdem
o motivo, os que emudecem,
os que ignoram, os que ocultam
a dor, os que desfalecem

os que continuam, os
que duvidam... Coração,
Afirma, afirma e te abraça
Pelas milícias do não⁶⁴⁰!

Outra ausência de título significativa. O poema acima repete a estrutura da indeterminação do sujeito, que venho apontando ao longo desse sub-capítulo, pelo mesmo motivo que nos demais, ou seja, para abrir a possibilidade para que qualquer um possa assumir essa, ou essas, “personagem (-ens)”, mantendo a noção de universalidade da temática. As ações arroladas no poema apresentam,

⁶³⁸ As considerações lidas, aqui, são fruto da leitura de duas das obras de Emmanuel Lévinas: *Totalité et l'infini* e *Autrement qu'être au-delà de l'essence*, cujas referências constam da bibliografia desse trabalho.

⁶³⁹ Por ora, proponho um percurso, nessa leitura analítica das poesias, apresentando as diferentes formas como o “outro” surge nessa. Chegará o momento em que todos esses elementos arrolados nos conduzirão ao entendimento da orientação ética existente na poesia marioandradina.

⁶⁴⁰ *Lira paulistana*, p. 371.

assim como estão enunciadas, uma ambigüidade proposital, que define a ação humana. Cada uma delas, dependendo do contexto em que estão inseridas, podem ter valor positivo ou negativo. Por exemplo, “emudecer” tanto pode ser um ato de covardia, quanto de resignação, para ficarmos só nesses. Existe um movimento cíclico, de continuidade e permanência nos versos, provocado, principalmente, pelas assonâncias presentes tanto nesses quanto nos artigos definidos que os acompanham: *os -em, os -em, os -am, os -em, os -am, os -am*. As ações são cíclicas, assim como a vida o é. Existe, ainda, uma determinação, com valor simbolista, nos vocábulos *Coração* e *Afirma*, grafados com letra maiúscula, sendo que esse último, por ter sido repetido, caracteriza a imperatividade da vida: “afirmar” com valor de manter-se. Essa determinação e essa disposição, são tão decisivas que o sujeito se dispõe para a morte na guerra, se essa for necessária para não sucumbir às vicissitudes: *Afirma, afirma e te abrasa/ Pelas milícias do não!*

Durante esse percurso que fizemos, até o momento, na leitura da poesia de Mário de Andrade, vimos que o poeta trabalha, em alguns de seus poemas, com a noção de universalidade, indeterminando os sujeitos das ações poéticas, colocando em valor, através dessa construção, a humanidade como um todo. Esse desejo foi anunciado, freqüentemente, pelo poeta em muitos dos seus textos teóricos e em sua correspondência pessoal. Mas não existe uma regra, e a obra de Mário de Andrade, tão arlequinal quanto o próprio poeta, irá apresentar outras faces. No sub-capítulo seguinte, pretendo apresentar como o eu poético se auto determina e quais as implicações dessa “determinação” para o direcionamento ético presente em suas poesias.

O eu-poético como si-mesmo.

A fim de começar a análise da determinação, ou, “caracterização” do eu poético, proponho um retorno ao começo de tudo, ou seja, à leitura do poema “Biografia”, publicado em *Há uma gota de sangue em cada poema*⁶⁴¹.

Biografia

São Paulo o viu primeiro.
Foi em 93.

⁶⁴¹ Durante todo o percurso desta segunda parte, a leitura analítica dos poemas, a cada novo sub-capítulo, ou capítulo, pretendo trabalhar, na medida do possível e quando a oportunidade surgir, com os poemas desde *Há uma gota de sangue em cada poema* até *Lira paulistana*, a fim de apresentar um panorama geral da poesia de Mário de Andrade e o processo de evolução das mesmas.

Nasceu, acompanhado daquela
estragosa sensibilidade que
deprime os seres e prejudica
as existências, medroso e humilde.
E, para a publicação destes
Poemas, sentiu-se mais medroso e mais humilde, que ao nascer⁶⁴².

De acordo com Mário da Silva Brito, Mário Sobral, o pseudônimo de Mário de Andrade, é, na verdade, um heterônimo⁶⁴³. Antes de vê-lo como uma obra “ruim”, mesmo reconhecendo que se trata de uma obra imatura, como o próprio poeta a descreveu, prefiro entender *Há uma gota de sangue em cada poema* como semente, valorizada no que Mário de Andrade considerou a descoberta de si mesmo⁶⁴⁴. E, como aponta Pierre Hadot, conhecer a si mesmo é se estimar, avaliar seu “valor”, ou seja, é desviar a atenção do que não é o ser verdadeiro, para se voltar em direção do que o é realmente, ou melhor, em direção do que se “deve ser”: *se soucier de soi, c'est se connaître soi-même, connaissance qui en fait, par la prise de conscience qu'elle constitue, est une transformation, une “amélioration” de soi*⁶⁴⁵. Até o momento, apresentamos algumas noções que têm ligação direta com a identidade *ipse*, ou seja, a identidade ética que se afirma na figura da promessa, da palavra dada; são elas: “homem capaz”; “respeito e culpabilidade” e “estima de si”. Essas noções são formadoras da identidade-ipseidade que existe na condição da atestação de si pelo “outro”, pois é esse “outro” que dá a medida do “valor” do si, ou seja, que o aprova em sua existência. É ao “outro” que o sujeito empenha sua palavra e, o mais importante, é esse “outro” que atesta a constituição do sujeito. A reunião desses conceitos nos orienta nesse percurso de entendimento e visualização do direcionamento ético presente na obra poética de Mário de Andrade, mas, o que já está claro é que o processo de conhecimento da “alteridade” nessa poesia passa pelo conhecimento da estrutura íntima do eu poético e, nesse ponto, o poema “Biografia” pode ser considerado como um marco. O eu poético de *Há uma gota em cada poema*, em especial o de “Biografia”, assume essa “timidez⁶⁴⁶” que não irá permanecer por muito tempo, desaparecerá dando

⁶⁴² “Biografia”, *Há uma gota de sangue em cada poema*, p. 1.

⁶⁴³ *História do modernismo brasileiro*, p. 72.

⁶⁴⁴ *História do modernismo brasileiro*, p. 73.

⁶⁴⁵ “Pierre Hadot: Histoire du souci”, p. 19.

⁶⁴⁶ Sobre essa timidez inicial e sobre o *Há uma gota de sangue em cada poema*, como um todo, o próprio poeta comenta, em carta a Manuel Bandeira: “Não sou tão severo como você com *Há uma gota de sangue em cada poema*. Pode ser que eu me engane. Fiquei com curiosidade de saber quais os três versos que você achou e que me pronunciaram. Si sabe ainda quais são manda dizer, se não não procura, porque, positivamente, não vale a pena. Reli por causa da carta, o livro. Não achei nada que me pronunciasse no que fui depois, a não ser um sintoma, muito leve, uma vontadinha de acabar com os preconceitos que me peiavam. Quanto ao conteúdo: uma timidez de ser, um convencionalismo não só e nem tanto de forma, de idéias e de ideais. Coisa pobrinha, não tem dúvida. [...] Fui um sujeito tardento que custou muito a desenvolver. Em parte, isso se deve também à maneira de proceder de minha

vida ao poeta revolucionário, ao eu poético real que, por conseguinte, sofrerá um novo processo de amadurecimento, tornando-se menos revolucionário e mais consciente de sua missão enquanto artista. Em “Biografia”, chamo atenção para o verso: *estragosa sensibilidade...* O que irá permanecer nas poesias marioandradinas é essa “sensibilidade”, que vai além do sentimento que alimentou os versos pacifistas; vai fundamentar, enquanto estrutura sensível, a ação poética. É essa sensibilidade que irá sustentar o eu poético, até mesmo nos momentos de grandes vicissitudes, como nessa estrofe de “A Caçada”.

[...]

Os quarenta graus das riquezas! O vento gela...
Abandonos! Ideais pálidos!
Perdidos os poetas, os moços, os loucos!
Nada de asas! nada de poesia! nada de alegria!
A bruma neva... Arlequinal!
Mas viva o Ideal! God save the poetry⁶⁴⁷!

[...]

Como se viu em momento anterior, o eu poético assumiu a figura do arlequim a partir de *Paulicéia desvairada*, a fim de traduzir sua alma arlequinal. Essa, sim, irá permanecer enquanto identidade-mesmidade dessa poética, pois pode ser traduzida como o “caráter” do eu poético. A figura arlequinal, exatamente por sua característica de multiplicidade, será bastante maleável para assumir todas as mudanças pelas quais irá passar o eu poético ao longo de seu percurso de aquisição da maturidade. Por exemplo, na estrofe citada acima, em meio ao caos, quando não resta mais *Nada de asas! nada de poesia! nada de alegria!*, o eu poético apela, como num grito, por aquilo que resiste sempre e que, não por acaso, rima com *Ideal! – Arlequinal!* A veste arlequinal é, ao mesmo tempo, a fantasia do eu poético, o seu escudo, a sua magia, a sua força, a sua alegria e tristeza; figura tão ambígua quanto a própria humanidade. Proponho, nesta leitura poética, o entendimento dessa figura arlequinal, na observação dos elementos aos quais ele dá ênfase, através de suas palavras e de sua auto-avaliação. Por exemplo, nos momentos em que ele se apresenta como um observador sensível aos mínimos detalhes de cenas, de fatos, de movimentos, como no poema abaixo.

família, pai severo e bobo de tanta humildade, incapaz de pensar que um filho dele poderia vir a ser alguma coisa neste mundo em que ele não fora mais do que um *self-made-man* inteligente, porém bocó, fazendo a inteligência dele servir pros outros, sempre aproveitado pelos amigos, como viveu”. *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 04/10/1925, p. 243.

⁶⁴⁷ “A Caçada”, *Paulicéia desvairada*, p. 94.

NOTURNO

[...]

Balcões na cautela latejante, onde florescem Iracemas
Para os encontros dos guerreiros brancos... Brancos?
E que os cães latam nos jardins!
Ninguém, ninguém, ninguém se importa!
Todos embarcam na Alameda dos Beijos da Aventura!
Mas eu... Estas minhas grades em girândolas de jasmíns,
Enquanto as travessas do Cambuci nos livres
Da liberdade dos lábios entreabertos!...
Arlequinal! Arlequinal!
As nuvens baixas muito grossas,
Feitas de corpos de mariposas,
Rumorejando na epiderme das árvores...
Mas sobre estas minhas grades em girândolas de jasmíns,
O estelário delira em carnagens de luz,
E meu céu é todo um rojão de lágrimas⁶⁴⁸!...

[...]

O poema “Noturno”, transcrito acima, é um desses momentos em que o eu poético estabelece uma relação comparativa entre ele – sujeito – e o mundo – coletividade. Assim como a composição noturno, música de caráter geralmente melancólico, o poema retrata o eu poético observando os movimentos e os seres que desfilam na noite do Cambuci. A referência nos faz lembrar que o Cambuci acolheu uma grande leva de imigrantes que, desembarcando no porto de Santos, com a esperança de encontrar trabalho e de se adaptar à nova terra, vinham substituir a mão de obra escrava. Portanto, esse local passou a ser o reduto de encontro de negros, mulatos, imigrantes e prostitutas. Nessa chave de leitura, ficam claras todas as descrições que o eu lírico vem fazendo ao longo do poema, assim como o estribilho: “- *Batat’assat’ô furnn!...*”⁶⁴⁹. *Paulicéia desvairada*, onde está publicado esse poema, possui essa característica de retratar, de citar, com muita fidelidade, assuntos, personagens, estabelecimentos e costumes da sociedade paulista da década de 20. Mas, mesmo tendo consciência de que uma leitura que busca na literatura a mimese da história, o retrato fidedigno de uma determinada sociedade, possa ser realizada na análise das poesias de *Paulicéia desvairada*, essa não é a chave de leitura que adoto. Na verdade, acredito que essa prática poética, em certa medida “bairrista”, de *Paulicéia desvairada*, foi necessária naquele

⁶⁴⁸ “Noturno”, *Paulicéia desvairada*, p. 96.

⁶⁴⁹ “Durante toda a década de 20, ao anoitecer, passava o italiano das batatas doces ao forno, cesto à cabeça apregoando. Vendidas a um tostão cada, as batatas logo se esgotavam”. (Jacob Penteadó – *Belenzinho*, 1910). Informação obtida em *Poesia Completas*, p. 502.

momento, visto que se tratava de um livro revolucionário, carro-chefe do movimento modernista, e que objetivava atingir, num primeiro momento, a sociedade letrada paulista. Prática poética essa que foi se transformando à medida que passou pelo primeiro momento de necessidade de promover mudanças drásticas na literatura brasileira, da mesma forma que o processo de amadurecimento da poética marioandradina entrou em curso. Esta leitura analítica sempre apostará na capacidade de recontextualização da obra de arte literária. Acredito que, mesmo após décadas, a poesia marioandradina tem beleza, mensagem e arte suficiente para garantir a sua reinscrição no tempo histórico. Bem entendido que as poesias da fase madura, produzidas na década de 30 e 40, são mais passíveis de reinscrição, visto que são menos pontuais. Aí se concentra, a meu ver, uma das características que define uma grande obra de arte: o seu potencial de recontextualização. Isso não equivale a dizer que, por ser menos “marcada” historicamente, uma obra de arte não seja voltada para os problemas da sociedade, não seja consistentemente voltada para a humanidade; a diferença está em “como” fazer, “como” torná-la engajada e não panfletária, nem, muito menos, extremamente abstrata, fora da compreensão humana, como são algumas obras de arte contemporâneas.

Retomando a leitura da estrofe do poema “Noturno”, sente-se imediatamente a aura sensual, quase erótica, dos versos. Através da sensualidade e, mesmo, do erotismo, o eu poético, não raro, irá se comunicar com o mundo, com o outro. Em meio a todo um universo de cenas, sons e cores, todos parecem indiferentes a tudo isso - *Todos embarcam na Alameda dos Beijos da Aventura!* E a indiferença alheia incomoda o poeta: *Ninguém, ninguém, ninguém se importa!* Não existe uma censura moral, mas sim um estranhamento em relação a toda essa profusão de sensações e de cenas, um estranhamento que aprisiona o eu poético: *Mas eu... Estas minhas grades em girândolas de jasmims.* Essa prisão sutil e fictícia, pois é feita de flores, funciona também como segurança para um eu poético que também deseja entregar-se em liberdade – *Da liberdade dos lábios entreabertos!...* – à sua fantasia *Arlequinal*. Mas, assim como acontecem nos primeiros versos de “Carnaval Carioca”, os tormentos e os preconceitos internos impedem a sua entrega total: *E meu céu é todo um rojão de lágrimas!...* Crise interna é outra característica desse eu poético que deseja sempre estar em liberdade em sua vestimenta arlequinal, vivendo no limite de sua complexidade e multiplicidade; essa crise será mais fortemente problematizada e enunciada pelo próprio poeta nos poemas de *Clã do jaboti* e *Remate de males*, como veremos a seguir.

IX

Careço de marchar cabeça levantada,
Olhar altivo pra frente...

Mas eu queria olhar à esquerda...
Bonita casa colonial
Cheinha mesmo de paisagem!

- “Olhar altivo pra frente!”

O meu tenente
Não aprecia as casas coloniais.

Porém o meu olhar blefa o tenente.
Olhou altivo pra frente
E batendo no quéri do soldado da frente
Fez esquerda-volver
E meigamente espiou a casa colonial⁶⁵⁰.

A dúvida instaurada no subtítulo do livro – *Losango cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão* – já aponta para o conflito. Uma disciplina militar é restrita e controladora demais para um eu poético arlequinal: *Mas eu queria olhar à esquerda...* A irreverência arlequinal aparece na estrutura dos versos, em seus recuos, à direita, na segunda estrofe: *Bonita casa colonial/ Cheinha mesmo de paisagem!* O conflito, na verdade, é interno, e o exercício militar é somente o pano de fundo. *O meu tenente* pode tanto ser a autoridade militar superior ao soldado, como o seu *tenente* interno, controlador das emoções, dos atos e interesses do eu poético. A forte assonância do par *frente/tenente* representa esse controle. Mas o losango cáqui da vestimenta arlequinal rompe com a ordem e burla a lei: *Porém o meu olhar blefa o tenente*. O conflito interno do eu poético em *Losango cáqui* ficará mais claro com a leitura do próximo poema.

XVII

Mário de Andrade, intransigente pacifista, internacionalista amador, comunica aos camaradas que bem contra-vontade, apesar da simpatia dele por todos os homens da Terra, dos seus ideais de confraternização universal, é atualmente soldado da República, defensor interino do Brasil.

E marcho tempestuoso noturno.
Minha alma cidade das greves sangrentas,

⁶⁵⁰ “IX”, *Losango cáqui*, p. 130.

Inferno fogo INFERNO em meu peito,
Insolências blasfêmias bocagens na língua.

Meus olhos navalhando a vida detestada.

A vista renasce na manhã bonita.
Paulicéia lá em baixo epiderme áspera
Ambarizada pelo Sol vigoroso,
Com o sangue do trabalho correndo nas veias das ruas.
Fumaça bandeirinha.
Torres.
Cheiros.
Barulhos
E fábricas...
Naquela casa mora,
Mora, ponhamos: Guaraciaba...
A dos cabelos fogaréu!...
Os bondes meus amigos íntimos
Que diariamente me acompanham pro trabalho...
Minha casa...
Tudo caiado de novo!
É tão grande a manhã!
É tão bom respirar!
É tão gostoso gostar da vida!...

A própria dor é uma felicidade⁶⁵¹!

Aqui, o eu poético tem nome: é Mário de Andrade. Mas a determinação maior desse eu poético está mais nos adjetivos que no nome próprio: *intransigente pacifista, internacionalista amador*. O nome próprio, se considerado como dado biográfico importante na interpretação de uma obra, paralisa a poesia num determinado momento histórico, como vimos na primeira parte deste. Um leitor inocente daria valor ao nome e orientaria sua interpretação em torno dele. Mas estamos no domínio da poesia, onde um nome é uma referência múltipla. No poema, “Mário de Andrade” pode ser João, Pedro ou José, não faz diferença, pois não é no nome que está centrada a questão. Qualquer sujeito que se identifique com a posições assumidas pelo eu poético na primeira “estrofe” do poema é passível de assumir essa posição e de ter como seus os sentimentos e sensações ali presentes. Essa questão toca no limiar da relação fenomenológica do ato de leitura, ou seja, a questão da recepção, mas por entender que essa dimensão da obra literária é fundamental para a compreensão da mesma, pretendo dedicar um espaço especial a essa⁶⁵². Po ora adianto que, enquanto fenômeno, a obra literária está indeterminadamente aberta a inúmeras leituras e uma leitura analítica, operada por

⁶⁵¹ “XVII”, *Losango cáqui*, p. 135.

⁶⁵² A recepção será também importante na questão da orientação ética da poesia marioandradina.

alguém que conhece a trajetória do autor de uma obra, sua biografia, seus conflitos, não representa, necessariamente, a “melhor” leitura. É possível que, por vezes, um crítico que tenha conhecimento aprofundado da história do autor de uma obra, feche-se numa leitura analítica que tem como pano de fundo essa vida. O leitor, crítico profissional, ou não, que desconheça total ou parcialmente essa história, poderá lê-la com maior liberdade, atentando para outros detalhes, deixando a obra falar. Nesse sentido, a crítica literária é, como o próprio Mário de Andrade já definira, uma obra de arte⁶⁵³. O que garante uma leitura interessante é o fato de um analista, mesmo tendo conhecimento profundo da biografia de um autor, no seu exercício de sua análise, não matar a potencialidade da obra, respeitando-a enquanto obra de arte.

No poema transcrito acima, o poeta mescla estrutura prosaica e poética. O primeiro “verso” do poema, de constituição prosaica, apresenta o sujeito do poema, o eu poético. Como disse, nessa introdução, o poeta caracteriza o eu poético a fim de justificar os versos seguintes, que apresentarão esse sujeito em conflito interno: *Minha alma cidade das greves sangrentas./ Inferno fogo INFERNO em meu peito*. O conflito se intensifica no confronto com a vida, entre o desejo de cumprir o dever de ser um *defensor interino do Brasil* e a obrigação moral de um pacifista com *ideais de confraternização universal*. Nesse sentido, a determinação geográfica – *Brasil* – é partidária, vai de encontro ao idealismo do eu poético. Para fugir do conflito, o eu poético busca na natureza, na confluência de múltiplas figuras, a liberdade e a calma: *A vista renasce na manhã bonita*. As figuras distribuídas em unidade nos versos têm uma força enunciativa que clama por vida e não pela morte, que é o signo da guerra: *Fumaça bandeirinha./ Torres./ Cheiros./ Barulhos/ E fábricas...* etc. Revisitar, com outros olhos, os mínimos detalhes do cotidiano de uma existência, dá a medida desse vida, renova-a: *Os bondes meu amigos íntimos/ que diariamente me acompanham pro trabalho.../ Minha casa.../ Tudo caído de novo!* Está presente aqui o poeta pacifista de *Há uma gota de sangue em cada poema*, mas diferentemente daquele, o eu poético desses versos não é apelativo, não usa conceitos fechados para conscientizar os seres, como fez com a *Saudade do lar*. Sua voz não vem de fora; ele, não é o enunciador de uma verdade vinda do plano exterior. Nos versos de “XVII”, o eu poético se dá como exemplo, assume seu papel como um *soldado da República*, e é nessa posição que seu anúncio é transmitido: *Tudo caído de novo!// É tão grande a manhã!// É tão bom respirar!// É tão gostoso gostar da vida!...* A própria contradição e o dilema interno fazem parte da vida, fazem

⁶⁵³ Não aprofundarei aqui a discussão sobre o trabalho do crítico literário, mas, como objetivo trabalhar com a questão futuramente, considero válido acrescentar, a fim de concluir o raciocínio iniciado dentro do texto, que, a meu ver, a boa crítica literária é aquela que consegue ir além dos elementos técnicos de análise, desvelando a obra e tornando-a interessante, quando o for realmente. A crítica literária é uma obra de arte que tem por referência uma outra.

sujeito com o qual se confrontava em *Paulicéia*, ainda era possível identificar, através da estrutura do diálogo e de pequenas referências, que se tratava mesmo de um outro sujeito. Já, aqui, a indeterminação aponta antes para um monólogo, principalmente pela referência anterior ao possível diálogo: *Me penteio no espelho/ - Você mudou bastante./ - Estou mais forte./ NO ENTANTO ERA UM DESCONHECIDO*. A reflexividade presente na figura do “espelho”, determina o monólogo do eu poético. Todo o poema é marcado por essa auto-reflexão, na qual a natureza tem participação direta, contribuindo para a definição do espírito do poeta: *Está quente./ Vai chover./ Nuvens danadas./ E o cansaço faz calor dentro de mim*. Existe uma visitação ao passado, seguida de avaliação da ação: *Meu Deus, perdoai-me!! Creio bem que amo os homens por amor dos homens!/ Não escreveria mais “Ode ao Burguês”/ Nem muitos outros versos de Paulicéia Desvairada*. É possível afirmar, analisando toda a produção poética marioandradina, que, dentro do projeto de universalidade humana do poeta, muitos elementos foram “rejeitados⁶⁵⁵”, desconsiderados ou diminuídos, principalmente nos primeiros livros de poesia. Contudo, esse processo de revisitação do passado na intenção de avaliar as ações passadas, ou de justificá-las, irá aparecer, disperso, ao longo dessa poética, até ganhar a enorme dimensão de auto-avaliação que é a conferência “O Movimento Modernista”. Essa constante reavaliação é característica do homem moral, avaliação que começou com os gregos, mais especificamente com Sócrates, como aponta Monique Canto-Sperber: *La question socratique: “Comment dois-je vivre”? [...] La question principale, dans cette question, est sur le je. Car le je n'est pas une subjectivité déjà donnée, mais un caractère moral à former. La personnalité morale est l'objet premier du souci, la question étant de savoir quelle vie mener, quelles activités et dispositions de cultiver pour constituer une réalité psychique qui présente une qualité morale intrinsèque⁶⁵⁶*. A avaliação das ações passadas e presentes engendra, às vezes, no processo da “estima de si” a culpabilidade presente no poema. Nesse sentido, o papel da consciência é fundamental, pois que é ela quem dá o peso e a medida: *La culpabilité, c'est d'avoir déjà péché par insouciance et de s'en souvenir, l'avenir en est grevé. Nous sommes sous la surveillance d'une conscience née des suites de notre inconscience⁶⁵⁷*. Tanto a revisitação do passado como forma de reavaliar as ações, assim como a estima de si são ações humanas inerentes a todo sujeito moral, são ações às quais o ser se não pode furtar, a não ser se optar por viver na mediocridade da mentira, da

⁶⁵⁵ O próximo sub-capítulo – “Aporias da Alteridade” – irá problematizar a questão acerca de elementos que, possivelmente, foram “excluídos” do sistema de inclusão proposto pelo poeta.

⁶⁵⁶ CANTO-SPERBER, Monique. “Socrate: ‘comment dois-je vivre?’”, p. 30.

⁶⁵⁷ “Le temps du souci”, p. 26.

falsa vida⁶⁵⁸. E, como é possível verificar com a leitura do poema, é sobre o movimento da vida que se trata, sobre as diferentes dinâmicas que põe em marcha essa realidade irrevogável: *Dez quilômetros/ Quatro quilômetros.../ Treze quilômetros.../ O trem continua rápido./ Para em cada estação./ [...] Desço./ Mas o sargento apita./ Aviso./ Torna a apitar./ Subo de novo./ Trem em marcha.../ Onde irá dar a mobilização da vida*⁶⁵⁹! Num movimento dialético de descida e subida, a vida segue sua marcha e é dentro desse sistema imperativo que o eu poético almeja ter a conduta que faça de si mesmo um “exemplo”. De acordo com François Ewald, a estima de si deve estar presente em toda relação com o outro⁶⁶⁰; nesse sentido, se o outro me aceita como exemplo a ser seguido, ele “aprova” minha existência, aprova minha ação.

XXV

[...]

Tem dois soldados inda mais compridos que eu.
E a bizzarria?
E a nitidez dos gestos militares?
Finalmente o sargento compreendeu que eu era o Exemplo,
Me deu o lugar supremo!
Sou o generalíssimo das tropas de terra-e-mar da humanidade⁶⁶¹!

[...]

Como exemplo, o eu poético vê se abrir a possibilidade de se manter íntegro ao seu projeto de universalidade e é exatamente esse projeto que o distingue. É no último verso dessa estrofe que está centrada a sua determinação maior, aquela que aponta em direção à universalização da humanidade: *Sou o generalíssimo das tropas de terra-e-mar da humanidade!* Ao se assumir como, ou, ao desejar ser um exemplo, o eu poético desencadeia a corrente da auto-avaliação permanente, que almeja encontrar o seu “lugar” no mundo, o seu destino⁶⁶². Questionar sobre sua ação humana é,

⁶⁵⁸ “Mais si exister est en soi souci, nul n’en est exclu par sa naissance ou race, nul ne naît ‘esclave’ incurable. Heidegger démocratise le souci. Le souci est un éveil: on peut vivre endormi, mais cette somnolence ne supprime pas la vie, elle la cache, elle la neutralise et la fausse. [...] L’homme qui ne s’en souci pas et s’en remet au cours des choses vit faux, existe mensongèrement”. “Le temps du souci”, p. 28.

⁶⁵⁹ “XXIII”, *Losango cáqui*, p. 138.

⁶⁶⁰ “Foucault: éthique et souci de soi”, p. 25.

⁶⁶¹ “XXV”, *Losango cáqui*, p. 140.

⁶⁶² Um processo que passa pela consciência: “Ce *Gemüt*, appelé la conscience de mon existence, n’est pas autre chose que le rapport positif du désir à la loi morale que nous cherchons et que Kant appelle ailleurs ‘destination’, détermination, assignation de l’homme, laquelle ‘élève infiniment ma valeur’; telle est la racine du respect: il procède ‘d’une destination intentionnelle de mon existence par la loi’”. *Philosophie de la volonté II – Finitude et culpabilité*, p. 95.

também, questionar seu papel enquanto poeta, e esse duplo questionamento vai surgir em muitos de seus poemas, como em “Carnaval Carioca”:

[...]

Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval...
Eu te levava uns olhos novos
Pra serem lapidados em mil sensações bonitas,
Meus lábios murmurando de comoção assustada
Haviam de ter puríssimo destino...
É que sou poeta
E na banalidade larga dos meus cantos
Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males,
Todas as coisas finitas
Em rondas aladas sobrenaturais⁶⁶³.
[...]

O pano de fundo do poema é uma festa que guarda suas características míticas: é local de reunião dos contrastes, aniquilação das diferenças e processo de transformação ontológica. Após identificar muitas das *personae* – “caixeiro de armarinho”, “ingleses”, “argentinos”, “polacas”, “yankees” etc. –, o eu poético identifica a si mesmo como uma personagem a mais, transfigurada pela festa. O poeta pressente que, mesmo ele, ou, ainda, exatamente por ser ele um poeta – *É que sou poeta* –, não estará imune ao contágio da festa, da comoção, de todos os sentimentos mágicos que envolvem o ritual, pois é de um ritual que se trata; ao menos para o eu poético – um ritual de passagem. Por isso, a sensação de pavor, comum aos iniciados: *Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos*. O eu poético passou pelo umbral do carnaval e sairá transformado; nele, se condensarão todas as sensações e sentimentos; ele é o ponto de fuga para onde convergem todas as diferenças, todos os outros.

[...]

Ansia heróica dos meus sentidos
Pra acordar o segredo de seres e coisas.
Eu colho nos dedos as rédeas que param o infrene das vidas,
Sou o compasso que une todos os compassos
E com a magia dos meus versos
Criando ambientes longínquos e piedosos
Transporto em realidades superiores

A mesquinhez da realidade.
Eu bailo em poemas, multicolorido!

⁶⁶³ “Carnaval Carioca”, *Clã do jaboti*, p. 165.

Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criançinha!
Sou dançarino brasileiro!
Sou dançarino e danço! E nos meus passos conscientes
Glorifico a verdade das coisas existentes
Fixando os ecos e as miragens.
Sou um tupi tangendo um alaúde
E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres
Eu celestizo em euritmias soberanas,

Ôh encantamento da Poesia imortal⁶⁶⁴!...

Ao se assumir como *compasso que une todos os compassos*, o eu poético determina sua identidade. Uma identidade que ultrapassa a questão de constatação do mesmo – identidade-*idem* – e que se pauta pela promessa. Ou seja, temos configurada a identidade-ipseidade, ou identidade-ética, tendo em vista que somente existe ética para um ser capaz, não só, de se designar como locutor, mas também como agente de sua ação. E a ação do eu poético se confirma na promessa feita ao “outro”: *E com a magia dos meus versos/ Criando ambientes longínquos e piedosos/ Transporte em realidades superiores/ A mesquinhez da realidade*. Como poeta, o sujeito condensa todos os seres e as sensações, as mais antagônicas, em sua poesia, em sua dança, transformando-a num local sagrado. Existe ainda outra dimensão dessa identidade *ipse* do eu poético: a do corpo.

Onde que andou minha missão de poeta, Carnaval?
Puxou-me a ventania.
Segundo círculo do Inferno,
Rajadas de confetes
Hálitos diabólicos perfumes
Fazendo relar pelo corpo da gente
Semírames Marília Helena Cleópatra e Francesca.
Milhares de Julietas!
Domitilas fantasiadas de cow-girls,
Isoldas de pijamas bem franceses,
Alsacianas portuguesas holandesas...
Geografia!
Êh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar!
Levou a breca o destino do poeta,
Barreei meus lábios com o carmim doce dos dela⁶⁶⁵ ...

A auto-definição da identidade do eu poético se dá em meio à festa; essa identidade se encontra envolvida por todos os sentimentos mágicos e míticos a ela inerentes e um detalhe não pode passar despercebido: trata-se da festa da carne, do Carnaval. Nesse sentido, o corpo tem papel

⁶⁶⁴ “Carnaval Carioca”, *Clã do jaboti*, p. 166.

⁶⁶⁵ “Carnaval Carioca”, *Clã do jaboti*, p. 166.

fundamental dentro da poesia, pois ele é o mediador das relações, do conhecimento do “outro”. A primeira significação que leio em meu corpo, enquanto mediação do aparecer, não é que ele é finito, mas precisamente que ele é aberto “sobre”: *Êh liberdade! Pagodeira grossa! Ê bom gozar! A abertura do corpo, vista de fora, faz dele mediador originário entre o sujeito e o mundo; o corpo se abre aos outros ao se expressar, pois se faz signo para o outro, decifrável e oferto à mutualidade das consciências*⁶⁶⁶. É essa alteridade de silhuetas – *Semírames Marília Helena Cleópatra e Francesca/ Milhares de Julietas!/ Domitilas fantasiadas de cow-girls,/ Isoldas de pijamas bem franceses/ Alsacianas portuguesas holandesas...* –, descoberta reflexivamente em filigranas, que designa aspectos não remarcados da mediação corporal: *mon corps percevant n'est pas seulement mon ouverture sur le monde, il est le “ici d'où” la chose est vue*⁶⁶⁷. Dessa forma, o corpo participa da configuração da identidade do eu poético. O circuito de transformação do eu poético e da constituição de sua identidade chega ao fim.

[...]

Então o poeta vai deitar.

Lentamente se acalma no país das lembranças
A visão furiosa das sensações.
O poeta sente-se mais seu.
E puro pelo contacto de si mesmo
Descansa o rosto sobre a mão que escreverá.

Lhe embala o sono
A barulhada matinal de Guanabara...
Sinos buzinas cláconsos campainhas
Apitos de oficinas
Motores bondes pregões no ar,
Carroças na rua, transatlânticos no mar...
É a cantiga-de-berço.
E o poeta dorme.

O poeta dorme sem necessidade de sonhar⁶⁶⁸.

De acordo com o trabalho de um grupo de pesquisadores franceses⁶⁶⁹ acerca do sonho, seu papel mais fundamental é estabelecer no psiquismo de uma pessoa uma espécie de equilíbrio compensador. O sonho pode conceder o que a vida exterior recusa e pode conceder o estado de

⁶⁶⁶ *Philosophie de la volonté II – Finitude et culpabilité*, p. 37-38.

⁶⁶⁷ *Philosophie de la volonté II – Finitude et culpabilité*, p. 39.

⁶⁶⁸ “Carnaval Carioca”, *Clã do jaboti*, p. 173.

⁶⁶⁹ Cf.: CAILLOIS, Roger; G. E., Von Grünebaum; [et all]. *Le rêve et les sociétés humaines*, Paris: Editions Gallimard/NRF, 1967.

satisfação, ou insatisfação, em que se encontra a capacidade energética do sujeito. Sendo assim, o sonho acelera os processos de individualização que regem a evolução de ascensão e integração do homem. Mas é exatamente essa necessidade que o poeta não possui mais – *O poeta dorme sem necessidade de sonhar* –, afinal, o processo de integração de sua individualidade no “todo” da multiplicidade de cores, sons, cheiros, ritmos e seres se completou e o realizou em seus anseios. Assim como no poema “Aspiração”, analisado acima, o eu poético encontra a si mesmo no contato com o “outro”, forma sua identidade na relação com a alteridade: *O poeta sente-se mais seu/ E puro pelo contato de si mesmo*. A constituição da identidade do eu poético é desejo anunciado em muitos de seus poemas.

EU SOU TREZENTOS

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
Ôh espelhos, ôh Pirineus! ôh caiçaras!
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!

Abraço no meu leito as melhores palavras,
E os suspiros que dou são violinos alheios;
Eu piso a terra como quem descobre a furto
Nas esquinas, nos taxis, nas camarinhas seus próprios beijos!

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo⁶⁷⁰.

A figura do círculo é o signo maior desse poema, já marcada na eleição dos vocábulos que o constituem. E, nesse ponto, lembro-me da ponderação feita por Alfredo Bosi ao comentar a questão dos defensores do simbolismo orgânico, que acreditavam que uma vogal grave, fechada, velar e posterior, como o /u/, deveriam integrar signos que invocassem objetos igualmente fechados e escuros⁶⁷¹. Mas, como afirma Bosi, a simples presença da vogal não garante a emoção, pois é somente na leitura expressiva das palavras que se *ressaltarão as conotações que as penetram*⁶⁷². Pois bem, no poema acima, a recorrência da vogal /o/ no final de vocábulos de diferentes classes gramaticais – *repouso, outro, abraço, leito, furto, comigo, esquecimento, abrigo* –, além daqueles

⁶⁷⁰ “Eu sou trezentos”, *Remate de males*, p. 211.

⁶⁷¹ *O ser e o tempo da poesia*, p. 56.

⁶⁷² *O ser e o tempo da poesia*, p. 61.

que terminam em /o/ seguidos de /s/ - *trezentos, espelhos, suspiros, violinos alheios, próprios beijos* –, caracteriza essa circularidade do poema. A fim de marcá-la, não somente na estrutura fonética dos versos, o eu poético a indica, igualmente, na temática do poema: *Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta*. Mas, nesse mesmo verso, existe o estranhamento, pois o signo “350” faz apelo aos 360 graus que compõem o círculo perfeito, entretanto, no verso, temos o anseio não satisfeito, visto que faltam os 10 graus complementares. A busca pelo círculo completo é a busca pelo auto-conhecimento enunciado pelo eu poético – *Mas um dia afinal eu toparei comigo* –, que engendra a circularidade na figura mítica do uróboro, a serpente que morde a própria cauda. O movimento cíclico do uróboro, que volta para si mesmo, é sentido com mais nitidez no verso: *As sensações renascem de si mesmas sem repouso*. Entretanto, esse auto-conhecimento se dá somente através do outro, pois todas as referências desse conhecimento vêm de fora – na busca por um *outro* deus; nas figuras dos *violinos alheios e nas esquinas, nos taxis, nas camarinhas*. A representação do processo de um auto-conhecimento que demanda, obviamente, tempo e paciência é marcado no verso: *Tenhamos paciência, andorinhas curtas,/ Só o esquecimento é que condensa*. Para se esquecer de algo, é preciso, antes, tê-lo vivido, fato que reincide na circularidade da vida. No conjunto, o círculo somente se fecha a partir do momento em que o eu poético, abrindo-se para o mundo, para o outro, encontra abrigo em si mesmo: *E então minha alma servirá de abrigo*. Nesse poema, o encontro entre sujeito poético e o outro está subentendido, o acento está centrado no sujeito, mais do que no outro. É essa relação que pretendo problematizar. Existem poemas que virão dotados de um equilíbrio da balança, onde sujeito e outro serão tratados como um só, interdependentes. No próximo poema, por exemplo, o eu poético traça o seu auto-retrato ao definir sua ação consciente nesse processo de auto-conhecimento:

LOUVAÇÃO MATINAL

[...]

Tudo que acorda na manhã do dia natural
Segue uma linha bem traçada, linha já sabida,
Aonde assusta de sopetão o prisco do imprevisto,
Ver codorna que sem querer o camarada levantou.
Possuir consciência de si mesmo isso é a felicidade,
Isso é a glória de ser, fazendo o que será.
Que a vida de cada qual seja um projeto de casa!
Seco, o projeto agride o olho da gente no papel,
Porém quando a casa se agarra no lombo da terra,
Ela se amiga num átimo com tudo o que enxerga em volta,

Se adoça, perde a solidão que tinha no projeto,
Se relaciona com a existência, um homem vive nela,
E ela brilha da força do indivíduo e o glorifica.

Deflorar a virgindade boba do que tem de vir!...
Eu nunca andei metido em sortes nem feitiçarias,
Não posso contar como é a sala das cartomantes.
E minhas mãos só foram lidas pelos beijos das amadas,
Porém sou daqueles que sabem o próprio futuro,
E quando a arraiada começa, não solto a rédea do dia,
Não deixo que siga pro caso, livre das minhas vontades.
O meu passado... Não sei. Nem nunca matuto nele.
Quem vê na noite? o que enxerga na escuridão assombrada?
O que passou, passou; nossa vaidade é tão constante,
Os preconceitos e as condescendências são tão fáceis
Que o passado da gente não é mais
Que um sono bem comprido aonde um poder de sombras lentas
Mostram que a gente sonhou. Porém não sabe o que sonhou.
Não recapitular! Nunca rememorar!
Porém num rasgo matinal, em coragem perpétua
Ir continuando o que um dia a gente determinou!

Eu trago na vontade todo o futuro traçado!
Não turtuveio mais nem gesto meu para indeciso!
Passam por mim pampeiros de ambições e de conquistas,
Chove tortura, estrala o mal, serenateia a alegria,
Futuro está gravado em pedra e não se apaga mais!
Por isso é que o imprevisto é para mim mais imprevisto,
Guardo na sensação o medo ágil da infância,
Eu sei me rir! eu sei me lastimar com ingenuidade!

Nombrada da terra em força nova na manhã!
Ao pé de mim São Paulo em rosa vibra cheirando vida!
O Sol abrindo o paraquedas de ouro na amplidão
E peneirando o porem do calor sobre esse mundo...
Rangem os caminhões. Padeiro entrega o pão. O leite
Ferve no fogo. A feira grita de cor. As notícias
Correm povo no galopão folgado dos jornais.
Autoônibus bufando. Tudo bufando, abrindo asa...
A cidade mexe de vida fresca, temporã.
É a manhã! é a manhã! a glória formidável da manhã!...
Eu fiz da minha vida sempre um rasgo, uma nombrada matinal...
Isso é a felicidade.
É a minha glória⁶⁷³.

O poema “Louvação Matinal” faz parte do ciclo “Marco da Viração”, de *Remate de Males*, e isso já é bastante significativo, tendo em vista o que comentei acima sobre as características desse ciclo: poemas intimistas, ricos no acento da subjetividade e voltados para a temática da constituição

⁶⁷³ “Louvação Matinal”, Marco de Viração, *Remate de males*, p.256-257

da identidade do eu poético, que está no auge do processo de sua transformação, no marco do processo de maturação da poesia. Isso explica o tom profético e de desvelamento do eu poético na tentativa de se definir: *Possuir consciência de si mesmo isso é a felicidade./ Isso é a glória de ser, fazendo o que será.* O poema é longo, composto de seis estrofes com versos mistos e sem preocupação com a rima. Essas características contribuem para a noção de um discurso de enaltecimento, cuja raiz é o latim *laudāre*, ou seja, um discurso reto, contínuo, forte antes na temática que na forma estilística. E o poema suscita uma questão: quem ou o quê é louvado? Em primeiro plano, a *manhã do dia natural*; mas o que é louvado de fato, subjacente a essa, é a conduta do eu poético que se coloca na posição de conselheiro, de exemplo de comportamento. Numa analogia sutil com a natureza, nos acontecimentos singelos e naturais de uma manhã, o eu poético encontra o paradigma da conduta existencial. Assim, uma vida que *segue uma linha bem traçada* está sujeita ao *prisco do imprevisto*, da mesma forma que a *codorna que sem querer o camarada levantou*. Portanto, o eu poético predica *que a vida de cada qual seja um projeto de casa*, uma casa firme que *se agarra no lombo da terra*, ou seja, que suporte o imprevisto. A determinação desse projeto de ser, projeto ontológico⁶⁷⁴, é a condição *sine-qua-non* para a interação com o todo, a qual, mais uma vez, só se dá através do “outro”: *Ela se amiga [a casa] num átimo com tudo o que exerga em volta./ Se adoça, perde a solidão que tinha no projeto./ Se relaciona com a existência, um homem vive nela.* É a constituição desse sujeito, enquanto projeto bem definido, que faz com que a casa brilhe *da força do indivíduo e o glorifica*. É a determinação desse sujeito, na definição de sua identidade na relação com o outro, que torna possível o aniquilamento das perguntas fundamentais do ser quanto ao futuro, quanto ao peso do passado: *Deflorar a virgindade boba do que tem de vir!.../ Eu nunca andei metido em sortes nem feitiçarias [...] O meu passado... Não sei. Nem nunca matuto nele [...] Não recapitular! Nunca rememorar! Porém num rasgo matinal, em coragem perpétua/ Ir continuando o que um dia a gente determinou!* O último verso é bastante significativo da determinação do futuro e da ação que o eu poético assumirá em muitos dos poemas de Mário de Andrade: *Eu trago na vontade todo o futuro traçado!* Uma ação voltada para o outro, reconhecendo nessa ação a única forma de se constituir como identidade individual e de se integrar na universalidade⁶⁷⁵. O *projeto* de ser do eu poético é defendido, com determinação, contra todos os vícios e desvios: *Passam por mim pampeiros de ambições e de conquistas./ Chove tortura, estrala o mal, serenateia a alegria./ Futuro está gravado*

⁶⁷⁴ Sobre o qual já comentei na primeira parte deste trabalho.

⁶⁷⁵ Processo já identificado por Paul Ricœur: “l’exigence d’universalisation à la faveur de laquelle le soi s’élève à l’autonomie et si l’on a accueilli, au sein même du rapport à autrui, la mesure universelle qui fait que ce que je respecte en l’autre c’est son humanité”. “Moral, éthique et politique”, p. 12.

em pedra e não se apaga mais! O eu poético aposta nesse projeto da casa, como a vida de cada um, assim como na circularidade da vida, ao afirmar a sua constante renovação – *Nombrada da terra em força nova na manhã!* É nessa certeza da vida renovada a cada amanhecer, que o eu poético observa a magia dessa vibrando ao seu redor: *Ao pé de mim São Paulo⁶⁷⁶ em rosa vibra cheirando vida!/ O Sol abrindo o paraquedas de ouro na amplidão/ E peneirando o polem do calor sobre esse mundo.../ Rangem os caminhões. Padeiro entrega o pão. O leite/ Ferve no fogo. A feira grita de cor. As notícias/ Correm povo no galopão folgado dos jornais./ Autoônibus bufando. Tudo bufando, abrindo asa.../ A cidade mexe de vida fresca, temporã./ É a manhã! é a manhã! a glória formidável da manhã!...* O mesmo movimento cíclico da vida, marcado em cada nova manhã, representa o anseio de existência do poeta: *Eu fiz da minha vida sempre um rasgo, uma nombrada matinal.../ Isso é a felicidade./ É a minha glória.* O percurso de auto-conhecimento, de busca pela definição da identidade poética segue seu curso nos demais poemas.

VI

Nós íamos calados pela rua
E o calor dos rosais nos salientava tanto
Que um desejo de exemplo me inspirava,
E você me aceitou por entre os santos.

Erguer do chão um taco de cigarro,
Fumá-lo sem saber por que boca passou,
A terra me eriçava a língua e uma saliva seca
Pousando nos meus lábios molhados renasceu.

Todos os boitatás queimavam minha boca
Mas quando recomencei a olhar, ôh minha doce amiga,
Os operários passavam-se todos para o meu lado,
Todos com flores roubadas na abertura da camisa...
O Sol no poente, de novo auroral e nativo,
Fazia em caminho contrário um dia novo;
E as noites ficaram luminosamente diurnas,
E os dias massacrados se esconderam no covão duma noite sem fim⁶⁷⁷.

O poema transcrito acima faz parte do ciclo “Poemas da Amiga”, que, também, pertence ao livro *Remate de males*. O que equivale a dizer que esse ciclo traz, igualmente, em seus poemas, a marca da transformação operada na poética de Mário de Andrade. Nesse poema, em especial, o eu

⁶⁷⁶ No sub-capítulo “Outra geografia”, tratarei da relação alteridade e o tratamento que o poeta dá à representação da cidade de São Paulo e das demais regiões do Brasil.

⁶⁷⁷ “VI”, Poemas da Amiga, *Remate de males*, p. 275.

poético assume um desejo, já expresso em outros momentos, o de ser *exemplo*. O ambiente e as sensações o inspiram; é o silêncio compartilhado e o calor da natureza que *salienta tanto*, e de maneira determinante, esses dois seres. Mas somente o desejo não basta, pois, para se tornar *exemplo*, é preciso o “outro”, é preciso a aceitação do outro, sua aprovação: *E você me aceitou por entre os santos*. A aceitação do outro, que no fundo atesta a identidade do sujeito poético, é feita com base na promessa, na palavra dada. E a promessa feita, no poema, é a do engajamento: [...] *d’où l’énonciateur d’une promesse ponctuelle tire-t-il la force de s’engager? D’une promesse plus fondamentale, celle de tenir parole en toutes circonstances: on peut parler ici de “la promesse d’avant la promesse”. C’est elle qui donne à chaque promesse son caractère d’engagement: engagement envers... et engagement à...*⁶⁷⁸. Aqui, percebe-se um engajamento de vida pelo outro, que promete acercar-se dessa alteridade sem fazer distinção – *Fumá-lo sem saber por que boca passou*. A aprovação é mútua, concebida dentro do movimento de reflexividade, sem o qual não existiria verdade, não existira promessa. Ao ser aceito pelo outro como exemplo, o eu poético constitui sua identidade e pode, enfim, apostar na universalidade, pois o desejo de adesão é compartilhado por todos: *Os operários passavam-se todos para o meu lado*. É a comunhão que engendra o novo dia, a vida renovada: *O Sol no poente, de novo auroral e nativo,/ Fazia em caminho contrário um dia novo*. Mas a promessa não é ato gratuito, fácil, indolor, afinal, existe a fragmentação interna do sujeito que, até se constituir como tal, como unidade, não se sente capaz de manter a promessa. É necessário resistir, como veremos no poema seguinte.

I

[...]
 O passado atrapalha os meus caminhos
 Não sou daqui venho de outros destinos
 Não sou mais eu nunca fui eu decerto
 Aos pedaços me vim – eu caio! – aos pedaços disperso
 Projetado em vitrais nos joelhos nas caixas
 Nos Pireneus em pororoca prodigiosa
 Rompe a consciência nítida: EU TUDOAMO.

Ora vengam los zabumbas
 Tudoamarei! Morena eu te tudoamo!
 Destino pulha alma que bem cantaste
 Maxixa agora samba o coco
 E te enlambuzo na miséria nacionar⁶⁷⁹.

⁶⁷⁸ *Parcours de la reconnaissance*, p. 191.

⁶⁷⁹ “I”, *O Carro da Miséria*, p. 284.

Os versos, reproduzidos acima, fazem parte do poema que abre o livro *O carro da miséria*. Com a leitura dos poemas desse livro, o que se dará gradativamente neste trabalho, fica claro que o vocábulo “Miséria” é utilizado antes na conotação de domínio moral que material; trata-se da miséria dos sentimentos humanos desprezíveis, frágeis, mesquinhos. É contra esses sentimentos que o eu poético deseja se posicionar, numa tentativa de combatê-los em si mesmo e nos outros. A forma encontrada por esse, a fim de vencer sua própria fragmentação, é a do *Tudoamar*. Na ação da entrega, através do amor, o eu poético mantém a promessa⁶⁸⁰, e, ao se entregar, ele acaba com as incertezas, com a fragmentação interna – *Não sou mais eu nunca fui eu decerto/ Aos pedaços me vim – eu caio! – aos pedaços disperso*. Constitui-se enquanto sujeito por força do apelo da consciência – *Rompe a consciência nítida: EU TUDOAMO* –, na total aceitação do outro. Nesse poema, ao presentificar, de maneira determinante, a figura da “consciência”, o eu poético aponta para outra dimensão da alteridade. O próximo poema apresenta a importância da presença ontológica da consciência:

RECONHECIMENTO DE NÊMESIS

Mão morena dele pausa
No meu braço... Estremeci.
Sou eu quando era guri
Esse garoto feioso.
Eu era assim mesmo... Eu era
Olhos e cabelos só.
Tão vulgar que fazia dó.
Nenhuma fruta não viera
Madurando temporã.
Eu era menino mesmo,
Menino... Cabelos só,
Que à custa de muita escova
E de muita brilhantina,
Me ondulavam na cabeça
Que nem sapé na lagoa
Si vem brisando a manhã.

[...]

No entanto quando sucede
Mais braba a vileza humana
Arranhar na minha porta,

⁶⁸⁰ “Et c’est à cet engagement que s’attache le caractère d’ipseité de la promesse qui trouve dans certaines langues l’appui de la forme pronomiale du verbe: je m’engage à... Cette ipséité, à la différence de la mêmété typique de l’identité biologique et caractérielle d’un individu, consiste en une volonté de constance, de maintien de soi, qui met son sceau sur une histoire de vie affrontée à l’altération des circonstances et aux vicissitudes du cœur. C’est une maintenue malgré..., en dépit..., de tout ce qui inclinerait à trahir sa parole”. *Parcours de la reconnaissance*, p. 192.

Não sei porquê o curumim
Que eu já fui, surge e se bota
Assim rentinho de mim.
Será que é um anjo-da-guarda?...
Não sei não... Creio que não.
[...]

Eu também si o reconheço
É só porque sofro agreste,
E embora grudando a vista
No livro, eu faça de conta
Que não reparo no tal,
Minha alma espia o menino
Enquanto a vista devora
Uma sopa de aletria
Feita de letras malucas.
Mas ele não vai-se embora,
E o vulto do curumim,
Sem piedade, me recorda
A minha presença em mim.

Só isso. E por causa disso
Não posso fugir de mim!
Não posso ser como os outros!
Riso não pega de exerto,
Ser mau carece de raiz ...
E confessando que sofro,
Não sei si é pela coragem,
Mas tenho como uma aragem
E fico bem mais feliz.
Menino, tu me recordas
A minha presença em mim!

... A primeira vez que veio.
Tive uma alegria enorme,
Gostei de ver que já era
Bem mais taludo e mais forte
Que em pequeno e que possuía
Uma alma aquecida pelo
Fogo humano do universo.
Segunda vez me irritou.
Fui covarde, fui perverso,
Peguei no tal, lhe ensinei
A indecente dança-do-ombro.
Não quis saber, foi-se embora.
E quando não o vi mais,
Sozinho, me arrependi.
A terceira vez é agora
E eu... não sei... não gosto dele
Mas não quero que o rapaz
Me deixe sozinho aqui.
Não danço mais dança-do-ombro!

Eu reconheço que sofro!

Ah! malvadeza brutaça
Dos indivíduos desta praça!
Ah! homens filhos-da-puta,
Gente bem ruim, bem odiando,
Homens bem homens, grandiosos
Na sua inveja acordada!
Grandiosos na força bruta,
Na estupidez desvelada!
Que heroísmo sem inocência,
O do sujeito esquecendo
Do remorso e da consciência!
Ôh! força reta, bem homem,
De ser talqualmente os mares,
E os movimentos do mundo!
Perversidades solares
Da magrém! ser matapau!
Sucuri, raio, minuano!
Forçura destes humanos,
Iguais na perversidade,
Iguais na imbecilidade,
Na calúnia, iguais no ciúme!...
Conscientemente implacáveis!
Imperiais no riso mau!...
Ota, cabra demográfico,
Jornaleiro do azedume,
Secreção de baço podre,
Alma em que a sífilis deu!
Burrice gorda, indiscreta,
Veneranda... *Homo imbecilis*,
Invejado pelo poeta...
Viva piolho de galinha!
Êh! Homem, bosta de Deus!

Menino, sai! Eu te odeio,
Menino assombrado, feio,
Menino de mim, menino,
Menino trelento, que enches
Com teus silêncios puríssimos
A bulha dos meus desejos,
Que nem a calma da tarde
Vence a bulha da cidade...
Menino mau, que me impedes
De entrar também pro recheio
Das estatísticas... sai!
Menino vago, sem nome,
Que me embebes inteirinho
Nesta amargura visguenta
Pelos homens! Pelos homens!...

Puxa! rapazes, minha alma,

Comprida que não se acaba,
Está negra tal-e-qual
Fruta seca de goiaba!
Meus olhos tão gostadores
Nem têm mais gosto de olhar!
E pela primeira vez
O murmurejo natal
Desta vida está sem graça,
E eu só desejo uma calma
Que apagasse até meus ais!
Tudo amarga porque os homens
Me amargaram por demais!
Uma tristeza profunda,
Uma fadiga profunda,
E até, miseravelmente,
O projeto inconfessável
De parar...

Menino, sai!

Você é o estranho periódico
Que me separa do ritmo
Inânime desta vida...
E o que é pior, você relembra
Em mim o que geralmente
Se acaba ao primeiro sopro:
Você renova a presença
De mim em mim mesmo... E eu sofro.

É tarde. Vamos dormir.
Amanhã escrevo o artigo.
Respondo cartas, almoço,
Depois tomo o bonde e sigo
Para o trabalho... Depois...
Depois o mesmo... Depois,
Enquanto fora os malévolos
Se preocupam com ele,
Vorazes feito caprinos,
Nesta rua Lopes Chaves
Terá um homem concertando
As cruces do seu destino⁶⁸¹.

Como tudo na poesia marioandradina, o título desse poema não é um acaso. Nêmesis⁶⁸², a deusa grega, também conhecida como Adrastéia – a inevitável –, era a deusa do destino e da fúria divina contra os mortais que desrespeitavam leis morais e tabus. Ao contrário de Erínias, o poder de Nêmesis não era retaliador, mas sim de restabelecimento da ordem justa. Nêmesis representa a materialidade da ética, colocando os homens em contato com a unidade perdida e abrindo a

⁶⁸¹ “Reconhecimento de Nemesis”, *A costela do Grã Cão*, p. 300-305.

⁶⁸² Conferir *Mitologia grega* de Junito Brandão.

possibilidade de vislumbrar um horizonte de integração normativo, partindo da reflexão à ação. Mas, no poema, não é a deusa que promove a harmonia interna do eu poético, é o próprio eu poético, na figura do seu eu-menino: *Sou eu quando era guri*. O poema retrata a longa meditação em que o eu poético, através dos cento e oitenta e oito versos⁶⁸³, trava um diálogo íntimo consigo mesmo. Este é dividido em sete momentos distintos. No primeiro deles, temos um reconhecimento sem conhecimento, pois, nesses versos, o poeta demonstra saber que a figura do menino é a de si mesmo. Contudo, mesmo identificando nele sua alteridade direta, o eu poético desconhece, nesse momento, o porquê de sua vinda, apesar de identificar o momento que propicia a sua aparição: *No entanto quando sucede/ Mais braba a vileza humana/ Arranhar na minha porta,/ Não sei porque o curumim/ Que eu já fui, surge e se bota/ Assim rentinho de mim*. Ainda temos, nesses versos, o segundo indício⁶⁸⁴ do campo semântico para o qual o eu poético conduz, sutilmente, o nosso olhar: a *vileza humana*, ou seja, o campo semântico da ação. O segundo momento do poema é o do estranhamento, que direciona para o conhecimento de fato, visto que a presença do menino o incomoda: *Sem piedade recorda a minha presença em mim*. Não raro, a forma mais eficaz de aprendizado passa pela dor, pelo sofrimento⁶⁸⁵: *Eu também si o reconheço/ É só porque soffro agreste*.

O terceiro momento do poema, de caráter narrativo, presente na sétima estrofe, representa uma pequena digressão dividida em três momentos que retratam as diferentes sensações experienciadas pelo eu poético no contato com ele mesmo na figura do menino que volta. No primeiro momento de digressão, existe a alegria do encontro, pois o reflexo de si mesmo, que o eu poético via no menino, transmitia a verdade de seu ideal – *A primeira vez que veio./ Tive uma alegria enorme./ Gostei de ver que já era/ Bem mais taludo e mais forte/ Que em pequeno e que possuía/ Uma alma aquecida pelo/ Fogo humano do universo*. Já na segunda vez em que o menino surge, o eu poético tenta o corromper, ensinando-o a ser indiferente à humanidade – *Peguei no tal, lhe ensinei/ A indecente dança-do-ombro*. E, finalmente, chegamos à terceira visita do menino ao eu poético. A digressão foi necessária para que o leitor pudesse compreender em que medida o sofrimento atual do eu poético, no contato consigo mesmo, é fruto de sua própria imprudência, da leviandade em tentar corromper-se internamente – *A terceira vez é agora/ E eu... não sei... não gosto dele/ Mas não quero que o rapaz me deixe sozinho aqui./ Não danço mais a dança-do-ombro!// Eu reconheço que soffro*. O que foi visto até o presente basta para sabermos que estamos no domínio

⁶⁸³ Fiz alguns cortes no poema original, reproduzindo somente alguns deles, os mais significativos da questão.

⁶⁸⁴ O primeiro é a presença de Nêmesis.

⁶⁸⁵ Já o disse Nietzsche: “Was mich nicht unterbringt, macht mich stärker” – (Aquilo que não me mata, me fortalece).

da consciência, ou do “foro íntimo”, como prefere denominar Paul Ricœur⁶⁸⁶. O foro íntimo representa uma das categorias da alteridade: o si mesmo. Através da mediação do foro íntimo, o sujeito promove um retorno a si mesmo, contudo, é como um “outro” que o “si mesmo” se manifesta. O foro interior, ou a consciência, está diretamente ligado à avaliação, pelo próprio sujeito e pelo “outro”, da ação humana⁶⁸⁷, o “outro” mais íntimo. E é exatamente da ação humana que o poema fala. E, aqui, chegamos ao quarto momento, no qual o eu poético a avalia duramente: *Ah! malvadeza brutaça/ Dos indivíduos desta praça!/ Ah! homens filhos-da-puta,/ Gente bem ruim, bem odiando,/ Homens bem homens, grandiosos// Que heroísmo sem inocência,/ O do sujeito esquecendo/ Do remorso e da consciência!/ Ôh! força reta, bem homem,/ De ser talqualmente os mares,/ E os movimentos do mundo!!! Forçura destes humanos,/ Iguais na perversidade,/ Iguais na imbecilidade,/ Na calúnia, iguais no ciúme!.../ Conscientemente implacáveis!!! Alma em que a sífilis deu!/ Burrice gorda, indiscreta,/ Veneranda... Homo imbecilis,/ Invejado pelo poeta.../ Viva piolho de galinha!/ Êh! Homem, bosta de Deus!*

A linha teórica à qual se filia Paul Ricœur, a fim de postular seu entendimento acerca do foro íntimo, vai desde Hegel, passando por Nietzsche, até chegar a Heidegger⁶⁸⁸. Em Hegel, a consciência moral torna-se a atestação do “si”; já para Nietzsche, a fim de atingir a grande inocência, é preciso sair do círculo vicioso da boa e da má consciência. Mas é em Heidegger que Ricœur encontra a mais precisa formulação sobre a consciência, entendendo-a como um grito, um chamado cuja força é originariamente ética. E é como um grito, vindo do mais profundo canto do ser, que o eu poético sente a presença silenciosa do menino – *Menino trelento, que enches/ Com teus silêncios puríssimos/ A bulha dos meus desejos*. O silêncio é tão forte, tão poderoso e tão imperativo

⁶⁸⁶ “Le cas du for intérieur est assurément plus difficile, tant il confine à la problématique morale. [...] en tant que forum du colloque de soi avec soi-même (c’est pourquoi j’ai préféré le terme de for intérieur à celui de conscience morale, pour traduire l’allemand *Gewissen* et l’anglais *conscience*). [...] En ce sens la conscience, au sens de for intérieur, est à peine discernable de la conviction (qui se dit en allemand *Überzeugung*) en tant qu’instance dernière de la sagesse pratique. Elle le reste néanmoins quelque peu, dans la mesure où l’attestation (qui se dit en allemand *Bezeugung*) constitue l’instance de jugement qui fait front au soupçon, dans toutes les circonstances où le soi se désigne lui-même, soit comme auteur de parole, soit comme agent d’action, soit comme narrateur de récit, soit comme sujet comptable de ses actes. En ce sens le for intérieur n’est rien d’autre que l’attestation par laquelle le soi s’affecte lui-même. A cet égard, on peut invoquer aussi bien Hegel que Heidegger, pour désimpliquer sans excès d’abstraction une ‘métaphysique’ du for intérieur d’une ‘éthique’ de la conscience morale”. *Réflexion faite*, p. 107.

⁶⁸⁷ “[...] il faut que soit préservée, au plan phénoménologique même, la variété des expériences de passivité et d’extériorité, entremêlées de façons multiples à l’intimité de l’agir humain. [...] trois directions l’exploration du champ varié de la passivité-extériorité: vers la chair, en tant que médiatrice entre le soi et un monde, lui-même pris selon ses degrés variables de praticabilité et donc d’étrangeté; vers l’étranger, en tant qu’il est mon semblable pourtant extérieur à moi-même; enfin vers cet autre que constitue le for intérieur, figuré para la voix de la conscience à moi adressée du fond de moi-même”. *Réflexion faite*, p. 105.

⁶⁸⁸ Fato já indicado por Gabriel Marcel, um dos mentores de Paul Ricœur. Conferir o capítulo “Le cercle de Gabriel Marcel et la filiation réflexive”, em *Paul Ricœur – Les sens d’une vie*, p. 22-31.

que impede o eu poético de negá-lo: *Menino mau, que me impedes/ De entrar também pro recheio/ Das estatísticas... sai!/ Menino vago, sem nome,/ Que me emborra: inteirinho/ Nesta amargura visguenta/ Pelos homens! Pelos homens!...* A impotência diante da força desse grito silencioso da consciência é o quinto momento do poema, e o fim se aproxima com um eu poético extenuado pela luta íntima. O sexto momento do poema marca, definitivamente, o poder que a consciência possui em desvelar o ser diante de si mesmo, experiência da qual é impossível se eximir: *E o que é pior, você relembra/ Em mim o que geralmente/ Se acaba ao primeiro sopro:/ Você renova a presença/ De mim em mim mesmo... E eu sofro.* E, finalmente, no sétimo e último momento do poema, o eu poético chega à exaustão causada pelo embate interno, mas uma nova determinação aponta para uma transformação definitiva: *Nesta rua Lopes Chaves/ Terá um homem concertando/ As cruces do seu destino.* A aceitação da verdade interna trazida pelo menino, ou seja, a aceitação de si mesmo, é operada pela força da consciência, esse grito que é essencialmente ético. Essa transformação é reconhecida, inclusive, na própria poética, como se pode observar nos poemas que compõem *Lira paulistana*, onde os versos são carregados de silêncios e interrogações humanas:

[sem título]
[...]
Luzes mais luzes,
Luzes perdidas na garoa,
Trago tristezas no peito vivo,
Implacáveis.

Ideais, ideais,
Ideais raivosos do insofrido,
Trago verdades novas na boca,
Insaciáveis⁶⁸⁹.
[...]

Como veremos na análise de outros poemas de *Lira paulistana*, o eu poético se apresentará freqüentemente envolto por uma tristeza advinda de um sentimento de impotência, como no poema acima. O processo de transformação do eu poético, que passa a assumir com radicalidade a promessa feita ao “outro”, promessa de vida *vers* o “outro”, pode ser sentida, gradativamente, na leitura dos poemas de Mário de Andrade. Grosso modo, é possível ver nos poemas de *Lira paulistana* a amargura e a culpabilidade assumida pelo escritor, na conferência “O Movimento Modernista”. No poema acima, o eu poético assume o peso da tristeza interna – *Trago tristezas no*

⁶⁸⁹ *Lira paulistana*, p. 366.

peito vivo,/ Implacáveis – que resulta do desejo imperioso de cumprir com seu destino, de dar vida aos seus ideais, de cumprir com sua promessa: *Ideais, idéias/ Ideais raivosos do insofrido*. O eu poético dobra-se ao peso da consciência que o chamou à verdade; agora ele precisa dizer, ele tem urgência em cumprir com a sua verdade íntima: *Trago verdades novas na boca,/ Insaciáveis*.

Até o momento, dois elementos básicos, para entender a presença da alteridade na poesia marioandradina, foram apresentados. O primeiro deles é o que se pode chamar de projeto de inclusão, segundo o qual o eu poético trata dos seres considerando o que esses têm em comum, ou seja, a sua humanidade. No segundo momento, que acabamos de ver, foi possível compreender a estrutura interna do eu poético e observar o processo de metamorfose pelo qual passou. É claro que, após a leitura dos sub-capítulos acima, uma pergunta pode ter surgido: esse projeto de inclusão, de promessa *vers et pour autrui*, não apresenta falhas, não é utópico, considerando que essa poesia é fruto do pensamento de um homem social e histórico que, como tal, possa ter assumido todos os preconceitos e influências de sua época? É com o intuito de problematizar a questão, que apresento o próximo sub-capítulo, mas, gostaria de adiantar que o fato de ler na poesia de Mário de Andrade a presença forte da alteridade, a “promessa” pelo “outro”, que constitui o pilar do direcionamento ético ali presente, não significa transformá-lo num santo, num iluminado, ou algo que o valha. É enquanto homem comum, pleno de contradições e de conflitos internos, altamente envolvido com a história de seu tempo, que o poeta tem interesse; demonstrar que um santo dedicou sua vida aos outros é tautológico, mas observar que um homem comum, um artista, fez da sua obra um rasgo de humanidade, isso sim, é relevante. É esse fato que faz de Mário de Andrade um grande poeta.

Aporias da alteridade.

Como vimos na primeira fase deste trabalho, o escritor Mário de Andrade viveu e atuou de forma determinante na sociedade paulista durante as décadas de 20 a 40. Através de sua correspondência, das viagens de pesquisa, em companhia de figuras da alta sociedade paulistana, o escritor expandiu os horizontes de sua ação intelectual a, praticamente, todo o Brasil. Isso equivale a dizer que Mário de Andrade viveu no período histórico em que a sociedade letrada brasileira era, em sua maioria esmagadora, branca, e era essa sociedade que representava os “leitores” da época. Mário de Andrade, mesmo não sendo um homem de posses, freqüentava os mesmos lugares e tinha muitos amigos que pertenciam à elite paulistana. Fatos históricos, que ocorreram durante essas três décadas,

marcaram sensivelmente a vida e o comportamento dessas pessoas: a crise do café, a queda da bolsa de valores de Nova Iorque, a Revolução de 1930, a Revolução Constitucionalista de 1932, entre outros. Vale lembrar que, quando Mário de Andrade publicou sua primeira obra – *Há uma gota de sangue em cada poema* –, haviam se passado somente 29 anos da data oficial da abolição da escravatura, quando a princesa Isabel promulgou a lei Áurea em 13 de 1888. O fim da escravidão legal promoveu mudanças consideráveis na vida social e econômica do país. Uma delas está ligada ao problema da mão-de-obra, o qual propiciou o primeiro movimento de imigração no país. Já com o avanço da modernização da cidade de São Paulo e com o crescimento do setor industrial, a chegada de imigrantes europeus se intensificou. O elenco de todos esses fatos obedece ao propósito de complementar a descrição do período histórico no qual o escritor Mário de Andrade estava inserido. Não tenho a menor pretensão de avaliar ou justificar qualquer ação, ou posicionamento político, de Mário de Andrade. Como venho afirmando durante todo este estudo, não é a figura do escritor, enquanto elemento biográfico, que está em foco neste trabalho, mas sim a obra de arte. Entretanto, como já foi mencionado em outro momento, existe a figura do “autor implícito” que pode ser determinado pelos rastros existentes em sua obra. O autor implícito não é o autor real, mas o tem por referência. Todo o percurso deste trabalho, até o momento, indica, mesmo que não o tenha afirmado categoricamente, que a presença da alteridade na poesia marioandradina tem ligação, direta ou indireta, com o “projeto” existencial do próprio escritor. Portanto, é possível intuir que, todos os acontecimentos e tendências sociais e históricas ocorridos, no período em que o poeta estava em plena atividade artística tenham servido de matéria na elaboração de sua obra. O importante a ser determinado, aqui, é que, como já foi dito, a obra de arte tem muitos momentos a serem considerados quando estudamos sua teoria. Perceber esses diferentes momentos constituintes da obra literária não significa eleger um deles - a biografia do autor, o seu contexto histórico e social, os possíveis distúrbios psicológicos deste, o material utilizado, entre outros – e criar uma “teoria” de análise a ser aplicada, como uma mordaca, no exercício de interpretação da obra. Insisto que é preciso deixar a obra “falar”, pois é ela que orienta a leitura à medida que nos transmite os elementos que realmente contam para o seu entendimento. Tendo em vista essas considerações, pretendo, aqui, apresentar “como” certas figuras, tais como o negro, o imigrante, o burguês, o judeu etc, oriundas e marcadas, obviamente, por determinados acontecimentos históricos, são tratadas, enquanto representações poéticas, dentro da poesia marioandradina. Outrossim, entender “como” essas figuras, que constituem a alteridade na poesia de Mário de Andrade, são incorporadas na “promessa”.

Os poemas selecionados, pertencentes aos dez livros que compõem *Poesias completas*, estão dispostos de acordo com a ordem de aparição dentro do livro. Dessa forma, será possível observar como os temas reaparecem em diferentes momentos. Por exemplo, a figura do burguês, que é explicitamente censurada no poema “Ode ao Burguês”, irá reaparecer em diferentes momentos dentro dessa poética.

ODE AO BURGUEÊS

[...]

Comme! Come-te a ti mesmo, oh! Gelatina pasma!
Oh! *Purée* de batatas morais!
Oh! Cabelos nas ventas! Oh carecas!
Ódio aos temperamentos regulares
Ódio aos relógios musculares! Morte e infâmia!
Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados!
Ódio aos sem desfalecimentos nem arrependimentos,
Sempiternamente as mesmices convencionais!
De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Ela!
Dois a dois! Primeira posição! Marcha!
Todos para a Central do meu rancor inebriante⁶⁹⁰

[...]

O poema é composto de sete estrofes assimétricas e todos os versos são exclamativos, o que intensifica o tom agressivo do mesmo. Para essa análise, selecionei a quinta estrofe por conter ela o vocábulo que vai na contramão do verbo marioandradino *tudoamar*: “ódio”. palavra rara no vocabulário do eu poético. O “ódio”, direcionado contra o burguês, é representativo da recusa de determinado comportamento que lhe é atribuído: *Ódio aos temperamentos regulares/ Ódio aos relógios musculares! Morte e infâmia!/ Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados!/ Ódio aos sem desfalecimentos nem arrependimentos*. Na figura do burguês, são condenados os sentimentos da frieza, da ganância e da indiferença. Esses mesmos sentimentos, e outros mais, que ditam determinados comportamentos humanos, serão condenados em outros poemas, por vezes, de forma mais amena e indireta que aqui. Como é o caso do poema abaixo:

A CAÇADA

[...]

A velhice e a riqueza têm as mesmas cãs.

⁶⁹⁰ “Ode ao burguês”, *Paulicéia desvairada*, p. 88.

A engrenagem trépida... A bruma neva...
Uma síncope: a sereia da polícia
que vai prender um bêbado no Piques...

Não há mais lugares no boa-vista triangular.
Formigueiro onde todos se mordem e devoram...
O vento gela... Fermentação de ódios egoísmos
para a caninha-d-O' dos progredires...

Viva virgem vaga desamparada...
Malfadada! Em breve não será mais virgem
nem desamparada!
Terá o amparo de todos os desamparos⁶⁹¹!

[...]

A crítica mordaz é acompanhada de um certo sarcasmo e o poema apresenta um movimento contínuo, movimento de vida, de rotatividade. Esse movimento é garantido pela presença das reticências, muito características dos poemas de *Paulicéia desvairada*, e pela escolha de certos vocábulos, tais como, “engrenagem”, “progredires” e “em breve”. O detalhe a ser observado é que o movimento cíclico de vida, no poema, é corrompido por suas personagens, não citadas, mas presentes. Essas personagens – os ricos, os corrompíveis, os que corrompem e os ambiciosos – vêm a circularidade do tempo e da vida como uma urgência, a que tudo permite e justifica. A comparação entre a “riqueza” e a “velhice” também aponta para essa noção de movimento, mas vai além, apresenta a fragilidade desse; uma fragilidade humana que demanda, portanto, esforço e desgaste a fim de manter-se dentro dessa circularidade viciosa, por isso as “cãs”. O título do poema ganha maior significação com a leitura dos versos – *Formigueiro onde todos se mordem e devoram.../ O vento gela... Fermentação de ódios egoísmos/ para a caninha-d-O' dos progredires...* A caçada é humana, onde há a redução do homem à animalidade. É preciso notar que, nesses versos, e em muitos outros dessa fase, o eu poético é de um moralismo cortante e irônico. Como disse, são, freqüentemente, os comportamentos sociais que são julgados, não as figuras propriamente ditas, mas o que elas representam, as condutas que, de uma forma geral, são atribuídas a elas, como se verá também no poema abaixo:

COLLOQUE SENTIMENTAL

Tenho os pés chagados nos espinhos das calçadas...
Higienópolis!... As Babilônias dos meus desejos baixos...
Casas nobres de estilo... Enriqueceres em tragédias...

⁶⁹¹ “A Caçada”, *Paulicéia desvairada*, p. 94.

Mas a noite é toda um véu-de-noiva ao luar!

A preamar dos brilhos das mansões...
O jazz-band da cor... O arco-íris dos perfumes...
O clamor dos cofres abarrotados de vidas...
Ombros nus, ombros nus, lábios pesados de adultério...
E o *rouge* – cogumelo das podridões...
Exércitos de casacas eruditamente bem talhadas...
Sem crimes, sem roubos o carnaval dos títulos...
Si não fosse o talco adeus sacos de farinha!
Impiedosamente...

- Cavalheiro... – Sou conde! – Perdão.
Sabe se existe um Brás, um Bom Retiro?

- Apre! Respiro... Pensei que era pedido.
Só conheço Paris!

- Venha comigo então.
Esqueça um pouco os braços da vizinha...

- Percebeu hein! Dou-lhe gorgeta e cale-se.
O sultão tem dez mil... Mas eu sou conde!

- Vê? Estas paragens trevas de silêncio...
Nada de asas, nada de alegria... A Lua...

A rua toda nua... As casas sem luzes...
E a mirra dos martírios inconscientes...

- Deixe-me por o lenço no nariz.
Tenho todo os perfumes de Paris!

- Mas olhe, em baixo das portas, a escorrer...
- Para os esgotos! Para os esgotos!

- ... a escorrer,
Um fio de lágrimas sem nome!...⁶⁹²

Comecemos pelo título – “Colloque Sentimental” –, que marca uma ironia amarga, dolorosa, e dá o tom do poema⁶⁹³. Ao contrário de “Ode ao Burguês”, aqui não existe uma acusação direta. A censura vêm diluída no decorrer do relato. O poema é dividido em duas fases: duas estrofes introdutórias, que podem ser consideradas interligadas ou não, com a segunda fase do poema, que é

⁶⁹² “Colloque Sentimental”, *Paulicéia desvairada*, p. 99.

⁶⁹³ Lembremos que, sobre o sentimento de dor que emana desse poema, o próprio poeta já havia comentado no “Prefácio Interessantíssimo”: “Aliás versos não se escrevem para leitura de olhos mudos. Versos cantam-se, choram-se. Quem não souber cantar não leia Paisagem n.º. 1. Quem não souber urrar não leia Ode ao Burguês. Quem não souber rezar, não leia Religião. Desprezar: A Escalada. Sofrer: Colloque Sentimental (...)”. *Paulicéia desvairada*, p. 76.

o diálogo do eu poético com o conde. Os versos da primeira fase apresentam o cenário, onde possivelmente se deu o encontro entre as personagens da segunda fase. É provável que o eu poético da primeira fase seja o sujeito que conduz o conde na segunda e que lhe apresenta uma outra realidade. Partindo do pressuposto de que se trata do mesmo sujeito, temos, então, caracterizado o eu poético imolado, que faz apelo à figura do Cristo, ou a dos homens santos estigmatizados: *Tenho os pés chagados nos espinhos das calçadas*. Todas as imagens e sentidos dessas duas primeiras estrofes concorrem para criar um ambiente pernicioso: *As Babilônias dos meus desejos baixos; Enriqueceres em tragédias; O clamor dos cofres abarrotados de vidas; lábios pesados de adultério; cogumelo das podridões; o carnaval dos títulos*. O detalhe que introduz a dúvida de que, realmente, se trata do mesmo eu poético nas duas fases do poema é o fato do primeiro assumir como seus os desejos baixos. Esse verso também quebra a imagem “santificada” que os *pés chagados* concedeu ao eu poético. A primeira fase é encerrada com a ironia: *Se não fosse o talco adeus sacos de farinha*, fazendo alusão ao talco usado nas cortes para tornar a face branca, o qual foi substituído, na modernidade, pelo pó de arroz. A face esbranquiçada pelo talco era um dos indicativos da procedência nobre do indivíduo. A segunda fase do poema tem a característica didática dos diálogos platônicos e é composta por nove dísticos: todos eles trazem, como indicativo, a questão da arrogância que caracteriza a classe social “nobre”. No primeiro deles, a personagem do conde corrige o eu poético no que consta da determinação de seu título: – *Cavalheiro...* – *Sou conde!* Se ficássemos somente com a leitura desse primeiro dístico, poderíamos imaginar que se tratasse de um pedido de informação, mas não o é, o que fica claro com a leitura do terceiro: – *Venha comigo então./ Esqueça um pouco os braços da vizinha...* O eu poético, até mesmo pela característica divina que assumiu na primeira fase do poema, é onisciente. O convite feito ao conde pelo eu poético é semelhante ao que Virgílio fez a Dante. Assim como o poeta italiano acompanhou seu discípulo na passagem pelo inferno, o eu poético deseja conduzir o conde: *Vê? Estas paragens trevas de silêncio.../ Nada de asas, nada de alegria... A Lua...// A rua toda nua... As casas sem luzes...* e, a fim de retomar a dimensão divina do poema, o eu poético acrescenta: *E a mirra dos martírios inconscientes...* Se a leitura do poema se pautar por uma perspectiva história, no entendimento da representação dos bairros Brás e Bom Retiro, valeria lembrar que, com a chegada dos imigrantes no país, um dos locais onde esses se concentravam era a “Hospedaria dos Imigrantes”, localizada no Brás. Na década de 40 foi a vez de chegarem os nordestinos, neste mesmo bairro. Já o Bom Retiro foi, e ainda é, reduto de diferentes etnias, tais como, italianos, judeus e coreanos. A história nos esclarece que as condições para a adaptação na terra nova que esses grupos encontraram ao aqui

chegar não era satisfatória. Mas, se a leitura se concentrar exclusivamente na semântica dos versos, Brás e Bom Retiro ganham outra dimensão, transformam-se em *locus* poético apontando para a universalização da referência geográfica. Brás e Bom Retiro, ou Château Rouge, Bronx, De Baarsjes, La Pau! Não importa o local, o importante é o “olhar” e o que se desvela diante desse olhar: – *Mas olhe, em baixo das portas, a escorrer.../ – ... a escorrer./ Um fio de lágrimas sem nome!...* Sem nome, sem título, sem referência, somente uma lágrima, fruto dos martírios inconscientes. Aqui, no poema, a crítica e a repulsa da atitude social, a que o conde representa, é, ainda, uma rejeição que aposta na inserção, pois se pauta pela possibilidade da conscientização do sujeito em relação ao outro. O movimento existente de “recusa” de determinadas figuras, representativas de algo que o eu poético renega, passa sempre pelo movimento dialético entre a negação e a redenção. O mesmo acontece com o movimento permanente que parte do particular em direção ao universal. Ao que tudo indica, o eu poético, quando recusa um comportamento representado por uma determinada figura, logo em seguida, minimiza essa exclusão. Assim como acontece com os “burgueses”, acontecerá com os negros e com os imigrantes. Com os negros, em particular, o eu poético marioandradino se comporta de maneira especial, por vezes, com o desejo de fazer justiça, outras, no anseio por compreender melhor a etnia, assim como compreender a origem do preconceito que sobre ela recai⁶⁹⁴.

XV

Abro tua porta inda todo úmido do orvalho da manhã.
Estávamos tão bonitos hoje...
 Os filhos dos fazendeiros
 Os filhos dos italianos...
Tinha também alguns com a pele morena por demais!
Como deve ser ridículo um negro passeando em Versalhes!

Detestável Paris!

Porém nós fazíamos a mesma raça,
Grande gente nova sem ódios,
Povo de trabalho e de ventura...
 Novo-Continente, novo centro do mundo!...⁶⁹⁵

⁶⁹⁴ Esse desejo de compreensão foi o que moveu as pesquisas realizadas por Mário de Andrade, assim como a leitura que fazia dos recortes de jornais que falavam sobre o assunto. Existem, catalogados e arquivados no Instituto de Estudos Brasileiros, 13 artigos de Benjamim Péret sobre religião africana recortados por Mário de Andrade. No recorte de jornal guardado por Mário de Andrade, “Candomblé e Makumba” de Benjamin Péret, publicado no Diário da Noite em 25/11/1930, s/p., existe a nota: *todo lido e anotado*.

⁶⁹⁵ “XV”, *Losango cáqui*, p. 133.

[...]

Na primeira leitura do quinto e sexto versos poderíamos imaginar estar diante de um exemplo flagrante de racismo. A discriminação presente na locução adverbial *por demais*, referindo-se à “pele morena”, assim como na expressão *Como deve ser ridículo um negro passeando em Versalhes!*, somente é amenizada com a leitura do sétimo verso: *Detestável Paris! É, na verdade, uma constatação seguida de repreensão por comparação – Paris versus Brasil. Entretanto, a verdade do poema não se concentra no contraponto feito entre as representações de “Paris”, a capital da França, e do “Brasil”, mas, sim, na aposta a favor da inclusão, em detrimento da “exclusão”. É a conjunção adversativa “porém” que aponta para o dado positivo em relação ao “nós”. A terceira estrofe, mesmo que represente um ideal utópico e idealista, nega qualquer possibilidade de identificação de racismo, ou de exclusão: *Porém nós fazíamos a mesma raça,/ Grande gente nova sem ódios,/ Povo de trabalho e de ventura.../ Novo-Continente, novo centro do mundo!..* De acordo com Domício Proença Filho⁶⁹⁶, que denomina o escritor paulista como “o mulato Mário de Andrade”, existem algumas passagens reveladoras de uma posição dividida, que comprovam a equivalência entre a identidade do eu lírico e a do poeta. O que, de fato, existe na poesia, no tocante à figura do negro, é um respeito e uma admiração frente a uma cultura, a um símbolo, a uma força que o eu poético busca conhecer⁶⁹⁷. Não há partidatismo, nem engajamento em defesa do negro. O*

⁶⁹⁶ PROENÇA FILHO, Domício. “A trajetória do negro na literatura brasileira”, p. 181.

⁶⁹⁷ Um forte exemplo dessa tentativa, do próprio Mário de Andrade, em entender a etnia negra e a origem do racismo existente contra ela, é o artigo “As superstições da cor preta”. As conclusões do escritor são um tanto quanto inocentes e até mesmo condescendentes, mas jamais indiferentes: “No Brasil não existe realmente uma linha-de-cor. Por felicidade, entre nós, negro que se ilustre pode galgar qualquer posição. Machado de Assis é o nosso principalíssimo e indiscutido clássico de língua portuguesa e é preciso não esquecer que já tivemos Nilo Peçanha na presidência da República. Mas semelhante verdade não oculta a verdade maior de que o negro entre nós sofre daquela antinomia branco-européia que lembrei no início, e que herdamos por via ibérica. Isso talvez possa um bocado consolar o negro da maioria dos apodos que o cobrem. É ver que o branco, o possível branco despreza ou insulta exclusivamente por superstição. Pela superstição primária e analfabeta de que a cor branca simboliza o Bem e a negra simboliza o Mal. Não é porque as culturas afro-negras sejam inferiores às européias na conceituação do progresso ou na aplicação do individualismo; não é, muito menos, porque as civilizações negras sejam civilizações ‘naturais’; não foi inicialmente por nenhuma inferioridade técnica ou prática ou intelectual que o negro se viu depreciado ou limitado socialmente pelo branco: foi simplesmente por uma superstição de cor. Na realidade mais inicial: si o branco renega o negro e o insulta é por simples e primária superstição. (...) Na feitiçaria, o preto é também duplamente usado: 1º - como cor do mal; 2º - mas tão detestável que afugenta o próprio mal. O bode preto é o das bruxas e bruxedos europeus, que veio feminilizar-se entre nós na cabra preta dos catimbós e candomblés. (...) Esta a superstição primeira, pueril e depreciativa, que botou os negros no ostracismo do Bem. Não se trata de uma questão antropológica, nem de estupidez de um Gabeau ou de um ariano, nem de uma comparação de culturas: se trata de uma simples superstição de cor, anterior ao convívio histórico de pretos e de brancos, que se descarregou sobre as raças negras dominadas. Aplicou-se ao preto homem o que se dera à cor preta, fosse na chita ou no pêlo do bode. E o homem preto chega por isso a ser o próprio diabo. (...) Todas estas observações podem ser mesquinhas como elevação moral do homem branco ou muito interessante como folclore, mas é realmente trágico a gente verificar que

respeito vem mesmo de uma tentativa de identificação com a etnia, como em alguns dos versos de “A Meditação sobre o Tietê”: *Eu me sinto grimpado no arco da Ponte das Bandeiras,/ Bardo mestiço, e o meu verso vence a corda/ Da caninana sagrada, e afina com os ventos dos ares, e enrouquece/ Úmido nas espumas da água do meu rio,/ E se espatifa nas dedilhações brutas do incorpóreo Amor*⁶⁹⁸. Como também notou Domício Proença Filho, nos “Poemas da negra”, o eu poético exalta a beleza da raça, à luz da relação amorosa valorizadora⁶⁹⁹.

III

Você é tão suave,
Vossos lábios suaves
Vagam no meu rosto,
Fecham meu olhar.

Sol-posto.

É a escuridão suave
Que vem de você,
Que se dissolve em mim⁷⁰⁰.

[...]

Não há nesses versos a erotização do negro, estereótipo alimentado em muitos dos textos de nossos escritores brasileiros⁷⁰¹. Ao contrário, existem outros poemas marioandrados em que o erotismo é mais explícito que nos “Poemas da Negra”, como, por exemplo, no “Carnaval Carioca”, em que a relação amorosa não se dá, necessariamente, com alguém da etnia negra:

[...]

Teu amor provinha de desejos irritados,
Irritados como os morros do nascente nas primeiras horas da manhã
Teu beijo era como o grito da araponga.

foi duma simples supertição inicial, uma questão de cores-símbolos, que o branco derivou o seu repúdio por toda uma larga porção da humanidade, as raças negras. (...) Deus onisciente nas coisas da eternidade, também é onisciente nas coisas da terra... Os dois grandes castigos terrestres registrados pela Bíblia o provam bem. Querendo castigar os israelitas, Deus tirou-lhes a pátria, querendo castigar os filhos de Cam, deu-lhes a cor. Por acaso virá um dia em que celebremos o homem, liberto de suas trágicas supertições?” ANDRADE, Mário de. “As supertições da cor preta”. In: *Publicações Médicas*, s/nº. São Paulo, Junho-Julho de 1938, p. 64-68.

⁶⁹⁸ “A Meditação sobre o Tietê”, *Lira paulistana*, p. 394.

⁶⁹⁹ “A trajetória do negro na literatura brasileira”, p. 170.

⁷⁰⁰ “III”, “Poemas da Negra”, *Remate de males*, p. 248.

⁷⁰¹ “O negro ou o mestiço de negro erotizado, sensualíssimo, objeto sexual, é uma presença que vem desde a *Rita Baiana*, do citado *O cortiço*, e mesmo do mulato Firmo, do mesmo romance, passa pelos poemas de Jorge de Lima, como *Nega Fulô*, suaviza-se nos ‘Poemas da negra’ (1929), de Mário de Andrade e ganha especial destaque na configuração das mulatas de Jorge Amado”. “A trajetória do negro na literatura brasileira”, p. 166.

Me alumeava atordoava com o golpe estridente viril.
Teu abraço era como a noite dormida na rede
Que traz o dia de membros moles mornos de torpor.
Te possuindo, eu me alimentei com o mel dos guapurus,
Mel ácido, mel que não sacia,
Mel que dá sede quando as fontes estão muitas léguas além,
Quando a soalheira é mais desoladora
E o corpo mais exausto⁷⁰².

E mesmo quando o eu poético usa de sensualidade para falar sobre, e para “ver” o negro, é uma sensualidade positiva, que não aponta para uma característica corruptível, como viu Paulo Prado, em *Retratos do Brasil*. De acordo com esse último, *a passividade infantil da negra africana* contribuiu para a *superexcitação erótica em que vivia o conquistador*⁷⁰³. A escravidão contribuiu para a corrupção pessoal e social do negro, através do relaxamento dos costumes seus e da vida dissoluta na qual tombavam. Esse fato deixaria seus efeitos deletérios na formação nacional. Paulo Prado afirma que *os escravos eram terríveis elementos de corrupção no seio das famílias* e que *as negras e mulatas viviam na prática de todos os vícios*⁷⁰⁴. Contudo, não é no negro que está o germe da corrupção e sim no estilo de vida e nos abusos que lhe foram impostos. Talvez se concentre aí a origem da visão erotizada do negro, visão pejorativa que não é explorada, na poesia, por Mário de Andrade. Em *Macunaíma* existe sim uma erotização do herói negro que, através da magia, se transformou em branco. Mas é preciso atentar para o detalhe que é, exatamente, após se tornar branco, que Macunaíma se perdeu, descaracterizando-se por inteiro e se corrompendo. Voltemos à poesia. Ainda no “Carnaval Carioca” temos outros versos em que o eu poético observa um grupo de negros dançando; destaca, dentre eles, uma negra que o transmite o sentimento do sublime.

[...]
Em baixo do Hotel Avenida em 1923
Na mais punjante civilização do Brasil
Os negros sambando em cadência.
Tão sublime, tão África!
A mais moça bulção polido ondulações lentas lentamente
Com as arrecadas chispando raios glaucos ouro na luz peluda de pó.
Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivéns de ondas em cio.
Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual.
[...]

No sublime, a imaginação entrega-se a uma atividade de todo em todo diferente da reflexão

⁷⁰² “Carnaval Carioca”, *Losango cáqui*, p. 166-167.

⁷⁰³ PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*, p. 90.

⁷⁰⁴ *Retratos do Brasil*, p. 154.

formal: *O sentimento do sublime é experimentado diante do informe ou do disforme (imensidade e potência). Tudo se passa então como se a imaginação fosse confrontada com o seu próprio limite, forçada a atingir o seu máximo, sofrendo uma violência que a leva ao extremo do seu poder*⁷⁰⁵. Vale lembrar, como vimos acima, que o eu poético, diante da festa da carne que se apresentava aos seus olhos, passou por um processo de transformação que, por si só, é violento. A cena da negra dançando transmitiu, através de sua entrega plena à dança, o verdadeiro sentido da experiência estética. No poema, esses versos vêm separados dos demais, destacados e, sobre a gênese destes, Mário de Andrade comenta em carta a Carlos Drummond de Andrade⁷⁰⁶: (...) *mas havia uma negra moça que dançava melhor do que os outros. (...) Dançava com religião. (...) Vivia a dança. E era sublime*. A cena, a celestial dança da negra, é onírica: *bulção polido ondulações lentas lentamente/ Com as arrecadas chispando raios glaucos ouro na luz peluda de pó*. A dança da moça é doação pura⁷⁰⁷, é integração no todo, é plenitude, é ensinamento, como afirma o poeta: *Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade*. A felicidade é também ensinamento, pois, como nos lembra Deleuze, o sentido do sublime é engendrado em nós de tal maneira que ele prepara uma mais alta finalidade e nos prepara a nós próprios para o advento da lei moral⁷⁰⁸. Para encerrar a questão da erotização do negro, proponho a leitura do seguinte poema transcrito abaixo:

XXXI

CABO MACHADO

⁷⁰⁵ Isso, de acordo com Deleuze, estudando o conceito kantiano. DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*, p. 57.

⁷⁰⁶ Na carta de 10-XI-1924: “Eu conto no meu ‘Carnaval Carioca’ um fato a que assisti em plena avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor do que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade. *Bom! não é preciso hinar a vida para ser feliz dentro dela*”. *71 cartas de Mário de Andrade*, p. 69-70.

⁷⁰⁷ Existe um fato muito interessante acerca desses versos que merece ser comentado. Realizando minha pesquisa junto ao Arquivo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros, deparei-me com um dos treze artigos de Benjamim Péret, sobre religião africana, recortados por Mário de Andrade, intitulado: “Candomblé e Makumba: um jantar de santo”, publicado no *Diário da Noite*, em 28/11/30. Em uma das notas de rodapé do referido artigo, encontrei a seguinte informação, feita por Benjamim Péret: “uma negra destacou-se do grupo de fiéis e pôs-se a dançar. Tipo mais asiático que africano. Fisionomia completamente imóvel. Olhar perdido, tão longe, tão longe... Mas que dança! Religiosa e erótica ao mesmo tempo... O corpo inteiro se movia. Parecia ao mesmo tempo um gato brincando com um camundongo, uma cobra e uma flama sacudida pelo vento. [...] Foi talvez a única realmente bela que vi em minha vida”. Não é impressionante a semelhança dessa notação de 1930 com os versos marioandradinos de 1928 e com a carta que o poeta enviou a Carlos Drummond de Andrade?

⁷⁰⁸ *A filosofia crítica de Kant*, p. 59.

Cabo Machado é cor de jambo,
Pequenino que nem todo brasileiro que se preza.
Cabo Machado é moço bem bonito.
É como si a madrugada andasse num sorriso na minha frente.
Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo
Adonde alumia o Sol de ouro dos dentes
Obturados com luxo oriental.

Cabo Machado marchando
É muito pouco marcial.
Cabo Machado é dançarino, sincopado,
Marcha vem-cá-mulata.
Cabo Machado traz a cabeça levantada
Olhar dengoso pros lados.
Segue todo rico de jóias olhares quebrados
Que se enrabicharam pelo posto dele
E pela cor-de-jambo.

Cabo Machado é delicado, gentil.
Educação francesa mesureira.
Cabo Machado é doce que nem mel
E polido que nem manga-rosa.
Cabo Machado é bem o representante duma terra
Cuja Constituição proíbe as guerras de conquista
E recomenda cuidadosamente o arbitramento.
Só não bulam com ele!
Mais amor menos confiança!
Cabo Machado toma um jeito de rasteira...

Mas traz unhas bem tratadas
Mãos transparentes frias,
Não rejeita o bom-tom do pó-de-arroz.
Si vê bem que prefere o arbitramento.
E tudo acaba em dança!
Por isso cabo Machado anda maxixe.

Cabo Machado... bandeira nacional⁷⁰⁹!

Em “Cabo Machado”, tão pouco existe a erotização pejorativa; há sim a representação de um comportamento saudável e equilibrado. Se realmente existe, como disse Domício Proença Filho, uma identificação entre eu poético e poeta, cabo Machado seria o alter ego de Mário de Andrade. Ao colocar como personagem principal de seu poema um mestiço, um mulato *cor de jambo*, Mário se posiciona na contramão da idéia defendida por Paulo Prado segundo a qual o mestiço é inferior ao negro. Existem muitas passagens em *Retrato do Brasil* que desqualificam o evento da fusão

⁷⁰⁹ “XXXI – Cabo Machado”, *Losango cáqui*, p. 144.

racional, como notou Eliana de Freitas Dutra⁷¹⁰. Paulo Prado culmina por apontar as doenças, vícios e fraquezas física e moral decorrentes do cruzamento das raças. De acordo com a pesquisadora, Paulo Prado expõe com sutileza sua expectativa de que o branqueamento do povo brasileiro se imporia suavemente, como possibilidade civilizatória. A noção de inferioridade do mestiço já existia com Silvio Romero, em 1912. Apoiando nas teses sobre inferioridade racial, o autor assinalava o papel negativo da mestiçagem para a nacionalidade brasileira e sua responsabilidade na desorganização política do país⁷¹¹. O mestiço cabo Machado é o mais legítimo representante do Brasil, é a *bandeira nacional* que sob o poder mágico da música e da dança, reverte a imagem que lhe impõem os críticos da miscigenação: *Cabo Machado é delicado, gentil./ Educação francesa measureira./ Cabo Machado é doce que nem mel/ E polido que nem manga-rosa./ Cabo Machado é bem o representante duma terra/ Cuja Constituição proíbe as guerras de conquista/ E recomenda cuidadosamente o arbitramento./ Só não bulam com ele!/ Mais amor menos confiança!/ Cabo Machado toma um jeito de rasteira...* Cabo Machado, enquanto bandeira nacional, figura como o ponto centrípeto para onde convergem as qualidades e características positivas da cultura e do povo brasileiro, pois tem a cor de jambo que atrai olhares *quebrados/ Que se enrabicharam pelo posto dele/ E pela cor-de-jambo, é Pequenino que nem todo brasileiro que se preza e é bem o representante duma terra*. Por outro lado, além das características de um “bom mestiço”, cabo Machado tem também características “brancas”, quase surreais, como as mãos transparentes: *Mas traz unhas bem tratadas/ Mãos transparentes frias,/ Não rejeita o bom-tom do pó-de-arroz./ Si vê bem que prefere o arbitramento*. Seria um exagero ver aí uma espécie de anseio pelo branqueamento do mestiço. O que existe de fato é a noção do equilíbrio possível, que conserva as “boas” características de todos os elementos envolvidos no processo de miscigenação e anula as “más”, caso elas existam. A base da proposta que permeia todos esses poemas é sempre a mesma: a inclusão, como veremos no próximo poema:

IMPROVISO DO MAL DA AMÉRICA

Grito imperioso de brancura em mim...

Êh coisas de minha terra, passados e formas de agora,
Êh ritmos de síncopa e cheiros lentos de sertão,
Varando contracorrente o mato impenetrável do meu ser...
Não me completam mais que um balanço de tango,

⁷¹⁰ DUTRA, Eliana de Freitas. “O Não Ser e o Ser Outro – Paulo Prado e seu Retrato do Brasil”. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 26, 2000, p. 233-252.

⁷¹¹ Conferir o artigo “O Não Ser e o Ser Outro – Paulo Prado e seu Retrato do Brasil”.

Que uma reza de indiano no templo de pedra,
Que a façanha do chim comunista guerreando,
Que prantina de piá, encastado de neve, filho de lapão.

São ecos. Mesmos ecos com a mesma insistência filtrada
Que ritmos de síncopa e cheiro do mato meu.
Me sinto branco, fatalizadamente um ser de mundos que nunca vi.
Campeio na vida a jacumã que mude a direção destas ígaras fatigadas
E faça tudo ir indo de rodada mansamente
Ao mesmo rolar de rio das aspirações e das pesquisas...
Não acho nada, quase nada, e meus ouvidos vão escutar amorosos
Outras vozes de outras falas de outras raças, mais formação, mais força.
Me sinto branco na curiosidade imperiosa de ser.

Lá fora o corpo de São Paulo escorre vida ao guampasso dos arranhacéus,
E dança na ambição compacta de dilúvios de penetras
Vão chegando italianos didáticos e nobres;
Emigrada pro quarto-de-hóspedes acolhedor da Sulamérica;
Bateladas de húngaros, búlgaros, russos se despejam na cidade...
Trazem vodca na sapiquá de veludo
Detestam caninha, detestam mandioca e pimenta,
Não dançam maxixe, nem dançam catira, nem sabem amar suspirado.

E de-noite monótonos reunidos na mansarda, bancando conspiração,
As mulheres fumam feito chaminés sozinhas,
Os homens destilam vícios aldeões na cantiga;
E como sempre entre eles tem sempre um que manda sempre em todos,
Tudo calou de sopetão, e no ar amulegado da noite que súa...
- Coro? Onde se viu agora coro a quatro vozes, minha gente!
São coros, coros ucranianos batidos ou místicos, Sehnsucht d'além-mar!
Home... Swet home... Que sejam felizes aqui!

Mas eu não posso me sentir negro nem vermelho!
De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinal,
Mas eu não me sinto negro, mas eu não me sinto vermelho,
Me sinto só branco, relumeando caridade e acolhimento,
Purificado na revolta contra os bancos, as pátrias, as guerras, as posses, as
preguiças e ignorâncias!
Me sinto só branco agora, sem ar neste ar-livre da América!
Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de raças⁷¹²!

Domício Proença Filho, ao analisar alguns dos versos de “Improviso do mal da América”, acredita que o posicionamento do eu poético marioandradino é diferente do existente em os “Poemas da Negra” em relação à etnia negra; ao que tudo indica, o escritor propõe uma leitura literal do verso *Grito imperioso de brancura em mim...* Após todas as considerações arroladas, até então, neste trabalho, é certo supor que leituras literais dos versos marioandradinos não são a melhor opção para

⁷¹² “Improviso do Mal da América”, “Marco da Viração”, *Remate de males*, p.265-267.

se chegar à verdade desses. O poeta jamais perde a oportunidade de explorar o valor simbólico das palavras e das construções frasais. O valor simbólico da cor branca está diluído em todo o poema e não indica a rejeição da etnia negra; ao contrário, aponta para o somatório das cores, das raças, dos costumes, das formas, na não-cor, no valor da soma. Uma excelente definição do valor simbólico da cor branca foi dada pelo pintor russo Wassily Kandinsky, para quem o branco produz sobre a alma o mesmo efeito do silêncio absoluto, um silêncio que não está morto, pois transborda de possibilidades vivas: *É um nada, pleno de alegria juvenil, ou melhor, um nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo*⁷¹³. É no silêncio da cor branca que o eu poético condensa todos os seres: *Não acho nada, quase nada, e meus ouvidos vão escutar amorosos/ Outras vozes de outras falas de outras raças, mais formação, mais força./ Me sinto branco na curiosidade imperiosa de ser.* O somatório, ou a visão de conjunto, não impõe o aniquilamento das diferenças, na verdade, ele é constituído por essas e, assim, é mais rico na diversidade: *Mas eu não me sinto negro, mas eu não me sinto vermelho,/ Me sinto só branco, relumeando caridade e acolhimento./ Purificado na revolta contra os bancos, as pátrias, as guerras, as posses, as preguiças e ignorâncias!/ Me sinto só branco agora, sem ar neste ar-livre da América!/ Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de raças.* Nem negro nem vermelho, mas conservando as características dessas cores, que também fazem parte da veste arlequinal: *Mas eu não posso me sentir negro nem vermelho!! De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinal.* Não se trata de uma proposta de universalidade abstrata, e é imprescindível que isso fique claro para o entendimento do “projeto” poético marioandradino, que vê no outro a possibilidade sempre aberta da inclusão. É nesse sentido que afirmei, em outro momento deste trabalho, que Mário de Andrade, através de sua obra, de sua poesia, em especial, deu um passo à frente com relação à noção de “reconhecimento”, cara aos estudos culturais, pois ele propõe o reconhecimento e a inclusão respeitando as diferenças: *Vão chegando italianos didáticos e nobres;/ Emigrada pro quarto-de-hóspedes acolhedor da Sulamérica;/ Bateladas de húngaros, búlgaros, russos se despejam na cidade.../ Trazem vodca na sapiquá de veludo/ Detestam caninha, detestam mandioca e pimenta,/ Não dançam maxixe, nem dançam catira, nem sabem amar suspirado// Home... Swet home... Que sejam felizes aqui!* De acordo com Paul Ricœur, a questão que se impõe com relação à universalidade homogeneizante é saber se toda política de dignidade igualitária, fundada sobre o reconhecimento da capacidade universal, deseja ser igualmente homogeneizante:

⁷¹³ A definição de Kandinsky encontra-se reproduzida no *Dicionário de símbolos*, p. 142.

“L’urgence est grande pour les sociétés libérales, au sens politique et non économique du mot, dans la mesure où elles sont toutes désormais confrontées à des problèmes de minorités, la configuration de l’États-nations ne recouvrant pas la carte des différences ethnoculturelles. Désormais, il sera dit qu’une société libérale ‘se singularise en tant que telle par la manière dont elle traite ses minorités, y compris celles qui ne partagent pas les définitions publiques du bien, et par-dessus tout par les droits qu’elle accorde à tous ses membres’ [Charles Taylor]. Cette dernière maxime définit une ‘politique de reconnaissance’, dont le bénéfice au plan personnel ne peut être que l’accroissement de l’estime de soi⁷¹⁴”.

Para o poeta Mário de Andrade, somente a obra de arte opera esse milagre, promove a formação de conjuntos a partir de elementos plurais⁷¹⁵. O eu poético marioandradino faz a mesma aposta. A impossibilidade em aceitar o sistema de partidarismo com que o eu poético se coloca diante do negro, do imigrante italiano, japonês, ucraniano, entre outros, se fará presente, igualmente, em sua relação com os judeus. Fato é que, dentro da poesia marioandradina, a representação do judeu, citado literalmente, aparece em quatro diferentes momentos. O primeiro deles tem um poder associativo muito forte.

A ESCRIVANINHA

Meu pai com seu nariz judeu...
Eu vivia quase sem ruído.
Dumas Terrail Zóla escondidos,
Si ele souber... Meu pai? Meu Deus?

Duas pessoas num só terror.
[...]

Depois a Vida me ensinou
A vida. Meu pai morreu. Quando
Órfão me vi, chora-chorando,
Minha miséria se acabou.

⁷¹⁴ *Parcours de la reconnaissance*, p. 315.

⁷¹⁵ “A guerra faz cantar, é natural. A arte sempre foi generosa em seu anseio de amor. É certo que nem sempre ela abranda os costumes nem adoça os corações, como o provérbio mente; pelo contrário, muitas vezes ela embebeda as cóleras definitivas, decide os ódios, arma os braços, e o mesmo clarim que arpeja ascendentemente a vitória, sabe também decidir o arpejo descendente da morte. A arte sabe fazer tudo isso também. A arte anima as esquinas mais ríspidas de nossa vida, as viragens mais bárbaras, mais torvas. A arte é como o ouvido dos confidentes e dos confessores, como o olhar da ciência, como a mão dos médicos e das mães. Nisso ela seria apenas a vida se a ânsia de amor que a move não lhe descobrisse o seu destino particular, com que a vida se acrescenta. Sim: ela não abranda os costumes nem adoça os corações, nada porém como ela para fazer com que os corações se sintam mais juntos. Esse o maior mistério, a força milagrosa da arte, em que até mesmo dedilhando com suas mãos úmidas os órgãos cadentes do amor sexual, ela desiste do par em favor dos conjuntos. Os corações se sentem mais unidos e nasce a suprema graça terrestre das formas coletivas da amizade. A arte congrega e ajunta”. ANDRADE, Mário de. “Hino às Nações Unidas”. *Correio da Manhã*, s/nº. Rio de Janeiro, 19/12/1943, s/p.

Anjo-da-Guarda, Solidão!
Zóla voltou pra escrivaninha
De meu pai. Que grandeza estranha
Pôs esse gesto em minha mão?...
Não sei⁷¹⁶.

A associação feita com a figura paterna do eu poético é determinante para o entendimento da representação do judeu nessa poesia. O pai, *com seu nariz judeu*, é o mistério, a força, a autoridade e o terror. É o desconhecimento, ou a falta de acessibilidade à constituição íntima da figura representada que engendra o medo, e o silêncio. O terror, nesse poema, é incognoscente, pois ultrapassa a racionalidade e é, intrinsecamente, paradoxal. Amor e medo diante do divino, do sagrado: ... *Meu pai? Meu Deus?/ Duas pessoas num só terror*. Nesse caso, a perda também é ambígua, visto que aniquila o medo, mas escancara a solidão. O acesso ao desconhecido só foi possível depois da ausência e do que restou, e é esse “resto” que concede ao eu poético a força da reconciliação: ... *Que grandeza estranha/ Pôs esse gesto em minha mão?...* Pela própria natureza da história do povo judeu, é possível compreender toda a aura de mistério e de estranhamento que essa cultura possa suscitar. É a verdade mais antiga do mundo e da vida – o ser humano teme o que desconhece. Essa constatação é a chave de entendimento da segunda aparição da representação do judeu na poesia marioandradina, nos versos: *Não paro!/ Não paras!/ Sucedem quadrilhas.../ Gatunos!/ Assassinos!/ Ciganos!/ Judeus!/ Quebras formidáveis!* Esses versos fazem parte do poema “III”, do ciclo “Danças”, de *Remate de males*, analisado acima. Como vimos na análise do mesmo, o poema, como um todo, tratava da circularidade da vida que se move como na dança, criando diferentes movimentos e incluindo diferentes elementos nesse processo. O interessante a notar no poema é que existe uma justaposição de elementos negativos, associados sob um mesmo guarda-chuva semântico de valor negativo. Entretanto, se operarmos com uma substituição dos vocábulos, por substantivos de valor semelhante, temos: *Roubo!/ Morte!/ Inconstância!/ Desconhecido!/ Quebras formidáveis!* O valor negativo permanece, mas existe enquanto elemento de vida, de imponderável, do qual não se pode furtar estando vivo. Mais uma vez, não é um ataque “contra” o judeu, mas uma representação via valor simbólico que esse representa. As figuras do cigano e do judeu, entendidas dentro do processo histórico, sempre suscitaram o preconceito, fruto da incompreensão diante do mistério e do “diferente” que esses grupos representam. Nas décadas de 20 a 40, período da produção poética de Mário de Andrade, o comportamento da sociedade era menos complacente com esses grupos do que nos dias de hoje. Se formos considerar uma leitura

⁷¹⁶ “XXIV – Escrivaninha”, *Losango cáqui*, p. 139.

sociológica da poesia, poderíamos identificar um certo estranhamento frente a essas representações, o que vai ao encontro das estruturas mentais de determinados grupos sociais. Entretanto, o poeta, fazendo uso do poder da criação artística, libera-se do determinismo da consciência coletiva e apresenta sua apreensão pessoal frente ao objeto⁷¹⁷. Dessa forma, o eu poético busca, dentro da obra, apreender essas figuras, tais como o judeu, o negro, os imigrantes, entre outros.

No terceiro momento em que a representação do judeu surge, sua apreensão muda de tom.

IV – POEMA TRIDENTE

[...]

Ôh besta fera maldita,
Você é mas é um braço esfomeado terminando em fâisca de gládio,
Caindo aqui, varrendo além,
Voando, cego braço, aterrissando no meio das turbas,
Matando gente, depredando gente, inventando orfanatos,
Bandos de caravanas de leprosos,
Exílios pra judeus, pra paulistas, pra estudantada cubana,
Eu te amo de um amor educado no inferno!
Te mordo no peito até o sangue escorrer
Me dando socos, chorando de bruto, de cão,
O Grã Cão é o Mildiabo educado sozinho no inferno⁷¹⁸!

[...]

No poema, do qual destaco os versos reproduzidos acima, o eu poético desenvolve uma relação ambígua e controversa com a *besta fera maldita*, que, por sua vez, pode ser interpretada tanto como consciência, quanto como ignorância humana. De qualquer modo, no que consta da estrofe acima, a *besta fera maldita* representa o *braço esfomeado* que subjuga as *turbas*: *Matando gente, depredando gente, inventando orfanatos,/ Bandos de caravanas de leprosos,/ Exílios pra judeus, pra paulistas, pra estudantada cubana*⁷¹⁹. Nesses versos, a justaposição dos vocábulos é, na base, positiva, pois o eu poético posiciona-se a favor dos “menores”. Ou seja, nas raras vezes em

⁷¹⁷ Fato que é observado por Lucien Goldmann: “Sur ce point [sur les relations entre les contenus des œuvres et ceux de la conscience collective] le structuralisme génétique a représenté un changement total d’orientation, son hypothèse fondamentale étant précisément que le caractère collectif de la création littéraire provient du fait que les structures de l’univers de l’œuvre sont homologues aux structures mentales de certains groupes sociaux ou en relation intelligible avec elles, alors que sur le plan des contenus, c’est-à-dire de la création d’univers imaginaires régis par ces structures, l’écrivain a une liberté totale”. GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*, p. 345.

⁷¹⁸ “Poema Tridente”, “O Grã Cão de Outubro”, *A costela do Grã Cão*, p. 316.

⁷¹⁹ Se pensarmos no período histórico em que o poeta elaborou a poesia (outubro de 1933), lembramo-nos, no Brasil, da Revolução de 1930 e da Revolução Constitucionalista de 1932. Em Cuba, Fulgêncio Batista, sobe ao poder, derrubando Gerardo Machado. Uma das primeiras atitudes de Batista foi sufocar os anseios da juventude nacionalista cubana e dos que desejavam um governo íntegro.

que o judeu foi representado na poesia marionadrada, não foi apreendido como um elemento a ser excluído. O judeu representa, outrossim, mais um elemento da grande malha que compõe a alteridade poética marioandradina. Malha que congrega estrangeiros, brasileiros, cidades, amores e o próprio poeta como um “outro”: *As ruas devastam minha virgindade/ E os cidadãos talvez marquem encontro nos meus lábios./ Minha boca é o peixe macho e derramo núcleos de amor pelas ruas./ Que irão fecundar os ovários da vida algum dia.// Calçadas, ruas, ruas ladeiras rodantes, viadutos./ Onde estão os judeus de consciência lívida?/ Os tortuosos japoneses que flertam São Paulo?/ Os ágeis brasileiros no Nordeste? os coloridos?/ Onde estão os coloridos italianos? onde estão os turcomanos*⁷²⁰?

O que caracteriza a aporia da alteridade dentro da poesia de Mário de Andrade, com relação a esses elementos cujas representações despertam diferentes reações do eu poético, é o fato da reincidência. Por exemplo, a reação do eu poético em relação à representação da burguesia estará sempre presente na poesia marioandradina, tanto nos primeiros poemas de *Paulicéia desvairada* quanto nos poemas da fase madura de *Lira paulistana*, como veremos no poema abaixo:

[sem título]

Moça linda bem tratada,
Três séculos de família,
Burra como uma porta:
Um amor.

Grã-fino do despudor,
Esporte, ignorância e sexo,
Burro como uma porta:
Um coió.

Mulher gordaça, filó
De ouro por todos os poros,
Burra como uma porta:
Paciência...

Plutocrata sem consciência,
Nada porta, terremoto
Que a porta do pobre arromba:
Uma bomba⁷²¹.

A estrutura do poema em lira concorre com a temática no sentido de transmitir uma mensagem direta, cortante em seu tom mordaz. O interessante do poema, para além da crítica a

⁷²⁰ “V – Dor”, “Grã Cão de Outubro”, *A costela do Grã Cão*, p. 317-318.

⁷²¹ *Lira paulistana*, p. 380.

determinados comportamentos sociais, quando lido no conjunto da obra poética marioandradina, é a presença do elemento-gatilho do direcionamento ético existente nessa poesia: a consciência. O papel da consciência dentro da poesia marioandradina, como temos observado na leitura dos últimos poemas, é determinante e configurador da dimensão ontológica da mesma. É ela que define a forma, ou as formas, com que o eu poético se relaciona com a alteridade.

A alteridade deve ser entendida em sua polissemia, articulada entre o “outro”, o próprio corpo e o foro interior da consciência moral. Como afirma Paul Ricœur, o “outro” é, às vezes, um outro eu, meu próximo, meu semelhante, o diferente, o distante e o estrangeiro. A recusa do outro pode passar por uma união fusional, onde as diferenças são aniquiladas, ou por formas de discriminação que negam a similitude sob pretextos de diferenças que se transformaram em absolutas. Entretanto, a recusa é ainda uma forma de conhecimento: *La présence de l'autre est troublante parce que immédiatement les hommes se font signe, entrent dans le monde commun de leur puissance à inventer des signes eux-mêmes jamais totalement transparents, car la communication, malgré l'empathie qu'elle suppose, est toujours refendue par l'altérité, ce qui explique que l'on puisse se comprendre non seulement “malgré” mais “par” le malentendu*⁷²².

Antes de passarmos ao entendimento das demais apreensões da alteridade na poesia marioandradina, a fim de bem demonstrar a importância da consciência no processo da orientação ética dessa, permito-me fazer uma pequena digressão na qual apresento uma leitura paralela entre alguns escritores oriundos de diferentes domínios. Por exemplo, a correspondência entre o cardeal Carlo Maria Martini e o escritor Umberto Eco, publicada na coleção “Veredas” da revista italiana *Liberal* oferece-nos elementos contundentes para observar a questão. O cardeal Martini questiona Eco com relação às razões que movem o agir daqueles que pretendem afirmar e professar princípios morais, que podem chegar a exigir o sacrifício de suas vidas e, mesmo assim, negam a existência de Deus: *Parece-me que para uma parte do pensamento laico este conceito do outro em nós revela-se como a fundação essencial de qualquer idéia de solidariedade. (...) Mas eu me pergunto justamente se a leitura laica, que não tem essa justificativa de fundo, tem uma força de convicção ineludível e pode sustentar, por exemplo, o perdão aos inimigos*⁷²³. O entendimento que Martini demonstra ter do “outro” segue o preceito kantiano do imperativo categórico⁷²⁴ e, um pouco na mesma direção,

⁷²² “La notion du sujet”, p. 61.

⁷²³ ECO, Humberto; MARTINI, Carlos Maria. *Em que crêem os que não crêem?*, p. 73.

⁷²⁴ Como se observa na colocação: “É óbvio que o apelo à dignidade humana é um princípio que funda um sentir e um operar comuns: nunca usar o outro como instrumento, respeitar em qualquer caso e sempre a sua inviolabilidade, considerar sempre cada pessoa como realidade indispensável e intangível”. *Em que crê os que não crêem?*, Martini, p. 75.

Eco confirma a suspeita do cardeal. O escritor afirma sua procura por “universais semânticos” comuns a toda a espécie humana, independentemente da língua. A certeza que Umberto Eco obteve, a partir de suas pesquisas, é que existem noções comuns a todas as culturas, e que todas elas referem-se às posições de nosso corpo-espço. Essa semântica representa a primeira alteridade como direcionamento ético, o respeito à corporalidade do “outro”⁷²⁵. Segundo Eco, a dimensão ética começa quando entra em cena o outro: *Toda lei, moral ou jurídica, regula relações interpessoais, inclusive aquelas com um Outro que a impõe. (...) Assim como ensinam mesmo as mais laicas entre as ciências, é o outro, é seu olhar, que nos define e nos forma. Nós (assim como não conseguimos viver sem comer ou sem dormir) não conseguimos compreender quem somos sem o olhar e a resposta do outro*⁷²⁶. Ao postular a face do outro, Eco afina seu pensamento com o do filósofo Emmanuel Lévinas, mesmo que inconscientemente, como veremos a seguir. No rastro desse diálogo, temos os comentários de Vittorio Foa, que aponta para o dado fundamental da ética, o que venho desenvolvendo ao longo desse trabalho – para haver a estima do “outro” é necessária a estima do si, sem a qual não é possível o reconhecimento do outro⁷²⁷.

Ainda, no que consta ao entendimento da alteridade e sua dimensão ética, temos, no domínio filosófico, os postulados de Emmanuel Lévinas e Paul Ricœur. Ambos acreditam no primado da ética sobre a moral. Ricœur funda seu pensamento sobre a idéia da orientação ética traduzida pelo slogan: *la visée de la vie bonne avec et pour autrui dans des institutions justes*⁷²⁸. Por seu turno, Lévinas, como vimos anteriormente, desenvolve a idéia do “apelo ético do rosto”: *la mise en question de ma responsabilité par la présence d’Autrui*⁷²⁹. Lévinas escreveu dois grandes livros que tratam da orientação ética ligada à questão do apelo do “outro”: *Totalité et Infini* e *Autrement qu’être au dé-là de l’essence*. A diferença marcante, em relação à alteridade, nessas obras, é o fato que, na segunda, Lévinas postula a radicalização do “outro”. De acordo com esse, abordar o outro é

⁷²⁵ “[...] esta semântica já se transformou em base de uma ética: devemos, antes de tudo, respeitar o direito da corporalidade do outro, entre os quais o direito de falar e de pensar. Se nossos semelhantes tivessem respeitado esses “direitos do corpo” não teríamos tido o massacre dos Inocentes, os cristãos nos circos, a noite de São Bartolomeu, a fogueira para os hereges, os campos de extermínio, a censura, as crianças nas minas, os estupros na Bósnia”. *Em que creê os que não creêm?*, p. 84.

⁷²⁶ *Em que creê os que não creêm?*, p. 83.

⁷²⁷ “O problema é compreender que existem agressores e agredidos, carneiros e vítimas, que é preciso reconhecer as vítimas, tirar se possível a arma das mãos dos carneiros. A pregação do altruísmo como primado dos outros acaba por ser fastidiosa e inútil. A fonte do mal está na maneira do Eu conduzir-se, na maneira como nos organizamos, a nós mesmos e a nossa relação com o mundo. Existe uma tentação difusa, verdadeira fuga da realidade, de negar a comunidade (ou o indivíduo) com seu egoísmo, de recusar a identidade por diferença. Devemos pelo contrário, partir exatamente daí. Não posso chegar ao amor pelos outros se não parto de um exame de mim mesmo”. *Em que creê os que não creêm?*, p. 126.

⁷²⁸ *Soi-même comme un autre*, p. 202.

⁷²⁹ *Totalité et Infini*, p. 217.

colocar em questão a liberdade do sujeito, o seu domínio sobre as coisas e, mesmo, o direito de matar. O “outro” traz em sua face a interdição: “Tu não matarás!”. Para Lévinas, a relação por excelência que representa a força do apelo feito pelo “outro” é a relação entre o pai e seu filho. O filho convoca a responsabilidade do pai, uma responsabilidade infinita. Assim sendo, o “outro” não é o próprio sujeito, mas é uma parte deste, o “outro” faz referência ao sujeito: *Le père ne cause pas simplement le fils. Etre son fils, signifie être moi dans son fils, être substantiellement en lui, sans cependant s’y maintenir identiquement. [...] Le fils reprend l’unicité du père et cependant demeure extérieur au père : le fils est fils unique*⁷³⁰. Paul Ricœur, por sua vez, afirma que a interpelação do “outro” à responsabilidade do sujeito não seria reconhecida como tal sem uma estima de si capaz de responder, como deseja Lévinas: “Aqui estou!”⁷³¹. A transcendência do outro se afirma com tal assimetria em Lévinas que suscita a questão de Ricœur: *cette “hyperbole paroxystique” ne condamne-t-elle pas tout sujet à être “otage de l’Autre” et donc à s’anéantir*⁷³²? Ricœur entende que a absoluta radicalização da exterioridade do outro promove o efeito de ruptura que esvazia toda possibilidade de acolhimento desse pelo sujeito. A fim de responder ao apelo do “outro”, é necessário um “Eu”, um sujeito. Para se opor à hipérbole paroxística levinasiana, Ricœur postula uma passividade excepcional, vinda da parte mais íntima do sujeito: a voz da consciência. É a voz da consciência que atesta a identidade-*ipse* do sujeito, confirma o imperativo da estima de si e, igualmente, convoca o sujeito a responder “aqui estou”: *Se trouver interpellé à la seconde personne, au cœur même de l’optatif du bien-vivre, puis de l’interdiction de tuer, puis de la recherche du choix approprié à la situation, c’est se reconnaître de vivre-bien avec et pour les autres dans des institutions justes et de s’estimer soi-même en tant que porteur de ce voeu*⁷³³. Como vimos na leitura dos poemas marioandrados, o eu lírico não só anseia por responder ao apelo do “outro”, como deseja, acreditando no poder de persuasão da consciência, convencer todos sobre a urgência e a importância desse apelo que aguarda uma “resposta”. Passemos, portanto, a observar as dimensões que a alteridade tem na poesia de Mário de Andrade.

⁷³⁰ *Totalité et infini*, p. 311.

⁷³¹ Que representa a resposta de Moisés ao chamado de Deus.

⁷³² *Soi-même comme un autre*, p. 392.

⁷³³ *Soi-même comme un autre*, p. 406.

OUTROS “OUTROS”

Alteridade fraternal

No capítulo anterior, objetivei demonstrar a estrutura interna da alteridade presente na poesia de Mário de Andrade. Para tanto, trabalhei com conceitos gerais – a constituição da alteridade, o posicionamento do eu poético na relação com o seu “outro” e os momentos em que há uma certa “perturbação” nessa relação. No presente capítulo, desejo particularizar essas relações, apresentando os diferentes “outros” presentes nessa poesia: elementos, tais como, a morte, a sensualidade, a fraternidade, as cidades e regiões. Começo, portanto, com a relação alteridade fraternal; nesse sentido, a etimologia da raiz *frāter* dá a boa medida para o entendimento do que objetivo apresentar nessa relação. *Frāter*- é o antepositivo da raiz indo-européia *bhrater*, que significa “irmão”, donde o grego *phrátér*, *eros* “membro de uma mesma fratria” e o latim *frāter*, *fratris* “irmão pelo sangue ou por aliança”, assim como, *frátérnus*, *a*, *um* “fraterno, fraternal”, e, por fim e o mais importante para este trabalho, *fraternitās*, *ātis* “parentesco entre irmãos, fraternidade, união entre povos; fraternidade entre cristãos”. O filósofo Emmanuel Lévinas falou da excelência da relação entre pai e filho como relação emblemática da alteridade como fundamento ético. Em alguns dos poemas de Mário de Andrade, esse fundamento tem por eleição a relação entre irmãos. Mas é preciso atentar para o seguinte detalhe: relação entre irmãos não significa relação entre iguais, mas relação entre diferentes que se querem bem e que se aceitam, teoricamente, “apesar” das diferenças. É uma relação que demanda respeito, cumplicidade e promessa e que, mesmo fracassando em uma, ou em todas essas instâncias, não perece.

Mantenho uma ordem cronológica para a leitura analítica dos poemas de Mário de Andrade, a fim de possibilitar um acompanhamento do processo de maturação dessa. Para tanto, inicio a leitura com um dos poemas que Mário de Andrade enviou a sua discípula, Oneyda Alvarenga:

Só

Não tem ninguém por si, ninguém que o estime,
Percebe em todos natural repulsa,
Sorri, ninguém sorri, e à dor que o deprime,
Sai-lhe a risada, esgar, torta e convulsa.

Jamais pratica um mal, jamais um crime
Dentro em seu peito encontra abrigo e pulsa,
Mas vai, sem ter um ombro a que se arrime,

De coração sem eco, de alma avulsa.

Desde que assim se viu, perdeu a calma,
Busca em ânsia um amigo, e ao grande mundo,
Só vê desertos a florir abrolhos.

Até para chorar, no fundo da alma,
Precisou de cavar um poço fundo,
Onde escoassem os prantos dos seus olhos⁷³⁴.

O soneto “Só”, assim como a maioria dos poemas anteriores a *Paulicéia desvairada*, não apresenta um trabalho estético muito elaborado. Possui um sistema de rimas do tipo “A/B/A/B; A/B/A/B e A/B/C; A/B/C”, que divide a semântica das rimas finais em dois grupos: *estime/deprime/crime/arrime* e *repulsa/convulsa/pulsa/avulsa*. O que é interessante no poema, no que consta da temática, é observar que a raiz da alteridade na poética marioandradina vem antes mesmo dos poemas pacifistas de *Há uma gota de sangue em cada poema*. É tematizada a solidão, como o próprio título diz, uma solidão imposta e injustificada, do ponto de vista do eu poético, afinal, “ele”, o sujeito sobre o qual fala o eu poético, tem qualidades que o fariam merecedor de amizade: *Jamais pratica um mal, jamais um crime*. Existe algo de ingênuo e juvenil nesse poema, o que, se por um lado o torna “ruim” por outro, expressa uma sinceridade desconcertante. A mesma sensação está presente no poema de *Há uma gota de sangue em cada poema*, transcrito abaixo:

Exaltação da Paz

[...]

Porquê? – Si o mundo é bom, a vida boa;
si a luz é para todos, si as campinas
dão para todos:
porquê viver, lutando atoa?...

[...]

Muito mais ter razão é conduzir as gentes
pelo caminho das alegrias
sem, com os exércitos ingentes,
acordar os convales e as vertentes,
e os écos virginais das serranias.

... Provocar nas cidades, nas aldeias,
as guerras sacrossantas dos trabalhos;
distribuir pelos povos
trigos e livros a mancheias;
honrar, com outros novos,

⁷³⁴ “Poesias anteriores a 1917”, *Mário de Andrade, um pouco*, p. 121.

os monumentos velhos e grisalhos...

... Derramar a verdade em cada casa;
dar-lhe um livro, que é força; educação, que é uma asa;
por-lhe à janela as flores caprichosas,
por-lhe a fartura no limiar,
e sobre ela fazer desabrochar
o riso, como desabrocham rosas⁷³⁵...

[...]

“Exaltação da Paz” e “Devastação” são os dois poemas longos de *Há uma gota de sangue em cada poema* e inauguram um estilo a que o poeta irá retornar em toda a sua obra poética. Esses poemas longos têm uma característica em comum – são poemas. Mário de Andrade estabelece uma diferença entre poema e poesia. De acordo com o poeta, o que estabelece a diferença entre eles é a “intenção do poema”, a qual constrói o poema fechado, o poema circunferência, o poema que tem começo, meio e fim⁷³⁶. Não é o fato desse possuir muitas estrofes que garante que ele tenha início meio e fim, mas sim a temática somada ao esforço estético de conduzir, em poesia, uma idéia, uma mensagem com determinada estrutura retórica. O ápice desse procedimento empreendido por Mário de Andrade se dará com “A Meditação sobre o Tietê”. As estrofes de “Exaltação da Paz” estão mais à feição dos poemas de *Paulicéia desvairada*, mas ainda possuem a mesma inocência desconcertante dos anteriores a 1917. A temática do poema, como o próprio título já o diz, representa o cerne de todo o livro. É o primeiro momento em que o eu poético assume a veste do “condutor”, do mestre, o que irá acontecer novamente em muitos outros poemas: *Muito mais ter razão é conduzir as gentes/ pelo caminho das alegrias// ... Provocar nas cidades, nas aldeias,/ as guerras sacrossantas dos trabalhos;/ distribuir pelos povos/ trigos e livros a mancheias// ... Derramar a verdade em cada casa;/ dar-lhe um livro, que é força; educação, que é uma asa*. O eu poético dita um comportamento ideal, argumenta em favor da positividade e eficiência desse. Um outro poema, publicado um ano após *Há uma gota de sangue em cada poema*, apresenta a raiz da noção de fraternidade cristã:

⁷³⁵ “Exaltação da Paz”, *Há uma gota de sangue em cada poema*, p. 17.

⁷³⁶ Noção que ele apresenta em duas cartas, uma a Prudente de Moraes – em 3/10/1925 – e outra a Manuel Bandeira, da qual reproduzo o seguinte trecho: “Também acho que você é mais lírico que poeta nesse sentido em que a construção de você é puramente organizada dentro da própria sensação e não por meio duma reação intelectual reflexiva sobre a matéria lírica a empregar e conclusiva quanto à separação da matéria lírica empregada, das sensações permanentes da vida, anteriores e posteriores ao momento lírico que você fixa no poema. (...) Falta enfim a uma quantidade de poemas tanto de você como duma porção de outros entre nós (eu especialmente no Losango e por isso os poemas vêm numerados) a intenção do poema, de fazer uma coisa fechada. Em você o lirismo ultrapassa de muito a riqueza, a faculdade de construção do poema, isto é, duma coisa que deve ser fechada, que tem princípio, meio e fim!” *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira* – 19/11/1924, p. 150.

Caridade

Caridade é sofrer. É ser perfeito,
e se partir, à forte luz solar,
sem pedir sombra a um teto, sono a um leito
nem amor ao amor que espediçar.

A vida será, com efeito,
ingrata e má a quem quiser levar
um pouco de doçura a cada peito,
um pouco de esplendor a cada lar.

Como Paulo e Jesus, que iam no mundo
perdoando e amando o poviléu imundo,
que os cobria de apodo e maldição:

Si alguém te ofende dentre a turba estulta,
beija tu mesmo a boca que te insulta,
limpa esse lábio com o teu perdão⁷³⁷!

Na ocasião da publicação desse, Mário de Andrade ainda não assinava como tal, e vemos nesse soneto a herança do poeta Mário Sobral. O eu poético investe abertamente na temática cristã e, como um profeta, prega perdão, resignação e abnegação. O fato de assumir abertamente a orientação cristã, sem se fazer valer dos recursos estilísticos que conferem o poder de sugestão, diminui o valor simbólico da mensagem. Em poesia, quanto mais sugestivo e sutil o enunciado, mais amplo e certo é o alcance da transmissão da mensagem, como já dizia Mallarmé: *nomer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer... voilà le rêve...*⁷³⁸. A poesia marioandradina ganhará, na fase madura, esse poder, com o cuidado na elaboração estética. De uma maneira geral, o percurso poético de Mário de Andrade tem três fases - começa preso à forma, livra-se dela, ganha em qualidade temática e estética, para, enfim, estar livre e poder “brincar”, novamente, com as formas, como faz em *Lira paulistana*, pois o domínio do tema possibilita essa liberdade. O interessante ao ler esses poemas, ainda imaturos, é perceber, quando da leitura dos poemas da fase posterior a *Remate de males*, como a relação com o “outro” ganha em intensidade e o quanto ela é imprescindível ao eu poético. Além de poder observar, nas leituras futuras, a existência de rastros desse eu poético profeta, que se transformará num vate pensador, que transita entre passado e presente ao predicar a ação humana. A relação com o *frāter* se constitui,

⁷³⁷ Poema de Mário de Andrade publicado na revista *O Echo* de setembro de 1918, p. 02; assinado como Mário de Moraes Andrade. O recorte, de onde foi transcrito o poema, encontra-se na sessão “Recortes” do Arquivo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

⁷³⁸ *Apud Obra aberta*, p. 46.

inicialmente, com elementos simples: *Faz frio de geada esta manhã...// A gente se encosta nos outros, pedindo/ Uma esmolinha de calor./ E o bonde abala sapateando nos trilhos/ Em busca das casernas sinistras cor-de-chumbo*⁷³⁹. E vai ganhando corpo ao adicionar novos elementos, como, amor, amizade, piedade, solidariedade e conflitos, assim como ganhando em poder sugestivo.

XV

Estes zabumbas que eu quero!
Quero a vida franca nobilitada
Esquecida dos séculos atrás!

Vocês sombras ignaras das enxadas
Punidos sem razão nas camisas listradas
Mães pra ter filho mães pra lavadeiras
Vermes barrigudinhos chins e Almeidas
Avança avança contra toda a Cristandade!

General serás derrotado
Há-de o sabor da vida alumiar tantas almas
Quantas o dia contiver
Por que não serão sombras os passados
Por que não há-de a glória dos povos
Ruir em saudades inocência vazia dos tempos escuros
Vertigem de tanto crime que se foi?...

Ainda não viveste
Não refaças com dulce e suciadade
A longa vida de inferioridade
Que os séculos atrás acumularam
Há um fulgor bravo em se datar a entrada
Sem reviver puxando atrás de si
A cauda do povão e mil olhos de séculos
Te castigando o andar debilitado⁷⁴⁰.

No poema acima, a elaboração estética é mais apurada que nos anteriores, a ausência de vírgulas e as construções semânticas dos versos contribuem para o jogo, ali presente, entre tempo e espaço. São três os elementos fortes desse poema: desejo, tempo e consciência. O desejo é expresso no segundo verso: *Quero a vida franca nobilitada*. Esse desejo traça a diretriz da ação humana e, em vista desse desejo, rejeita o tempo passado, portanto, rejeita a memória *brisé* que pesa na vida presente: *Por que não serão sombras os passados/ Por que não há-de a glória dos povos/ Ruir em saudades inocência vazia dos tempos escuros/ Vertigem de tanto crime que se foi?...* Existe o apelo

⁷³⁹ “XIII”, *Losango cáqui*, p. 133.

⁷⁴⁰ “XV”, “O carro da miséria”, p. 293.

à consciência, representada pela cauda do pavão, cauda de *mil olhos de séculos* que a tudo vê: *Não refaças com dulce e suciadade/ A longa vida de inferioridade/ Que os séculos atrás acumularam*. O detalhe mais interessante, para o objetivo deste trabalho, é perceber com que sutileza o eu poético direciona a “nova” ação humana, ação consciente, livre dos erros do passado, renovada no desejo de ser moralmente nobre, ação voltada para o “outro”. Ação direcionada às *sombras ignaras das enxadas/ Punidos sem razão nas camisas listradas/ Mães pra ter filho mães pra lavadeiras/ Vermes barrigudinhos chins e Almeidas*.

Dentre os livros de poesia de Mário de Andrade, nenhum foi tão enfático no tratamento com o *frãter* que o *Livro azul*. Esse é dividido em três ciclos – “Rito do Irmão Pequeno”, “Girassol da Madrugada” e “O Grifo da Morte” – e o primeiro deles, como se pode notar pelo próprio título, é o mais representativo da relação entre eu poético e o outro-*frãter*. Ainda no que consta do título do ciclo, vale considerar a escolha semântica do vocábulo “pequeno”. Como veremos, esse vocábulo ganhará uma dimensão especial.

I

Meu irmão é tão bonito como o pássaro amarelo,
Ele acaba de nascer do escuro da noite vasta!
Meu irmão é tão bonito como o pássaro amarelo,
Eu sou feito um ladrão roubado pelo roubo que leva,
Neste anseio de fechar o sorriso da boca nascida...

Gentes, não creiam não que em meu canto haja sequer um reflexo de vida!
Oh não! antes será talvez uma queixa de espírito sábio,
Aspiração do fruto mais perfeito,
Ou talvez um derradeiro refúgio para minha alma humilhada...

Me deixem num canto apenas, que seja este canto somente,
Suspirar pela vida que nasceria apenas do meu ser!
Porque meu irmão pequeno é tão bonito como o pássaro amarelo,
E eu quisera dar pra ele o sabor do meu próprio destino
A projeção de mim, a essência duma intimidade incorruptível⁷⁴¹!...

Se o poema pudesse ser traduzido em uma única palavra ela seria: “responsabilidade”. O nascimento do *irmão pequeno* põe em causa a responsabilidade do eu poético em relação ao “outro” que conta com sua promessa: *E eu quisera dar pra ele o sabor do meu próprio destino/ A projeção de mim, a essência duma intimidade incorruptível*. A relação estabelecida entre eu poético e o irmão pequeno faz pensar na relação levinassiana do pai com o filho; ambas são organizadas em vista de

⁷⁴¹ “1”, “Rito do Irmão Pequeno”, *Livro azul*, p. 331.

um processo natural da vida humana. Portanto, trata-se de uma necessidade que deveria ser vivida com alegria, pois representa, em última instância, a atestação de que se está vivo. A dor é, igualmente, conhecimento do mundo e auto-conhecimento⁷⁴⁴: *Porque cumprir a dor é também cumprir o seu próprio destino*. Nesse sentido, a dor é ontológica, pois desvela ao ser as conseqüências de sua existência: *Em que a dor, o sofrimento, feito vento,/ São conseqüências perfeitas/ Das nossas razões verdes,/ Da exatidão misteriosíssima do ser*. A mensagem, a lição, a direção estão dadas. O eu poético, enquanto vate, enquanto condutor, cumpre com sua “promessa” em relação ao “outro”, ao irmão-menor. Todos os poemas que compõem o ciclo do “Rito do Irmão Pequeno” têm esta característica: o eu poético, como irmão-maior, atesta sua identidade *ipse* frente ao outro. Contudo, como se poderia esperar, o eu poético não se satisfaz com o cumprimento de sua promessa, ele precisa atestar que o “outro”, o irmão-menor, será capaz de cumprir com a “sua”, quando chegar a hora. Como se dará, agora, fora do ciclo poético onde o “outro” é explicitamente assumido como irmão menor, como aquele que, como o “rosto” levinassiano, espera o cumprimento da lei impressa em seu ser.

[sem título]

Entre o vidrilho das estrelas dúbias,
Lusito, voas na guerra italiana...
És minuto e depois minuto, e inteiro
O corpo novo se retesa
Na contensão dos esforços finais.

Cada momento de tua vida é um fim final.

Dentro da luz do sol das mil cores,
Luisito, voas no teu avião de combate,
E és único. Tão só! Estás tão destinadamente abandonado
Num céu de tocaia, tecido a fogo e destruição.

Cada gesto, cada vontade tua é destruição...

Pousada na terra sem sono,
Dormes envolto num cenário insatisfeito,
E tudo o que é não é: teu lar, tuas namoradas,

⁷⁴⁴ O próprio Mário de Andrade afirma essa verdade com relação ao sentido que objetivou dar com esse verso: “No Losango Cáqui eu escrevi um pensamento que não é a síntese mas é a resultante mais feliz da minha maneira de ser feliz: ‘A própria dor é uma felicidade’. Pra felicidade inconsciente por assim dizer física do homem comum qualquer temor qualquer dor é empecilho. Pra mim não porque pela minha sensibilidade exagerada, pela qual eu conheço por demais, a dor principia, a dor se verifica, a dor me faz sofrer, a dor acaba, a dor permanece na sua ação benéfica histórica moral, a dor é um dado de conhecimento, a dor é uma compreensão normalizante da vida, a própria dor é uma felicidade”. *A lição do amigo* – 27/05/1925, p. 37-38.

Teus estudos e a promessa não cumprida.

Luisito! tens um sabor de promessa falhada!

Em pleno olho sem pálpebras dás morte,
Armado de morte, cercado de morte, amante da morte,
Voas e há somente morte em ti.
Como te fizeram antigo, Luisito, que pena!
Quando voltares, jamais te perguntarei nada,
Jamais direi, jamais direi, ficarei mudo, mudo,
Jamais sequer me perguntarei o que sinto...

Mas como te fizeram antigo Luisito!
Rajadas de sino, rajadas de bandeiras, músicas e danças:
Tudo será esquecido na alegria,
Tudo será futuro em busca do homem novo.
Mas eu sei que em tua face não culpada
Estará inscrita a lágrima que eu choro.

Ah, que ninguém nos deixe aos dois sozinhos
Neste nosso lar familiar!
Quem são os dois inimigos que se cumprimentam formalizados?
Por que escurece a sala o friúme dum rancor?
Como te fizeram antigo, meu Luisito, que pena!
Como te medalharam de passados horríveis!
Não poderei perdoar quando estiver comigo!
Não deverás perdoar pra que sejas perfeito!

A porta vai bater fechando sem adeus.
E alguém, não serei eu, não serás tu, alguém,
Alguém que se quebrou em dois irremediavelmente,
Soluçará: - Que pena...⁷⁴⁵

O movimento da “promessa” é cíclico, como a vida, e se desdobra em ações contínuas. É nesse sentido que a responsabilidade pelo “outro” é, em sua estrutura interna, ética. A responsabilidade do sujeito faz apelo à responsabilidade do outro frente a um terceiro, ou seja, um outro outro, e assim seguidamente. No poema transcrito acima, o eu poético faz apelo à consciência do outro – no caso, Luisito – com relação à promessa ontológica desse: *Luisito! tens um sabor de promessa falhada!* E por que Luisito falhou? Porque optou por negar a vida e desrespeitou a interdição lida no rosto do outro. Luisito preferiu o brilho falso das glórias militares – *estrelas dúbias* –, transformando-se em outra coisa que o si mesmo – *O corpo novo se retesa* –, encaminhando-se para o fim, um fim sem perspectiva de renovação, sem continuação, pois em sua escolha não existe a possibilidade de perpetuar o bem, a vida. A promessa termina com ele, quebra-

⁷⁴⁵ *Lira paulistana*, 383.

se a corrente: *Cada momento de tua vida é um fim final*. A guerra⁷⁴⁶, como postula George Bataille, determina o desenvolvimento do indivíduo-coisa na individualidade gloriosa do guerreiro: *O indivíduo glorioso introduz, por meio de uma negação primeira da individualidade, a ordem divina na categoria do indivíduo (que, de uma maneira fundamental, exprime a ordem das coisas)*. *Ele tem a vontade contraditória de tornar durável uma negação da duração*⁷⁴⁷. E o que é negado é a própria vida, assim como a alteridade: *Luisito, voas no teu avião de combate,/ E és único. Tão só! Estás tão destinadamente abandonado*. O que existe na guerra, nessa forma, em certa medida legitimada, de relação entre homens, é a redução de um deles. Ainda segundo Bataille, o guerreiro reduz seu semelhante à servidão, reduz sua humanidade: *O prestígio sagrado de que ele se arroga é a falsa aparência de um mundo reduzido em profundidade ao peso da utilidade*. *A nobreza do guerreiro é como um sorriso de prostituta, cuja verdade é o interesse*⁷⁴⁸. No poema, a ordem utilitária da guerra é invertida, pois aposta na reflexividade da ação – o sujeito aniquila o outro e, conseqüentemente, destrói para si mesmo: *Cada gesto, cada vontade tua é destruição...// E tudo o que é não é: teu lar, tuas namoradas,/ Teus estudos e a promessa não cumprida*. A reversibilidade da ação humana é o maior apelo à consciência do sujeito que mata – *Armado de morte, cercado de morte, amante da morte,/ Voas e há somente morte em ti* –, realizado pelo eu poético. Existe subjacente à esse discurso poético o apelo a não apropriação do outro, como limite do arbítrio, o que resume, em certa medida, o imperativo categórico kantiano: agir sempre em concordância com aquela máxima que tu julgas que deveria ser uma lei universal e de forma a que uses a humanidade, quer na tua pessoa como em qualquer outra, sempre ao mesmo tempo como fim, nunca meramente como meio⁷⁴⁹. Baseado nesse mesmo princípio, Paul Ricœur afirma que o objeto próprio da estima é a idéia do homem na minha pessoa e na pessoa do próximo, e é esse próximo, ou seja, o outro, que me dá a imagem de minha humanidade: *Ce reflet fragile de moi-même dans l'opinion d'autrui a la conscience d'un objet, il recèle l'objectivité d'une fin existante, qui limite toute prétention à*

⁷⁴⁶ Caso se tratasse de uma leitura pautada pelos fatos históricos a que a poesia faz referência, levando-se em consideração o ano em que essa foi produzida, seria interessante a referência do verso *Luisito, voas na guerra italiana...* Lembramos que, em julho de 1944, a Força Expedicionária Brasileira desembarcou em Nápoles, na Itália, como integrante do V Exército dos EUA. Mais de 25 mil soldados brasileiros combateram na Itália. Contudo, os demais versos do poema conduzem a mensagem do poema para outra dimensão.

⁷⁴⁷ “A guerra representa um avanço arrojado, mas também o mais grosseiro: mais que força, é preciso ingenuidade ou tolice para ser indiferente ao que se superestima, e para se vangloriar de um empenho por nada”. BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*, p. 48.

⁷⁴⁸ *Teoria da religião*, p. 48.

⁷⁴⁹ Cf., KANT, Immanuel. “Segunda secção: Transição da filosofia moral popular para a metafísica dos costumes”. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 39 a 91.

*disposer simplement de moi-même; c'est dans et par cette objectivité que je puis être reconnu*⁷⁵⁰. Rompido esse “laço”, ou seja, a flexibilidade entre sujeitos, a possibilidade de reconhecimento é impossível: *Jamais direi, jamais direi, ficarei mudo, mudo./ Jamais sequer me perguntarei o que sinto...* Outra impossibilidade humana existe no poema: perdoar – *Não poderei perdoar quando estiver comigo!* Sem reconhecimento, sem estima de si, consequentemente, sem estima do outro, é impossível distinguir entre culpados e inocentes, pois eles não existem. Os versos da última estrofe traduzem a imperatividade em se manter o movimento cíclico da responsabilidade ética face ao outro: *E alguém, não serei eu, não serás tu, alguém./ Alguém que se quebrou em dois irremediavelmente./ Soluçarà: - Que pena...* O eu poético lamenta o fracasso da promessa de Luisito, pois tem consciência da polivalência do “outro”, que é tanto beneficiário da promessa, quanto testemunha e juiz, e, mais fundamentalmente, é aquele que, contando comigo, com a minha capacidade de manter a palavra, me chama à responsabilidade, torna-me responsável. De acordo com Paul Ricœur, é dentro dessa estrutura de confiança que se intercala o lugar social instituído pelos contratos, os pactos de todos os tipos que dão uma estrutura jurídica às trocas de palavras dadas⁷⁵¹. Foi com essa certeza que o filósofo postulou o já mencionado *slogan: la visée éthique consisterait dans l'aspiration à une vie bonne (le soi) avec et pour autrui (le face-à-face) dans des institutions justes (le tiers ou chacun)*⁷⁵². Temos, então, expressa aqui, a dimensão ético-jurídica da alteridade. O cada um (*chacun*) de Paul Ricœur funciona, em certa medida, como o “rosto” de Lévinas, mas sem a radicalidade do outro, afinal, o viver bem não se limita às relações interpessoais, mas se estende à vida dentro das instituições. O “cada um” relativiza os relacionamentos interpessoais, como a amizade, pois a justiça apresenta traços diferentes dos contidos na solicitude; para que haja justiça é necessário uma igualdade diferente da que existe entre amigos: *Ainsi se forme la catégorie du chacun, qui n'est pas du tout le on, mais le partenaire d'un système de distribution. La justice consiste précisément à attribuer à chacun sa part. Le chacun est le destinataire d'un partage juste*⁷⁵³. Como se pode perceber, a dimensão ética da alteridade aponta em direção à universalidade. A presença da alteridade na poesia marioandradina tem o mesmo anseio e o caminho que ela toma, que o eu poético preconiza ao atentar para o “menor”, é a via para o entendimento de uma ética que dirija o comportamento humano. O eu poético “conduz” o olhar do leitor levando-o a conhecer outras realidades, como fará no poema abaixo:

⁷⁵⁰ *Philosophie de la volonté II – Finitude et culpabilité*, p. 139.

⁷⁵¹ “Moral, éthique et politiques”, p. 10.

⁷⁵² “Moral, éthique et politique”, p. 11.

⁷⁵³ “Éthique et morale”, p. 2.

Agora eu quero cantar
Uma história muito triste
Que nunca ninguém cantou,
A triste história de Pedro,
Que acabou qual principiou.

Não houve acalanto. Apenas
Um guincho fraco no quarto
Alugado. O pai falou,
Enquanto a mãe se limpava:
- É Pedro. E Pedro ficou.
Ela tinha o que fazer,
Ele inda mais, e outro nome
Ali ninguém procurou,
Não pensaram em Alcebiades,
Floriscópio, Ciro, Adrasto,
Que-dê tempo pra inventar!
- É Pedro. E Pedro ficou.

Pedrinho engatinhou logo
Mas muito tarde falou;
Ninguém falava com ele,
Quando chorava era surra
E aprendeu a emudecer.
Falou tarde, brincou pouco,
Em breve a mãe ajudou.
Nesse trabalho insuspeito
Passou o dia, e nem bem
A noite escura chegou,
Como única resposta
Um sono bruto o prostou.

Por trás do quarto alugado
Tinha uma serra muito alta
Que Pedro nunca notou,
Mas num dia desses, não
Se sabe porquê, Pedrinho
Para a serra se voltou:
- Havia de ter, decerto,
Uma vida bem mais linda
Por trás da serra, pensou.

Sineta que fere ouvido,
Vida nova anunciou,
Que medo ficar sozinho,
Sem pai, mesmo longínquo, sem
Mãe, mesmo ralhando, tanta
Piasada, ele sem ninguém...

Pedro foi para um cantinho,
Aquele riso que faz
Que ri, nunca me enganou...

Escondeu o olho e chorou.
Mas depois foi divertido,
Aliás prazer misturado,
Feito de comparação.
O menino roupa-nova
Pegava tudo o que a mestra
Dizia, ele não pegou!
Porquê!... Mas depois de muito
Custo, a coisa melhorou.

Ele gostava era da
História Natural, os
Bichos, as plantas, os pássaros,
Tudo encontra fácil na
Cabecinha mal penteada,
Tudo Pedro decorou.
Havia de saber tudo!
Se dedicar! Descobrir!
Mas já estava bem grandinho
E o pai da escola o tirou.
Ah que dia desgraçado!
E quando a noite chegou,
Como única resposta
Um sono bruto o prostou.

Por trás da escola de Pedro
Tinha uma serra bem alta
Que o menino nunca olhou;
Logo no dia seguinte
Quando a oficina parou,
Machucado, sujo, exausto,
Pedrinho a escola rondou.
E eis que de repente, não
Se sabe porque, Pedrinho
Para a serra se voltou:
- Havia de ter por certo
Outra vida bem mais linda
Por trás da serra! pensou.

Vida que foi de trabalho,
Vida que o dia espalhou,
Adeus bela natureza,
Adeus, bichos, adeus, flores,
Tudo o rapaz obrigado
Pela oficina, largou.
Perdeu alguns dentes e antes,
Pouco antes de fazer quinze
Anos, na boca da máquina
Um dedo Pedro deixou.
Mas depois de mês e pico
Menos tempo, mais despesa,
Terra fraca, alguma pera,

Ao trabalho ele voltou,
E quando em frente da máquina,
Pensam que teve ódio? Não!
Pedro sentiu alegria!
A máquina era ele! a máquina
Era o que a vida lhe dava!
E Pedro tudo perdoou.

Foi pensando, foi pensando,
E pensou que mais pensou,
Teve uma idéia, veio outra,
Andou falando sozinho,
Não dormiu, fez experiência,
E um ano depois, num grito,
Louca alegria de amor,
A máquina aperfeiçoou.
O patrão veio amigável
E Pedro galardoou,
Pôs ele noutra trabalho,
Subiu um pouco o ordenado:
- Aperfeiçoe esta máquina,
Caro Pedro! e se afastou.

Era um cacareco de
Máquina! e lá, bem na frente,
Bela, puxa vida! bela,
A primeira namorada
De Pedro, nas mãos dum outro,
Bela, mais bela que nunca,
Se mexendo trabalhou
O dia inteiro. Nem bem
A noite negra chegou,
O rapaz desiludido
Um sonho bruto prostou.

Por trás da fábrica havia
Uma serra bem mais baixa
Que Pedro nunca enxergou,
Porém no dia seguinte
Chegando pra trabalhar,
Não se sabe porque, Pedro
Para a serra se voltou:
- Havia de ter, decerto,
Uma vida bem mais linda
Por trás da serra, pensou.

Ôh, segunda namorada,
Flor de abril! cabelo crespo,
Mão de princesa, corpinho
De vaca nova... Era vaca.
Havia, Pedro, era a morte,
Era a noite mais escura,

notar é que a temática do conto, elaborado em 1926, reaparece em 1944-1945, na figura de Pedro. Não é a história que é a mesma, pois Paulino é uma criança e sua história é tão curta quanto sua trajetória, mas impregnada, na mesma medida, de tristezas e sofrimentos; já Pedro, tem toda sua vida “cantada” pelo eu poético, uma história que, como ele mesmo afirma, é *Uma história muito triste/ Que nunca ninguém cantou*. As histórias de Paulino e Pedro podem muito bem remeter às histórias de Pedro e Paulo, os dois maiores representantes do movimento cristão, que tinham por princípio valorizar a resignação e o sacrifício. Observemos que Pedro se comporta como um verdadeiro cristão, e, quando digo cristão, não me refiro a nenhuma instituição religiosa específica e sim ao que se convencionou chamar de cristianismo primitivo. Pedro é capaz de perdoar, inclusive, os seus inimigos: *Pensam que teve ódio? Não!! Pedro sentiu alegria!! A máquina era ele! a máquina/ Era o que a vida lhe dava!! E Pedro tudo perdoou*. No poema, é possível sentir a dimensão que a existência do “outro” tem sobre o sujeito. Pedro tem o desenvolvimento determinado pelas relações e comportamentos dos seres que o rodeiam, o que é a verdade mais antiga e incontestável: *Mas muito tarde falou;/ Ninguém falava com ele,/ Quando chorava era surra/ E aprendeu a emudecer*. Essa verdade põe em relevo as relações intersubjetivas e faz apelo à universalidade, afinal, não é “eficaz” ser responsável por alguns, desconsiderando que esses serão responsáveis por “outros”. A ausência da responsabilidade ética engendra a culpabilidade humana, como nos lembra Emmanuel Lévinas, através da legítima frase de Dostoievski: Somos todos culpados em relação a tudo e a todos diante de todos, e eu mais que os outros⁷⁵⁶. A assimetria que Lévinas propõe na relação intersubjetiva da responsabilidade ética interdiz a relação de troca de favores, que é contrária ao fundamento ético. Ao descortinar a realidade de Pedro, o eu poético, indiretamente, apela à responsabilidade do “outro” face à realidade desse.

já botava as mãozinhas na cabeça, inquieto muito! Engulindo apressado pra ver si passava. Ia procurando parede pra enconstar, vinha o acesso. Babando, olho babando, nariz babando, boca aberta não sabendo fechar mais, babando numa conta. O coitadinho sentava no lugar onde estava, fosse onde fosse porque sinão caía mesmo. Cadeira girava, mesa girava, cheiro de cozinha girava. Paulino enjoado atordoado, quebrado no corpo todo”. ANDRADE, Mário de. “Piá não sofre? Sofre”. *Contos de belazarte*, p. 94.

⁷⁵⁶ “Un des thèmes fondamentaux, dont nous n’avons pas encore parlé, de *Totalité et Infini*, est que la relation intersubjective est une relation non symétrique. En ce sens, je suis responsable d’autrui sans attendre la réciprocité, dùt-il m’en coûter la vie. La réciprocité, c’est son affaire. C’est précisément dans la mesure où entre autrui et moi la relation n’est pas réciproque, que je suis sujétion à autrui; et je suis ‘sujet’ essentiellement en ce sens. C’est moi qui supporte tout. Vous connaissez cette phrase de Dostoïevski: ‘*Nous sommes tous coupables de tout et de tous devant tous, et moi plus que les autres*’. (*Les frères Karamazov*, La Pleiade, p. 310) Non pas à cause de telle ou telle culpabilité effectivement mienne, à cause de fautes que j’aurais commises; mais parce que je suis responsable d’une responsabilité totale, qui répond de tous les autres et de tout chez les autres, même de leur responsabilité. Le moi a toujours une responsabilité de plus que tous les autres”. LÉVINAS, Emmanuel. *Éthique et infini*, p. 94-95.

A ausência de reconhecimento faz com que Pedro almeje outra vida, mas, com o decorrer de sua existência, e com a crescente frustração, as expectativas em relação a essa “outra” vida diminuem em proporção inversa: *Tinha uma serra muito alta// Tinha uma serra bem alta// Uma serra bem mais baixa// Não tinha serra nenhuma*. A vida se horizontaliza na mesma proporção da serra que vai mudando de altitude: *Vieram doenças... Veio a vida/ Que tudo, tudo aplinou*. A dimensão temporal do poema contribui para o entendimento da vida que passa, tendo o peso de uma urgência que nunca é satisfeita, uma temporalidade que tem características próprias: *Ela tinha o que fazer,/ Ele ainda mais, e outro nome/ Ali ninguém procurou// Que-dê tempo pra inventar!* Na mesma direção da “saída”, encontrada na representação da serra, está a presença do sono – *o sono bruto prostrou*. Nem ao menos no espaço onírico, a existência de Pedro tem leveza. O sono bruto chega sempre como a “única resposta” que sempre direciona a personagem poética para a resignação. Mas é preciso observar que essa resignação não é heróica, assim como não são ilustres as desgraças pelas quais passa Pedro em sua triste vida: *Nenhuma desgraça ilustre/ Nem dores maravilhosas,/ Dessas que orgulham a gente,/ Fazendo cegos vaidosos,/ Tísicos excepcionais,/ Ou formando Aleijadinhos,/ Beethovens e heróis assim*. Ao fim de sua existência, Pedro constata, a verdade de uma atestação da qual ele não pôde escapar: *Sono! único bem da vida!// Foi essa frase sem força,/ Sem História Natural,/ Sem máquinas, sem patente/ De invenção, que por derradeiro/ Pedro na vida inventou*. O que é problematizado, na estrutura interna dos versos, é a ausência da estima do si, que só existe na relação com o outro, afinal, nós nos amamos através do outro que nos ama. A ausência da relação de reversibilidade positiva entre sujeitos é o que impulsiona Pedro a acreditar que somente o torpor do sono bruto é o bem da vida.

A redução da singularidade do indivíduo ao nada se mostra, igualmente de forma gradual, na questão do nome, a qual o eu poético põe em relevo. A atenção com relação à determinação do nome se dá por conta da importância ontológica da nomeação: nomear é atribuir vida, é o ato primeiro, é a distinção, a eleição, o apelo; nomear é fazer existir, pois nomeando trazemos o ser à existência, colocamo-nos em relação conosco; essa dimensão do nome é negada pela vida a Pedro: *Mas um dia desses, sempre/ Igual ao que ontem passou,/ Pedro, João, Manduca, não/ Se sabe porque, Antonio/ Para o plano se voltou:/ - Talvez houvesse, quem sabe,/ Uma vida bem mais calma/ Além do plano, pensou*. O reconhecimento negado da existência promove a indistinção, a indiferença. Dizer o nome já não fazia mais sentido, tanto que, no final, ele passa a ser *Antônio*. E, nesse ponto, acontece algo de excepcional: o eu poético entra no poema como a única voz, como o único “outro”, a dialogar com Pedro, a entrar em seu universo de expectativas, mas já era muito

tarde: *Havia, Pedro, era a morte,/ Era a noite mais escura,/ Era o grande sono imenso;/ Havia, desgraçado, havia/ Sim, burro, idiota, besta,/ Havia sim, animal,/ Bicho, escravo sem história,/ Só da História Natural!...* A ira do eu poético nesses últimos versos é dirigida contra si mesmo, pois, mesmo ali, percebe-se que Pedro, por si só, não poderia ter outro destino e outra existência senão a que de fato teve. Não houve relação, diálogo, acolhimento e, sem esses, não seria possível ir além, saber-se mais importante, saber-se sujeito de uma história para além da *História Natural*.

A alteridade, como já disse, é tratada na poesia marioandradina como a relação entre diferentes, uma relação que recusa a formatação do “outro”, mas que aposta na inclusão dos diferentes. Na história triste de Pedro, acontece o contrário, ou seja, a representação do poder destrutivo da indiferença, da exclusão, da redução ao que torna os seres iguais: a morte – *Por trás do túmulo dele/ Tinha outro túmulo... Igual.*

Na leitura dos próximos poemas selecionados, veremos como se dá a relação entre alteridade e eu poético no que consta do domínio amoroso.

As paixões

Não existe um senso único para o termo “amor”, mas o amor é sempre voltado para a alteridade. Amar o poder, o dinheiro, os objetos é uma corrupção do termo. Mas, no domínio da alteridade, seria possível ter uma equivocidade do termo amor? Talvez, afinal existe o amor da amizade e o amor erótico. Na amizade, os pares compartilham de coisas em comum, ela se constitui na relação de reciprocidade. Em consequência, a amizade não produz a equivocidade, porque ela não é “amor”. Uma amizade inexplicável, imensurável, quando se apresenta a mim, independentemente de mim, com efeito, não é amizade, é amor. A leitura dos próximos poemas tem por objetivo observar esse limite entre amizade e amor, atentando para as nuances e os caminhos que a alteridade amorosa toma dentro da poesia de Mário de Andrade. Nos dez livros de poesia, existe, em diferentes proporções, a presença do amor sensual, mas o livro em que a temática é mais marcante, e sobre o qual dedicarei maior atenção, é *Remate de males*, especificamente, os ciclos “Tempo de Maria” e “Poemas da Negra”. No primeiro, o processo de construção/desconstrução do amor é tão intenso e tão fortemente ligado à questão moral que promove, através de sua transformação, um processo de maturação da tópica. Já no segundo, a palavra chave de leitura desses poemas é “liberdade”.

O amor, diferentemente da amizade, pede unidade, pede exclusividade, pede isolamento, como se vê no poema transcrito abaixo:

XXXVI

Como sempre, escondi minha paixão.
Ninguém soube do primeiro beijo que te dei.
Ninguém não é a inteira verdade
Mas são tão relativos os desconhecidos...
São Paulo é já uma grande capital.
Não porque tenha milhares de habitantes
Porém a curiosidade já não passa mais dos olhos pras línguas.
E quanto é mais intenso amar sem comentários!

Mas eu sonho que vais agarradinha no meu braço
Numa rua toda cheia de amigos, de soldados, conhecidos...⁷⁵⁷

O paradoxo entre o desejo de ocultar e o desejo de compartilhar o júbilo da experiência vivida é o que está tematizado no poema. Se o amor pede unicidade e comunhão, então, em teoria, dois passam a formar “um”, e, enquanto tal, esse uno faz apelo ao terceiro, no desejo de aprovação. É o mesmo movimento da individualidade que tem sua existência atestada e aprovada na figura do outro; o casal também tem necessidade desse “aval”, cuja figura emblemática é o casamento. Não basta casar um com o outro, é preciso casar para a sociedade, ser aceito e legitimado por ela. Em outros termos, temos aí a dimensão legislativa do “outro”. Na relação amorosa o eu poético quer mais, deseja tudo possuir e ir além da erotização da carne, como veremos no poema a seguir.

COORDENADAS

De você, Rosa, eu não queria
Receber somente esse abraço
Tão devagar que você me dá,
Nem gozar somente esse beijo
Tão molhado que você me dá...
Eu não queria só porque
Por tudo quanto você me fala,
Já reparei que no seu peito
Soluça o coração bem feito
De você

Pois então eu imaginei
Que junto com esse corpo magro,

⁷⁵⁷ *Losango cáqui*, 148.

Moreninho que você me dá,
Com a boniteza a faceirice
A risada que você me dá,
E me enrabicham como o quê,
Bem que eu podia possuir também
O que mora atrás do seu rosto, Rosa,
O pensamento, a alma, o desgosto
De você⁷⁵⁸.

O amor é o que não morre, mesmo após a concretização do amor carnal. Na relação amorosa, o amor vai além, mais forte e melhor à medida que os amantes compartilham outras “coisas”. As dificuldades começam quando o casal não divide mais a amizade. O eu poético deseja possuir o que está além do rosto – *O que mora atrás do seu rosto, Rosa, / O pensamento, a alma, o desgosto / De você* –, o que, em última instância, nunca chega a ser possuído pelo “outro”; é a identidade-*ipse*, é o “cada um”, é o que limita a posse e o que apela à responsabilidade do outro. O problema-fundamento da relação amorosa é a questão da reciprocidade, do respeito à alteridade do outro. Essa questão será amplamente problematizada nos poemas do “Tempo de Maria”, como veremos:

II

AMAR SEM SER AMADO, ORA PINHÕES!

[...]

Moralidade, lei seca, vá-se
Embora! Vá por Seca e Meca!
Darei Seca, Meca e Baía
Por mais este amor, sim, mais um,
Porque enfim é amante de poeta
Toda e qualquer mulher que passe!

Êxtase! Desejo! Loucura!
Quase dolorosa surpresa!
Espanto de não ser mais só!
E a gente imagina que é o pó
Que sufoca e, vai, com aspereza
Bota a culpa na Prefeitura.

[...]

Te amo!... Que bonita que ela é!...
Trago comigo o cheiro dela,
Só penso nela!... Infelizmente

⁷⁵⁸ *Clã do jaboti*, p. 174.

O meu caso não tem futuro,
Ai, Maria do perfil duro,
Ai, Maria sempre presente!...

Que friúme em minha tristeza...
Rapazes! a minha alegria,
A minha alegria está presa
Num perfil duro de mulher!
Ela me olha tão fria, fria...
Ora! verifiquemos como
Rictus: “Merde! Voilà l’hiver.”

Poeta, sossegue, ela é casada...
Pois sim. Pensemos noutra coisa.
No que será?... Negro de suéter,
Que engraçado!... mas ... que tristeza!
Esta vida não vale nada!...
Vou cantar a Louvação do Éter!

[...]

Tudo isso há-se passar, Maria,
Durma em sossego. O meu respeito
Sempre há-de respeitar você.
Mas jamais não aceitaria
Arranjos como o de Musset!

Durma sem medo, sossegada.
Você não vai pra sala grande,
Tem sala à parte em meu harém.
Vista o pijama dos meus olhos,
E descanse sobre o meu sonho
Que nunca fez mal pra ninguém!

Eu velarei a corajosa
Dormindo sobre a dinamite...
Fumos... Assombrações... Não te
Largo mais, Iara do Tietê!...
Ao menos até que fareje
Alguma paixonite nova...

É o fim. Lá fora dormirá
Paulicéia. Paz. Quase informe,
Ela dorme, dorme sorrindo,
Enquanto gemo o verso lindo
Com que as índias parecis dormem...
Uirô, mococê cê-macá...⁷⁵⁹

O poema inicia-se com a rejeição da moralidade que condena a ação amorosa. Contudo,

⁷⁵⁹ “Tempo de Maria”, *Remate de males*, p. 230-232.

antes de explicitar o interdito, o eu poético constrói o poema num jogo entre necessidade e rejeição, como na fábula de Esopo sobre a raposa e as uvas. O ser amado tem a relevância vital de desvelar ao eu poético a possibilidade de não ser um ser solitário – *Quase dolorosa surpresa! Espanto de não ser mais só!* –; por outro lado, o eu poético necessita desdenhar dessa descoberta assombrosa, pois existe o interdito, então a reduz: *Por mais este amor, sim, mais um, / Porque enfim é amante de poeta / Toda e qualquer mulher que passe!* Mas Maria não é, na verdade, mais uma possível amante para o poeta, e é o interdito que impede esse estatuto: *Poeta, sossegue, ela é casada... / Pois sim. Pensemos noutra coisa. / No que será?... Negro de suéter, / Que engraçado!... mas ... que tristeza! / Esta vida não vale nada!...* O paradoxo se estende, inclusive, na imagem que o eu poético elege para ludibriar o pensamento, afinal, é trágica a possibilidade de fazer comédia com a desgraça alheia; por isso a gradação que vai do ápice – *Que engraçado!* – ao chão – *mas... que tristeza!* Na verdade, o conflito interno do eu poético é provocado por duas interdições – a primeira, por conta da condição civil de Maria – casada – e a segunda, provocada pela recusa do ser amado – *Ai, Maria do perfil duro, / Ai, Maria sempre presente!... / Que friúme em minha tristeza... / Rapazes! a minha alegria, / A minha alegria está presa / Num perfil duro de mulher! / Ela me olha tão fria, fria...* Maria é indiferente ao amor do eu poético, e essa rejeição intensifica sua dor. Maria é o “outro” que se recusa à reversibilidade, por isso o desequilíbrio. Mas a culpabilidade engendrada pelo interdito permanece, mesmo com a indiferença do ser amado: *Durma em sossego. O meu respeito / Sempre há-de respeitar você.*

É interessante observar uma característica sempre presente na poética de Mário de Andrade: o humor. Mesmo no trato de assuntos difíceis, sérios e trágicos, o poeta brinca: *Durma sem medo, sossegada. / Você não vai pra sala grande, / Tem sala à parte em meu harém. [...] Fumos... Assombrações... Não te / Largo mais, Iara do Tietê!... / Ao menos até que fareje / Alguma paixonite nova...* É nesse tom que o eu poético irá contar a “Lenda das Mulheres de Peito Chato”:

IV

LENDA DAS MULHERES DE PEITO CHATO

[...]

Ôh, meu Deus!

Como estava contrariado!
Pois um moço que ama então
Não tem direito de amar!
Tem, Maria, tem direito!
Te juro que tem direito!

Macunaíma fez bem!
O amor dele era tão nobre
Ver o do outro que casou.
Casar é uma circunstância
Que se dá, que não se dá,
Porém amar é a constância,
Porta num, se abanca, e o pobre
Tem que lhe matar a fome,
Dar a cama pra ele dormir.
Macunaíma, Maria,
Era como eu brasileiro,
E em todas as moradias
Que se erguem no chão quentinho
Do nosso imenso Brasil,
Não tem uma que não tenha
Um quarto-de-hóspede pronto!
Pobre do Macunaíma,
Não tem culpa de penar!
Foi brasileiro, amor veio,
Ele teve que hospedar!
- Eu te amo, (que ele falava)
Moça linda! Você tem
Esse risco de urucum
Na beira do olhar somente
Pra não ver quem te quer bem!
Olhos de jaboticaba!
Colinho de cujubim!...
Te adoro como se adora
Com doçura e com paixão!
Maria... Vamos embora!
(Que ele falava pra moça)
eu quero você pra mim⁷⁶⁰!

[...]

Como em todos os poemas do ciclo “Tempo de Maria”, o interdito está presente e é em torno dele que se constrói os versos, ora em defesa contra esse amor proibido, ora no sentido da justificativa e da defesa da legitimidade deste, como nos versos transcritos acima. Aqui, o eu poético usa do recurso argumentativo de ilustrar com outra história – a de Macunaíma – a legitimidade de seu amor, recorrendo às frases do herói para dizer seus próprios sentimentos: - *Eu te amo, (que ele falava)* e *(Que ele falava pra moça/ eu quero você pra mim!)* O mais interessante nesse poema fica por conta da alegoria do “quarto-de-hóspede” como o *locus* do amor. O quarto-de-hóspede é, por natureza, uma alteridade dentro de uma casa, afinal, ele pertence à casa, mas está destinado ao “outro”. O hóspede, por sua vez, é o estrangeiro que fica “temporariamente” em casa alheia, é o

⁷⁶⁰ “Lenda das Mulheres de Peito Chato”, “Tempo de Maria”, *Remate de males*, p. 235.

visitante. Acaso o hóspede deixe de ser “estranho”, ele muda de *status*, passa a ser “o de casa” e é incorporado como tal, como algo que pertence à casa. A analogia com o amor é interessantíssima, visto que o amor, no poema, é apreendido em sua efemeridade; enquanto permanece o estranhamento, o amor é fome insaciável – *Porta num, se abanca, e o pobre/ Tem que lhe matar a fome,/ Dar a cama pra ele dormir*. As analogias não param por aí, o eu poético traz à baila a característica marcante do povo brasileiro: sua hospitalidade, sua capacidade de acolhimento.

O eu poético, no “Tempo de Maria”, amplia o círculo das relações que estão presentes, direta e indiretamente, na relação amorosa de um determinado casal.

VII

MARIA

[...]

Si eu falasse que Maria
Traz um halo na cabeça,
halo de santa moderna
Que maxixa e fala inglês,
Muita gente se riria...
Pois se riam à vontade!
Maria traz na cabeça
O halo de Santa Maria!

É Shelley que está na moda,
E as mãos dela sobre a capa
Da edição de Oxford, orvalham
O couro negro macio
Com as gotas secas do brilho
Das unhas manicuradas.
Não quis mais ler porque livro
Não lhe dá a gostosura
Que tem as travessuras
Dos filhinhos em redor.

Um fala que tem de ser
Chofer duma lincoln verde;
O outro inda não sabe, hesita
Entre o médico e aviador;
O caçula... lá se amola
Em saber o que será!
É pecurrucho, não pensa.
Tem a instintiva sabença
De andorinha taperá:
Aonde faz quente, ele vai.
Gatinhando emigra bambo
Do colo da mãe pra pai,

Do colo do pai pra cama.

[...]

E Maria, a outra filhinha,
Maria filha de Maria,
Parecida com Maria,
Essa emburrou porque o mano
Mais velho diz que não quer
Que ela beije a cara dele.
Há-de ser chofer da lincoln
E há-de viver toda a vida
Sem boquinha de mulher!

Maria se ri tranqüila.
São anjos, não são? São anjos
Que não têm asas por baixo
Dos suéteres de listrão.
Já falam seu alemão
Com a governanta comprida,
Mas que são anjos? São anjos
Da boniteza da vida!
...Que anjos são estes
Que estão me arrodando,
De-noite e de-dia...
Padre Nosso...
Avé, Maria⁷⁶¹!

Os poemas de “Tempo de Maria”, quando lidos em conjunto, têm um sentido especial, pois funcionam como a narrativa de uma história de amor, onde Maria e o eu poético são as personagens principais. Os acontecimentos dessa narrativa poética giram em torno da rejeição e do interdito. Nos versos selecionados e transcritos acima, as dimensões da moral e da ética estão presentes e entrelaçadas. Nesses, Maria é santificada – *Maria traz na cabeça/ O halo de Santa Maria!* – por conta da maternidade. A imagem descrita pelo eu poético, da cena em que mãe e filhos se divertem, é idílica e a presença e descrição dos filhos de Maria introduz outra dimensão da alteridade presente nas relações humanas, assim como nas relações amorosas: o terceiro. Como disse anteriormente, a relação de responsabilidade frente ao outro engendra a circularidade, é uma responsabilidade que contagia: “eu” sou responsável por “tu” e ambos somos responsáveis por “eles”. O fundo da questão está centrado na consciência: *...Que anjos são estes/ Que estão me arrodando,/ De-noite e de-dia.../ Padre Nosso.../ Avé, Maria*. Os filhos de Maria representam vidas e destinos que dependem da vida e das escolhas que o casal possa fazer. Mas trata-se de um pesadelo imaginário do eu

⁷⁶¹ “VII – Maria”, “Tempo de Maria”, *Remate de males*, p. 242-243.

poético, pois, como vimos, Maria é indiferente ao seu amor e, mesmo assim, esse projeta as possíveis causas desse amor, caso fosse correspondido⁷⁶². Nada está concretizado no poema; ao contrário, esse é constituído por iminências – *o poema é um espaço vazio mas carregado de iminência. Ainda não é a presença: é um conjunto de signos que procuram o seu significado e que não significam outra coisa além de ser procura*⁷⁶³. Como notou Sergio Milliet, há nos poemas do “Tempo de Maria” uma sinceridade simples, uma sentimentalidade tipicamente brasileira, meio chorosa, em que o humor ocupa um lugar discreto⁷⁶⁴. Já nos “Poemas da negra”, publicado no mesmo livro que “Tempo de Maria”, a relação do eu poético com o ser amado sofre uma mudança sensível. Em “Tempo de Maria”, o interdito impedia a inclusão, pois a moralidade não a permitia; já nos “Poemas da negra”, existe uma despersonalização do objeto, não há sujeito determinado, não há nome, então a liberdade é maior e a inclusão é possível.

VII

Não sei porque os tetéus gritam tanto esta noite...
Não serão talvez nem mesmo os tetéus.
Porém minha alma está cheia de delírios
Que faz um susto enorme dentro do meu ser.

Estás imóvel.
És feito uma praia...
Talvez estejas dormindo, não sei.

Mas eu vibro cheio de delírios,
Os tetéus gritam tanto em meus ouvidos,
Acorda! ergue ao menos o braço dos seios!

⁷⁶² Entretanto, existe um outro poema, que Mário de Andrade entregou a Oneyda Alvarenga, em que as conseqüências da consumação desse amor proibido são de fato tratadas: “Burradas” – “Porém nunca eu aceitaria/ Arranjos como o De Musset...// Eu pisaria sobre minha mãe e minha irmã desonradas,/ Como ela passaria junto dos filhos/ Sem mesmo se rir pra esses desconhecidos chorando...// Olháriamos conscientes a raiva dos homens,/ O desprezo invejoso dos homens não nos atingiria mais,/ E vivendo junto de tudo, na solidão mais formidável,/ Com cinismo guaçi, com cinismo de heroísmo,/ Nós realizaríamos o amor// Nos insultariam com todos os aviltamentos menos um,/ Ninguém nos chamariam de covardes,/ Porque seríamos os seres mais desinfelizes que a vida criou,/ Porém nós realizaríamos o amor!!! Não teríamos um risinho sequer na boca ardendo,/ Em nosso êxtase não avoaria um passarinho de alegria,/ Uma aragem de prazer não brisaria em nosso encanto inconcebível,/ Nem uma gota de gozo orvalharia nossa vertigem sublime,/ Porque nós somos como o verão do Brasil.../ Seríamos a magrém, uma ensolarada magrém incomparável,/ Seríamos amantes e serenos, e seríamos severamente castos,/ Porém nós realizaríamos o amor!...// Libertos da Terra, dos homens e das virtudes dos homens,/ Libertos da felicidade e das infelicidades conhecidas,/ Livres! livres de tudo e esquecidos de Deus, Senhor nosso,/ Nós não seríamos mais livres!/ Não teríamos a liberdade de aceitar um sacrifício,/ Não teríamos a liberdade de nos agasalharmos na dor,/ Diabos fatalizados pelo Sol de verão que alumia e decreta a verdade das coisas,/ Nós não seríamos mais livres!...// Porém nós realizaríamos o nosso amor!...”. “Poemas anteriores a 1917”, *Mário de Andrade, um pouco*, p. 128.

⁷⁶³ *Signos em rotação*, p. 104.

⁷⁶⁴ MILLIET, Sérgio. “Livros Brasileiros: Mário de Andrade – Remate de Males” - *O Tempo* – São Paulo – 10/03/1930.

A leitura comparativa entre os versos, cuja temática amorosa está presente nos ciclos⁷⁶⁶, publicados em *Remate de males*, traz à mente a análise proposta por Auerbach sobre a relação entre os poemas de Homero e o romance de Virgínia Woolf – *Odisséia* e *To the Lighthouse*, respectivamente. A proposta mais ampla de análise de Auerbach, em relação a essas duas obras, é demonstrar as diferenças entre a epopéia clássica e o romance moderno. Entretanto, na estrutura interna da análise, o crítico aponta determinada característica que, mesmo dentro da produção moderna, encontra contrastes. Auerbach atenta para as características determinantes da epopéia de Homero, onde tudo é “dado”, tudo está transparente: a temporalidade, a espacialidade, os personagens, o fluxo mental dos mesmos, enfim, todos os elementos que compõem a narrativa poética estão lá, pormenorizados aos olhos dos leitores⁷⁶⁷. De acordo com o crítico alemão, a consequência dessa estrutura é que o texto se apresenta como “pronto”, fechando-se a qualquer tentativa de interpretação. Os poemas homéricos nada ocultam, não transmitem nenhum ensinamento e nenhum sentido oculto: *É possível analisar Homero, como o tentamos aqui, mas não é possível interpretá-lo. Tendências posteriores, orientadas no sentido alegórico, tentaram aplicar as suas artes exegéticas também a Homero, mas isso a nada levou. Ele resiste a um tal tratamento*⁷⁶⁸. Em contrapartida, Auerbach apresenta como exemplo de romance moderno o livro de Virgínia Woolf e observa em sua estrutura a potencialidade dos espaços “vazios”, dos fragmentos e das lacunas que permitem que o leitor vá além do dado, possibilita-o interpretar e reinterpretar o fato: *Mas quão grande é a profundidade real que ganha, em toda parte, o acontecimento isolado, por exemplo, a medição da meia! Surgem circunscrições do acontecimento e conexões com outros acontecimentos que anteriormente mal foram vislumbrados, nunca vistos, nem considerados – e que são, contudo, decisivos para a nossa vida real. O que Virginia Woolf faz, segundo Auerbach, é colocar o acento sobre um acontecimento qualquer, não o aproveitando a serviço de um contexto planejado da ação, mas em si mesmo: com isto, tornou-se visível algo de totalmente novo e*

⁷⁶⁵ “VII”, “Poemas da negra”, *Remate de males*, p. 250.

⁷⁶⁶ Os ciclos são: “Tempo de Maria”; “Poemas da Negra”; “Marco da Viração” e “Poemas da Amiga”.

⁷⁶⁷ “Tudo isto é modelado com exatidão e relatado com vagar. Num discurso direto, pormenorizado e fluente, ambas as mulheres dão a conhecer os seus sentimentos; não obstante tratar-se de sentimentos, só um pouco misturados com considerações muito gerais acerca do destino dos homens, a ligação sintática entre as partes é perfeitamente clara, nenhum contorno se confunde. Há, também espaço e tempo abundantes para a descrição bem ordenada, uniformemente iluminada, dos utensílios, das manipulações e dos gestos, mostrando todas as articulações sintáticas (...) Claramente circunscritos, brilhante e uniformemente iluminados, homens e coisas estão estáticos ou em movimento, dentro de um espaço perceptível; com não menor clareza, expressos sem reserva, bem ordenados até nos momentos de emoção, aparecem sentimentos e idéias”. AUERBACH, Erich. *Mimises*, p. 1-2.

⁷⁶⁸ *Mimeses*, p. 10.

*elementar: precisamente, a pletora de realidade e a profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregamos desintencionadamente*⁷⁶⁹. O que acontece com as poesias de “Tempo de Maria” e dos “Poemas da negra” é algo semelhante ao que observou Auerbach na relação entre a *Odisséia* e *To the Lighthouse*. Nos primeiros poemas, tudo está posto aos olhos do leitor, claro, considerando que esses sejam lidos em conjunto. Temos o conhecimento do *moto continuo* dos poemas do “Tempo de Maria”: o interdito, o fato de Maria ser casada, e de rejeitar o amor do eu poético com seu *perfil duro*. Já nos “Poemas da negra”, tudo está em aberto, a poesia é puro sentimento, é toda sensação. O objeto amado não está determinado e, portanto, a emoção ganha em universalidade, como no poema abaixo:

VIII

Nega em teu ser primário a insistência das coisas,
Me livra do caminho.

Colho mancheias de meus olhares,
Meu pensamento assombra mundos novos,
E eu desejava estar contigo...

Há vida por demais neste silêncio nosso!
Eu próprio exalo fluidos leves
Que condensam-se em torno...
Me sinto fatigantemente eterno!

Ah, meu amor,
Não é minha amplidão que me desencaminha,
Mas a virtuosidade⁷⁷⁰!

O amor sensual é uma relação que se vive a dois, entretanto, as sensações serão sempre individuais e diferentes para cada um dos sujeitos. A sensação que eu vivo pode ser muito semelhante a do “outro”, quando traduzida em palavras, mas jamais será a mesma, pois os seres são distintos, são unidades, são identidades-*ipse*. Nos versos transcritos acima, o eu poético ama o fato de amar, ama a sensação do amor, vive a plenitude do sentimento. O outro, que é, em certa medida, o responsável por esse estado de graça, não aparece, não há necessidade de ser representado, pois o sentimento e as sensações ultrapassam os seres nesse colóquio amoroso. O que é grande não são as individualidades, mas o que se produz a partir delas. Isso não significa que a presença do “outro” seja indiferente e que o amor possa ser produzido por uma unidade; ao contrário, significa que

⁷⁶⁹ *Mímises*, p. 484-485.

⁷⁷⁰ “VIII”, “Poemas da negra”, *Remate de males*, p. 250.

ambos “construíram” algo que vai além da capacidade de cada um enquanto unidade. Existe um elemento intrínseco à relação amorosa que deve ser levado em consideração: a dimensão corporal.

XI

Ai momentos de físico amor,
Ai reintrâncias de corpo...
Meus lábios são que nem destroços
Que o mar acalanta em sossego.

A luz do candieiro te aprova,
E... não sou eu, é a luz aninhada em seu corpo
Que ao som dos coqueiros do vento
Farfalha no ar os adjetivos⁷⁷¹.

O corpo tem seus próprios segredos, seus mistérios, suas *reintrâncias*, ele é o que se dá a ver sem ser a tradução exata daquilo que se apreende. O corpo próprio é uma das alteridades do “outro”, que existe como intermédio, mas nunca como síntese – é preciso ir além do corpo. Outrossim, o corpo próprio participa integralmente do processo de reconhecimento e, exatamente por isso, põe em causa a questão da “aprovação”: *A luz do candieiro te aprova*. O processo de (re)conhecimento promovido pelo corpo é capaz de expor em ordem, ou em turbulência, pequenos indícios do que está por detrás do rosto: *Farfalha no ar os adjetivos*. Corpo é manifestação, é existência, e, através de suas marcas, ou da ausência delas, conta uma história de vida. Pode-se afirmar que o corpo tem dois fundamentos ontológicos que se interligam num mesmo ser: ser fecundado (no que diz respeito ao corpo feminino) e fecundar (no que diz respeito ao corpo masculino). Por essa razão, o corpo próprio tem as características do acolhimento e da entrega.

Existe, ainda, dentro de *Remate de males*, outro ciclo em que o amor sensual é tematizado, trata-se de “Poemas da Amiga”. Esses contêm a mesma indeterminação do sujeito amado permitindo, com isso, que a temática amorosa ganhe outra dimensão, para além da relação entre dois seres, mesmo quando aparece implícita a presença do “outro”. É o que acontece, por exemplo, nos versos: *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!...*⁷⁷² As incompatibilidades humanas nascem da ausência do equilíbrio entre as dimensões do corpo feminino e masculino, a ausência de equivalência entre acolhimento e entrega. Quando esse equilíbrio é alcançado, o amor acontece em sua plenitude. Como se verifica nos versos:

⁷⁷¹ “XI”, “Poemas da negra”, *Remate de males*, p. 252.

⁷⁷² “IV”, “Poemas da Amiga”, *Remate de males*, p. 274.

*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!*⁷⁷³ A plenitude do amor faz com que o estatuto ontológico do ser amado seja questionado, afinal, o que é vivido, a partir dessa experiência, é algo que escapa ao entendimento do eu poético. O prazer proporcionado pelo ser amado vai além das sensações promovidas pela relação entre *rapazes* e as vividas com as *amantes* – *Não cuideis que é minha amante, é minha irmã!*⁷⁷⁴ –; o prazer ganha o *status* de *frāter*. É na figura do irmão que se condensa a verdadeira noção do amor, é o encontro das águas, o encontro das retas, dos caminhos – é o *vértice*:

À medida que os signos fazem mais sentido, na tentativa de se compreender o amor, menor é a necessidade das palavras para os traduzir. Os poemas passam a versos curtos, às vezes, monossilábicos, mas a intensidade destes é flagrante, como no poema abaixo:

VIII

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

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

Estamos no interior duma asa
Que fechou⁷⁷⁵.

Todo o poema está construído sob o signo da entrega, a começar pela afirmação que abre o poema, carregada de simplicidade: *Gosto de estar a seu lado,/ Sem brilho*. Sem brilho? Por quê? No amor pleno não cabe a exacerbação egotística, o que fatalmente engendraria o desequilíbrio. O amor pleno pede ao amante que se retire para que o “outro” seja. O poeta Carlos Drummond de Andrade, certa vez, afirmou: “os que amam sem amor, não terão o reino dos céus”. Seria possível amar sem amor? Segundo os místicos, em particular Santa Teresinha do Menino Jesus, não existe amor verdadeiro sem *sabat*⁷⁷⁶, sem contemplação, sem o saber retirar-se. Essa é a dinâmica do amor

⁷⁷³ “VII”, “Poemas da Amiga”, *Remate de males*, p. 276.

⁷⁷⁴ “VII”, “Poemas da Amiga”, *Remate de males*, p. 276.

⁷⁷⁵ “VIII”, “Poemas da Amiga”, *Remate de males*, p. 276.

⁷⁷⁶ MIRANDA, Evaristo E. *Corpo território do sagrado*. 2ª. ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

verdadeiro: retirar-se para que o amado seja⁷⁷⁷. A ausência do brilho reflete esse movimento; o eu poético deseja apenas estar ao lado, mas sem impor sua presença ao outro, permitindo-lhe que se manifeste. Com isso, temos um nivelamento positivo entre as individualidades, pois a entrega mútua é possível e aponta para outro horizonte, para mais além, tanto que a presença do ser amado é *um branco/ ecoando azuis profundos*. Liberdade no “outro” – *Eu tenho liberdade em ti* – é liberdade compartilhada, é entrega, é oferta. Libertos, pela força do amor pleno, os seres conhecem a verdadeira possibilidade do encontro: *Estamos no interior duma asa/ Que fechou*.

O ápice amoroso, que passa necessariamente pela valorização do simples, do singular, atingido pelo eu poético nos “Poemas da Amiga”, estará também presente em outros momentos dessa poética amorosa, por exemplo, em “Soneto”, do livro *Grã Cão do Outubro*:

SONETO

Aceitarás o amor como eu o encaro?...
...Azul bem leve, um nimbo, suavemente
Guarda-te a imagem, como um anteparo
Contra estes móveis de banal presente.

Tudo o que há de melhor e de mais raro
Vive em teu corpo nu de adolescente,
A perna assim jogada e o braço, o claro
Olhar preso no meu, perdidamente.
Não exijas mais nada. Não desejo
Também mais nada, só te olhar, enquanto
A realidade é simples, e isto apenas.

Que grandeza... A evasão total do pejo
Que nasce das imperfeições. O encanto
Que nasce das adorações serenas⁷⁷⁸.

O signo é o mesmo: a simplicidade da entrega ao amor. Contudo, para que haja “encontro” é necessário que o “outro” entenda o amor da mesma forma, por isso a questão do eu poético: *Aceitarás o amor como eu o encaro?* Aqui, o eu poético assume, mais uma vez, o papel do educador, relembrando a força da face, do rosto que se manifesta, mas que representa, igualmente, o *anteparo*: *Contra estes móveis de banal presente*. Novamente, o corpo vem apresentado em sua potencialidade, ou seja, mostra-se como o princípio, como o que se desvela, indiciando o que está

⁷⁷⁷ Essa idéia foi amplamente desenvolvida no artigo “Retirar-se para que o outro seja: o sacrifício como forma de amor pleno nas poesias de Mário de Andrade”, de minha autoria, publicado em *Numen*: revista de estudos e pesquisas da religião, v. 5, n.º 2, p. 33-56. Juiz de Fora: Editora da UFJF.

⁷⁷⁸ “Soneto”, “Grã Cão do Outubro”, *A costela do Grã Cão*, p. 320.

além da contemplação: *Tudo o que há de melhor e de mais raro/ Vive em teu corpo nu de adolescente*. Somente a aceitação do simples, daquilo que se revela sem responder às expectativas do “outro”, em plena liberdade de ser, é o que importa, é o caminho para o encontro: *Que grandeza... A evasão total do pejo/ Que nasce das imperfeições. O encanto/ Que nasce das adorações serenas*. Ao atingir esse “conhecimento”, esse caminho para o amor pleno, o ciclo amoroso se fecha para o eu poético, como veremos com o poema transcrito abaixo.

V

Teu dedo curioso me segue lento no rosto
Os sulcos, as sombras machucadas por onde a vida passou.
Que silêncio, prenda minha... Que desvio triunfal da verdade,
Que círculos vagarosos na lagoa em que uma asa gratuita roçou...

Tive quatro amores eternos...
O primeiro era a moça donzela,
O segundo... eclipse, boi que fala, cataclisma,
O terceiro era a rica senhora,
O quarto és tu... E eu afinal me repousei dos meus cuidados⁷⁷⁹.

O poema traz a marca da completude, do fim de ciclo, tanto amoroso quanto existencial: *Os sulcos, as sombras machucadas por onde a vida passou*. Esse vem publicado no *Livro azul*, que corresponde à fase madura da produção poética de Mário de Andrade. Aqui, fica claro que todos os ciclos, cujos poemas tinham por temática a relação amorosa, compõem, em conjunto, uma narrativa-poética que relata o percurso de maturação amorosa do eu poético: *Tive quatro amores eternos.../ O primeiro era a moça donzela,/ O segundo... eclipse, boi que fala, cataclisma,/ O terceiro era a rica senhora,/ O quarto és tu... E eu afinal me repousei dos meus cuidados*. O grande ciclo se fecha no encontro do que é simples, do “menor” que aponta para a universalidade do sentimento, para a paz, para o possível. O interessante é sentir que, mesmo aqui, o humor – uma das características da poética marioandradina se mantém. Trata-se de quatro *amores eternos*, pois é exatamente assim que se sentem os amantes, a cada novo amor que se inicia, com a certeza e com o anseio de que “esse” seja eterno, nada mais humano que esse desejo de perpetuar o prazer, já bem o definiu Freud com o “princípio do prazer”.

O percurso da apreensão da alteridade como elemento forte presente na poética marioandradina, ainda, não chegou ao fim. Passemos, agora, a conhecer uma nova dimensão dessa alteridade, presente em sua relação com a morte.

⁷⁷⁹ “V”, “Girassol da madrugada”, *Livro azul*, p. 340.

A alteridade e a morte

A exemplo do que venho fazendo, começo a leitura dos poemas desse ciclo com dois deles publicados em *Há uma gota de sangue em cada poema*. Não haveria melhor maneira de iniciá-la, afinal, em se tratando de poemas pacifistas, cuja temática trata de guerra, o signo da “morte”, obviamente, estaria presente.

Refrão de Obus

[...]

Ó! como é bom partir, subindo!...
Sob a palpitação da madrugada fria,
à ovação triunfal do dia infante e lindo
ó! Como é bom partir subindo!...
Partir, alimentando um desejo de escol;
partir, subindo pelo espaço para o Sol!...

Mas na suprema glória de subir,
sentir
Que as forças vão faltar:
e retornar de novo para a Terra;
e servir de instrumento numa guerra;
e rebentar,
e assassinar⁷⁸⁰!...

O título do poema introduz o valor metafórico dos versos. Existe na figura do obus uma inversão de valores e aí está a metáfora, pois, obus, um instrumento de morte, é, inicialmente contemplado em sua trajetória vertical de ascensão. O obus, enquanto movimento de subida, representa a vida e, ao contrário, em sua trajetória de descenso, é morte. O que equivale a dizer que, num mesmo objeto, assim como nos seres humanos, existem latentes as potências de vida e de morte. A humanização do projétil é o que mantém a metáfora viva: *ó! Como é bom partir subindo!.../ Partir, alimentando um desejo de escol;/ partir, subindo pelo espaço para o Sol!... O que está sendo problematizado é o desejo. No caso do obus, com sua humanização, o eu poético faz crer aos leitores que, em verdade, esse segue um destino a ele imposto, do qual não pode se eximir: Mas na suprema glória de subir,/ sentir/ Que as forças vão faltar:/ e retornar de novo para a Terra;/ e servir de instrumento numa guerra;/ e rebentar,/ e assassinar. A pergunta que permanece em aberto no interior do poema é: E os homens, não teriam o mesmo desejo de ascensão, não*

⁷⁸⁰ “Refrão de Obus”, *Há uma gota de sangue em cada poema*, p. 23-24.

desejariam, igualmente, sentir *a palpitaco da madrugada fria, / à ovao triunfal do dia infante e lindo*, ao invés de servirem de *instrumento numa guerra*? A estética dos versos concorre para a intensidade da mensagem, ao recorrer a versos curtos, como os que colocam em relevo a aço do obus, tais como *sentir, rebentar e assassinar*. Nesse poema, o que está intrinsecamente sendo questionada é a validade da guerra. Existem também os que tratam das conseqüências dessa, assim como “Espasmo”, reproduzido abaixo:

ESPASMO

Ele morre. E tão só! Move-se e chama.
Quer chamar: sai-lhe a voz quase sumida;
e pelo esforço, sobre o chão de grama
jorra mais sangue da ferida...

Vai morrer... Angustiado, a noite inteira,
- noite encantada dum estio morno –
viu o tempo seguir entre as horas caladas;
nem percebeu a Lua cálida e trigueira,
como mil clarões afuzilando em torno;
e o broche colossal das estrelas douradas!

Olha agora. A alvorada
começa de brilhar nos longos glabros,
Perto, galhos de arbustos sonolentos,
onde a luz se dissolve na orvalhada,
so como verdes candelabros,
confortando-lhe os últimos momentos...

Estira os braços... Os odores,
em revoada puríssima e louçã,
sobem, cantantes, multicores,
cheios da força nova da manhã...

Ele pudera ouvir, caindo,
quando o estilhaço lhe rasgara o abdômem,
as joviais ovaões dos seus soldados,
e, na fugida, os inimigos dizimados,
e os seus, em fúria, os perseguindo...
- E não restara um homem.

Depois, reviu os seus, a procurá-lo,
- altos lamentos pela noite clara...
Por pouco o não pisara
a pata dum cavalo!
Quis gritar, mas não pode. E, único gesto
que abriu, foi um desfiar de lágrimas, silente;
e, olhos febris, rosto congesto,
viu seus hulanos

partirem tristes, tristemente...

E os passarinhos riem desumanos...
Sobem aos ares os primeiros hinos,
num triunfal e transbordante surto;
e em cima dele, com seus pios cristalinos,
libra uma cotovia o vôo curto...

Vai expirar. Já, numa ardência louca,
sente a sede da febre que o acabrunha...
Vai expirar... Mas só o estio o testemunha,
e a abelha matinal que lhe zumbe na boca...

E Gretchen? a rosada companheira
De dez meses apenas? e o filhinho
que está para nascer por esses dias?...
- Tantas quenturas de lareira!
tanto aconchego de seu ninho!
tanto amor! tantas alegrias!...

Principiavam ao longe os roncões e os estouros...
Vincou desoladoramente a frente.
Morreu sozinho. Mas o Sol, lá do horizonte,
pôs o espasmo da luz nos seus cabelos louros⁷⁸¹.

O poema tem o mesmo tom dos demais poemas de *Há uma gota de sangue em cada poema*; traz uma sinceridade no desejo do convencimento, a respeito do horror da guerra, tão inocente que comove, mesmo aos que sabem estar diante de uma poética imatura, quase adolescente. Em “Espasmo”, o eu poético pinta um quadro em que a agonia da morte é retratada. Quadro tão pleno de detalhes que não deixa espaços vazios a serem complementados pela mente do leitor. Mas esse fato não diminui a força da desolação, da solidão na qual se encontra aquele sujeito: *Ele morre. E tão só!* Até a natureza parece ser indiferente ao seu sofrimento: *E os passarinhos riem desumanos...* No entanto, é justamente da natureza que vem o único gesto de sensibilidade perante a vida que se foi: *Morreu sozinho. Mas o Sol, lá do horizonte,/ pôs o espasmo da luz nos seus cabelos louros*. O que proponho, no que diz respeito à temática, é uma leitura comparativa entre esse poema da fase “imatura” da poética marioandradina e “Improviso do Rapaz Morto”, pertencente à fase de transição e maturação dessa poética:

IMPROVISO DO RAPAZ MORTO

Morto, suavemente ele repousa sobre as flores do caixão.

⁷⁸¹ “Espasmo”, *Há uma gota de sangue em cada poema*, p. 27-28.

Tem momentos assim em que a gente vivendo
Esta vida de interesses e de lutas tão bravas,
Se cansa de colher desejos e preocupações.
Então para um instante, larga o murmúrio do corpo,
A cabeça perdida cessa de imaginar,
E o esquecimento suavemente vem.
Quem que então goze as rosas que o circundam?
A vista bonita que o automóvel corta?
O pensamento que o heroiza?...
O corpo é que nem véu largado sobre um móvel,
Um gesto que parou no meio do caminho,
Gesto que a gente esqueceu.
Morto, suavemente ele se esquece sobre as flores do caixão.

Não parece que dorme, nem digo que sonhe feliz, está morto.
Num momento da vida o espírito se esqueceu e parou.
De repente ele assustou com a bulha do choro ao redor,
Sentiu talvez um desaponto muito grande
De ter largado a vida sendo forte e sendo moço,
Teve despeito e não se moveu mais.
E agora ele não se moverá mais.

Vai-te embora! Vai-te embora, rapaz morto!
Oh, vai-te embora que não te conheço mais!
Não volta de-noite circular no meu destino
A luz da tua presença e o teu desejo de pensar!
Não volta oferecer-me a tua esperança corajosa,
Nem me pedir para os teus sonhos a conformação da Terra.
O universo muge de dor aos clarões dos incêndios,
As inquietudes cruzam-se no ar alarmadas,
E é enorme, insuportável minha paz!
Minhas lágrimas caem sobre ti e és como um Sol quebrado!
Que liberdade em teu esquecimento!
Que independência firme na tua morte!
Ôh, vai-te embora que não te conheço mais⁷⁸²!

A morte, nesse poema, é tratada com leveza, se comparada ao poema anterior, uma leveza já marcada no título através do vocábulo “improviso”. A suavidade com que os primeiros versos introduzem a temática aponta para a naturalidade do fato inevitável: *O corpo é que nem véu largado sobre um móvel./ Um gesto que parou no meio do caminho./ Gesto que a gente esqueceu./ Morto, suavemente ele se esquece sobre as flores do caixão.* Aqui, existe a presença de um elemento fundamental para a existência humana: a memória⁷⁸³. Sem passado não há vida – *Num momento da*

⁷⁸² “Improviso do rapaz morto”, “Marco da Viração”, *Remate de males*, p. 258-259.

⁷⁸³ O ser humano “é” memória e Henri Bergson atesta esse fato em sua tese: “La vérité est que la mémoire ne consiste pas du tout dans une régression du présent au passé, mais au contraire dans un progrès du passé au présent. C’est dans le passé que nous nous plaçons d’emblée. Nous partons d’un ‘état virtuel’, que nous conduisons peu à peu, à travers une série de plans de conscience différents, jusqu’au terme où il devient un état présent et agissant, c’est-à-

vida o espírito se esqueceu e parou –, não há atualização da ação. No poema, a própria morte é memória e, para aqueles que “ficam”, é a memória do futuro certo. A morte do “outro” reatualiza a lembrança da presença latente da morte em mim, por isso o eu poético a rejeita: *Vai-te embora! Vai-te embora, rapaz morto! Oh, vai-te embora que não te conheço mais! Não volta de-noite circular no meu destino/ A luz da tua presença e o teu desejo de pensar!* Após recusar a lembrança do *rapaz morto*, o eu poético desestabiliza a ordem e rompe com a suavidade que manteve até então, mas isso acontece no interior de sua consciência, como se obedecesse ao desejo de romper com o torpor que a suavidade havia instaurado: *O universo muge de dor aos clarões dos incêndios./ As inquietudes cruzam-se no ar alarmadas./ E é enorme, insuportável minha paz!* A relação é ambígua e o sentimento do eu poético se altera entre compaixão, empatia e rejeição: *Minhas lágrimas caem sobre ti e és como um Sol quebrado! Que liberdade em teu esquecimento! Que independência firme na tua morte! Ôh, vai-te embora que não te conheço mais.* Os versos traduzem o estranhamento diante da morte, mas chegará o momento em que essa não será mais um elemento estranho ao eu poético, ela passará a integrar os movimentos de vida, como parte da marcha do ser; é o que se verifica no soneto “Quarenta Anos”, que representa bem esse processo de transição, onde a aceitação começa a ganhar força: [...] *Eu ousou/ Dizer que a vida foi o bem precioso/ Que eu adorei. Foi meu pecado... Horrendo// [...] Vou fazer do meu fim minha esperança,/ Oh sono, vem!... Que eu quero amar a morte/ Com o mesmo engano com que amei a vida*⁷⁸⁴. O contraponto entre vida e morte apresenta o desejo de “aceitação” dessa “outra” margem. Segundo Octavio Paz, a experiência da “outridade” é, aqui mesmo, a *outra vida* e, nesse sentido, a poesia desenvolve um papel fundamental, pois ela se apresenta como possibilidade de entendimento desse processo: *A poesia não se propõe consolar o homem da morte, mas fazer com que ele vislumbre que a vida e a morte são inseparáveis: são a totalidade. Recuperar a vida concreta significa reunir a parêntese vida-morte, reconquistar um no outro, o tu no eu, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão de seus fragmentos*⁷⁸⁵.

No *Livro azul*, existe um ciclo de poesias intitulado “O Grifo da Morte”, o que já traz em si a marca da dualidade que tem por valor interno a totalidade da relação vida-morte. O “Grifo” é a figura mitológica que possui dupla natureza: uma divina, representada pelo espaço aéreo, próprio da

dire enfin jusqu’à ce plan extrême de notre conscience où se dessine notre corps. (...) notre présent est avant l’état de notre corps. Notre passé est au contraire ce qui n’agit plus, mais pourrait agir, ce qui agira en s’insérant dans une sensation présente dont il empruntera la vitalité”. BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*, p. 269-270.

⁷⁸⁴ “Quarenta Anos”, “Grã Cão do Outubro”, *A costela do Grã Cão*, p. 318.

⁷⁸⁵ *Signos em rotação*, p. 110.

águia, e outra terrestre, representada pelo leão. Tais animais simbolizam, ainda, respectivamente, a sabedoria e a força. É nesse ciclo que se encontra publicado o poema abaixo:

V

Silêncio monótono,
Calma serenata
Na monotonia,
A alma sem tristeza
Pouco a pouco vai
Desabrochando
O instante do lago.

*Morte, benfeitora morte,
Eu vos proclamo
Benfeitora, óh morte!
Benfeitora morte!
Morte, morte...*

Se escuta no fundo
A sombra das águas,
- calma serenata... -
Se depositado
Para nunca mais⁷⁸⁶.

Nesses versos, a morte não surge mais como elemento de estranhamento; ao contrário, agora ela passa a ser considerada em sua capacidade libertadora. A morte é o *instante do lago*, o qual a *alma sem tristeza* permite que venha à tona. Aqui, a morte é definitivamente aceita como a “outra” face da vida. Vale a pena perceber que toda relação com a alteridade dentro da poesia marioandradina tem esse movimento reflexivo, em relação ao qual não há possibilidade de pensar a alteridade em sua exterioridade radical, pois ela existe sempre em relação ao que não é o outro.

No mesmo período em que publicou todas as poesias que compõem *Lira paulistana* (1944-1945), Mário de Andrade publicou, em *O Povo*, o poema “Ambição”, bastante significativo do amadurecimento pelo qual passou o eu poético em relação ao entendimento da morte.

AMBIÇÃO

Meu Deus, meu Deus, eu só quero morrer
quando todos perceberem que a morte é uma reintegração .
Eu não quero sentir esse frio prévio e indefinível que os médicos não entendem,
nem o olhar disfarçado dos amigos nas minhas pupilas fundas,
nem esse medo inócuo de uma cousa que vem irremissivelmente.

⁷⁸⁶ “V”, “O Grifo da Morte”, *Livro azul*, p. 348.

Eu não quero presentir os gestos hesitantes
das pessoas de casa em longas noites dramáticas, nem sentir as agulhoadas de
[injeção dos óleos e éteres paliativos e finais.

Eu não quero, Senhor, a morte, a morte clássica,
nem pronunciar os ditos formais, as últimas palavras de bênção ou maldição;
eu não quero ver meninos desolados de cabeça na frente do meu leito.

Meu Deus, eu quero morrer
quando todos perceberem que a morte é uma reintegração.
Quero notar que todos falam, modestamente, em redor de mim,
acerca de negócios, de flores e de versos;
quero que saibam que vou partir e estejam abençoando, interiormente,
a minha vida e a minha morte
mas tão preocupados como se eu prosseguisse apenas no meu caminho luminoso,
como hei de prosseguir.

Meu Deus, eu desejo ir para vós
como um homem que viaja para o seu eterno Destino:
sem saudades da terra,
senão dos meus que um dia reverei reunidos
e daqueles que Vós já recebestes;
e com a presença deste crucifixo que pretendo beijar na hora definitiva
- recordando o gesto de meu pai exangue, fiel e angustiado⁷⁸⁷.

Na verdade, trata-se de uma oração-poética e esse formato, não por acaso, deixa claro que o eu poético volta-se para a dimensão religiosa ao expor o desejo de configurar os momentos finais de sua vida: *Meu Deus, meu Deus, eu só quero morrer/ quando todos perceberem que a morte é uma reintegração*. O eu poético já a aceitou como tal, mas anseia que aqueles que o rodeiam também a concebam nessa direção. O fato de ele afirmar que a morte é *reintegração*, aproxima-o das crenças espiritualistas, visto que, no catolicismo e em algumas doutrinas evangélicas, a reintegração no todo, em Deus, em última instância, não se dá de imediato, é necessário aguardar o “juízo final”, quando se dará o veredicto. Contudo, mesmo aceitando a morte, o eu poético, em um discurso apofático, estabelece “qual” é a morte que ele anseia para si: *Eu não quero, Senhor, a morte, a morte clássica,/ nem pronunciar os ditos formais, as últimas palavras de bênção ou maldição;/ eu não quero ver meninos desolados de cabeça na frente do meu leito*. O que ele deseja, de fato, dos que o rodeiam, é a aprovação, ou seja, o reconhecimento do valor de sua existência, tanto na vida quanto na morte: *quero que saibam que vou partir e estejam abençoando, interiormente,/ a minha vida e a minha morte*. Ou seja, a atestação do sujeito, de uma vida, de forma geral, passa pelo aceite que o “outro” faz da promessa que Ihe é feita, do reconhecimento que atesta a existência daquele que promete,

⁷⁸⁷ “Ambição”, publicado em 12/02/1944, “*O Povo*”, Fortaleza. Este poema pode ser encontrado na série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP.

assim como a sua própria. A relação entre reconhecimento no tempo e reconhecimento diante do “outro” se revela diferente no que consta da promessa. O “em relação ao outro” passa ao primeiro plano, de acordo com Paul Ricœur, pois não é somente diante do outro, mas em favor do bem do outro, que a promessa existe. Contudo, como acontece com o testemunho, a promessa pode não ser entendida; pode, até mesmo, ser recusada. A relação com o tempo, portanto, não é ausente: *non seulement la promesse engage le futur, mais la crédibilité présente du jureur résume toute une histoire personnelle donnant les signes d'une fiabilité habituelle; en celle-ci se rejoignent la reconnaissance dans le temps et la reconnaissance devant autrui*⁷⁸⁸. É esse reconhecimento que o eu poético anseia receber dos que o cercam na hora da morte; ele deseja, enfim, uma atestação de que a sua existência não foi em vão.

Os últimos versos do poema indicam que, para o eu poético, a promessa ontológica diante e para com o “outro” tem dimensão religiosa: *Meu Deus, eu desejo ir para vós/ como um homem que viaja para o seu eterno Destino:/ sem saudades da terra,/ senão dos meus que um dia reveerei reunidos/ e daqueles que Vós já recebestes;/ e com a presença deste crucifixo que pretendo beijar na hora definitiva/ - recordando o gesto de meu pai exangue, fiel e angustiado*. Essa parece ser a oração de um ser que se despede com a certeza de haver cumprido seu “projeto” existencial. O poema que veremos a seguir segue a mesma linha, mas, nesse, o eu poético deseja ser repartido e entregue, como em um sacrifício por mais vida, à sua cidade natal.

[sem título]

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

Meus pés enterrem na rua Aurora,
No Paiçandu 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,

⁷⁸⁸ *Le parcours de la reconnaissance*, p. 367.

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.
Adeus⁷⁸⁹.

A morte representa ainda uma forma de promessa, a de sempre estar presente, disseminado na plenitude de todos os sentidos humanos. A morte é uma entrega plena de emoção e de amor. Ao encerrar este ciclo com a leitura desse poema, em que o eu poético se doa à cidade de São Paulo, dou início ao novo ciclo em que a alteridade presente na poesia marioandradina será apresentada em mais uma de suas relações fortes.

Outra geografia

É do conhecimento de muitos a importância que a cidade de São Paulo teve, tanto para a vida quanto para a obra de Mário de Andrade; a ela, o poeta dedicou livros inteiros de poemas, como *Paulicéia desvairada* e *Lira paulistana*, esse último publicado postumamente. Como já afirmou José Tavares de Miranda, na poesia, ninguém sentiu melhor São Paulo do que Mário de Andrade⁷⁹⁰. É também de José Tavares de Miranda a afirmação de que o amor do poeta por sua terra natal não esteve restrito aos limites urbanos da Paulicéia⁷⁹¹. Portanto, cabe a nós, nessa leitura, observar como

⁷⁸⁹ *Lira paulistana*, p. 381.

⁷⁹⁰ “A terra natal foi realmente como disse a grande comoção da vida. Mas, não ficasse nos umbrais da rua Lopes Chaves. Mário, desceu ao Braz e subiu à Penha e Higienópolis para poder sentir melhor os pobres...” TAVARES DE MIRANDA, José. “Breve notícia sobre o poeta Mário”; *Revista do Arquivo Municipal*, p. 164.

⁷⁹¹ “Mário de Andrade, seguindo o mesmo caminho de seus antepassados foi um bandeirante. E do Nordeste ao Sul, o poeta Mário, o pesquisador Mário, o cronista Mário, este polígrafo, marcou com pegadas de gigante o solo às vezes cheio de humus, outras vezes calcinado pelas secas, e, tantas vezes inundado pelas águas do nosso vasto país”. “Breve notícia sobre o poeta Mário”, p. 164-165.

a cidade de São Paulo, assim como todas as regiões do Brasil de que o poeta se apropria em sua poesia, aparecem enquanto alteridade, enquanto elemento “outro” para o eu poético. Começamos, portanto, pela cidade de São Paulo.

INSPIRAÇÃO

“Onde até na força do verão havia
tempestades de ventos e frios de
crudelíssimos inverno”.

Fr. Luís de Sousa

São Paulo! comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original!...
Arlequinal!... Trajes de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...

São Paulo! comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América⁷⁹².

A cidade se apresenta como o objeto de devoção e emoção para o eu poético, entretanto, ela não é pura, é composta de muitos elementos que formam a veste arlequinal desse, uma veste composta de muitos losangos, sendo um deles o da herança de uma formação cultural francesa. Esse poema abre *Paulicéia desvairada* e funciona, como o próprio título permite pressentir, como uma declaração de amor, que se confirmará com a leitura dos poemas posteriores que compõem *Paulicéia*. Com a cidade, o eu poético desenvolve uma relação amorosa com toda a força que anima uma paixão devastadora – alegrias, decepções, tristezas, júbilos, orgulhos etc. Esse amor ganhou o *status* de um casamento, como vemos em “Tristura”: *Paulicéia, minha noiva... Há matrimônios assim.../ Ninguém os assistirá jamais!// Nunca nos encontramos.../ [...]// E tivemos uma filha, uma só.../ Batismos do sr. cura Bruma;/ água-benta das garoas monótonas.../ Registre-a no cartório da Consolação.../ Chamei-a Solitude das Plebes...* Observemos aqui o primeiro posicionamento do eu poético em relação às minorias, assumindo a filha bastarda de *Paulicéia*. Bastarda, não porque não se conhecesse o pai o(s) responsável(eis) por essa filha, pela solidão dos pobres, mas porque o eu poético, como já vimos em outras situações, assume sempre a responsabilidade para si, afinal, “todos somos responsáveis”⁷⁹³. *Paulicéia* é acolhedora, recebe muitos filhos, seus ou não, é o espaço

⁷⁹² “Aspiração”, *Paulicéia desvairada*, p. 83.

⁷⁹³ Foi a conclusão a que chegou Mário de Andrade: “Todos eles, todos nós, somos responsáveis. Perante o público, perante a sociedade. O escritor então é responsável até pela grafia das palavras, quanto mais pelo que transmite por

de todos os deserdados e dos que a amam e que se nutrem dela: *São cinco no banco: um branco,/ Um noite, um ouro,/ Um cinzento de tísica e Mário.../ Solitudes! Solitudes!*⁷⁹⁴ Tão arlequinal quanto a alma do eu poético, *Paulicéia* é a casa de todos os coloridos; negros, brancos, dourados, acinzentados, todos eles representam os losangos de sua veste. Exatamente por essa capacidade acolhedora, *Paulicéia* é, igualmente, palco por onde desfilam todos os defeitos e qualidades dos seres humanos: *São Paulo é um palco de bailados russos./ Sarabandam a tísica, a ambição, as invejas, os crimes/ e também as apoteoses da ilusão...*⁷⁹⁵

É possível afirmar que a relação que o eu poético desenvolve com a cidade de São Paulo é uma relação de paixão, daquelas arrebatadoras, em que se ama mesmo rejeitando. Em *Paulicéia desvairada*, o amor ainda não atingiu a paz e a simplicidade do amor pleno, mas chegará o momento em que este será possível, em que todas as arestas serão polidas e isso se verifica nos poemas de *Lira paulistana*, como veremos mais adiante. Não foi só nesses dois livros que Mário de Andrade homenageou sua cidade natal. São muitos os poemas espalhados dentro dessa obra em que o coração do eu poético explode de amor por essa cidade, por exemplo, o poema em que retrata um desfile comemorativo da Independência do Brasil, publicado em *Losango cáqui*.

XXXIX

PARADA

[...]

“Olhe a conversão!”

Conversão de São Paulo...

Todos convergem pra esquerda.

Lá está Bilac estreado a fatiota de bronze.

Pátria latejo em ti...

Meu Brasilzinho do coração!

A alma da gente drapeja no espaço cinzento.

Os mil milhões de rosas paulistanas⁷⁹⁶.

[...]

elas. Se a sociedade está em perigo, conclui-se que o escritor tem a obrigação indeclinável de defendê-la. Infelizmente não são muitos os que entre nós se capacitaram disso. Uns por não possuírem consciência profissional. Outros por não possuírem consciência de espécie alguma. Não há por onde fugir. Ninguém pode cruzar os braços, ficar em cima das competições sociais. É assim com a guerra, na luta das democracias contra os facismos de todas as categorias. A guerra não é um teatro, que a gente possa assistir comodamente, como se estivesse sentado num camarote. Todos participam da luta, mesmo contra a vontade. Queiram ou não queiram”. ANDRADE, Mário de. “1944 – Acusa Mário de Andrade: ‘Todos são responsáveis!’”. *Diretrizes*, ano 4, nº. 184 – Rio de Janeiro, 1944 (Biblioteca Mário de Andrade – IEB – USP)

⁷⁹⁴ “O Domador”, *Paulicéia desvairada*, p. 92.

⁷⁹⁵ “Paisagem N.º 2”, *Paulicéia desvairada*, p. 97.

⁷⁹⁶ “XXXIX – Parada”, *Losango cáqui*, p. 150.

O mais interessante a notar nesses versos é que a declaração de amor se ampliou, o espírito patriótico do eu poético o leva a abarcar todo o país, mas esse fato ainda não está configurado em sua completude, como se dará futuramente. Aqui, o país ainda é um “*Brasilzinho*”. Se *Paulicéia* era a mulher volúvel por quem o eu poético se entregou em paixão arrebatadora, o *Brasil* é a porção masculina desse amor. É através do (e com o) Brasil que o eu poético aprenderá a amar em plenitude e, após esse amadurecimento, será possível retornar ao amor de *Paulicéia*, agora, mais tranqüilo. O Brasil, com toda a sua exuberância, desperta no eu poético os sentimentos mais fortes, assim como no poema abaixo.

O POETA COME AMENDOIM

[...]

Com desejos do Amazonas e dos ventos muriçocas
Se encostando na cagerana dos batentes...
Tenho desejos de violas e solicitações sem sentido
Tenho desejos de gemer e de morrer.

Brasil...
Mastigado na gostosura quente de amendoim...
Falado numa língua curumim
De palavras incertas num remeleixo melado melancólico...
Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons...
Molham meus beijos que dão beijos alastrados
E depois remurmuram sem malícia as rezas bem nascidas...
Brasil amado não porque seja minha pátria,
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...
Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,
O gosto dos meus descansos,
O balanço das minhas cantigas amores e danças.
Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,
Porque é o meu sentimento pachorrento,
Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir⁷⁹⁷.

O sentimento do eu poético em relação ao Brasil, nesses versos, é altamente sensual e erotizado, como demonstram suas escolhas semânticas: *gostosura quente de amendoim*, *remeleixo melado melancólico* e *Molham meus beijos que dão beijos alastrados*. Os motivos que alimentam esse amor masculino, viril, têm uma dimensão existencial. Ele, o Brasil, enquanto “outro”, atesta e determina o caráter, as ações, os sentimentos, o comportamento do eu poético, ou seja, sua identidade. O ser amado – Brasil – se confunde com o amante, pois um é extensão do outro. O

⁷⁹⁷ “O Poeta Come Amendoim”, *Clã do jaboti*, p. 162.

Brasil, enquanto “outro”, atesta a identidade-*ipse* do eu poético e isso somente é possível por causa do suporte da identidade-*idem*. A identidade do “mesmo” é tanto aquela que me torna identificável como o “mesmo”, ao longo do tempo, como a que me torna identificável para o “outro”⁷⁹⁸. Ela é parte integrante da identidade-*ipse*, que me individualiza, que me possibilita constituir-me como sujeito ético. Nos versos acima, o eu poético traça os parâmetros de sua identidade-*idem*. Ao se identificar com o “outro”, o eu poético tem acesso à sua própria identidade. A tradução mais direta e simples, evidentemente, desses versos seria: “Eu amo o Brasil, pois ele determina, define e caracteriza, quem eu sou”.

A questão da identidade fascina o eu poético, tanto, que vai se ocupar, em outros poemas, de “conhecer” e desvelar aos olhos do leitor, as características dos diferentes brasileiros, como ocorre, por exemplo, no “Noturno de Belo Horizonte”.

NOTURNO DE BELO HORIZONTE

[...]

Eu queria contar todas as histórias de Minas
Aos brasileiros do Brasil...

Filhos do Luso e da melancolia,
Vem, gente de Alagoas e de Mato Grosso,
De Norte e sul homens fluviais do Amazonas e do Rio Paraná
E os fluminenses salinos
E os guacas e os paraenses e os pernambucanos
E os vaqueiros de couro das caatingas
E os goianos governados por meu avô...
Teutos de Santa Catarina,
Retirantes de língua seca,
Maranhenses paraibanos e do Rio Grande do Norte e do Espírito Santo
E do Acre, irmão caçula,
Toda minha raça morena!
Vem, gente! Vem ver o noturno de Belo Horizonte!
Sejam comedores de pimenta
Ou de carne requentada no dorso dos pigarços petiços,
Vem, minha gente!
Bebedores de guaraná e de açaí

⁷⁹⁸ Vale a pena lembrar que, em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, o que foi problematizado, em última instância, foi a questão da identidade. Lá, o herói passou, ao mesmo tempo, por um processo de caracterização e descaracterização. Macunaíma era um índio negro, que tornou-se branco; vivia na mata, em plena liberdade, burlando regras que estavam inscritas no comportamento daquele grupo, foi para São Paulo, descaracterizou-se, voltou, mais perdido do que quando saiu atrás de sua muiraquitã. Mas o que significa, nesse contexto, a perda de identidade? De qual modalidade da identidade está se tratando? Certamente, da identidade-*ipse* que perdeu o suporte da identidade-*idem*. A perda da identidade-*idem* comprometeu a identidade-*ipse*, por isso o noção de desencontro, de desconhecimento, existente ao final de *Macunaíma*.

Chupadores de chimarrão,
Pinguços cantantes, cafezistas ricaços,
Mamíferos amamentados pelos cocos de Pindorama,
Vem, minha gente, que tem festas de Tejuco pelo céu!
Bárbara Heliodora desgrenhada louca
Dizendo versos desce a rua do Pará...
Quem conhece as ingratidões de Marília?
Juro que foi Nosso Senhor Jesus Cristo Ele mesmo
Que plantou a sua cruz no adro das capelas da serra!
Foi Ele mesmo que em São João d'El Rei
Esculpiu as imagens dos seus santos...
E há histórias pros que duvidam de Deus...

O coronel Antônio de Oliveira Leitão era casado
Com dona Branca Ribeiro de Alvarenga, ambos de
Orgulhosa nobreza vicentina. Porém nas tardes de
Vila Rica a filha deles abanava o lenço no quintal...
- "Deve ser a algum plebeu, que não há moços nobres
na cidade..." E o descendente de cavaleiros e de
capitães-mores não quer saber de mésalliances.
O coronel Antônio de Oliveira Leitão esfaqueou a filha.
Levaram-no preso pra Bahia onde foi decapitado.
Pois dona Branca Ribeiro de Alvarenga reuniu todos
os cabedais. Mandou construir com eles uma igreja
pra que Deus perdoasse as almas pecadoras do marido
e da filha.

Meus brasileiros lindamente misturados,
Se vocês vierem nessa igreja dos Perdões
Rezem três ave-marias ajoelhadas
Pros dois desinfelizes.
Creio que a moça não carece muito delas
Mas ninguém sabe onde estará o coronel...
Credo!

Mas não há nada como histórias pra reunir na mesma casa...
Na Arábia por saber contar histórias
Ûa mulher se salvou...
A Espanha estilhaçou-se numa poeira de nações americanas
Mas sobre o tronco sonoro da língua do ão
Portugal reuniu 22 orquídeas desiguais.
Nós somos na Terra o grande milagre do amor.

Que vergonha si representássemos apenas contingência de defesa
Ou mesmo ligação circunscrita de amor...
Porém as raças são verdades essenciais
E um elemento de riqueza humana.
As pátrias têm de ser expressão de Humanidade.

Separadas na guerra ou paz são bem pobres
Bem mesquinhos exemplos de alma
Mas compreendidas juntas num amor consciente e exato

Quanta história mineira pra contar!

Não prego a guerra nem a paz, eu peço amor!
Eu peço amor em todos os seus beijos,
Beijos de ódio, de cópula ou de fraternidade.
Não prego a paz universal e eterna, Deus me livre!
Eu sempre contei com a imbecilidade vaidosa dos homens
E não me agradam os idealistas.
E temo que uma paz obrigatória
Nos fizesse esquecer o amor
Porque mesmo falando de relações de povo e povo
O amor não é uma paz
E é por amor que Deus nos deu a vida...
O amor não é uma paz, bem mais bonito que ela,
Porque é um completamente!...

Nós somos na Terra o grande milagre do amor!
E embora tão diversa a nossa vida
Dançamos juntos no carnaval das gentes,
Bloco pachola do “Custa mas vai!”

E abre alas que Eu quero passar!
Nós somos os brasileiros auriverdes!
As esmeraldas das araras
Os rubis dos colibris
Os abacaxis as mangas os cajus
Atravessam amorosamente
A fremente celebração do Universal!

Que importa que uns falem mole descansado
Que os cariocas arranhem os erres na garganta
Que os capixabas e paraoras escancarem as vogais?
Que tem si os quinhentos réis meridional
Vira cinco tostões do Rio pro Norte?
Juntos formamos este assombro de misérias e grandezas,
Brasil, nome de vegetal⁷⁹⁹!...

[...]

Esse poema, tão característico do estilo marioandradino, com ritmo largo e descritivo e com notas de impressionismo, principalmente, nas narrativas presentes em seu interior, é um prenúncio do que se dará em “A Meditação sobre o Tietê”. Como notou Tristão de Athayde, há de tudo nesse poema, que é bem a imagem da complexidade do poeta, o qual *não é um poeta puro, nem em expressão nem em intenção, mas sim uma expressão poética da multiforme realidade brasileira, em seus aspectos mais elementares*⁸⁰⁰. Cantar Belo Horizonte figura como uma possibilidade de cantar

⁷⁹⁹ “Noturno de Belo Horizonte”, *Clã do jaboti*, p. 186-189.

⁸⁰⁰ “Os Andrades II” por Tristão de Athayde.

o Brasil, o seu povo multicolor, de costumes variados, de gostos diversificados, fazendo com que existam milhões de “*Brasis*” dentro de um único: *Meus brasileiros lindamente misturados*. A melhor maneira de os fazer conhecer a si mesmos, ou aos outros que ainda não o conhecem, é desvelando-o em narrativa, em poesia, enfim, em suas histórias: *Mas não há nada como histórias pra reunir na mesma casa...* Não podemos esquecer que, ao cantar o Brasil, o poeta objetivava universalizá-lo, torná-lo uma única identidade, composta de diferentes losangos. Cantar o Brasil, em toda sua exuberância e riqueza, é um ato de amor, assumido pelo eu poético: *Que vergonha si representássemos apenas contingência de defesa/ Ou mesmo ligação circunscrita de amor.../ Porém as raças são verdades essenciais/ E um elemento de riqueza humana./ As pátrias têm de ser expressão de Humanidade*. O Brasil é o “outro” maior, é a grande alteridade na poética marioandradina. Enquanto espaço privilegiado, capaz de abarcar e fazer conviver todas as diferenças num ritmo próprio, o Brasil pode servir de exemplo para outras nações: *Separadas na guerra ou paz são bem pobres/ Bem mesquinhos exemplos de alma/ Mas compreendidas juntas num amor consciente e exato/ Quanta história mineira pra contar!* Histórias mineiras, pois essas representam a maneira de manter unidas as famílias que, em torno da mesa da cozinha, passam horas de convívio comum. São essas mesmas histórias que, em sua maioria, misturam fantasia, misticismo, realidade e que funcionam, como nas parábolas de Jesus, como ensinamentos éticos e morais para as novas gerações. É no seio da família, da família mineira, algo já tradicionalmente conhecido, que, não raro, se dá a melhor educação para a vida. E o poema acima é educação pura, característica que, como já vimos em muitos outros momentos deste trabalho, é a marca da produção marioandradina: *Nós somos na Terra o grande milagre do amor!/ E embora tão diversa a nossa vida/ Dançamos juntos no carnaval das gentes./ Bloco pachola do “Custa mas vai!”*.

A educação pela arte, pela poesia em especial, tem diferentes roupagens dentro dessa poética, muda em grau de intensidade, em cores, em elementos, mas nunca deixa de orientar um comportamento. É o caso da sutileza usada pelo eu poético nos “Poemas Acreanos”, nos quais, através de sua consciência pessoal, esse conscientiza o leitor acerca da presença do “outro”.

DOIS POEMAS ACREANOS

I

DESCOBRIMENTO

Abancado à escrivantina em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves

De sopetão senti um friúme por dentro.
Fiquei trêmulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei lá no norte, Meu Deus! muito longe de mim,
Na escuridão ativa da noite que caiu,
Um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu...

Nesse poema, o eu poético promove o deslocamento do olhar; em primeiro lugar, o do seu próprio, mas, na verdade, é o olhar do leitor que ele conduz. O “descobrimento”, nesse caso, está no mesmo domínio semântico do reconhecimento. O reconhecimento ocorre por conta do conhecimento do outro que, como notou Ricœur, no reconhecimento de Ulisses, não se trata ainda de um conhecimento mútuo, pelo fato deste ser totalmente centrado em uma só personagem⁸⁰¹. No episódio da *Odisséia* em que Ulisses é reconhecido por sua serva, o que estava em jogo era também o reconhecimento de sua autoridade, visto que muitos pretendentes à mão de Penélope estavam em sua casa ambicionando o seu “posto”. Ou seja, ser reconhecido, e ser reconhecido em sua autoridade, pedia que o processo de reconhecimento fosse unilateral. No poema marioandrado, não é a autoridade que está em jogo, mas, de qualquer forma, o reconhecimento é unilateral, visto que o seringueiro não participa ativamente do processo. Entretanto, existe o conhecimento de si – da identidade-*ipse* – pela identidade-*idem*. Esse reconhecimento já estava marcado no título do poema: “Descobrimento”. Não se trata do descobrimento de algo material, mas da descoberta de algo externo à experiência comum. Analisemos os signos. Uma sensação inesperada é marcada pela locução adverbial: *de supetão*; os advérbios *lá* e *longe* marcam a distância geográfica; há também um rosto: *de cabelo escorrendo nos olhos* e, no final, há a comparação marcada pela locução *que nem*. É preciso analisar cada um desses signos, começando com a compreensão da sensação inesperada. Retomamos a noção utilizada por Octavio Paz para descrever experiência especiais, como essa do poema – “o salto mortal para a outra margem”. Tais experiências acontecem em fração de segundos; é um instante, externo à cronologia do mundo comum. Ele descreve essa experiência como a crista da onda; sua forma de existência é a do inefável. O salto para a outra margem guarda o sentido do *numen*, do *tremendum* (pavor sacer)⁸⁰² que foi descrito pelos versos:

⁸⁰¹ *Parcours de la reconnaissance*, p. 115.

⁸⁰² CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*, p. 33.

De supetão senti um friúme por dentro./ Fiquei trêmulo, muito comovido. Essa emoção, excepcional, marca o momento onde começa o reconhecimento, é a crista da onda.

Existem duas distâncias marcadas: uma geográfica, com os advérbios *lá* e *longe*; e uma segunda, de nível social – o sujeito que vive a experiência está lendo em sua escrivinha no mesmo momento em que o outro está dormindo após ter trabalhado durante todo o dia. É graças a esse movimento do “aqui-lá” que se configura a ambigüidade do momento. Essa ambigüidade faz parte da experiência do reconhecimento, porque, inicialmente, não existe convergência entre os sujeitos, mas somente o *friúme por dentro*, que marca a existência de algo ainda impreciso. Em seguida, há o rosto, um rosto preciso onde se encontram referências da aparência física do outro e das características de seu trabalho braçal: *Um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos/ Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,/ Faz pouco se deitou, está dormindo.* É possível sentir a fadiga, o vazio, e toda a cena apresentou-se aos olhos do sujeito que lia, de uma forma clara e detalhada. Entretanto, a ambigüidade não é desfeita, pois a cena se dá: *Na escuridão ativa da noite que caiu.* Esta ambigüidade somente será aniquilada com o último verso: *Esse homem é brasileiro que nem eu...* Enfim, há o reconhecimento, um reconhecimento que veio através do rosto, que, sem pronunciar palavra, transmitiu uma verdade – a do outro. O sujeito se reconhece através do conhecimento do outro.

A dimensão ética do verso *Esse homem é brasileiro que nem eu...* é impressionante, pois, indiretamente, reconhecer no “outro” o meu “igual”, é reconhecer nele os mesmos direitos e deveres que os meus. Dentro desse domínio do reconhecimento, o “eu” tem consciência de que *pode* e acredita que, como ele, o outro *pode* também. Esse reconhecimento de uma mesma capacidade da parte de outros sujeitos engajados, como eu, em diferentes tipos de interações, não existe sem a mediação de regras de ação. Aí, termina a dimensão ética existente dentro dessa poética, afinal, como já disse, a arte não é do domínio da injunção e não se deseja como tal. O eu poético vai ao limiar da dimensão ética, ele “ensina” o olhar, mas jamais dita as regras, quando muito, coloca-se como exemplo, o que tem feito freqüentemente.

E o percurso do reconhecimento vai mais adiante no segundo poema da série:

II

Acalanto do Seringueiro

[...]

Seringueiro, seringueiro,

Queria enxergar você...
Apalpar você dormindo,
Mansamente, não se assuste,
Afastando esse cabelo
Que escorreu na sua testa.
Algumas coisas eu sei...
Troncudo você não é.
Baixinho, desmerecido,
Pálido, Nossa Senhora!
Parece que nem tem sangue.
Porém cabra resistente
Está ali. Sei que não é
Bonito nem elegante...
Macambúzio, pouca fala,
Não boxa, não veste roupa
De palm-beach... Enfim não faz
Um desperdício de coisas
Que dão conforto e alegria.

[...]

Porém nunca nos olhamos
Nem ouvimos e nem nunca
Nos ouviremos jamais...
Não sabemos nada um do outro,
Não nos veremos jamais!

Seringueiro, eu não sei nada!
E no entanto estou rodeado
Dum despotismo de livros,
Estes mumbabas que vivem
Chupitando vagarentos
O meu dinheiro o meu sangue
E não gosto de amor...
Me sinto bem solitário
No mutirão da sabença
Da minha casa, amolado
Por tantos livros geniais,
“Sagrados” como se diz...
e não sinto os meus patrícios!
E não sinto os meus gaúchos!
Seringueiro, dorme...
E não sinto os seringueiros
Que amo de amor feliz!...

Nem você pode pensar
Que algum outro brasileiro
Que seja poeta no sul
Ande se preocupando
Com o seringueiro dormindo,
Desejando pro que dorme
O bem da felicidade...
Essas coisas pra você

Devem ser indiferentes,
Duma diferença enorme...
Porém eu sou seu amigo
E quero ver si consigo
Não passar na sua vida
Numa indiferença enorme.
Meu desejo e pensamento
 (... numa indiferença enorme...)
Ronda sob as seringueiras...
 (... numa indiferença enorme...)
Num amor-de-amigo enorme...

Seringueiro, dorme!
Brasileiro, dorme
Brasileiro, dorme.
Num amor-de-amigo enorme
Brasileiro, dorme.

Brasileiro, dorme,
Brasileiro... dorme...

Brasileiro ... dorme⁸⁰³ ...

Como sempre, a relação amorosa, no sentido mais amplo do termo, dentro da poesia marioandradina, pede toque, solicita a dimensão corporal, sensorial: *Queria enxergar você.../ Apalpar você dormindo*. Mas, mesmo ansiando por essa experiência, o eu poético sabe que não há necessidade dela para que possa “conhecer” o “outro”: *Porém nunca nos olhamos/ Nem ouvimos e nem nunca/ Nos ouviremos jamais.../ Não sabemos nada um do outro,/ Não nos veremos jamais!* Esse fato não diminui em nada a potencialidade da responsabilidade diante desse “outro”. O conhecimento se dá através da consciência de que existe uma realidade, representada na figura do seringueiro, que vai além do círculo da existência do eu poético. Esse encontra na figura do “outro” a possibilidade de evasão do seu próprio mundo; o “outro” abre a possibilidade do encontro, da comunhão: *Me sinto bem solitário/ No mutirão da sabença/ Da minha casa, amolado/ Por tantos livros geniais,/ “Sagrados” como se diz.../ e não sinto os meus patrícios!/ E não sinto os meus gaúchos!/ Seringueiro, dorme.../ E não sinto os seringueiros/ Que amo de amor feliz!... É a amplitude dos sentimentos que se deseja, a possibilidade de enxergar além, inclusive, além de si mesmo, o que permite o retorno, o re-conhecimento de si. O eu poético renega a realidade presente e anseia por encontrar sua identidade no conhecimento do “outro”. Aqui, o próprio eu poético põe em questão o reconhecimento unilateral: *Nem você pode pensar/ Que algum outro brasileiro/ Que seja**

⁸⁰³ “II – Acalanto do Seringueiro”, *Clã do jaboti*, p. 204-206.

poeta no sul/ Ande se preocupando/ Com o seringueiro dormindo,/ Desejando pro que dorme/ O bem da felicidade.../ Essas coisas pra você/ Devem ser indiferentes,/ Duma diferença enorme.../ Porém eu sou seu amigo. O desconhecimento do “outro” em relação a mim não diminui minha responsabilidade perante esse. “Eu” sei que ele existe, “eu” sei de sua realidade e sou “eu” que tenho a consciência de que esse “outro” é parte integrante de minha própria identidade, realidade à qual “eu” não posso ser indiferente: *E quero ver si consigo/ Não passar na sua vida/ Numa indiferença enorme.*

Após reconhecer e assimilar todo o Brasil, em seu amor declarado pela multiplicidade desse, com a qual se identifica, o eu poético está mais maduro em relação à sua própria cidade. O amor por *Paulicéia* obedece a esse amadurecimento.

[sem título]

Garoa do meu São Paulo,
- Timbre triste de martírios -
Um negro vem vindo, é branco!
Só bem perto fica negro,
Passa e torna a ficar branco

Meu São Paulo da garoa,
- Londres das neblinas finas -
Um pobre vem vindo, é rico!
Só bem perto fica pobre,
Passa e torna a ficar rico.

Garoa do meu São Paulo,
- Costureira de malditos -
Vem um rico, vem um branco,
São sempre brancos e ricos...

Garoa, sai dos meus olhos⁸⁰⁴.

São Paulo, agora, é mais do que o palco por onde desfilam todas as identidades, histórias e tradições. Ela se tornou, também, por suas características peculiares, o espaço da dissimulação, dos equívocos, da falsa interpretação. A garoa de São Paulo esconde os *Timbre triste de martírios* e, por conta desse poder de enganar, ela se tornou a *Costureira de malditos*. Mas ela não era assim antes? Talvez. Mas o interessante no poema é observar que o eu poético retira a responsabilidade dos ombros de sua amada e a deposita na consciência pessoal. Cabe ao sujeito saber identificar o que é o que: *Garoa, sai dos meus olhos*. Afinal, existem coisas que não se pode disfarçar: *Vem um rico, vem*

⁸⁰⁴ *Lira paulistana*, p. 353.

um branco,/ São sempre brancos e ricos... A paulicéia de *Lira paulistana* é mais amarga, menos divertida e eufórica, traz em si o peso das existências - ela também amadureceu. Nela, o eu poético, transformado pelo poder da responsabilidade consciente *vers* o “outro”, enxerga todas as tragédias humanas: *Eu nem sei si vale a pena/ Cantar São Paulo na lida,/ [...] Eu só vejo na função/ Miséria, dolo, ferida,/ Isso é vida?* A crítica ao comportamento social que vimos tão hilária em *Paulicéia*, torna-se melancólica e sofrida, onde o eu poético desvela em seus versos a dor que sente na alma ao notar sua amada tão nua, tão verdadeiramente sem disfarces: *Pois nada vale a verdade,/ Ela mesma está vendida,/ A honra é uma suicida,/ Nuvem a felicidade,/ E entre rosas a cidade./ Muito concha e relambória,/ Sem paz, sem amor, sem glória,/ Se diz terra progredida,/ Eu pergunto:/ Iso é vida*⁸⁰⁵? Mas o amor permanece e o eu poético ainda se considera o espelho e a extensão de sua amada.

[sem título]

A catedral de São Paulo
Por Deus! que nunca se acaba
- Como minha alma.

É uma catedral horrível
Feito de pedras bonitas
- Como minha alma

A catedral de São Paulo
Nasceu da necessidade
- Como minha alma.

Sacro e profano edifício,
Tem pedras novas e antigas
- Como o meu corpo.

E a alma, memória triste,
Por sobre os homens arisca,
Sem porto⁸⁰⁶.

São Paulo é o *Dasein* do eu poético, sua forma de ser no mundo, como já havia afirmado em outro poema, e, em sua ambigüidade, é o reflexo da alma desse. Como disse Octavio Paz, no poema, o ser e o desejo de ser pactuam por um instante, como o fruto e os lábios. Nesse sentido, a poesia representa a momentânea reconciliação: ontem, hoje, amanhã; aqui e ali; tu, eu, ele, nós. Tudo está presente e será presença⁸⁰⁷. Assim, o eu poético se concilia com sua amada *Paulicéia*, a

⁸⁰⁵ *Lira paulistana*, p. 360.

⁸⁰⁶ *Lira paulistana*, p. 370.

⁸⁰⁷ *Signos em rotação*, p. 123.

eterna presença de sua vida.

A fim de encerrar esse ciclo de estudos acerca dos outros “outros”, proponho uma leitura comparada entre duas obras muito marcantes da produção de Mário de Andrade, duas obras da fase adulta dessa produção e, igualmente, duas formas de tratar o “outro” num processo mais amplo de inclusão. São elas os poemas “A Meditação sobre o Tietê” e “Café”.

A Meditação do Café

Tanto o poema “A Meditação sobre o Tietê”⁸⁰⁸ quanto “Café” mereceriam um trabalho dedicado somente às suas análises, onde cada verso, cada estrofe, cada mudança de tom, fossem analisados em detalhe, mas esse não é o objetivo desta leitura⁸⁰⁹. Aqui, o interessante a apreender é, tendo sempre como foco a presença da alteridade nessa poesia, “como” se dá o tratamento do “outro” e a questão da responsabilidade ética para com esse, em cada uma das obras.

“A Meditação sobre o Tietê” passou a ser conhecida, entre os estudiosos, como o poematestamento de Mário de Andrade, por se tratar de uma obra em que vários elementos artísticos, versos, poemas e personagens, que apareceram na extensão de toda a obra do poeta, reaparecem como referência ao longo do poema, às vezes de forma subentendida, outras, citados explicitamente. Existem, igualmente, nesse poema, muitas referências históricas, o que permitiria uma leitura sociocultural do período. Da mesma forma, “Café”, até mesmo pelo nome, poderia ser lido na chave dos acontecimentos históricos, tais como a crise de 1929 e a revolução de 30. Mas, acredito firmemente que, tanto uma obra como a outra, foram elaboradas obedecendo a um objetivo que ia muito além de retratar uma sociedade e os acontecimentos históricos que ela presenciou. Em um artigo publicado em *Estudos Avançados*, Flávia Camargo Toni e Marcos Antonio de Moraes atentam para o fato que, mesmo a obra “Café” não seria explorada nessa chave. De acordo com os dois, o escritor desejava, sim, retomar a idéia *do princípio místico de morte e ressurreição* da natureza, do sustento tribal, *mito na raiz de tantas culturas, desde a Grécia Antiga*⁸¹⁰. O que há de laço forte entre essas duas obras é o fato de ambas terem sido concebidas, em um processo que levou anos, na fase madura da produção artística de Mário de Andrade. Nessa fase, muitos dos

⁸⁰⁸ Conferir a transcrição dos dois poemas na íntegra nos Anexo II e III.

⁸⁰⁹ Na verdade, “A Meditação sobre o Tietê” já foi analisada, verso a verso, em minha dissertação de mestrado, “A jorobabel marioandradina: poesia e crença”.

⁸¹⁰ TONI, Flávia Camargo; MORAES, Marcos Antônio de. “Mário de Andrade no *Café*”, p. 263.

conflitos internos do poeta, com relação ao direcionamento e a função de sua produção, já estavam definidos e consolidados. Portanto, seguindo a mesma metodologia que adotei para a leitura analítica das demais poesias de Mário de Andrade, o trabalho de interpretação, aqui, se dará no trabalho de corpo-a-corpo com o texto. Deixemos a poesia falar mais alto que as nossas pretensões e expectativas.

A primeira coisa a ser dita a respeito dessas duas obras é que, em ambas, o valor simbólico é explorado com delicadeza e constância, obedecendo a um determinado fim: a educação. No primeiro, “A Meditação”, o valor simbólico está centrado na força da água, fonte da vida e elemento que já definiu muitas decisões humanas, como no início das civilizações, e ainda definirá outras tantas no futuro. No “Café”, a simbologia recai sobre o signo da terra, do fruto, que representa o trabalho, o alimento e a dignidade dos homens. Para a análise desses poemas é preciso não perder de vista essa configuração, onde terra e água desempenham papel definitivo no desenrolar das narrativas poéticas.

Tratam-se de duas situações distintas – na “Meditação”, o eu poético não se debruça sobre um tema específico, como o é a crise do café, em “Café”. No primeiro, o eu poético está solto para dar livre curso aos seus pensamentos e conduzir suas reflexões de acordo com o curso do rio, que, especificamente, faz o trajeto inverso dos demais: *Meu rio, meu Tietê, onde me levas?/ Sarcástico rio que contradizes o curso das águas/ E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens./ Onde me queres levar?...* O eu poético deseja, ao associar suas reflexões com o movimento do rio, sugerir que essas estão na contramão do senso comum. Na “Meditação”, o que está em foco são as próprias considerações do eu poético, sua análise das ações humanas, do mundo e da vida, de uma maneira geral. O mesmo não acontece com “Café”, onde o eu poético concede voz aos envolvidos no drama da crise do café, pano de fundo da representação. Basicamente, existem dois grupos divergentes – os oprimidos, os colonos, os estivadores, as suas famílias e os donos da vida, ou seja, os proprietários, antigos e novos. A própria estrutura do texto, que originalmente foi concebida como ópera, impede que haja presentificação do eu poético dentro do discurso. Mas ele está presente, essa presença que vimos desfilar, rir, brigar, amar e lamentar dentro da poética marioandradina, está viva nas falas dos oprimidos. A personagem comum, presente na estrutura interna das duas obras, é a consciência. Na “Meditação”, é evidente o diálogo do eu poético com sua própria consciência, isso quando não está se dirigindo, direta ou indiretamente, à consciência de outros. Existe o diálogo do eu poético com o rio, que atravessa todo o poema, e, muitas vezes, o rio é a própria consciência desse. Já em “Café”,

existe o apelo à consciência dos donos da vida, às vezes, de forma direta, às vezes subentendido no desenrolar de determinadas cenas.

Na “Meditação”, o eu poético dá início à sua reflexão, traduzindo o que lhe vai na alma: *É noite. E tudo é noite. E o meu coração devastado/ É um rumor de germes insalubres pela noite insone e humana.* A noite é uma das personagens desse canto, tão presente quanto o próprio eu poético. Esse verso – *É noite. E tudo é noite* – estará presente em outros seis versos, em diferentes momentos dentro do poema. A repetição dessas frases está carregada de significação simbólica. A noite escura traduz o estado de espírito do eu poético, sombrio e amargo como em todas as considerações que vem fazendo ao longo do poema. Outrossim, a noite escura é o que impede a muitos – *os donos da vida* – de alcançarem o ensinamento do qual o eu poético dispõe, mas não são eles que estão dentro da *noite*, é o poeta que está envolvido por ela, tentando quebrar essa “barreira” e se fazer ouvir. Não há situações-exemplos, como em “Café”, através das quais ele poderia ensinar. Mas o rio, apesar da força da noite, impõe e apela à consciência do próprio eu poético, como se o lembrasse do dever a ser cumprido: *Por que me proíbes assim praias e mar, por que/ Me impedes a fama das tempestades do Atlântico/ E os lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar?/ Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da terra,/ Me introduzindo com a tua insistência turrona paulista/ Para as tempestades humanas da vida, rio, meu rio!...* Em “Café”, não existe a representação dessa consciência que o direciona à uma responsabilidade maior, ao comprometimento com a vida, mas existe a simbologia da falta, da ausência do objeto que normaliza e que mantém uma aparência de ordem – o próprio café. O café representa o trabalho, o alimento, o conforto, o que “padroniza” as relações humanas: *Essa força grave da terra era também a minha força./ me ensinava/ Ela era verde e {desenhava o futuro/ me desvendava/ Ela era encarnada e audaciosa/ Era negra e aquetava o meu coração./ Foi ela que deu à minha terra o seu porte de grandeza/ E hoje nada mais vale, nada mais./ Café! Café! Eu exclamo a palavra sagrada (no deserto)/ Café!... O seu futuro me trazia o calor no coração/ Era o cheiro da minha paz, o gosto do meu riso/ E agora ele me nega o pão.../ Que farei agora que o café não vale mais!!! Porte de grandeza, odor de minha terra, força da minha vida,/ Que farei agora que pra mim não vales mais?* Tendo o café, todos se beneficiam dele, em menor ou maior grau, e, de toda forma, é possível a convivência em equilíbrio, pois, proprietários, colonos e estivadores vivem em relativa harmonia. Contudo, retirando-se o café, retira-se o elemento de equilíbrio. Sem o café, para os colonos e para os estivadores e suas respectivas famílias, findam-se a força, o alimento e a dignidade. Por outro lado, sem o café os proprietários não têm mais conforto e nem têm porquê se responsabilizarem pela

tragédia que essa falta acomete aos seus trabalhadores, pois suas relações se baseiam somente na ordem trabalhista. Eles são indiferentes à fome do “outro”, indiferentes a tudo que diz respeito às perdas do “outro”. É essa indiferença que faz crescer, ou aflorar, nos trabalhadores os piores sentimentos.

[...]

Não agüento a fome
Não há mais perdão
Deus dorme nos ares
Os chefes nas camas
Acordo no chão
Eu quero o meu pão!

Não agüento a fome
Lei no coração:
Malditos os homens
Maldito este tempo
Maldita esta vida.
Eu quero o meu pão!
Eu quero o meu pão!

Não agüento a fome
Nesta maldição
Ordens nos ouvidos
Sangue nos meus olhos
Ódio em minha boca
Eu quero o meu pão!
Eu quero o meu pão!
Eu quero o meu pão!

- Quem pode dar pão!...

[...]

O pão representa muito mais do que o alimento do corpo, é o que dá a dignidade, é o que atesta e aprova a existência dos seres, afinal, sem ele, a incompreensão se instala num mundo em que nem Deus pode justificar – *Deus dorme nos ares/ Os chefes nas camas/ Acordo no chão* –, pois tudo parece estar fora de ordem. Sem reconhecimento, sem direito ao pão, o homem só pode cultivar e agir de acordo com a lei que ele mesmo está subjugado. É a lei do ódio, da mágoa, que engendra a revolta: *Lei no coração:/ Malditos os homens/ Maldito este tempo/ Maldita esta vida*. Não há diálogo possível sem sinceridade e as relações entre os “diferentes”, sem aceitação do “outro” e sem responsabilidade ética, é, freqüentemente, um monólogo. Observemos a fala dos comissários

dirigida aos colonos, sobre a qual o eu poético, em didascália, usa de ironia, apontando para o engodo presente no discurso⁸¹¹:

“Oh fecundos trabalhadores rurais! Vós sois a fonte de toda a grandeza de nossa querida pátria! Falar é prata, mas a paciência é oiro! Ora sulcamos o oceano encapelado numa crise que ameaça subverter a santa ordem das cousas...

[...]

- ... a paciência é a maior virtude do operário! Os respeitáveis pais-da-pátria já garantiram ufanos que nem bem findo o próximo verão, secador dos caminhos, as Câmaras alvorotadas cuidarão do enigmático problema do café! Fé!... Fé!...”

O monólogo, nesse caso, é um reflexo da exaltação do ego, onde somente o “eu” é referência. O monólogo, enquanto elemento de formação da identidade, pode ser entendido em sua positividade, mas, quando pervertido, e presente mesmo quando há diálogo, é sinônimo de arbitrariedade. De acordo com Octavio Paz, a poesia possibilita a conversão dos termos: o “eu” do diálogo no “tu” do monólogo, o que põe em foco a dimensão da consciência: *A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu. A imagem poética é a outridade*⁸¹². Dessa forma, a poesia concede presença aos outros. É nessa chave que os poemas “Café” e “Meditação” foram concebidos.

No começo deste trabalho afirmei que a obra de Mário de Andrade, interpretada do ponto de vista do direcionamento ético existente em suas poesias, é tão atual quanto os problemas sobre o qual se debruça: os acertos e desacertos das relações humanas. Mudam-se as personagens, o objeto da querela, mas, infelizmente, o que não muda é o entendimento, a aceitação e o reconhecimento do “outro”. Vale lembrar que, em muitos dos poemas que lemos, o eu poético recusou o passado e até mesmo a história, acusando-os de conivência com os erros humanos, com as injustiças, com as tragédias, ou seja, com o mal. Segundo Olivier Abel, assim como o tempo, o mal não pode ser completamente explicado, imputado ou pensado. Existe um ponto, para além do qual, o mal só pode

⁸¹¹ *Os Comissários* (querendo acalmar, em uníssono mecânico de quem já sabe de cor o que vai falar).

⁸¹² “O fenômeno moderno da incomunicação não depende tanto da pluralidade de sujeitos quanto do desaparecimento do tu como elemento constitutivo da consciência. Não falamos com os outros porque não podemos falar conosco mesmo. Mas a multiplicação cancerosa do eu não é a origem e sim o resultado da perda da imagem do mundo. Ao sentir-se só no mundo, o homem antigo descobria o seu próprio eu e, assim, o dos outros. Hoje não estamos sós no mundo: não há mundo. Cada lugar é o mesmo lugar e nenhuma parte está em todas as partes. A conversão do eu em tu – imagem que compreende todas as imagens poéticas – não pode realizar-se sem que antes o mundo reapareça. A imaginação poética não é invenção mas descoberta da presença. Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento ou dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia: procura dos outros, descoberta da outridade”. *Signos em rotação*, p. 102.

ser “contado” através da história, dos mitos e da ficção: *En nous, le mal appelle aussi une action, qui déborde toute prétention pratique à le punir et à le réparer, à l’éliminer. Car d’une certaine manière il est toujours déjà-là, et il le restera jusqu’au dernier jour de l’histoire humaine*⁸¹³. O eu poético se coloca na contramão da simples aceitação do mal, como algo inevitável, respondendo ao apelo de sua consciência. A resposta é também uma ação que se caracteriza pelo apelo que faz, em seus versos, à consciência dos *donos da vida*. Em “Café”, a crítica à História, como cúmplice do mal radical, se repete de forma bem mais direta que nos poemas anteriores.

[...]

- Malvado o que abusou da inocência do fruto, o encarcerando nos armazéns insaciáveis, o queimando nas caieiras clandestinas da madrugada!

Os Donos (ásperos)

- Tonto é o que fala sem saber as altas leis da História!

Colonas (se abespinhando, a várias vozes amontoadas):

- História! A ignorância do humilde, a esperteza do sábio!

[...]

As leis da História não são leis imparciais, que atendem a todos; ao contrário, são tão indiferentes quanto àqueles que elas protegem. Entretanto, existe quem não é indiferente ao sofrimento e à existência do “outro”, quem não o pode ser, pois uma força maior que a sua própria obriga a se envolver, a agir através de seus versos – é o eu poético da “Meditação”: *Eu mesmo desisti dessa felicidade deslumbrante,/ E fui por tuas águas levado,/ A me reconciliar com a dor humana pertinaz,/ E a me purificar no barro dos sofrimentos dos homens./ Eu que decido. E eu mesmo me reconstitui árduo na dor*. Após todo o percurso de leitura da poesia marioandradina que realizamos até o momento, é possível entender que toda a sua trajetória o estava preparando para esse momento, para o exato momento em que não mais poderia recusar o que lhe vinha sendo imposto como destino, como aquilo do que não se pode escapar, nem ignorar. Na “Meditação”, o eu poético assume essa verdade como a única possível: *Destino, predestinações... meu destino*. Mas há ainda, na “Meditação”, momentos em que o peso desse destino leva o eu poético à dúvida quanto à

⁸¹³ ABEL, Olivier. *Paul Ricœur: la promesse et la règle*, p. 20.

sua capacidade de o abraçar, de se fazer ouvir nesse brado solitário. Primeiramente, porque vive em eterna luta íntima com sua própria consciência: *Tu és Demagogia. A própria vida abstrata tem vergonha/ De ti em tua ambição fumarenta./ [...] Demagogia./ Tu és enquanto tudo é eternidade e malvasia:/ Demagogia./ Tu és em meio à (crase) gente pia:/ Demagogia./ És demagogia, ninguém chegue perto!* A luta é intensa e tem por consequência o aumento do peso desse destino, pelo qual ele luta. Entendamos: o eu poético não deseja fugir do destino que se deu, ou que lhe foi imposto por uma consciência maior que a sua própria; na verdade, ele luta contra todos os fantasmas internos e externos que o possam desvirtuar em sua missão: *Vamos, Demagogia! eia! sus! aceita o ventre e investe!/ Berra de amor humano impenitente./ Cega, sem lágrima, ignara, cólera, investe! Um dia hás-de ter razão contra a ciência e a realidade,/ E contra os fariseus e as lontras luzidias./ [...] Eu tenho medo... Meu coração está pequeno, é tanta/ Essa demagogia, é tamanha,/ Que eu tenho medo de abraçar os inimigos,/ Em busca apenas dum olhar,/ Um saber, um olhar, uma certeza...* Como vimos, existe, também, o peso triste de se sentir sozinho nessa empreitada – *Eu me vejo sozinho, arrastando sem músculo/ A cauda do pavão e mil olhos de séculos.* A solidão que o eu poético sente, na defesa de seus propósitos, é uma das características que configuram o vate, e esse está presente tanto no “Café”, quanto na “Meditação”.

[...]

Por que os homens não escutam! Por que os governadores
Não me escutam? Por que não me escutam
Os plutocratas e todos os que são chefes e são fezes?
Todos os donos da vida?
Eu lhes daria o impossível e lhes daria o segredo,
Eu lhes dava tudo aquilo que fica pra cá do grito
Metálico dos números, e tudo
O que está além da insinuação cruenta da posse.
E si acaso eles protestassem, que não! que não desejam
A borboleta translúcida da humana vida, porque preferem
O retrato a óleo das inaugurações espontâneas,
Com béstias de operário e do oficial, imediatamente inferior,
E palminhas, e mais os sorrisos das máscaras e a profunda comoção,
Pois não! Melhor que isso eu lhes dava uma felicidade deslumbrante
De que eu consegui me despojar porque tudo sacrifiquei.
[...]

Novamente, agora de forma mais forte e explícita, a dimensão ética soma-se à dimensão religiosa na figura do sacrifício⁸¹⁴. O valor simbólico do sacrifício, dentro das comunidades

⁸¹⁴ Telê Porto Ancona Lopez já havia atentado para a dimensão religiosa presente na estrutura interna de “Café”: “O

(praceana)

Já indiferentes ao chamamento passivo do ninho!...
Raça culpada, a vossa destruição está próxima!

[...]

A “mãe” é o próprio messias falando aos comerciantes do Templo; recorre à mesma rispidez e autoridade moral que permite ao vate profetizar a respeito do futuro dos homens. Novamente, aqui, encontramos a acusação que o eu poético já fez em outros momentos: “somos todos responsáveis!”, melhor dizendo, “somos todos culpados!”. E a analogia com a narrativa bíblica, em especial com a do Novo Testamento, não para por aí. A noção, conhecida de todos, pois já se transformou em dito popular, de que os últimos serão os primeiros, de que muito se dará ao que nada recebeu, está presente nos versos da “Meditação”: *Estou pequeno, inútil, bicho da terra, derrotado./ No entanto eu sou maior... Eu sinto uma grandeza infatigável!/[...] Maior... Maior que a multidão do rio acorrentado,/ Maior que a estrela, maior que os adjetivos,/ Sou homem! Vencedor das mortes, bem-nascido além dos dias,/ Transfigurado além das profecias!* O sentido subjacente a esses versos é o da promessa, a afirmação de que valerá a pena se sacrificar por uma causa, pelo ideal que tem no homem o seu fim. O sacrifício é, igualmente, recompensado, por seu poder de regenerar e de transformar. No “Café”, existe uma passagem, bastante enigmática – “O Coral da Vida” –, em que é retratada a questão da tentação, da sedução que desvirtua; uma analogia clara à passagem da tentação de Jesus no deserto.

[...]

Porém no princípio dos chãos está postada a cidade terrível
Grandiosa e carrançuda, histórica e completa,
Cheia de passado e futuro, inimiga cinzenta do estranho,
Dona das sete doenças irascíveis do frio.
No seu rumor resmungam as animosidades desconfiadas
Dos seus boeiros brota o sentimento da solidão.
A cidade terrível repudiou o mar facilímo
E se escanchou grimpada no penedo mais alto de serra-acima
Gritando a todos o seu gélido e agressivo que vem lá!

- Quem vem láááá!...

Mas eu entrei na cidade inimiga e os meus pés não queriam andar saudade
E a Terrível riu seu riso de garoa (pervertida)
E me fez as sete provas.
Ela me fez passar pelas sete provas da promessa.

A primeira foi obedecer mas eu me opus.

A segunda foi mandar e então eu obedeci.
A terceira foi sonhar mas eu me equilibrei num pé só e não dormi.
A quarta e a quinta foram roubar e matar
Mas eu, cheio da fragilidade, beijei de mãos abertas.
A sexta, a mais infamante de todas, foi ignorar.
Mas eu, chorando provei o pó amargo da rua e (me) alembrei.
Então a cidade insidiosa, cheia de música e festa,
Passou a mão de bruma nos meus olhos, me convidando a esquecer
Mas eu com uma rosa roubada na abertura da camisa
Gritei no eco do mundo: EU SOU!

- EU SOOOO! ... EU SOOOOOOOOOO!...

Pois então a cidade se fez mãe e eu decansei nela uma noite e um dia.
Ela é a mãe do trabalho, mãe do pensamento,
Ela é a mãe carinhosa do lar fechadinho bem quente
E nas suas noites graves todos dormem sem sonhar.

[...]

Existe um lugar determinado dentro do poema, um lugar mítico para o qual se dirige o eu poético – é a cidade, é *Paulicéia: E a Terrível riu seu riso de garoa (pervertida)*. A presença daquele que “é” – “EU SOU” – irá transformar a cidade pervertida. Este irá passar pela tentação, pelas provas impostas pela *Terrível*, a fim de confirmar sua promessa. A ele será ordenado que obedeça, que mande, que sonhe, que roube e que mate. Em resposta a essas cinco provas, ao invés de se subjugar, aquele que “É” inverterá as ações, assim como Jesus inverteu as posições ao lavar os pés dos apóstolos, reagindo sempre com serenidade: *Mas eu, cheio da fragilidade, beijei de mãos abertas*. Na sexta prova, a *mais infamante de todas*, a cidade o pede para *ignorar*; algo impossível para esse eu poético que fez de seus versos o lugar da inclusão, da presentificação do “outro”. E por fim, na sétima prova, a cidade o incita a *esquecer*. Mas esquecer o quê? A promessa, o que o define como ser humano, a responsabilidade ética diante do “outro” que o configura, que atesta sua existência. O eu poético assume, em “Cafê”, o papel do justiceiro, daquele que jamais poderá esquecer, ou ignorar: *E tudo foi, tudo será desilusão constante/ Enquanto não nascer do enxurro da cidade/ O Homem Zangado, o herói do coração múltiplo,/ O justiçador moreno, o esmurrador com mil punhos/ Amassando os gigantes da mina e peidando para os anões*. Ele é uma espécie de Robin Hood que, através de seus versos, expõe as chagas da sociedade: *O homem não é propriedade do homem!* Com essa afirmativa, o eu poético aplica a segunda forma do imperativo kantiano, que postula que o homem e toda a humanidade devam ser tratados como fins e jamais como meios. Ao postular essa fórmula, Kant pressupunha que a relação espontânea de homem a homem era

precisamente de exploração, onde um exerce um poder sobre o outro, o que configura a vítima. As três formas do imperativo kantiano retomam, em última instância, o sentido cristão da máxima que ficou conhecida como a “Regra de Ouro”, ou seja, não faça ao seu próximo o que não desejaria que lhe fosse feito. Mas, em “Café”, esse ensinamento está subjacente, o que existe de fato é um grito por justiça. Aquilo que existia de sutil nos poemas anteriores a “Café” e a “Meditação”, a crítica aos comportamentos sociais que ignoram a dimensão sagrada da existência do “outro”, é exposto, nesses, de forma direta; agressiva, no primeiro – “Café” – e amarga, no segundo – “Meditação”. Contudo, foi no percurso dos versos anteriores que o eu poético amadureceu o seu entendimento acerca do amor. É, exatamente, no amor que o eu poético encontra a resposta para essas chagas. O amor será, tanto na “Meditação” quanto no “Café”, a presença e o caminho para o qual o eu poético direciona seu discurso final.

[...]

Eu sou a fonte da vida
Do meu corpo nasce a terra
Na minha boca floresce
A palavra que será

EU SOU AQUELE QUE DISSE;
Os homens serão unidos
Si a terra deles nascida
For pouso a qualquer cansaço.

Eu odeio os que amontoam (reservam)
Eu odeio os esquecidos
Que não provam deste vinho
Sangüíneo das multidões.

É deles que nasce a guerra
E são a fonte da morte
Eu sou a fonte da vida:
Força, amor, trabalho, paz.

E si a força esmorecer
E si o amor se dispersar
E si o trabalho parar
E a paz for gozo de poucos

EU SOU AQUELE QUE DISSE:
Eu sou a fonte da vida
Não conta o segredo aos grandes
E sempre renascerás.

FORÇA! ... AMOR! ... TRABALHO! ... PAZ! ...

Mesmo nos momentos finais de “Café”, o eu poético não deixa de apontar para o dualismo entre ele e os *donos da vida*: *Eu odeio os esquecidos/ Que não provam deste vinho/ Sangüíneo das multidões.// É deles que nasce a guerra/ E são a fonte da morte/ Eu sou a fonte da vida:/ Força, amor, trabalho, paz*. Nesse versos, está determinante a força do verbo; ser *aquele que disse* é aceitar a incumbência, é aceitar o fardo da promessa. Estando o eu poético subentendido na figura do *justiceiro moreno*, é compreensível que sua proposta de amor, como saída para todos os conflitos humanos, esteja diretamente ligada aos elementos que caracterizam e importam à classe que ele está representando: os trabalhadores. Por isso, o eu poético, enquanto aquele que “É”, se oferece como fonte de vida, como *FORÇA! ... AMOR! ... TRABALHO! ... PAZ! ...* Já na “Meditação”, o amor vem, igualmente, apresentado como resposta, mas de forma livre, ou seja, diretamente ligado ao eu poético, à sua promessa pessoal, como seu projeto existencial.

[...]

Eu estalo de amor e sou só amor arrebatado
Ao fogo irrefletido do amor.
... eu já amei sozinho comigo; eu já cultivei também
O amor do amor, Maria!
E a carne plena da amante, e o susto vário
Da amiga, e a confiança do amigo... Eu já amei
Contigo, Irmão Pequeno, no exílio da preguiça elevada, escolhido
Pelas águas do túrbido rio do Amazonas, meu outro sinal.
E também, ôh também! na mais impávida glória
Descobridora da minha inconstância e aventura,
Desque me fiz poeta e fui trezentos, eu amei
Todos os homens, odiei a guerra, salvei a paz!
E eu não sabia! Eu bailo de ignorâncias inventivas,
E a minha sabedoria vem das fontes que eu não sei!
Quem move meu braço? Quem beija por minha boca?
Quem sofre e se gasta pelo meu renascido coração?
Quem? senão o incêndio nascituro do amor?...
Eu me sinto grimpado no arco da Ponte das Bandeiras,
Bardo mestiço, e o meu verso vence a corda
Da caninana sagrada, e afina com os ventos dos ares, e enrouquece
Úmido nas espumas da água do meu rio,
E se espatifa nas dedilhações brutas do incorpóreo Amor.

[...]

Os versos reproduzidos acima justificam o porquê do poema “A Meditação sobre o Tietê” ser considerado um poema-testamento, melhor dizendo, um poema-resumo, onde encontramos todo

o percurso poético marioandrado, valorizado em todas as conquistas temáticas e estéticas que fez. Os versos da “Meditação” são livres e metaforizam as águas do rio Tietê; vão sendo encadeados, obedecendo ao ritmo da narrativa-poética, com leveza, mesmo tratando de um desabafo tão profundo, tão doloroso, tão intenso. Aqui, o poeta-profeta está totalmente configurado em sua veste arlequinada e tem como escudo de proteção e como palavra de doação o amor pleno. O eu poético assume, nesses versos, a imperiosidade de cumprir com o seu destino, com sua missão: a de ser o porta-voz que anunciará a importância ontológica do “outro” na vida dos seres. Foi esse “outro”, enquanto amante, amigo, irmão e inimigo, que o formou, que lhe concedeu os losangos de sua vestimenta. O “outro” é o que permite que o eu poético seja. É do “outro” que vem a força que move o seu braço, o desejo que alimenta o beijo, o espírito do amor que se renova sem cessar. Entretanto, toda essa riqueza de descoberta, de conhecimento adquirido, que o eu poético deseja ofertar aos homens, sem que haja ouvido e olhos para ouvi-la ou lê-la, é inútil. Para que o conhecimento se propague é necessário que outros estejam prontos para recebê-lo, caso contrário, esse passa a ser um canto solitário, morto antes mesmo de florescer: *Da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca,/ Uma lágrima apenas, uma lágrima,/ Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê.*

O que existe de fato nesses dois poemas é mais do que a presença do “outro”, é antes, a confissão apaixonada do eu poético por essa presença constante que o acompanhou em toda a sua trajetória e que o configurou.

A VESTE ARLEQUINAL

Enfim chegamos ao final deste percurso. Através dessa jornada foi possível conhecer os postulados teóricos defendidos por Mário de Andrade, assim como conhecer em filigranas os elementos que caracterizam a personalidade do eu poético. Neste segundo momento do percurso, com a leitura das poesias elaboradas e publicadas em diferentes momentos, nos foi possível perceber que a obra poética de Mário de Andrade, quando lida em seu conjunto, apresenta uma história de vida – a do próprio eu poético. Essa dimensão narrativa da personagem “eu poético” também pode ser compreendida em seu correlato, como a *persona* do autor implícito, como seu segundo *self*. O eu poético, enquanto personagem, é o herói de sua história – um herói moderno, cheio de conflitos internos, de dilemas pessoais, de incertezas e certezas, um herói com o qual muitos podem se identificar, pois poucos encarnaram tão bem todos os conflitos humanos como ele. A trajetória do eu poético condensa, na poesia, a narrativa literária e a história de vida e isso cria a possibilidade da *identificação-com*, que contribui diretamente com a formação da identidade. O reconhecer-se “no” contribui para o reconhecer-se “com” e é nesse sentido que se pode falar em orientação ética presente na obra de arte literária. O enunciado metafórico age diretamente nesse campo por sua capacidade de propor o *ver-como* enquanto possibilidade extra-lingüística do *ser-como*. Nisso consiste a potencialidade da linguagem poética, afinal, essa, enquanto reveladora de valores de realidade inacessíveis à linguagem comum, faz “ver” o que geralmente a prosa não detecta. O que temos, aqui, é bastante especial, pois se trata de poesia onde a trajetória do eu poético se apresenta como uma narrativa de vida. É sobre essa “especialidade” da obra que dedico a atenção, observando nela para a “chave” da compreensão da potencialidade do direcionamento ético da poesia marioandradina.

Como afirmou Paul Ricoeur, a função narrativa não existe sem implicações éticas, afinal, na troca de experiências que a narrativa opera, as ações não deixam de ser aprovadas ou desaprovadas, e as personagens, de serem elogiadas ou censuradas⁸¹⁷. É através da possibilidade de julgar, avaliar e

⁸¹⁷ “Dizemos que a narrativa literária, no plano da configuração narrativa propriamente dita, perde essas determinações éticas em benefício de determinações puramente estéticas? Seria equivocar-se quanto à própria estética. O prazer que temos em seguir o destino dos personagens implica certamente que nós suspendamos todo o julgamento moral real, ao mesmo tempo que pomos em suspenso a ação efetiva. Mas, no recinto irreal da ficção, não deixamos de explorar novas maneiras de avaliar ações e personagens. As experiências de pensamento que conduzimos no grande laboratório do imaginário são também explorações levadas ao reino do bem e do mal. Supervalorizar, e mesmo desvalorizar, é ainda avaliar. O julgamento moral é abolido, ele é, antes, ele mesmo submetido às variações imaginativas próprias da ficção. É a favor desses exercícios de avaliação na dimensão da ficção que a narrativa pode finalmente exercer sua função de descoberta e também de transformação com respeito ao sentir e ao agir do leitor”.

aprovar, ou não, a ação das personagens, que se abre a possibilidade da transformação no agir do leitor.

Ao ler as poesias marioandradinas, observamos o movimento contínuo e conexo da formação da identidade-*ipse* do eu poético que se dá, inelutavelmente, a partir do “outro”. Como fica claro, desde o início, é através da estima de si que o sujeito se torna capaz de manter a promessa. Segundo Monique Canto Sperber, a preocupação que o sujeito tem para consigo mesmo, assim como a compreensão dessa preocupação, representa a raiz do amor direcionado ao “outro”. Isso porque a preocupação racional para consigo mesmo porta a idéia da fecundidade contagiante de pessoa a pessoa: *Ceux dont le corps est fécond cherchent à engendrer des enfants. Mais ceux dont l'âme dispose d'une plus grande fécondité de pensée, d'excellence ou de vertu, par exemple les poètes, les inventeurs et les éducateurs ou législateurs, recherchent la beauté en laquelle ils pourront procréer. S'ils rencontrent une âme noble et bien, alors leur désir les conduira à la féconder en l'éduquant dans leur propre savoir*⁸¹⁸. É precisamente nesse domínio que se concentra a ação do eu poético: a educação para a vida, principalmente em “Café” e na “Meditação”, pois o eu poético demonstra considerar essas duas obras como a conclusão de sua trajetória. Nessas, ele está plenamente consciente do aprendizado que acumulou, da potencialidade dos descobrimentos que fez e, portanto, coloca-se como o vate e se estima enquanto tal; ele deseja “fecundar” outras consciências. Tendo esse objetivo em mente, o eu poético se permite tudo: exhibir seus erros e acertos, oferecer-se como exemplo, expor-se. Se é, inicialmente, de uma ação, de uma prática, que se diz se ela é boa ou ruim, o predicado ético se aplica reflexivamente a aquele que se designa como autor de suas palavras, agente de suas ações, personagem de sua própria história. O eu poético, ao assumir suas ações dentro da poesia, apresenta-as como um possível paradigma para a ação do leitor.

Existe ainda a ser considerada a força da presença do autor implícito, que deixa suas marcas profundas na configuração do eu poético. O autor implícito, enquanto *persona*, enquanto máscara de disfarce, traz em sua configuração subjetiva a herança do poeta. Após a leitura que realizamos, é possível atribuir ao eu poético que conhecemos, expressões como essa: *Arte é manifestação permanente de amor. Afirmemos isso com calma, sem alarido. Na certa não se trata só do amor que faz murmurar o beijo a dois... Não. Se trata daquela forma cristã, não menos dionisíaca, do*

O si mesmo como um outro, p. 194

⁸¹⁸ “Socrate: ‘comment dois-je vivre?’”, p. 32-33.

“Amemo-nos uns aos outros”. *Do amor que a arte nasce*⁸¹⁹. Mário de Andrade, tanto em seus textos teóricos, como vimos na primeira parte deste, como na correspondência pessoal e nas conversas que teve com amigos, como provam alguns depoimentos, sempre fez questão de assumir e defender o caráter didático e utilitário de sua obra – *Minha obra pode servir de lição*⁸²⁰. Mas o que há de ser posto em relevo nessas afirmações é que o próprio poeta confessa transformar esse conhecimento a ser transmitido em direcionamento ético-moral: *O que me interessa na minha obra é especialmente o que ela representa como biografia moral, como experiência de identificação dum artista com o que deve ser o artista. Neste sentido é que afirmo que a minha obra pode servir de lição*⁸²¹. É certo que suas pretensões se voltam para seus pares, o desejo é o de se dar como exemplo para os intelectuais da época, e, talvez, de outras. Nesse sentido, o artigo “1944 – Acusa Mário de Andrade: ‘Todos são responsáveis!’” dá a medida exata do alcance que o poeta objetivava para sua obra. Nesse, Mário de Andrade afirma categórico sempre ter sido contrário à obra de arte desinteressada. Segundo ele, a obra de arte deve servir – *É bem possível que eu nunca tivesse publicado uma só linha se não tivesse a certeza de que a minha literatura poderia ser útil*. Contudo, para além da noção de “servir” por intermédio da obra de arte, Mário de Andrade soube identificar o ponto crucial dessa questão: a força da ação – *O não conformismo implica não apenas a reação, mas a ação. E é nesta ação que está a responsabilidade pública do intelectual. A arte é exatamente como a cátedra uma forma de ensinar, uma proposição de verdade, o anseio agente de uma vida melhor. O artista pode não ser político enquanto homem, mas a obra de arte é sempre política enquanto ensinamento e lição; e quando não serve a uma ideologia serve a outra, quando serve a um partido serve ao seu contrário*⁸²². A obra de arte tem, exatamente por suas capacidade de descontextualização e recontextualização, uma dimensão tão multifacetária quanto a própria veste arlequinal do eu poético marioandradino. No geral, essa dimensão se articula nos domínios da ética, da moral, da metafísica e da política; às vezes, mistura todas essas numa só obra, às vezes, dá ênfase a somente um dos domínios, mas, de toda forma, a obra de arte literária nunca é algo estanque. O que Mário de Andrade não previu, mas de certo intuiu, apesar de não explicitar como objetivo declarado⁸²³, é que

⁸¹⁹ Anexo VII de *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 695.

⁸²⁰ “1944 – ‘Minha obra pode servir de lição’”. *Leitura*, nº. 14. Rio de Janeiro, janeiro de 1944. (Biblioteca Mário de Andrade – IEB – USP)

⁸²¹ *Cartas a Murilo Miranda 1934/1945*, p. 111.

⁸²² “1944 – Acusa Mário de Andrade: ‘Todos são responsáveis!’”. *Diretrizes*, ano 4, nº. 184 – Rio de Janeiro, 1944 (Biblioteca Mário de Andrade – IEB – USP).

⁸²³ “O simples fato da gente não saber nunca o alcance social do que faz não prova nada, porque isso seria jogar a vida a um deus-dará medonho, inconsciente e banzador. Tanto mais que o que importa mais na organização social estética não é o possível benefício humano imediato que essa organização possa dar (e por aí você vê o quanto o meu

sua obra poética teria uma dimensão ética com um alcance que ultrapassa o domínio intelectual. Sua obra é mais do que uma lição para futuros escritores e intelectuais de toda a sorte; é, na verdade, a abertura de um mundo possível, habitável. A presença que o eu poético marioandradino concede ao “outro”, fazendo dele a chave do entendimento do movimento do mundo, assim como, e principalmente, elemento configurador de sua identidade-*ipse*, faz com que o leitor, igualmente “outro”, possa perceber a dimensão que a alteridade tem na existência do ser, ou seja, na sua própria existência. Essa apreensão do “outro” dentro da poesia marioandradina transgride a ordem perpetuada pela história, assim como pela história natural, de que o “outro” pode ser entendido e apreendido como um meio; ordem combatida por alguns religiosos, filósofos e artistas, ordem que não faz sentido para os que ascendem à realidade supra sensível. E essa possibilidade de mundo habitável, que está a ser interpretada dentro da poesia marioandradina, só pode ser acessível por um ato, o da leitura, sem o qual, permanecerá uma potência dentro da imanência. Octavio Paz disse, assim como outros, que, queira ou não o poeta, a prova da existência de seu poema é o leitor, ou o ouvinte, verdadeiro depositário da obra, que, ao lê-la, recria-a e outorga-lhe sua significação final⁸²³. O ato de leitura é o caminho intermediário entre a referência, enquanto signo pertencente ao enunciado metafórico, e o *ser-cómo* detectado pela linguagem. Mas não há ato de leitura sem leitor e, nesse sentido, o leitor é mais uma alteridade já presente na estrutura interna da poesia na figura do leitor implícito, que tem por referência o leitor de carne e osso. De acordo com Paul Ricœur, inicialmente, é o leitor enquanto interlocutor do ato de linguagem do poema que se refere “à”: *Un énoncé, considéré en lui-même, ne réfère que dans la mesure où quelqu’un se réfère à. Or, l’acte du poète est aboli dans le poème proféré. Est seul pertinent l’acte du lecteur qui, d’une certaine façon, fait la métaphore en saisissant la nouvelle pertinence sémantique et son impertinence au regard du sens littéral*⁸²⁴. O processo é simultâneo e correlato – a obra se manifesta no ato de leitura assim

pragmatismo está sutilizado. É porventura cristanizado mais que o do Tristão) e sim a arregimentação do indivíduo numa organização e numa idealidade determinadas. Esse é que é o fenômeno moral mais importante, tanto pro indivíduo como pra sociedade em que ele vive. (...) Você esquece que fazendo versos de amor desde os 21 anos, só em 1917 me animara a publicar algo, e esse algo já não era mais individualista, era um estado de ser social. (...) Quando falei que houve sacrifício de mim, e há, no que faço, creio que não me referi ao sacrifício de linguagem que embora exista... O sacrifício penoso é o das minhas liberdades morais cerceadas; o mais penoso ainda é o das minhas verdades intelectuais, independentes até de mim, e por mim mesmo rejeitadas no que escrevo e ajo, em proveito da normalização, da fixação, da permanência de outras verdades humanas, sociais que eu friamente sei que são mais importantes. É certo que você, por tudo quanto faz você, não poderá imaginar que este desrespeito de mim e respeito por verdades humanas muito discutíveis, embora você reconheça nobre (o que no caso não tem importância nenhuma) seja mesmo importante e útil”. *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 16/08/1931, p. 520.

⁸²³ *Signos em rotação*, p. 117.

⁸²⁴ *Réflexion faite*, p. 48.

como o leitor se compreende diante do texto⁸²⁵. O fato de a obra literária reescrever o real, um real que pertence ao mundo do leitor, é o que permite a esse o processo de *identificação-com*. Não se trata de “descrever” ou representar o mundo real, mas, antes, de apresentar problemas e dilemas reais da condição humana, e isso a poesia marioandradina faz freqüentemente, de maneira mais acentuada nos poemas posteriores ao *Clã do jaboti*, como vimos. A poesia, explorando o poder do enunciado metafórico, re-figura o real no duplo sentido: de “descobrir” dimensões simuladas da experiência humana e “transformar” nossa visão de mundo. No livro *Du texte à l’action*, Ricœur mostra que interpretar é, em verdade, imaginar o “mundo possível” proposto pelo texto, e isso é fazer “agir” o texto. Fazer “agir” a poesia marioandradina é conhecer um mundo onde todos se entendam como “outro”, na sua mais profunda compreensão, a da dimensão ética dessa presença que nos constitui.

A veste arlequinal marioandradina é composta de inúmeros losangos, mas não é completa, ela existe enquanto figura a ser eternamente preenchida. A veste é como o verso – *Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta*; nela faltam os 10º restantes para completar os 360º. Esses 10º representam os losangos “vazios”, sempre abertos, em espera, para serem preenchidos. São losangos plenos de acolhimento, de entrega, de convite, losangos que aguardam a sempre viva presença do “outro”.

⁸²⁵ “Mais ce qui m’apparaît aujourd’hui fait défaut à cette théorie de la référence métaphorique, c’est la médiation opérée par la lecture entre la visée de vérité de l’énoncé métaphorique et l’effectuation de cette visée hors du texte. C’est [...] le monde du lecteur qui est offert à une telle redescription; laquelle est avant tout une relecture du monde et de soi-même”. *Réflexion faite*, p. 73.

CONCLUSÃO

Este trabalho encerra um longo ciclo de pesquisas, de leituras e de entrega à obra de Mário de Andrade. Encerra não somente a fase de um trabalho acadêmico, mas, uma fase de vida. Nesse constante desvelar do “outro” existente na poesia marioandradina, vi e vivi meu próprio desvelar, enquanto teórica da literatura, enquanto contempladora da poesia, enquanto mulher, enquanto personagem da minha história. A alteridade, entendida em toda a sua dimensão, em toda a sua exuberância e abrangência, deixou de ser margem para ser centro, o centro dessa poética. A certeza da força educadora da obra marioandradina foi atestada na prática, em cada nova leitura dos seus textos teóricos, na confrontação dessa teoria com a produção. A obra de Mário de Andrade ensina! Ensina mais do que a compreensão da obra de arte, mais do que a compreensão dos conflitos que vivem os artistas, mais do que o impacto que tem uma obra de arte na vida dos que a contemplam. A obra de Mário de Andrade nos ensina a nos ver “outros”, a entrar em nossa própria alteridade, a perceber a sutileza da matéria que nos compõem – as outras vidas que nos rodeiam. Vidas silenciosas, vidas sofridas, vidas vazias, vidas cheias de vidas e são elas que nos lêem e se lêem em nossos rostos. O que a obra poética de Mário de Andrade ensina é a contemplação do “outro” que passa pelo brilho mágico da estética. Esse “outro” está lá, desvelado, como o próprio escritor indica: *O caráter psicológico da contemplação estética tem de passividade o receber da obra-de-arte o que ela dá e não procurar nela o que ela não tem*⁸²⁶. Como pudemos observar durante todo o percurso de leitura da poesia marioandradina, não existe imposição da presença do “outro”; nós o sentimos porque não podemos ser indiferentes a ele, afinal, a obra dá o “outro” para ser contemplado, para ser sentido, para ser amado. Com relação ao amor, tanto o eu lírico quanto o próprio autor não se cansaram de afirmá-lo como o “caminho” para o entendimento da vida. Essa afirmação é tão sincera e profunda que não poderia jamais cair no pieguismo abstrato. Mário de Andrade acreditava que a possibilidade do “encontro”, que se dá na conjunção entre obra-de-arte e espectador, sempre em aberto como uma potência a ser manifesta, traduz a possibilidade do amor, do amor engendrado pelo prazer estético. Nada mais kantiano que essa afirmação.

“Os ingleses chamam de Empatia, os alemães de Einfuehlung, sentir em um só, a identificação imediata, fusão de espectador e obra-de-arte, pela qual os dois se emprestam propriedades particulares que os ligam e completam numa mesma coisa absoluta e única, regra da liturgia do amor. Pois quanto mais

⁸²⁶ “Anexo VII – Conferência Literária”, *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 702.

perfeita e rápida essa identificação, mostra que melhor foi a gasolina empregada e o funcionamento da máquina. A rapidez também é necessária, senhores, porque o prazer estético que engendra o Amemo-nos uns aos outros, não é uma paz de cemitério, não, antes êxtase ardente em que no chinfrim duma carreira de desejos, coisas e seres se fundem e se completam⁸²⁷.

Mário de Andrade explorou todos os recursos estéticos que conhecia, a fim de capacitar sua obra com a possibilidade de promover o prazer estético cujo fim é sempre moral, como demonstrou Kant. Mas a sua preocupação não era a de “moralizar” através da obra de arte. Na verdade, ele desejou somente, no desvelar de uma vida, a do eu poético, apontar caminhos que orientariam a ação humana. Nem mesmo o intuito de “orientar” era, de fato, explícito. O poeta desejava somente “agir”, colocar-se em movimento, de uma maneira em que essa ação agiria, mesmo que gradativamente, de maneira positiva sobre aqueles que entrassem em contato com a sua obra. Fato que presenciei, em diferentes ocasiões, durante o desenvolvimento deste trabalho. Quantos não foram os que passaram a “conhecer” a poesia marioandradina, pela força do convívio comigo, e, portanto, com a minha pesquisa, e que exclamaram: “Eu só conhecia o *Macunaíma* e as poesias de *Paulicéia desvairada*. A poesia de Mário de Andrade é muito interessante!” Interessante é o mínimo que se pode dizer dessa poesia. Mais do que isso, na verdade, ela é inquietante, ela solicita reação, de gosto ou de desgosto, de aprovação ou rejeição, mas uma coisa é certa, é impossível ficar indiferente a essa poesia após tê-la conhecido.

Minha preocupação neste trabalho foi, antes de tudo, fazer conhecer, de uma maneira mais ampla, uma das facetas de Mário de Andrade. Fazer conhecer esse eu poético, tão humano, tão presente, tão real em nossas vidas. Demonstrar como e em que condições o eu poético marioandradino descobriu a grandeza do “outro”, sua importância ontológica para a existência humana. Demonstrar como esse conhecimento se deu de forma gradativa e envolta num processo de amadurecimento e constituição da identidade desse sujeito. Como disse Antônio Candido, os homens que se constroem, amadurecem lenta mas longamente: *O que foi obtido, no plano da arte e no plano da existência, com rigor persistente e infatigável, brilha depois com fulgor também intenso e duradouro. Mário de Andrade morreu ao entrar nesta etapa de serena grandeza, que construiu com as próprias mãos e não pode fruir. Fruí-la-á seu grande espírito, colhido no esplendor olímpico da revoada e para sempre vivo na memória dos homens*⁸²⁸. Muito mais poderia ser dito e

⁸²⁷ “Anexo VII – Conferência Literária”, *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 702.

⁸²⁸ CANDIDO, Antônio. “O poeta Mário de Andrade”, p.73.

analisado nesse trabalho? Sem dúvida! Sempre é possível encontrar novos caminhos, novas leituras, e essa é a grande magia da obra de arte literária, da poesia, em especial. Entretanto, como afirmei no início deste, minha intenção jamais foi dar a “chave” de leitura, ou a “interpretação definitiva” da poesia marioandradina, mesmo porque, não acredito nela. O desejo, puro e simples, que alimentou, desde o início, esta pesquisa foi apresentar, re-apresentar, ler e re-ler a poesia de Mário de Andrade, demonstrando a força que a presença da alteridade desempenha nesses poemas. O interesse maior em ler e observar essa presença sempre viva dentro da poesia é o de entender o quanto somos, na vida real, definidos pelo “outro”, e qual a dimensão que desejamos que essa presença tenha em nossas vidas. A escolha é antes de tudo ética e não há como viver sem de fato tomá-la; até mesmo a não-escolha é, ainda, uma escolha, um caminho tomado, uma eleição.

ANEXOS

ANEXO I

CARNAVAL CARIOCA

a Manuel Bandeira

A fornalha estrala em mascarados cheiros silvos
Bulhas de cor bruta aos trambolhões,
Setins sedas cassas fundidas no riso febril...
Brasil!
Rio de Janeiro!
Queimadas de verão!
E ao longe, do tição do Corcovado a fumarada das nuvens pelo céu.

Carnaval...
Minha frieza de paulista,
Policiamentos interiores,
Temores da exceção...
E o excesso goitacá pardo selvagem!
Cafrarias desabaladas
Ruínas de linhas puras
Um negro dois brancos três mulatos, despudores...
O animal desembesta aos botes pinotes desengonços
No heroísmo do prazer sem máscaras supremo natural.

Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos
Ante o sangue ardendo do povo chiba frêmito e clangor
Risadas e danças
Batuques maxixes
Jeitos de micos piricicas
Ditos pesados, graça popular...
Ris? Todos riem...

O indivíduo é caixeiro de armarinho na Gamboa.
Cama de ferro curta por demais,
Espelho mentiroso de mascate
E no cabide roupas lustrosas demais...
Dança uma joça repinicada
De gestos pinchando ridículos no ar.
Corpo gordo que nem matrona
Rebolando embolado nas saias baianas,
Braço de fora, pelanca pulando no espaço
E no decote cabeludo cascavéis sacoteando
Desritmando a forçura dos músculos viris.
Fantasiou-se de baiana,
A Baía é boa terra...

Está feliz.

Entoa atoa a toada safada
E no escuro da boca banguela
O halo dos beijos de carmim.
Vibrações em redor.
Pinhos gargalhadas assobios
Mulatos remeleixos e buduns.
Palmas. Pandeiros. – Aí, baiana!

Baiana do coração!

Serpentinas que saltam dos autos em monóculos curiosos,
Este cachorro espavorido,
Guarda-civil indiferente,
Fiscalizemos as piruetas...
Então (só eu) que vi? (por que só ele)
Risos. Tudo aplaude. Tudo canta:

- Aí, baiana faceira,

Baiana do coração!

Ele tinha nos beijos sonoros beijando se rindo
Uma ruga esquecida uma ruga longínqua
Como esgar duma angústia indistinta ignorante...
Só eu (o eleito) pude gozá-la.
E talvez a cama de ferro curta por demais...

Carnaval...

A baiana se foi na religião do Carnaval
Como quem cumpre uma promessa.
Todos cumprem suas promessas de gozar.
Explodem rancos roucos trilos tchique-tchiques
E o falsete enguia esguia rabejando pelo aquário multicolor.
Cordões de machos mulherizados,
Ingleses evadidos da *pruderie*,
Argentinos mascarando a admiração com desdêns superiores
Degringolando em lenga-lenga de milonga,
Polacas de indiscutível índole nagô,
Yankees fantasiados de norteamericanos...
Coiozada emproada se aturdindo turtuveando
Entre os carnavalescos de verdade
Que pererecam pararcas em derengues meneios cantigas, chinfrim de gozar!

Tem outra raça ainda.

O mocinho vai fuçando o manacá naturalizado espanhola.
Ela se deixa bolinar na multidão compacta.

Por engano.

Quando aproximam dos policiais
Como ela é pura conversando com as amigas!
Pobre do solitário com chapéu caicai nos olhos!
Naturalmente é um poeta...

Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval...
Eu te levava uns olhos novos
Pra serem lapidados em mil sensações bonitas,
Meus lábios murmurando de comoção assustada
Haviam de ter puríssimo destino...
É que sou poeta
E na banalidade larga dos meus cantos
Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males,
Todas as coisas finitas
Em rondas aladas sobrenaturais.

Ansia heróica dos meus sentidos
Pra acordar o segredo de seres e coisas.
Eu colho nos dedos as rédeas que param o infrene das vidas,
Sou o compasso que une todos os compassos
E com a magia dos meus versos
Criando ambientes longínquos e piedosos
Transporto em realidades superiores
A mesquinhez da realidade.
Eu bailo em poemas, multicolorido!
Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criancinha!
Sou dançarino brasileiro!
Sou dançarino e danço! E nos meus passos conscientes
Glorifico a verdade das coisas existentes
Fixando os ecos e as miragens.
Sou um tupi tangendo um alaúde
E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres
Eu celestizo em euritmias soberanas,
Ôh encantamento da Poesia imortal!...

Onde que andou minha missão de poeta, Carnaval?
Puxou-me a ventania.
Segundo círculo do Inferno,
Rajadas de confetes
Hálitos diabólicos perfumes
Fazendo relar pelo corpo da gente
Semírames Marília Helena Cleópatra e Francesca.
Milhares de Julietas!
Domitilas fantasiadas de cow-girls,
Isoldas de pijamas bem franceses,
Alsacianas portuguesas holandesas...
Geografia!
Éh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar!
Levou a breca o destino do poeta,
Barreei meus lábios com o carmim doce dos dela...

Teu amor provinha de desejos irritados,
Irritados como os morros do nascente nas primeiras horas da manhã

Teu beijo era como o grito da araponga.
Me alumeava atordoava com o golpe estridente viril.
Teu abraço era como a noite dormida na rede
Que traz o dia de membros moles mornos de torpor.
Te possuindo, eu me alimentei com o mel dos guapurús,
Mel ácido, mel que não sacia,
Mel que dá sede quando as fontes estão muitas léguas além,
Quando a soalheira é mais desoladora
E o corpo mais exausto.

Carnaval...
Porém nunca tive intenção de escrever sobre ti...
Morreu o poeta e um gramofone escravo
Arranhou discos de sensações...

I

Em baixo do Hotel Avenida em 1923
Na mais punjante civilização do Brasil
Os negros sambando em cadência.
Tão sublime, tão África!
A mais moça bulção polido ondulações lentas lentamente
Com as arrecadas chispando raios glaucos ouro na luz peluda de pó.
Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivéns de ondas em cio.
Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual.
E o bombo gargalhante de tostões
Sincopa a graça da danada.

II

Na capota franjada com xale chinês
Amor curumim abre as asas de ruim papelão.
Amor abandonou as setas sem prestígio
E se agarra na cinta fecunda da mãe.
Vênus Vitoriosa emerge de ondas crespas serpentinas,
De ondas encapeladas por mexicanos e marqueses cavalgando auto perseguidores.
- Quero ir pra casa, mamãe!

Amor com medo dos desejos...

III

O casal jovem rompendo a multidão.
O bando de mascarados de sopetão em bofetadas de confetes na mulher.
- Olhe só a boquinha dela!
- Ria um pouco, beleza!
- Come do meu!

O marido esperou (com paciência) que a esposa desvencilhasse do bando de máscaras
E lá foram rompendo a multidão.
Ela apertava femininamente contra o seio o braço protetor
do Esposo.
Do esposo recebido ante a imponência catedrática da Lei
E as bênçãos invisíveis – extraviadas? – do Senhor...

Meu Deus....

Onde que jazem tuas atrações?
Pra que lados de fora da Terra
Fugiu a paz das naves religiosas
E a calma boa de rezar ao pé da cruz?
Reboa o batuque.
São priscos risadas
São almas farristas
Aos pinchos e guinchos
Cambeteando na noite estival.
Pierrots-fêmeas em calções mais estreitos que as pernas,
 Gambiarra iluminadas!
Oblatas de confetes no ar,
Incenso e mirra marca Rodo nacional
Açulam raivas de gozar.

O cabra enverga fraque de setim verde no esqueleto
Magro magro asceta de longos jejuns difícilimos.
Jantou gafanhotos.
E gesticula fala canta.
Prédicas de meu Senhor...
Será que vai enumerar teus pecados e anátemas justos?
A boca dele vai florir de bênçãos e perdões...

Porém de que lados de fora da Terra
Falam agora as tuas prédicas?
Quedê teus padres?
Quedê teus arcebispos purpurinos?
Quedele o tempo em que Felipi Neri
Sem fraque de setim verde no esqueleto
Agarrava a contar as parábolas lindas
De que os padres não se lembram mais?
Por onde pregam os Sumés de meu Senhor?
Aqueles a quem deixaste a tua Escola
Fingem ignorar que gostamos de parábolas lindas,
E todos nos pusemos sapateando histórias de pecado
Porque não tinha mais histórias pra escutar...

Senhor! Deus bom, Deus grande sobre a terra e sobre o mar.
Grande sobre a alegria e o esquecimento humano,
Vem de novo em nosso rancho, Senhor!

Tu que inventaste as asas alvinhas dos anjos
E a figura batuta de Satanás;
Tu, tão humilde e imaginoso
Que permitiste Isis guampuda nos templos de Nilo,
Que indicastes a bandeira triunfal de Dioniso pros gregos
E empinaste Tupã sobre os Andes da América...

Aleluia!

Louvemos o Criador com os sons dos saxofones arrastados,
Louvemô-Lo com os salpicos dos xilofones nítidos!
Louvemos o Senhor com os riscos dos recorrecos e os estouros do tantã,
Louvemô-Lo com a instrumentarada crespa do jazz-band!
Louvemô-Lo com os vilões de cordas de tripa e as cordeonas imigrantes,
Louvemô-Lo com as flautas dos choros mulatos e os cavaquinhos de serestas ambulantes!
Louvemos O que permanece através das festanças virtuosas e dos gozos ilegítimos!
Louvemô-Lo sempre e sobretudo! Louvemô-Lo com todos os instrumentos e todos os ritmos!...

Vem de novo em nosso rancho, Senhor!
Arrebanharei os cordões do carnaval
Descobrirei no colo dengoso da Serra do Mar
Um derrame no verde mais claro do vale,
Arrebanharei os cordões do carnaval
E pros carlitos marinheiros gigoletes e arlequins
Tu contarás de novo com tua voz que é ver o leite
Essas histórias passadas cheias de bons samaritanos,
Dessas histórias cotubas em que Madalena atapetava com os cabelos o teu chão...

...pacapacacapão... pacapão! pão! pão!...

Pão e circo!

Roma imperial se escarrapacha no anfiteatro da Avenida.
Os bandos passam coloridos,
Gesticulam virgens,
Semivirgens,
Virgens em todas as frações
Num desespero de gozar.

Homens soltos
Mulheres soltas
Mais duas virgens fuxicando o almofadinha
Maridos camaradas
Mães urbanas
Meninos
Meninas
Meninos
O de dois anos dormindo no colo da mãe...
- Não me aperte!

- Desculpe, madama!

Falsetes em desarmonia
Coros luzes serpentinas serpentinas
Coriscos coroa caras colos braços serpentinas serpentinas
Matusalém cirandas Breughel

- Diacho!

Sambas bumbos guizos serpentinas serpentinas...
E a multidão compacta se aglomera aglutina mastiga em aproveitamento brincadeiras
[asfixias desejadas delírios sardinhas desmaios
Serpentinas serpentinas coros luzes sons
E sons!

YAYÁ, FRUTA-DO-CONDE,
CASTANHA-DO-PARÁ!...

Yayá, fruta-do-conde,
Castanha-do-Pará!...

O préstito passando.

Bandos de clarins em cavalos fogosos.
Utiaritis aritis assoprando cornetas sagradas.
Fanfarras fanfarrans
Fenferrens
finfirrins...
Forrobodó de cuia!
Vitória sobre a civilização! Que civilização?... É Baco

É Baco num carro feito de ouro e de mulheres
E dez parelhas de bestas imorais,
Tudo aplaude guinchos berros,
E sobre o Etna de loucuras e pólvoras
Os Tenentes do Diabo.
Alegorias, críticas, paródias
Palácios bestas do fundo do mar
Os aluguéis se elevam...
Os senhorios exigentes...
Cães infames! Malditos!...

... Eu enxerguei com estes meus olhos que ainda a Terra há-de comer
Anteontem as duas mulheres se fantasiando de lágrimas
A mais nova amamentava o esqueletinho.
Quatro barrigudinhos sem infância,
Os trastes sem aconchego
No lar-de-todos da rua...
O Solzão ajudava a apoteose
Com o desejo das cores e calores...

Segue o préstito numa via-látea de esplendores.
Preso num palanquim de ônix e pórfito...
Ôta, morena boa!
Os olhos dela têm o verde das florestas,
Todo um Brasil de escravos banzo sensualismos,
Índios nus balanceando na terra das tabas,
Cauim curare cachiri
Cajás... Ariticuns... Pele de Sol!
Minha vontade por você serpentinando...

O préstito se vai.

Os blocos se amontoam me afastando de você...
Passa a Flor de Abacate, Passa o Miséria e Fome, o Ameno Rosedá...
O préstito de vai...

Você também se foi rindo pros outros,
Senhora dona ingrata
Coberta de ouro e prata...

Esfuzios de risos...
Arrancos de metais...
O schlschlsch monótono das serpentinas...

Monótono das serpentinas...

E a surpresa do fim: Fadiga de gozar.

Claros em torno da gente.
Bolas de fitas de papel rolando pelo chão.
Manchas de asfalto.
Os corpos adquirem de novo as sombras deles.
Tem lugares no bar.
As árvores pousam de novo no chão graciosas ordenadas,
Os palácios começam de novo subindo no céu...

Quatro horas da manhã.
Nos clubes nas cavernas
Inda se ondula vagamente no maxixe.
Os corpos se unem mais.
Tem cinzas na escuridão indecisa da arraiada.
Já é quarta-feira no Passeio Público.
Numa sanha final
Os varredores carnalizam as brisas da manhã
Com poeiras perfumadas e cromáticas.
O carro-chefe dos Democráticos
Sem a falação do estandarte
Sem vida, sem mulheres

Senil buscando o barracão.
Democraticamente...

Aurora... Tchim! Um farfalhar de plumas áureas no ar.
E as montanhas que nem tribos de guaianás em rapinas de luz
Com seus cocares de penas de tucano.

O poeta se debruça no parapeito de granito.
A rodelinha de confeti cai do chapéu dele,
Vai saracotear ainda no samba mole das ondas.

Então o poeta vai deitar.

Lentamente se acalma no país das lembranças
A visão furiosa das sensações.
O poeta sente-se mais seu.
E puro pelo contacto de si mesmo
Descansa o rosto sobre a mão que escreverá.

Lhe embala o sono
A barulhada matinal de Guanabara...
Sinos buzinas clácsons campainhas
Apitos de oficinas
Motores bondes pregões no ar,
Carroças na rua, transatlânticos no mar...
É a cantiga-de-berço.
E o poeta dorme.

O poeta dorme sem necessidade de sonhar.

ANEXO II

A MEDITAÇÃO SOBRE O TIETÊ

*Água do meu Tietê,
Onde me queres levar?
- Rio que entras pela terra
E que me afastas do mar...*

É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável
Da Ponte das Bandeiras o rio
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.
É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras,
Soturnas sombras, enchem de noite tão vasta
O peito do rio, que é como si a noite fosse água,
Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões
As altas torres do meu coração exausto. De repente
O ólio das águas recolhe em cheio luzes trêmulas,
É um susto. E num momento o rio
Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas,
Ruas, ruas, por onde os dinossauros caxingam
Agora, arranhacéus valentes donde saltam
Os bichos blau e os punidores gatos verdes,
Em cânticos, em prazeres, em trabalhos e fábricas,
Luzes e glória. É a cidade... É a emaranhada forma
Humana corrupta da vida que muge e se aplaude.
E se aclama e se falsifica e se esconde. E deslumbra.
Mas é o momento só. Logo o rio escurece de novo,
Está negro. As águas oliosas e pesadas se aplacam
Num gemido. Flor. Tristeza que timbra um caminho de morte.
É noite. E tudo é noite. E o meu coração devastado
É um rumor de germes insalubres pela noite insone e humana.

Meu rio, meu Tietê, onde me levas?
Sarcástico rio que contradizes o curso das águas
E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens,
Onde me queres levar?...
Por que me proibes assim praias e mar, por que
Me impedes a fama das tempestades do Atlântico
E os lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar?
Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da terra,
Me introduzindo com a tua insistência turrona paulista
Para as tempestades humanas da vida, rio, meu rio!...

Já nada me amarga mais a recusa da vitória
Do indivíduo, e de me sentir feliz em mim.
Eu mesmo desisti dessa felicidade deslumbrante,

E fui por tuas águas levado,
A me reconciliar com a dor humana pertinaz,
E a me purificar no barro dos sofrimentos dos homens.
Eu que decido. E eu mesmo me reconstituí árduo na dor.
Por minhas mãos, por minhas desvividas mãos, por
Estas minhas próprias mãos que me traem,
Me desgastaram e me dispersaram por todos os descaminhos,
Fazendo de mim uma trama onde a aranha insaciada
Se perdeu em cisco e porem, cadáveres e verdades e ilusões.

Mas porém, rio, meu rio, de cujas águas eu nasci,
Eu nem tenho direito mais de ser melancólico e frágil,
Nem de me estrelar nas volúpias inúteis da lágrima!
Eu me reverto às tuas águas espessas de infâmias,
Oliosas, eu, voluntariamente, sofregamente, sujado
De infâmias, egoísmos e traições. E as minhas vozes,
Perdidas do seu tenor, rosnam pesadas e oliosas,
Varando terra a dentro no espanto dos mil futuros,
À espera angustiada do ponto. Não do meu ponto final!
Eu desisti! Mas do ponto entre as águas e a noite,
Daquele ponto leal à terrestre pergunta do homem,
De que o homem há-de nascer.

Eu vejo, não é por mim, o meu verso tomando
As cordas oscilantes da serpente, rio.
Toda a graça, todo o prazer da vida se acabou.
Nas tuas águas eu contemplo o Boi Paciência
Se afogando, que o peito das águas tudo soverteu.
Contágios, tradições, brancuras e notícias,
Mudo, esquivo, dentro da noite, o peito das águas, fechado, mudo,
Mudo e vivo, no despeito estrídulo que me fustiga e devora.

Destino, predestinações... meu destino. Estas águas
Do meu Tietê são abjetas e barrentas,
Dão febre, dão a morte decerto, e dão garças e antíteses.
Nem as ondas das suas praias cantam, e no fundo
Das manhãs elas dão gargalhadas frenéticas,
Silvos de tocaias e lamurientos jacarés.
Isto não são águas que se beba, conhecido, isto são
Águas do vício da terra. Os jabirus e os socós
Gargalham depois morrem. E as antas e os bandeirantes e os ingás,
Depois morrem. Sobra não. Nem sequer o Boi Paciência
Se muda não. Vai tudo ficar na mesma, mas vai!... e os corpos
Podres envenenam estas águas completas no bem e no mal.

Isto não são águas que se beba, conhecido! Estas águas
São malditas e dão morte, eu descobri! e é por isso.
Que elas se afastam dos oceanos e induzem à terra dos homens,

Paspalhonas. Isto não são águas que se beba, eu descobri!
E o meu peito das águas se esborrifa, ventarrão vem, se encapela,
Engruvinhado de dor que não se suporta mais.

Me sinto o pai Tietê! ôh força das meus sovacos!
Cio de amor que me impede, que destrói e fecunda!
Nordeste de impaciente amor sem metáforas,
Que se horroriza e enraivece de sentir-se
Demagogicamente tão sozinho! Ôh força!
Incêndio de amor estrondante, enchente magnânima que me inunda,
Me alarma e me destroça, inerte por sentir-me
Demagogicamente tão só!

A culpa é tua, Pai Tietê? A culpa é tua
Si as tuas águas estão podres de fel
E majestade falsa? A culpa é tua
Onde estão os amigos? onde estão os inimigos?
Onde estão os pardais? e os teus estudiosos e sábios, e
Os iletrados?
Onde o teu povo? E as mulheres! dona Hircenuhdis Quiroga!
E os Prados e os crespos e os prados e os barbas e os gatos e os línguas
Do Instituto Histórico e Geográfico, e os mu-
seus e a Cúria, e os senhores chantres reverendíssimos,
Celso nihil estate variolas gide memoriam,
Calípedes flogísticos e a Confraria Brasiliense e Clima
E os jornalistas e os trustkistas e a Light e as
Novas ruas abertas e a falta de habitações e
Os mercados?... E a tiradeira divina de Cristo!...

Tu és Demagogia. A própria vida abstrata tem vergonha
De ti em tua ambição fumarenta.
És demagogia em teu coração insubmisso.
És demagogia em teu desequilíbrio anticéptico
E antiuniversitário.
És damagogia. Pura demagogia.
Demagogia pura. Mesmo alimpada de metáforas.
Mesmo irrespirável de furor na fala reles:
Demagogia.
Tu és enquanto tudo é eternidade e malvasia:
Demagogia.
Tu és em meio à (crase) gente pia:
Demagogia.
És demagogia, ninguém chegue perto!
Nem Alberto, nem Adalberto nem Dagoberto
Esperto Ciumento Peripatético e Ceci
E Tancredo e Afrodísio e também Alcibíades,
Ninguém te chegue perto, porque tenhamos o pudor,
O pudor do pudor, sejamos verticais e sutis, bem

Sutis!... E as tuas mãos se emaranham lerdas,
E o Pai Tietê se vai num suspiro educado e sereno,
Porque és demagogia e tudo é demagogia.

Olha os peixes, demagogo incivil! Repete os carcomidos peixes!
São eles que empurram as águas e as fazem servir de alimento
Às areias gordas da margem. Olha o peixe dourado sonoro,
Esse um é presidente, mantém faixa de crachá no peito,
Acirculado de tubarões que escondendo na fussa rotunda
O perrepismo dos dentes, se revezam na rota solene,
Lânguidamente presidenciais. Ei-vem o tubarão-martelo
E o lambari-spitfire. Ei-vem o boto-ministro.
Ei-vem o peixe-boi com as mil mamicas imprudentes,
Pertubado pelos golfinhos saltitantes e as tabaranas
Em zás-trás dos guapos Pêdêcês e Guaporés.
Eis o peixe-baleia entre os peixes muçuns lineares,
E os bagres do lodo oliva e bilhões de peixins japoneses;
Mas és asnático o peixe-baleia e vai logo encalhar na margem,
Pois quis engulir a própria margem, confundido pela facheada.
Peixes aos mil e mil, como se diz, brincabrincando
De dirigir a corrente, com ares de salva-vidas.
E lá vem por debaixo e por de-banda os interrogativos peixes
Internacionais, uns rubicundos sustentados de mosca,
E os espadartes a trote chique, esses são espadartes! e as duas
Semanas Santas se insultam e odeiam, na lufalufa de ganhar
No bicho o corpo do Crucificado. Mas as águas,
As águas choram baixas num murmúrio lívido, e se difundem
Tecidas de peixe e abandono, na mais incompetente solidão.

Vamos, Demagogia! eia! sus! aceita o ventre e investe!
Berra de amor humano impenitente,
Cega, sem lágrima, ignara, cólera, investe!
Um dia hás-de ter razão contra a ciência e a realidade,
E contra os fariseus e as lontras luzidias.
E contra os guarás e os elogiados. e contra todos os peixes.
E também os mariscos, as ostras e os trairões fartos de equilíbrio e
Pundhonor

Pum d' honor.

Qué-de as Juvenilidades Auriverdes!

Eu tenho medo... Meu coração está pequeno, é tanta
Essa demagogia, é tamanha,
Que eu tenho medo de abraçar os inimigos,
Em busca apenas dum olhar,
Um saber, um olhar, uma certeza...

É noite... Rio! Meu rio! meu Tietê!

É noite muito... As formas... Eu busco em vão as formas
Que me ancorem num porto seguro na terra dos homens.

É noite e tudo é noite. O rio tristemente
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.
Água noturna, noite líquida... Angúrios mornos afogam
As altas torres do meu exausto coração.
Me sinto esvair no apagado murmulho das águas.
Meu pensamento quer pensar, flor, meu peito
Queria sofrer, talvez (sem metáfora) uma dor irritada...
Mas tudo se desfaz num choro de agonia
Plácida. Não tem formas nessa noite, e o rio
Recolhe mais esta luz, vibra, reflete, se aclara, refulge,
E me alarga desarmado nos transes da enorme cidade.

Si todos esses dinossauros imponentes de luxo e diamante,
Vorazes de genealogias e de arcanos,
Quisessem reconquistar o passado...
Eu me vejo sozinho, arrastando sem músculo
A cauda do pavão e mil olhos de séculos,
Sobretudo os vinte séculos de anticristianismo
Da por todos chamada Civilização Cristã...
Olhos que me intrigam, olhos que me denunciam,
Da cauda do pavão, tão pesada e ilusória.
Não posso continuar mais, não tenho, porque os homens
Não querem me ajudar no meu caminho.
Então a cauda se abria orgulhosa e reflorescente
De luzes inimagináveis e certezas...
Eu não seria tão somente o peso deste meu desconsolo,
A lepra do meu castigo queimado nesta epiderme
Que encurta, me encerra e me inutiliza na noite,
Me revertendo minúsculo à advertência do meu rio.
Escuto o rio. Assunto estes balouços em que o rio
Murmura num banzeiro. E contemplo
Como apenas se movimenta escravizada a torrente,
E rola a multidão. Cada onda que abrolha
E se mistura no rolar fatigado é uma dor. E o surto
Mirim dum crime impune.

Vem de trás o estirão. É tão somente e tão longo,
E lá na curva do rio vêm outros estirões e mais outros,
E lá na frente são outros, todos soluçantes e presos
Por curvas que serão sempre apenas as curvas do rio.
Há de todos os assombros, de todas as purezas e martírios
Nesse rolo torvo das águas. Meu Deus! meu
Rio! como é possível a torpeza da enchente dos homens!
Quem pode compreender o escravo macho
E multimilenar que escorre e sofre, e mandado escorre
Entre injustiça e impiedade, estreitado
Nas margens e nas areias das praias sequiosas?
Elas bebem e bebem. Não se fartam, deixando com desespero

Que o resto do galé aquoso ultrapasse esse dia,
Pra ser represado e bebido pelas outras areias
Das praias adiante, que também dominam, aprisionam e mandam
A trágica sina do rolo das águas, e dirigem
O leito impassível da injustiça e da impiedade.
Ondas, a multidão, o rebanho, o rio, meu rio, um rio
Que sobe! Fervilha e sobe! E se adentra fatalizado, e em vez
De ir se alastrar arejado nas liberdades oceânicas,
Em vez se adentra pela terra escura e ávida dos homens,
Dando sangue e vida a beber. E a massa líquida
Da multidão onde tudo se esmigalha e se iguala,
Rola pesada e oliosa, e rola num rumor surdo,
E rola mansa, amansada imensa eterna, mas
No eterno imenso rígido canal da estulta dor.

Por que os homens não escutam! Por que os governadores
Não me escutam? Por que não me escutam
Os plutocratas e todos os que são chefes e são fezes?
Todos os donos da vida?
Eu lhes daria o impossível e lhes daria o segredo,
Eu lhes dava tudo aquilo que fica pra cá do grito
Metálico dos números, e tudo
O que está além da insinuação cruenta da posse.
E si acaso eles protestassem, que não! que não desejam
A borboleta translúcida da humana vida, porque preferem
O retrato a óleo das inaugurações espontâneas,
Com béstias de operário e do oficial, imediatamente inferior,
E palminhas, e mais os sorrisos das máscaras e a profunda comoção,
Pois não! Melhor que isso eu lhes dava uma felicidade deslumbrante
De que eu consegui me despojar porque tudo sacrifiquei.
Sejamos generosíssimos. E enquanto os chefes e as fezes
De mamadeira ficassem na creche de laca e lacinhos,
Ingênuos brincando de felicidade deslumbrante:
Nós nos iríamos de camisa aberta ao peito,
Descendo verdadeiros ao léu da corrente do rio,
Entrando na terra dos homens ao coro das quatro estações.

Pois que mais uma vez eu me aniquilo sem reserva,
E me estilhaço nas fagulhas eternamente esquecidas,
E me salvo no eternamente esquecido fogo de amor...
Eu estalo de amor e sou só amor arrebatado
Ao fogo irrefletido do amor.
... eu já amei sozinho comigo; eu já cultivei também
O amor do amor, Maria!
E a carne plena da amante, e o susto vário
Da amiga, e a confiança do amigo... Eu já amei
Contigo, Irmão Pequeno, no exílio da preguiça elevada, escolhido
Pelas águas do túrbido rio do Amazonas, meu outro sinal.

E também, ôh também! na mais impávida glória
Descobridora da minha inconstância e aventura,
Desque me fiz poeta e fui trezentos, eu amei
Todos os homens, odiei a guerra, salvei a paz!
E eu não sabia! Eu bailo de ignorâncias inventivas,
E a minha sabedoria vem das fontes que eu não sei!
Quem move meu braço? Quem beija por minha boca?
Quem sofre e se gasta pelo meu renascido coração?
Quem? senão o incêndio nascituro do amor?...
Eu me sinto grimpado no arco da Ponte das Bandeiras,
Bardo mestiço, e o meu verso vence a corda
Da caninana sagrada, e afina com os ventos dos ares, e enrouquece
Úmido nas espumas da água do meu rio,
E se espatifa nas dedilhações brutas do incorpóreo Amor.

Por que os donos da vida não me escutam?
Eu só sei que eu não sei por mim! sabem por mim as fontes
Da água, e eu bailo de ignorâncias inventivas.
Meu baile é solto como a dor que range, meu
Baile é tão vário que possuí mil sambas insonhados!
Eu converteria o humano crime num baile mais denso
Que estas ondas negras de água pesada e oliosa,
Porque os meus gestos e os meus ritmos nascem
Do incêndio puro do amor... Repetição. Primeira voz sabida, o Verbo.
Primeiro troco. Primeiro dinheiro vendido. Repetição logo ignorada.
Como é possível que o amor se mostre impotente assim
Ante o ouro pelo qual o sacrificam os homens,
Trocando a primavera que brinca na face das terras
Pelo outro tesouro que dorme no fundo baboso do rio!

É noite! é noite!... E tudo é noite! E os meus olhos são noite!
Eu não enxergo sequer as barcaças na noite.
Só a enorme cidade. E a cidade me chama e pulveriza,
E me disfarça numa queixa flébil e comedida,
Onde irei encontrar a malícia do Boi Paciência
Redivivo. Flor. Meu suspiro ferido se agarra,
Não quer sair, enche o peito de ardência ardilosa,
Abre o olhar, e o meu olhar procura, flor, um tilintar
Nos ares, nas luzes longe, no peito das águas,
No reflexo baixo das nuvens.

São formas... Formas que fogem, formas
Indivisas, se atropelando, um tilintar de formas fugidias
Que mal se abrem, flor, se fecham, flor, flor, informes, inacessíveis,
Na noite. E tudo é noite. Rio, o que eu posso fazer!...
Rio, meu rio... mas porém há-de haver com certeza
Outra vida melhor do outro lado de lá
Da serra! E hei-de guardar silêncio!

Deste amor mais perfeito do que os homens?...

Estou pequeno, inútil, bicho da terra, derrotado.
No entanto eu sou maior... Eu sinto uma grandeza infatigável!
Eu sou maior que os vermes e todos os animais.
E todos os vegetais. E os vulcões vivos e os oceanos,
Maior... Maior que a multidão do rio acorrentado,
Maior que a estrela, maior que os adjetivos,
Sou homem! Vencedor das mortes, bem-nascido além dos dias,
Transfigurado além das profecias!
Eu recuso a paciência, o boi morreu, eu recuso a esperança.
Eu me acho tão cansado em meu furor.
As águas apenas murmuram hostis, água vil mas turrona paulista
Que sobe e se espraia, levando as auroras represadas
Para o peito dos sofrimentos dos homens.
... e tudo é noite. Sob o arco admirável
Da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca,
Uma lágrima apenas, uma lágrima,
Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê.

(30-XI-44 a 12-II-45)

ANEXO III

“CAFÉ”

CONCEPÇÃO MELODRAMÁTICA

SÃO PAULO, 1933 – 1939 – 1942

A LIDDY CHIAFFARELLI

PRIMEIRO ATO – PRIMEIRA CENA

PORTO PARADO

Desde muito que os donos da vida andavam perturbando a marcha natural do comércio de café. Os resultados foram fatais. Os armazéns se entulharam de milhões de sacas de café indesejado. E foi um crime nojento. Mandaram queimar o café nos subúrbios escusos da cidade, nos mangues desertos. A exportação decresceu tanto que o porto quase parou. Os donos viviam no ter e se agüentavam bem com as sobras do dinheiro ajuntado, mas e os trabalhadores, e os operários, e os colonos? A fome batera na terra tão farta e boa. Os jornais aconselham paciência ao povo, anunciavam medidas a tomar. Futuramente. A inquietação era brava e nos peitos dos estivadores mais sabidos do porto parado, numa hesitação desgraçada, entre desânimos, a cólera surda esbravejava, quase tão irrespirável como o turbilhão que agita interiormente os estivadores. O pano se ergue rápido no armazém do porto. O armazém está sombrio, apenas no fundo a fresta da vasta porta de correr. As pilhas de sacas de café sobem até o teto no fundo, dos dois lados. Na frente, as sacas se amontoam mais desordenadas, às quatro, às três, outras sozinhas. Sobre elas, deitados, sentados, aos grupos, os estivadores quase imóveis esperam. Mais deixam raivar o turbilhão que têm do peito do que esperam, esperar o que! A um lado, junto à ribalta, um grupo deles no chão quer matar o tempo no jogo do truço. A vestimenta de todos é a mesma, calças escuras, largas, e as camisas de meia com listas vivamente coloridas, vermelho e branco, azul marinho e branco, amarelo e roxo, verde e encarnado. Esta calça de veludo cor-de-charuto denuncia um espanhol, assim como a boina que ele traz. Estes bigodes no estivador gordo, denunciarão o português. Tem a palheta de banda deste rapaz amulatado, e dois negros de cabeça ao vento, enormes, luzindo.

Na fresta da porta do fundo entra mais um estivador. Vem desanimado, lento, se arrastando até o centro da cena. O jornal que tinham mandado ele buscar não trouxe notícia nenhuma e ele o arrasta no chão, da mão pendida. Todos os estivadores se interessam pelo que dirá o recém-chegado, mas ele nem fala, coitado, faz um gesto só: amarfanha o jornal de parolagem e o atira com nojo no chão. E o desânimo agora abafa a todos, mais completo. Aqueles homens enormes, forças brutais, se sentem feitos crianças na decisão a tomar. Como será possível que aquela terra deles, sempre tão altiva, tão generosa também, tenha perdido assim o porte de grandeza?... O que fazer agora que o café está baixo, sem valor. E manso, melancólico, sofrido o queixume daqueles homens fortes enche o bojo sombrio do armazém. E morre num abafamento implacável. Talvez fosse melhor morrer... E os estivadores se estiram por aí, na fraqueza vil da pasmeira. Os jogadores voltam ao seu truço disfarçador. Fosse domingo, iriam ser sugados inteiramente de suas forças morais, no futebol apaixonante, que isto, os generosos donos da vida não se esquecem de arranjar. E ainda um italiano e o rapaz da palheta se adormecem no jogo da morra. E parece que nada vai suceder.

Mas eis que duas mulheres de repente espiam pela fresta da porta. São elas sim, são os companheiros que elas andaram buscando pelos botequins do cais. Mas o portuga do boteco deu basta no fiado e eles vieram ali. As mulheres raivosas, correm a porta do armazém em toda a extensão. E agora se enxerga bem nítido o porto parado, a linha reta do cais vazio, o verde gasto do mar vazio, e um céu claro, branquiçado, sem nuvens, da mesma impassível desolação.

E o grupo agitado de umas vinte mulheres corre para o centro da cena. Estão quase delirantes, não podem mais, os filhos choram em casa pedindo pão, elas também estão famintas, e os maridos, os companheiros, o que fazem? Os seus vestidos femininos de fazendas lavradas, botam uma nota turbulenta e multicolor no ambiente. “eu quero o meu pão!” que elas gritam, quase desvairadas. Mas aqueles homens, amolentados ainda pela indecisão, num desalento cínico não tem mais esperança em nada. “Quem pode dar pão!”, eles murmuram, ecoando em cinza de eco, o grito vivo das mulheres.

Quem pode dar pão?... O café pode dar pão. Sempre dera o pão, a roupa e a paz relativa dos pobres. Mas agora aquele companheiro generoso de outros tempos, jaz ali, inútil, vazio de força, como o cais, como o porto: vazio. E as mulheres e os homens, numa alucinação, contemplam as pilhas de sacas. Eles amam, sempre amaram aquele café paterno, que agora parece falhar. Mas ainda há-de estar nele a salvação de todos. As mulheres se aproximam das sacas, se abraçam com elas, contando os seus segredos de miséria, acarinham o grão pequenino que não falhará. E o grão pequenino lhes segreda o segredo que eles não se animavam a se revelar. Aquela fome que eles sentiam não era apenas uma fome de alimento, mas outra maior, a fome milenar dos subjugados, fome de outra justiça na terra, de outra igualdade de direitos para lutar e vencer.

E o pano desce lentamente, dando tempo a que o segredo que a cena relevou, se grave para sempre no coração de todos os oprimidos.

SEGUNDO CENA A COMPANHIA CAFEEIRA, S.A.

Também noutras partes daquelas terras a fome e a angústia via feroz. A orquestra, muito triste e abafada chega coleando, fazendo esforço pra saber o que será da existência. Mas eis que se aclara porque o pano sobe nos dando o céu claro das dez horas da manhã, cafezal pleno. A cena mostra uma encruzinhada de carregadores, árvores já taludas, com oito anos, saias grandes pousando na terra-roxa. Na ponta dum dos carregadores está uma laranjeira carregadinha de fruta madura. É o único gesto de altura, vivo de cor, variando os horizontes longínquos largos, levemente ondulados no célebre cafezal da Companhia Cafeeira S. A.

Os colonos estão por ali, terminando de almoçar. É fácil de perceber idade e condições deles pela roupa. As moças solteiras estão de vestido vermelho, cor sexual de quem deseja homem na vastidão dos campos. Os rapazes já não querem mais a cassa das camisas bordadas, com que os pais deles chegaram da Europa bestial das aldeias. Estão de azulão vivo, e algum já terá seu chapéu de caubói, aprendido no cinema. As mulheres casadas, relembram a “Colona Sentada” de Candido Portinari, a saia de um vermelho já bem gasto e lavado, aquela espécie de matinê largo de um azul quase cinza, bem neutro, e o lenço também de vermelho gasto, protegendo os cabelos. Os seus maridos, calças de brim cinzento que agüenta a semana, camisas brancas, sem brancuras. As velhas estão de preto completamente, e os velhos estão ridículos, com suas calças grossas, muito largas, pardacentas, e aqueles blusões de cores que foram vivas, rosadas, ameraladas, esverdeadas. As meninas de vermelho, e os meninos da cor do chão.

Pois um destes não se conteve. Percebendo que todos estavam distraídos na arrumação dos badulaques do almoço, roubou uma laranja da árvore, a furou com o dedinho e vai chupá-la. Uma velha viu, mostra o menino a outra. Aliás vários colonos viram, mas fingem que não: que o animalzinho aprenda por si. E o menino, se imaginando livre de olhares, chupa a fruta com ansiedade. Faz uma careta e joga a laranja longe, enquanto velhos e velhas caem na risada. Agora o bobo vai ficar conhecendo pra sempre o provérbio da terra: “Laranja no café é azeda ou tem vespeira”.

Mas a mocidade e os casados, menos filósofos pra se divertirem com os provérbios da experiência, já agarraram no trabalho da colheita. Nada dispostos, aliás, mecanizados, fatalizados apenas pela obrigação. O almoço foi insuficiente, já de muito que os colonos não recebem pagamento, o café para nas estações do trem de ferro, os armazéns não fiam mais. A visão da fome espia nas esquinas dos carregadores. Os velhos enfim se decidem a trabalhar também. Mas imediatamente lhes volta a dureza da realidade e um deles, num assomo de desabafo ao menos físico, caça a cabeça com raiva e dá um pontapé na saia da árvore que devia colher.

Ora sucedeu que justamente no instante do pontapé, chegavam pela boca esquerda da cena, os donos da Companhia Cafeeira S. A. e os comissários. Ex-donos aliás, porque se vendo na possibilidade de curtir alguns anos gastando o que já tinham amontoado, eles acabaram de entregar a fazenda aos comissários, como pagamento de dívida. É gente bem vestida, está claro, vestindo brim do bom. Só que os comissários estão de “brim de linho S. 120”, como se diz, branco, corte de cidade, pra luzir nos escritórios e na bolsa. Os donos ainda trazem o brim cáqui, de fazenda, calça de montar, polainas bem engraxadas, chapéus largos, panamás legítimos.

Esquecidos de que a fazenda já não lhes pertence mais, ficam indignados com o velho e a colheita distratada, passam pito. Os colonos vão pra baixar a cabeça, mas as mulheres, sempre a mulher que é mais perfeita, intervêm irritadas, desesperadas, a discussão cresce rápida, se azeda. Tem um momento em que tudo está pra estourar. Os colonos vão perder o tino, vão “amassar” aqueles senhores impiedosos que não arranjam nada, não querem pagar os ordenados de meses, pouco estão se amolando com a fome dos pobres. E os donos se preparam também pra brigar, buscando sem disfarce os revólveres no bolso traseiro da calça ou da cinta. Qual, assim não vai mesmo nem adianta: o melhor é abandonar a fazenda, desistir daquela espera improvável, ir buscar pão onde ele se esconder. E os colonos anunciam que abandonarão a fazenda. Não era isto exatamente o que os senhores queriam. Queriam era a submissão, a sujeição total. Em todo caso livraram as epidermes, e aproveitam a decisão dos colonos pra fugir dali, um bocado apressadinhos não tem dúvida, mas bancando gestos de indignação.

E agora os colonos estão sós. Estão consigo de novo, e a orquestra com eles, cai na realidade terrível. Acaso não teriam sido precipitados por demais?... É o desemprego, é o caminhar nas estradas do acaso, é o bater nas portas, é o mofar na impiedosa indiferença, incapazes. Têm a noção muito vaga ainda de que tudo é um crime infame. Não poderão gritar. A poeira dos caminhos vai secar a voz nas gargantas. Ou poderão gritar! Não sabem, não conhecem, não entendem. Parece que tem momentos nesta vida dura em que a gente se revolta, não é porque queira decididamente se revoltar, mas porque uma força maior move a gente e se fica sem capacidade mais pra não se revoltar.

As velhas já partiram em busca da colônia, arranjar seus trastes, suas trouxas. As mulheres casadas principiam partindo também. Melancolicamente. E o pano cai depressa, bem depressa.

SEGUNDO ATO – PRIMEIRA CENA CÂMARA-BALLET

É bem difícil explicar o que teria levado o autor à invenção subitânea deste “Câmara-Ballet”, que até pelo nome, já denuncia a sua intenção de vaia. É impossível se crer, se deve crer numa humanidade tão civilizada que permita a existência de câmaras eficazes. E afinal são sempre câmaras a cachimba dos Velhos na tribo e as salas improvisadas dos soviets. Por isto, a intenção de “Câmara-Ballet” se limita, é vaia, mas por tudo quanto de falsificação e de ridículo, os anões subterrâneos do servilismo, fizeram das câmaras que a história conta. Ineficientes, traidoras e postas ao serviço dos chefes.

Estamos em plena farsa, e até o pano “farseia”, não querendo subir, caindo de repente. Os personagens são vários, pois o enredo cai em cheio numa sessão de câmara de deputados. A mesa da presidência está dela se vê as bancadas numa inclinação leve, de maneira que presidente, vice, e os secretários da Mesa dão as costas ao público, ao passo que os deputados nos encaram de frente. E mais ou menos à meia altura da cena, atrás, estão as galerias da assistência pública. Quando a reunião não é secreta.

A sala de sessões é bem chique, todos os móveis, mesa, bancada, para-peito das galerias, até o chão, tudo branquinho d'um branco alvar. Ao passo que todos os personagens da câmara estão de preto. Mesa e deputados de sobrecasaca, e um *plastron* gordo com uma enorme pérola branca de enfeite. Os serventes também de preto, com botões de prata no dólma. E os jornalistas? Si os serventes são cinco, de pé, do lado direito da cena, na mesma linha da Mesa, na mesma linha ainda da Mesa, mas do outro lado, os jornalistas também são cinco, sentados em cadeiras enfileiradas, uma atrás da outra. Sucede que as cadeiras jornalísticas estão de perfil pro público, não deixando por enquanto ler o título do jornal a que cada uma pertence, por honra e graça inusitada dessa força enorme e tão facilmente servil que é o jornal. Ora os títulos dos jornais da terra, que se erguem do encosto das cadeiras, são *O Patativa*, *Diário da Luz*, *O Clarim*, *O Presidente* e o *Jornal das Modas*. Os jornalistas também se vestem seriamente de preto, mas não usam sobrecasaca mais, são moderna. Usam um palitozinho curto, calças apertadas ainda mais curtas acabando um palmo acima do tornozelo, deixando ver as lindíssimas meias brancas de seda e os *escarpins* de verniz. E quanto a gravatas aiosamente, os jornalistas só aceitam enormes gravatas cor-de-rosa, com um laço borboleta bem pintor, são lindos. Francamente, esse tal de jornalista é um amor.

Como se vê, tudo é branco e preto. O que vai variar de colorido muito é o pessoal das galerias, que será o mais berrantemente colorido possível. Repete-se as camisas-de-meia dos estivadores, o azulão proletário, dólmas, quepes, o cáqui de um soldado-raso. Mas as mulheres, muitas e também com tons vivos, serão fazendas lavradas, fazendas de ramagens, fazendas “futuristas” com desenhos abstratos de muitas cores berrantes. Nada de tecido duma cor só. Logo se perceberá porque.

É da mesma forma que o presidente e o Vice, alguns personagens têm seus nomes distintivos. Tem por exemplo, o Deputado do Som-Só, o Deputado da Ferrugem, o Deputado Cinza e o Secretário Dormindo.

Quando ergue o pano, está falando o Deputado do Som-Só, um escolado velhusco, que já sabe que se falando num som só, todos dormem e as falcatruas se fazem com mais facilidade. Tem o discurso escrito num papel gigantesco, difícil de manejar de tamanho. Como era de esperar todos dormem, toda a Mesa, os vários deputados, todos os jornalistas, e até um único operário que está nas galerias e ronca de papo pro ar. Só os serventes à direita é que parolam suas intriguinhas de ofício, problemas de gorjetas, intercâmbio de amantes de deputados, chamados de magnatas e banquetes oficiais – a vida deles. É o Quinteto dos Serventes.

E este é que acaba musicalmente porque o Deputado do Som-Só não acabaria nunca, si não fosse entrar o Deputadinho da Ferrugem, muito novo ainda, filho de chefe político não há dúvida, com ar de quem descobriu a pólvora. Não vê que tendo estudado direito e se formado em nove anos rápidos, percorreu o Corpus Juris e toda a legislação existente, e com assombro (lá dele) descobriu que ainda ninguém não legislara sobre o ínclito fenômeno da ferrugem nas panelas de cozinha. E decidiu salvar a pátria. Se fechou seis meses a fio num cabaré, só saindo pra comer dinheiro público na câmara, e escreveu um discurso de embolada maravilhoso sobre o dito assunto. Ele é que entrou pimpante, na emoção gavotística da estréia felicíssima que os jornais já elogiaram. Está claro, durante todo o bailado é um entra-e-sai de deputados que não se acaba. Ao passo que as galerias vão se enchendo pouco a pouco e quando arrebentar a bagunçona, estará repleta.

Pois o Deputadinho da Ferrugem está louco pra falar, mas quem disse o Deputado do Som-Só dar fim ao lero lero. Agora todos acordaram, menos o Secretário Dormindo, sempre de bruço, sonhando sobre a mesa. O resto não, quer escutar a estréia do Deputadinho da Ferrugem. Os formalistas aspiram tomar muitas notas. Pegam do chão, ao lado, os seus maços de papel pra notas, que pelo maço e o tamanho servem também pra outra coisa, e os lápis, que lápis! Desses gigantesco, feitos pra anúncio nos mostradores das papelarias. Mas vamos ter o discurso, porque entrou um polícia muito lindo, até polainas brancas, bateu no ombro do Som-Só e fez pra ele parar.

Ele para que é pra isso mesmo que ele existe e principiará dobrando o discurso, dobrando que mais dobrando até o fim do “Câmara-Ballet”.

O Deputadinho da Ferrugem fala enfim. Fala bem, fala verdade, e é tão gostosa a fala “andantino grazioso” dele, que entre aplausos e gostosa satisfação toda a câmara entra no movimentinho suave se movendo pendulamente de cá pra lá, de lá pra cá. Menos o povo das galerias que procura saber o que se decide da vida. Um operário não se contém afinal. “Praque falar em ferrugem de panela, si não tem o que cozinhar!” ele estoura. Outros querem que se trate do problema do café. Os deputados se contrariam muito, o presidente bate no sinão enorme. Ora, no princípio do discurso da ferrugem, o Secretário Dormindo, que já estava cansado da posição, se aninhara no colo do secretário seu vizinho e lhe dormira no ombro. Meio que acorda com a baguncinha do povo, muda de posição outra vez. Se ajoelha no chão, com a bunda nos calcanhares e se debruça no assento da sua própria cadeira, aí pondo sobre os braços, a cabeça dormida.

Ora nos bastidores estava esperando que o discurso acabasse o Deputado Cinza. Não que pretendesse fazer o discurso também, não vê que ele ia se comprometer. Mas o Deputado Cinza é desses uns que é justo, como eles dizem. Daí se vestirem completamente de cinzento, que á a cor neutra por excelência. Pois do que mais ele havia de se lembrar! Industriou bem (pensou que industriou) a Mãe, uma colona cheia de filhos, fez ela decorar um discursinho bem comodamente infeliz, contando que os filhos tinham escola dada, pelo Governo, roupa de inverno dada pela Liga das Senhoras Desusadas e muito feijão com arroz que o Ministério da Abastança iria plantar no ano que vem. Remédio então era mato, remédio, dentista, calista, manicura, boninas, *water-closet* e balangandãs. A mãe decorou, decorou, custava decorar aquele final dizendo que a vida estava triste e o Governo era muito bom, não havia jeito de lembrar as palavras! Mas enfim estava ali nos bastidores com o Cinza, esperando muito nervosa, diz-que era pra ela falar naquele meio de tanta gente elevada tão limpa. De forma que quando, amedrontado com a baguncinha o Deputadinho da Ferrugem acabou, uf! ela não quis entrar e o Deputado Cinza teve que arrastar a infeliz pro recinto lustroso da câmara. E a Mãe entra chamando a atenção de todos. Coitada, botou o único vestido completo que ainda possuía. É aquele vestido todinho encarnado vivo, duma cor só. Na cabeça, escondeu os cabelos destratados no lenço de setineta verde vivo. E traz consigo os três filhinhos que não tinha com quem deixar. Os dois maiores, que andam, se agarram horrorizados na saia dela. O recém-nascido lhe dorme no braço, envolto no xale amarelo cor-de-ovo. E de cor-de-ovo estão também os outros dois, fazendinha que sobrou do incêndio. E a Mãe com os filhos botam a cor do alarma no recinto. Que será! que não será! E o Deputado Cinza gesticula pra ela: Fala, diabo de mulher! Mas a mãe estava horrorizada, queria, pedia pra sair, fugir dali. “Fala diabo de mulher!” que ele gesticulava.

Então a mãe se viu perdida. Numa espécie de delírio que toma, se evapora todo o discurso decorado... Sem resolver, sem decidir, sem consciência, sem nada, apenas movida por um martírio secular que a desgraça transmite aos seus herdeiros, ela se põe a falar. Não são dela as palavras que movem-lhe a boca, são do martírio secular. São palavras duma verdade não bem sabida, não bem pensada, são palavras bobas. Muitos deputados vão-se embora pra não perder tempo. Outros adormecem. Falar nisso: o Secretário Dormindo mudou de posição outra vez. A cadeira estava incômoda decerto. O fato é que ele a empurra e sempre de joelhos, põe os braços no chão e sobre eles descansa a cara dormindo agora se amostrando ao público, e a bunda ao vento, erguida como parte principal dos secretários de câmaras.

Bom, os demais não estão muito se amolando com a fala da Mãe, só as galerias lhe devoram as palavras. E aos poucos, deputados, jornalistas, serventes, a Mesa, todos esses anões subterrâneos do servilismo, utilizados pelos gigantes da mina de ouro, todos, pra não escutar tanta besteira, se botam recordando o maravilhoso discurso sobre a ferrugem das painéis de cozinha. E o mesmo ritmo balangado de antes volta aos poucos e afinal se afirma franco, quando as palavras

alucinadas da Mãe se tornam insuportáveis de ouvir. Tudo se mexe, tudo cantarola, tudo dança na Câmara. Os jornalistas montaram a cavalo em suas cadeiras e com pulinhos vão formando roda, afinal mostrando os títulos dos jornais ao público. Os serventes também dançam de roda, se dando as mãos. O que fez o presidente? É que, não podendo mais escutar os gritos lamentosos da Mãe, mas correspondendo a ele, a galeria, realistamente se move, se revolta, insulta, berra, diz nomes-feios com razão. E o presidente, movendo o sino engraçado, não vê que se esqueceu da vida e está brincando com o sino, jogando ele no ar. Também o Deputado Cinza, quando viu a bagunçona estourar, disse consigo: Bem, cumpri com o meu dever, agora lavo as mãos. Lavou mesmo na água astral do cinismo, e pra enxugá-las, puxou do bolso aquela espécie de lenço de Alcobaça, lenço não, lenço vasto, de todas, mas todas as cores. De todas as cores.

Mas isto se agüenta mais, é o cúmulo! Onde se viu agora o povo querer ter opinião! Onde se viu nunca as Mães falarem! Aqui é que entra o destino precípua da polícia dos gigantes. Isso entram corvejantes nas galerias uns polícias, tiram os sabores com realismo crú e principiam chanfalhando o povo. Como reagir, ainda somos poucos, a coisa inda não se organizou num destino unânime. Ainda não surgiu do enxurro das cidades, o Homem Zangado, o herói moreno que os há-de anular na erupção coletiva final. E o povo fogem, as galerias se despovoam, enquanto mais dois polícias que entraram no recinto da câmara, levam presa aos empuxões aquela doida. O pano cai com violência, sem achar mais graça nenhuma na farsa.

SEGUNDA CENA O ÊXODO

São os ritmos de uma marcha pesada, arrastada, fatigadíssima já. Sons tristes, sons lastimosos, se diria de marcha fúnebre. Estamos numa dessas estaçõezinhas de trem-de-ferro, postadas nos vilarejos de três, quatro casas, pra serviço de embarque da grande indústria do café. Até lhe puseram o nome “ESTAÇÃO PROGRESSO”, que se lê na tabuleta de início da plataforma, que começa no meio do palco. A estaçõezinha mesmo quase não se vê. Apenas, na direita da cena, o princípio do edificio e quase meia porta apenas. é a tardinha. Pra cá da plataforma e do edificio passa a linha do trem. No lusco-fusco rosado, os trilhos ainda colhem um resto mais franco de luz. A paisagem do fundo ainda se percebe, cafezal, cafezal. O cafezal infindável, no ondular manso dos morros. Nada mais.

Só aquela marcha pesada que vem chegando. Primeiro chegam os moços. São os colonos da famosa Companhia Cafeeira S. A. que vimos despedidos no primeiro ato. Na frente vieram os moços, mais fortes, que podem andar sem a ajuda de ninguém. Rapazes e raparigas, cada qual vem por si, e param por aí, na espera do trem de segunda classe, que ninguém sabe a que horas será composto. Não há mais vagões de segunda classe. É que de todas aquelas terras felizes, agora tornadas invivíveis, o povo está fugindo. Onde vão parar? São estes os que vão parar desocupados nas esquinas das ruas, no parapeito dos viadutos, nos crimes da noite urbana, roubando quando podem, esmolando, matando pra roubar. São os criminosos. Não os criminosos-natos, são os criminosos-feitos.

Pois os moços se arrancharam por ai, na espera do trem. Brincam, são moços. Os namorados aproveitam pra namorar, se separando aos pares. Mas os outros passam o tempo com brinquedos ásperos de colonos, se atiram coisas com intenção de machucar um pouco, sem machucar não é brinquedo, meio que se generaliza esse brinquedo, até que aquela rapariga mais perigosa teve a idéia melhor. Tirou da trouxinha um alimento, uma última banana que toma o cuidado de mostrar bem. Todos ficam logo desejando e ela atira a banana bem no meio da cena. Isso os rapazes todos se atiram sobre a fruta boa, até os namorados se esqueceram que amavam. É aquele

bolo humano, pernas, braços, tombos, se mexemexendo no chão. Um consegue a banana e com brutalidade se destaca do grupo triunfante. Vai pra comer, mas ainda com tempo se lembra da proprietária. Lhe põe a banana na boca que ela morde com vontade, enquanto ele devora o resto. Ninguém mais está com vontade de brincar. Uns sentam no chão, outros na plataforma. Fazem silêncio, mudos, pensativos, e se escuta outra vez o ritmo lamentoso da marcha, na orquestra.

Agora são os casados que chegam. Estes vêm aos pares, braços dados, se ajudando. E também se ajeitam por aí, sem mais nenhum ar de brinquedo. Não sabem brincar mais. O coração está apertado com aquela solução de vida. Pois não venceram tantos trabalhos, tantos sacrifícios, não agüentaram tantas omissões? Agora já estavam bem regularmente arranjados na vida. Tinham enfim conquistado as graças daquela cidade terrível, postada como sentinela impiedosa na abertura dos caminhos de serra-a-cima, dona das sete doenças do frio, não deixando ninguém passar. Mas eles tinham conseguido vencer ciumenta de serra-a-cima e então ela os tomara pelas suas próprias mãos e os trouxera para aqueles chãos felizes. Eles tinham amado tanto aqueles chãos. Ali a vida era boa, e trabalho sadio, muitos enriqueciam e se passavam para o bando dos gigantes... Eles amavam aqueles chãos e quem disse pensar em partir outra vez! Haviã de viver e de morrer ali. Mas aqueles chãos felizes e a cidade legítima foram traídos, a ruína chegara, o café apodrecera no galho. E como o fumo ácido afugenta os insetos de beira-rio, eles também partiam de seus chãos, afugentados pela fumaça torva do café queimado.

É quase noite já. A cólera ronda aquele troço de infelizes. O ódio aos gigantes da mina fareja sangue no ar. Tudo está escuro, muito escuro já. Apenas na fimbria do horizonte uma faixa encarnada violenta denuncia a existência de um sol. A orquestra marcha cada vez com mais dificuldade, se arrasta aos socos pesadíssimos de pés exaustos. Muito longe se escuta um rumor estranho, feio. Parecem uivos lamentosos, parecem choros de morte. E o rumor aumenta pouco a pouco, aumenta. Agora se distingue bem: são uivos, são lamentos humanos, são gritos horríveis de imprecação. E os colonos tapam os ouvidos, escondem os olhos, se agitam, não suportam aquela visão horrível que vem chegando. E vem chegando os grupos de velhos e crianças. Parecem monstros, pencas de monstros, aos três aos quatro, se ajudando em grupo, que ninguém pode consigo mais. O chefe da Estação Progresso surgiu da meia porta. Atravessa a cena, e bem aqui na frente, na ribalta, pendura um cartaz que trouxe e lhe põe uma lâmpada por cima, pra que todos saibam que

“TREM DE SEGUNDA CLASSE NÃO HAVERÁ MAIS”

É o que diz o cartaz. E aquele estrondar de uivos, de lamentos lancinantes, os grupos vão atravessando a cena toda e desaparecem. Ritmo cadenciado, lento, aos empuxões pesados. Ritmo de coisa que marcha por desgraça, ritmo de suplicados. E o pano cai ainda mais lento, como sem cair, enquanto os grupos marcham, se arrastam, se morrem naquela marcha monstruosa.

TERCEIRO ATO DIA NOVO

O que eu chamo de “Dia Novo” é o dia da vitória da revolução que afinal acabou estourando mesmo. Chegara enfim o tempo em que o povo não tivera capacidade mais pra não se revoltar, se revoltara. Vai haver luta, briga brava em cena, que estamos num desses tentáculos de

guerra com que a revolução se espalhando pela cidade convulsionada, a dominara afinal. As mulheres, no cortiço em que a cena se desenrola, são mulheres de operários, as mesmas vestimentas vivas das mulheres dos estivadores do primeiro ato. Os soldados da situação governista estarão num cáqui acinzentado bem neutro, contrastando com as cores vivas dos revoltosos. Estes, carece fazer todos eles vibrar muito no colorido. São operários, estivadores, acessoristas em vermelho, rapazes estudantes com suas blusas de esporte, uniformes, empregadinhos! E alguns soldados também, mas dólmas abertos, lenço encarnado no pescoço, libertados de seus quepes.

O pano subiu vagarento num completo silêncio musical. É noite, não se divisa nada no escuro, apenas umas luzinhas vão se abrindo muito longe e talvez, no fundo uma pequena mancha rubra. Um clarão de incêndio talvez. O palco está vazio. Depois de meio minuto decorrido assim, mais para o fundo, se ilumina um lampião de rua. Luz bem fraca, desses lampiões destratados de bairro pobre, não permitindo ainda perceber o pano de fundo, jogando apenas a sua mancha branquiçada sobre o muro que lhe está na frente e separa o pátio do cortiço em que estamos, da rua que faz fundo do palco. Como que despertado pela iluminação do lampião, um instrumento grave na orquestra principia rondando entre as tonalidades, numa voz indecisa.

Eis que bem na frente, junto à ribalta, no canto direito de cena se acende uma lâmpada e o espectador ainda pega a operária com os dois braços erguidos, no ato de fazer a ligação elétrica. E a lâmpada nova apenas ilumina esse interior de casinha, uma das várias que dão para o pátio do cortiço. Mas como a janela da casinha está aberta, uma réstia larga de luz vai morder o chão do pátio. Pátio naturalmente vazio, sem plantas, sem nenhum prazer. Bem no centro dele, junto do ponto quase, está o poço, que naquele bairro pobre e longínquo ainda não chegou a rede de águas e esgotos.

Mas naquele pedaço pequeno de casinha operária, a mulher está meia (sic) inquieta, meia (sic) sem o que fazer. Vem à janela e fica espiando as bulhas da noite. A orquestra, soturna sempre, está se arripiando toda de frasinhas angustiadas. A luz da casinha mostra apenas, mais para a frente a mesinha do rádio, talvez um banco, e mais no fundo um colchão no chão, onde já dormem duas crianças-bonecas de três e cinco anos. Mas a mais velha, seus sete anos, está acordada, muito entretida em mexer com o rádio. Afinal consegue obter uma ligação e na soturnidade do ambiente, o espiquer agudo principia contando coisas da revolução. Meio parece parolagem o que ele diz, cheio de frases-feitas. Diz que a revolução está vencendo mas isso toda a gente diz, faz três dias que o marido dela não aparece, e esta coisa não se acaba nunca! Irritada a mulher fecha o rádio. Mas a orquestra agora já se completou, e divaga, cheia de bulhas soturnas, arripiada de frasinhas de ansiedade, um caos inquieto, de interrogações e ameaças.

É neste instante que se abre a porta duma das casinhas do cortiço, de outro lado da cena. É mais uma luz da lâmpada elétrica que morde o vazio do pátio. Um meninote surgiu, seus dez anos. Se escuta todo e vindo, por instinto, na direção da outra luz, da casinha iluminada. Mas vem atrás dele a mãe correndo com angústia, o persegue, o consegue alcançar já bem próximo da janela luminosa que o chamou, o esconde nos braços, o protege com o corpo, não vá alguma bala perdida destruir aquele filho. Com o grito, a mulher da casinha se precipitou para a janela. Porém não foi ela só que escutou o grito. De todas as casinhas, as portas se abrem, jogando jatos retos de luz no pátio. E surgiram por elas mulheres, mulheres moças, casadas, algumas velhas trôpegas, vêm saber, querem saber, correm todas pra junto da mulher e seu filho, estão assustadíssimas, o grito ainda as desarvorou mais naquela inquietação medonha da espera, estão juntinhas umas das outras, e se contam o seu susto, num cânone veloz, que as idéias e os sentimentos de todas são sempre os mesmos e lhes encurtam numa corrida desesperada o pensamento e o coração.

Um grito de alarma rasga a cena. Passou um homem fugindo pela rua, atrás do muro. A orquestra zanga, esbravejando muito, e em bulhas abafadas na rua, por detrás do muro, se percebe que um grupinho de homens persegue fugitivo. Há um pequeno choque de armas. Um tiro, um

solução de dor, um tombo pesado. Batem com fúria no portão do cortiço. As mulheres estarecidas nem se mexem. Mas a menina da casinha sabe lá agora o que é revolução! Estava mexendo no rádio outra vez e consegue ligar de novo. E o rádio, como falará mesmo, enquanto espera notícias frescas pra comunicar, está no lerolero duma varsa besta, bem “honra da saudade”, em pleno choro de sensualidade fáceis. A varsa chega a tocar seu bom minuto, porque a mulher, ainda muito tomada de pavor, à janela, junto das outras, não pusera reparo na festa. mas afinal percebe, faz um gesto de desesperada, vem, fecha o rádio, empurra a menina pra longe.

Mas corre à janela outra vez. Não vê que o barulho recrudescer na rua, e não têm dúvida mais, a revolução chegou no bairro afastado, e agora parece agradável, que os soldados governistas estão mudos, mas a voz clara, entusiasmada, viril dos revolucionários vai cantando, luta cantando, com o som da música animado os corações. Mas batem com violência, batem muito no portão. A luta parece que vai cessar outra vez, cessar não vai passar, vai continuar subindo a rua, já deve ter virado a esquina longe, o silêncio volta, mais claro, porque era visível, os revolucionários é que vinham perseguindo os situacionistas.

Tam... tam... tantã, batidas convencionais no portão. Isso uma mulher se destaca do grupo, corre feito doida, amalucada, corre rapidíssimo até o centro do pátio, não sabe o que fazer, gira sobre si mesma na indecisão, morde uma mão com a outra e afinal se atira no portão e abre. O abre a mão (?), e pelo vão entram rápido dois operários arrastando um chefe revolucionário, visivelmente um chefe, no dólmã aberto uns galões de sargento e na camisa a mancha rubra de sangue. Está gravemente ferido e vai morrer... Mas agora as mulheres perdem o medo, o esquecem, chamadas ao seu destino de mulher. Se afobam. Entram nas casinhas, saem, trazendo água, panos, uma almofada bem cor-de-rosa pra encostar o moribundo. O qual, carregando pelos dois rapazes e a esposa, veio ser sentado na borda do poço. Mas ele não tem forças mais, escorrega para o chão, enquanto a mulher o aninha no seu peito pra morrer, escorregada com ele. Os dois rapazes operários não têm mais nada que fazer ali, o chefe está em melhores mãos. Um parte rápido e a mulher que lhe vai abrir o portão agora ficará junto deste, pra abrir si necessário. Mas o outro fica, meio esquecido da luta, é o chefe do esquadrão dele que morre. Em pé, ereto, o rapaz sofre muito e mesmo num momento, num gesto raivoso de vergonha limpa com as costas da mão a lágrima. Mas o chefe se estertora na morte. Chega a visita da saúde. Para de tremer, vai erguendo o pescoço, se soergue nos braços da mulher que não existe mais pra ele, nem sabe que está ali, não saberá mesmo? Os sentimentos são muitos. Na aparência o moribundo apenas com os olhos desmesuradamente abertos e o ouvido à escuta colhe e devora os ruídos da luta que recrudescer na rua. Então o chefe repara no operário ali inútil, vendo ele morrer. Faz um gesto raivoso de ordem. O operário vai pra obedecer, hesita, volta, beija a testa do chefe e parte, desaparecendo pelo portão. O chefe soergue mais o torso, dá um sorriso de esgar vitorioso e cai morto. A mulher chora soluçado sobre o corpo dele.

As coisas se precipitam. A luta está completamente generalizada por detrás do muro. As mulheres, dignificadas pela morte do chefe, reagem, se entranhando na sanha da luta. Só a menina, completamente de alma azul, está mexendo no rádio outra vez. Por vezes, em cima do muro há um reflexo de baioneta. O portão às vezes é violentamente sacudido. Os cantos se sucedem, coléricos, em fuga, vêm os gritos insultuosos dos soldados governistas, reacionários se torna cada vez mais firme e pertinaz. Não é agitado mais, nem rápido. É firme. É obstinado. É pertinaz. “Fogo e mais fogo! Fogo até morrer” cantam num fugato feroz. A bulha da luta aberta é alastrada pela orquestra. Se abre, muito no longe um clarão de incêndio mais forte. E aos poucos irá, nos clarões rubros dos incêndios, se delineando a paisagem vasta de fundo. Estamos num subúrbio alto e todo o pano de fundo, sem nenhum céu, é a vista da cidade. No longe, batido pelos incêndios, é o centro da cidade com seus arranhacéus formidáveis. Mais próximo, são as casas de um, de dois andares de bairro, com as janelas de perto suficientemente largas pra se abrirem, aparecer gente nelas.

O portão foi de novo sacudido com ansiedade. E o soldado fugitivo surgiu no alto do muro, trepado. Ao ver o grupo das mulheres, agora decididas, eretas, enérgicas, hesita. Mas sempre a um fugitivo governista um grupo de mulheres soará menos perigoso que gente bêbada de revolução, o soldado pula no pátio. Mas logo atrás dele um revolucionário, um estudante apenas, seu blusão de esporte, tem dezenove anos, vem perseguindo o covarde, apenas com um pau na mão. Pula no pátio. Um clarão fortíssimo de um segundo ilumina toda a cena. Foi uma granada que arrebentou bem perto, mas que a música, por elevação de arte, desdenhará fazer soar. E o covarde, atemorizado com a criança que lhe vai bater de pau, como ele apenas merece, atira a carabina ao longe e se joga de joelhos aos pés das mulheres, pedindo a vida. Elas caem sobre ele e o estraçalharão sem piedade, sanhudas. O rapazola troca o pau pela carabina do soldado, abre o portão, se engolfa na luta, agora enfim entrevista pelo público. E o canto enorme de guerra, nota contra nota, harmônico, sem granfinagens mais de polifonias, unânime, coletivo, se alastra largo e potente pelo teatro todo. É guerra! É guerra! É revolução!... É de parte a parte fogo na nação!... É hora, é hora! Chegou! chegou! chegou!... Uma das mulheres agarra o pau abandonado pelo estudantinho, corre ao portão, se engolfa no bolo de morte, batendo, mordendo. A menina conseguiu ligar o rádio outra vez, que agora está berrando as últimas notícias. O presidente da nação já fugiu do palácio e se escondeu no quartel da polícia. Os revolucionários já estão de posse dos Correios e Telégrafos... No Bairro Dourado os gigantes da mina do ouro resolveram morrer com muita aristocracia bancando Maria Antonieta, mas rias-antonietas de borra, em grande tualete, se embebedando que nem gambás. “Patrão! Patrão! Invocam os soldados governistas, pedindo água para anões subterrâneos. E fogem pelo pátio, entram pelas portas das casinhas, fugindo. Os revolucionários perseguem sem piedade. Um novo clarão vivíssimo, mais vivo, mais próximo que o primeiro cega a cena toda, o muro cai com a explosão. As mulheres estão lutando também. O rádio grita, berra, estronda. Vitória! Vitória! O presidente foi preso foi preso, o Bairro Dourado está em chamas. Os clarões dos incêndios agora clareiam toda a cidade longínqua, lambendo as paredes dos ilustres arranhacéus, as pombas enlouquecidas se agarram nas marquesas dos arranhacéus. Piedade! Piedade! Berram os soldados jogando longe as armas de aluguel. Perdão! Perdão! Mas os revoltosos, cegos, impiedosos, que piedade nada! “Café! Café! Café!” gritam desvairados, café! café! café Vitória! E vêm, quem são! são os palhaços, são os anões subterrâneos, são apenas um magote de deputados de negro, vêm, são as primadonas da vida, vê, junto da ribalta, entre a casinha iluminada e o poço, vêm, e com gestos de primadona botando as mãos no peitinho, caem mortos, formando um bolo de cadáveres divertido. E vêm, vêm também numa revoada, um ramilhetes de aristôs de ambos os sexos, casacas, decoletês, vidrilhos, garrafas de uísques, de champanha, de *fine*, vêm até à ribalta, do lado oposto ao dos deputados e caem mortos noutro bolo engraçado de esqueletos podres, emborcando pela última vez as garrafas desonradas.

E vem, mas até parece outra, no delírio da vitória, vem a Mãe no seu vestido estraçalhado, um seio à mostra, o lenço verde da cabeça caindo num dos ombros, vem completamente louca, delirando, com uma enorme bandeira vermelha e branca nas mãos. Avança, corre, seguida de muitas mulheres tão selvagens como ela, tão assanhadas, tão doidas, manchadas de sangue, rasgadas, muitos revoltosos as seguem cercando o grupo feroz. Feroz, todos rindo em esgares horríveis, caras numa exaltação primária, são monstros admiráveis, irracionais, faz medo olhar. Todas as janelas de fundo estão abertas, iluminadas, com gente incitando os vitoriosos. Os incêndios tomaram tanto a cidade que tudo está claro agora, violentamente clareado numa luz vermelha. A Mãe trepou no poço. Tem aos pés o chefe que morreu tem as irmãs em torno, os revolucionários cercando, todo o palco cheio de vitória. Os camarotes, frisas do proscênio são inválidos por mais gente da vitória com suas enormes bandeiras vermelho-e-branco oscilando. Só a menina, depois que o rádio acabou de falar, já cansadinha foi dormir com os manos no colchão.

A calma desce do ar, a calma forte, já agora mais sadia e humana da vitória, e a Mãe se imobiliza. Todos são dominados pela grandeza augusta daquela mulher. E ela entoava o hino da vitória da vida, que todos repetem. Eu sou a fonte da vida. Força, Amor, Trabalho, Paz!... Os holofotes estraçalham as últimas escuras esparsas no ar. E o povo berra imensamente vasto! Paz!... O pano cai com estrondo.

Eu me sinto mais recompensado de ter feito esta épica. Dei tudo o que pude a ela, pra torná-la eficaz no que pretende dizer, lhe dei mesmo com paciência os mil cuidados da técnica, pra convencer também pelo encantamento da beleza. Mas dum beleza que nunca perde o senso, a intenção de que devia ser bruta, cheia de imperfeições épicas. Nada de bilros nem de buril. Pelo contrário, muitas vezes a perversidade impiedosa da idéia definidora por exagero, fiz acompanhar da perversidade tosca da voluntária imperfeição estética.

Me sinto “recompensado” eu falei, não tive a menor intenção, nem sombra disso! De me dar por feliz. Como eu tenho uma saudade incessante dessa paz, dessa “PAZ” que os vitoriosos invocaram para um futuro mais completado em sua humanidade. Eu tenho desejo de uma arte que, social sempre, tenha uma liberdade mais estética em que o homem possa criar a sua forma de beleza mais convertido aos seus sentimentos e justiça de tempo da paz. A arte é filha da dor, é filha sempre de algum impedimento vital. Mas o bom, o grande, o livre, o verdadeiro será cantar, as dores fatais, as dores profundas, nascidas exatamente desta grandeza de ser e de viver.

Há-de ser sempre amargo ao artista verdadeiro, não sei si artista bom, mas verdadeiro, sentir que se desperdiça deste jeito em problemas transitórios, criados pela estupidez da ambição desmedida. Um dia o grão pequenino do café nunca mais apodrecerá largado no galho. Nunca mais os portos de todos hão-de se esvaziar dos navios portadores de todos os benefícios da terra. Nunca mais os menos favorecidos de forças intelectuais estarão nos seus lugares, porque não tiveram ocasião de se expandir em suas realidades. Não terão mais de partir, na busca lotérica do pão. Então estarão bem definidas e nítidas pra todos as grandes palavras do verbo. Terá fraternidade verdadeira. Existirá o sentido da igualdade verdadeira. E o poeta será mais verdadeiro.

Então o poeta não “quererá” ser, se deixará ser livremente. E há-de cantar mandado pelos sofrimentos verdadeiros, não criados artificialmente pelos homens, mas derivados naturalmente da própria circunstância de viver. Me sinto recompensado por ter escrito esta épica. Mas lavro o meu protesto contra os crimes que me deixaram assim imperfeito. Não das minhas imperfeições naturais. Mas de imperfeições voluntárias, conscientes, lúcidas, que mentem no que verdadeiramente eu sou.

São Paulo, 15 de dezembro de 1942.

MÁRIO DE ANDRADE

CAFÉ

Tragédia Secular

O POEMA

PRIMEIRO ATO
Primeira Cena

PORTO PARADO

(A cena representa o interior de um armazém de café no porto.
Os estivadores na entre-sombra)

I

CORAL DO QUEIXUME

Os estivadores:

Minha terra perdeu seu porte de grandeza...
O café que alevanta os homens apodrece
Escravizado pela ambição dos gigantes da mina do ouro.
O café ilustre, o grão perfumado
Que jamais recusou a sua recompensa,
Nada mais vale, nada mais.
Que farei agora que o café não vale mais!

Essa força grave da terra era também a minha força.
me ensinava
Ela era verde e { desenhava o futuro
me desvendava
Ela era encarnada e audaciosa
Era negra e aqueitava o meu coração.
Foi ela que deu à minha terra o seu porte de grandeza
E hoje nada mais vale, nada mais.

Café! Café! Eu exclamo a palavra sagrada (no deserto)
Café!... O seu futuro me trazia o calor no coração
Era o cheiro da minha paz, o gosto do meu riso
E agora ele me nega o pão...
Que farei agora que o café não vale mais!

Porte de grandeza, odor de minha terra, força da minha vida,
Que farei agora que pra mim não vales mais?

II

MADRIGAL DO TRUCO

Um jogador solista (parlato):

- Truco!

(cantando) :

Arreda porteira, aí vai
Os peitos de Zé Migué
Laranja não tem caroço
Jacaré não tem pescoço
Truco de baralho velho!

O grupo madrigalista:

Seis papudo! Sai tapera
Seis, seu cara de tatu
Seu portão de cemitério
Arapuca de bambu
Toma seis que três é pouco!

Sai do caminho porqueira
Toma nove, seis é pouco
E diga porque não quer
Quem não pode não me espera
Seu cara de jacaré!

Truco mesmo! Sai pernetá
Reboco de igreja velha
Esteira de bexiguento
Sapicuá de lazarento
Sumítico, arrisque o tento!

Trucou, agüenta a parada
Carrapato é bicho feio
Tem cabelo até no joeio
Mosquito não leva freio
Pernilongo não se capa!

(O compositor poderá, si quiser, intercalar, ajuntar com o truco mais dois cantores jogando a morra, um intaliano e um preto, porque assim o ariano cantarà “Trè!” “Cinque!” etc. lá na sua língua de Dante, e o tizio cá bem na língua nossa de Camões, Secundando “Dois! Oito!”)

III

CORAL DAS FAMINTAS

(As companheiras dos estivadores irrompem
abruptamente pela cena)

Frases à escolha, cantadas aos grupos:

- Porto parado! Mar vazio! Sangue à vista!
- Eu tenho fome! Meus braços já se armam na ordem fatal da maldição!
- Eu tenho fome! Na minha boca nasce a palavra da decisão!
- Não sou mais eu! Chegou a hora da destruição!

Tutti das Famintas:

Não agüento a fome
Não há mais perdão
Deus dorme nos ares
Os chefes nas camas
Acordo no chão
Eu quero o meu pão!

Não agüento a fome
Lei no coração:
Malditos os homens
Maldito este tempo
Maldita esta vida.
Eu quero o meu pão!
Eu quero o meu pão!

Não agüento a fome
Nesta maldição
Ordens nos ouvidos
Sangue nos meus olhos
Ódio em minha boca
Eu quero o meu pão!
Eu quero o meu pão!
Eu quero o meu pão!

Os estivadores (pianíssimo, depois da orquestra se melancolizar, repetindo a mesma frase melódica final das Famintas):

- Quem poder dar pão!...

IV

IMPLORAÇÃO DA FOME

(Os estivadores e suas mulheres, à última pergunta, olham para as pilhas de sacas de café, e extáticos, amorosos, como que delirando, invocam o café)

OS Estivadores e suas Mulheres (coral Misto):

Oh grão pequeno do café, escuta o meu segredo
Grão pequenino
Não te escondas assim no silêncio infecundo
Grão pequenino
Não dorme na paz falsa da morte, a fome indica os caminhos
A fome vai fatalizar os braços
Grão pequenino do café!
Pois não escutas o rebato surdo das ventanias?
Grão pequenino
Não vês o clarão breve dos primeiros fogos?
Grão pequenino
Logo eu te acordarei da paz falsa da morte
E tu reviverás, razão da minha vida,
Grão pequenino do café!

EU SOU AQUELE QUE DISSE:
Eu tenho fome! eu tenho fome!
Grão pequenino
É uma fome antiga, de milhões de anos que renasce
Grão pequenino
Nem todo o trigo do universo feito pão
Acalmava esta fome antiga e multiplicada
Fome de fome
Fome de justiça
Fome de equiparação
Fome de pão! FOME DE PÃO

Segunda Cena

COMPANHIA CAFEEIRA, S. A.

I

CORAL DO PROVÉRBIO

(Os colonos estão colhendo com má vontade, maltratando as árvores justo quando aparecem os Donos e os Comissários. Aliás, pouco antes um menino colheu uma fruta madurinha da laranjeira que nasceu em pleno cafezal, foi pra chupar e

jogou fora. Velhos e velhas sorriam melancólicos, corализando brevemente sobre o provérbio paulista: “Laranja no café – É azeda ou tem vespeiro.” Donos e Comissários entrando.)

II

A DISCUSSÃO

Os Donos (solenes)

- A ordem é de expulsar o que maltrata as árvores inocentes!

Colonos homens (melancólicos e mansos):

- Malvado o que abusou da inocência do fruto, o encarcerando nos armazéns insaciáveis, o queimando nas caieiras clandestinas da madrugada!

Os Donos (ásperos)

- Tonto é o que fala sem saber as altas leis da História!

Colonas (se abespinhando, a várias vozes amontoadas):

- História! A ignorância do humilde, a esperteza do sábio!

Colonos (irritados, entrando na resposta das mulheres):

- Ainda o último verão não secava os caminhos, e já me interrogavam as manhãs... A fome vem chegando...

Os Donos (muito a gosto):

- Lavamos nossas mãos: eis vossos donos novos! (Com gesto imponente aos Comissários):
 - Falai, donos finais! (Estupor geral da coloniada)

Colonas:

- Mas quem paga! quem paga! quem paga!
- Não posso mais! Não posso mais (ter, ad libitum)
- “O homem não é propriedade do homem”!

Os Comissários (querendo acalmar, em uníssono mecânico de quem já sabe de cor o que vai falar):

- Oh fecundos trabalhadores rurais! Vós sois a fonte de toda a grandeza de nossa querida pátria! Falafalar é prata, mas a paciência é oiro! Ora sulcamos o oceano encapelado duma crise que ameaça subverter a santa ordem das cousas...

Colonas (interrompendo irritadíssimas):

- Quem paga! quem paga! quem paga! (ad libitum)
- Fome chegou! (bis, ter, ad libitum)
- Não pode ser! (bis, ter, ad libitum)

Comissários (imperturbáveis)

- ... a paciência é a maior virtude do operário! Os respeitáveis pais-da-pátria já garantiram ufanos que nem bem findo o próximo verão, secador dos caminhos, as Câmaras alvorotadas cuidarão do enigmático problema do café! Fé!... Fé!...

Colonos e Colonas (amontoados):

- O ano que vem! (Sempre estas frases poderão ser repetidas ad libitum)
- Dia de São Nunca!
- Não posso mais!
- Quem paga! quem paga! quem paga!

Comissários e Donos:

- Mas senhores fecundos trabalhadores ru...

A Coloniada (em *hochetus*):

- Isso é conversa...
- ... pra boi dormir!
 - Palavras ocas,
 - ...ouvidos moucos!

Comissários e Donos (em *hochetus*):

- Calai-vos, brutos!
- Respeita os chefes!

Colonas (avançando dois passos)

- Mas tendes fome! tendes fome!

Comissários e Donos (depois de leve hesitação):

- Mas estamos profundamente tristes.

Colonos velhos:

- Tristezas não paga dívida!

Os rapazes (avançado dois passos, feito as Colonas):

- Triste, de barriga cheia!

As moças (caçoando amargas):

- Vou fazer um vestido com a chita tristeza!

Casados e velhos (avançando também mais um passo, coléricos):

- Eu pago armazém com dinheiro tristeza!

Comissários e Donos (inocentérrimos)

- Mas que quereis vós que façamos nós!

Colonos (tutti)

- Pagar!

Comissários e Donos:

- Pagar não podemos! (Ou apenas: Não podemos!)

Colonos:

- Parar!

Comissários e Donos:

- Pagar não podemos!

(Bagunça coral a várias mistas sobre palavras a escolher: “Unha de fome!”; “Avarentos e avaros”; “Mentira!”; “Maldição!”; “Quem paga! quem paga! quem paga!”)

Comissários e Donos (uníssono):

- Paciência! Pagar não podemos, se arranjem!

(Silêncio súbito total. Os colonos oscilam pra frente no desejo de avançar; Comissários e Donos se postam na defesa, levando a mão aos revólveres. E uma rajada de orquestra:)

Colonos (tutti):

- EU SOU AQUELE QUE DISSE: Não fico mais neste pouso maldito! Eu parto! Eu parto! Eu vou-me embora!

(Donos e Comissários aproveitam pra sair, meio com excessiva rapidez. Dois colonos que, durante a discussão, tinham mordido laranjas sem reparar, atiram as frutas com raiva, enquanto ecoa pianíssimo na voz das velhas, o provérbio do início.)

III

CORAL DO ABANDONO

Os Colonos (coral a seis vozes mistas, ou quatro):

Um tremor me alucina o pensamento...

Nos meus pés indecisos vão rolar as estradas
A minha voz de porta em porta
Há-de implorar o direito de vida...

A cada volta do caminho
Na poeira vermelha que me embaça os olhos
E apaga a minha voz
Me sentirei morrer nessa morte ignorada
Que o sol dos virões seca logo
E a poeira cobre eternamente.

E nada ficará como prova do crime insensato

No túmulo das estrelas estão escondidos
Milhares de mortos de bocas abertas.
Qual a culpa que me castiga

Na eternidade desta boca aberta?...
Esta boca aberta que ninguém responde,
Boca aberta que o sol dos verões seca logo
A que a poeira apaga a voz.

Povo sem nome das terras aradas
Tu vais morrer na poeira das estradas

Mas uma voz te mandará do espaço
A lei maior te fataliza o braço

Muitas vezes a gente se revolta
Não que falte a paciência de lutar
Muitas vezes a gente se revolta

(da pobreza)

Desta pátria queridinha
Ouvide! embora
Nossas palavras que surgem
No tremedal da ferrugem
Das panelas de cozinha

Porque as panelas
Com ferrugem meus senhores
Na cozinha são penhores
De vitamina mesquinha
Pois a verdade
Não se oculta com a babugem
Da oposição: tem ferrugem
Nas panelas de cozinha

Dizer que não
Há ferrugem quem dirá
Nas panelas de cozinha
Garantimos que isso há
Dizemos que há
E os maus não tujem nem mugem
Pois bem sabem que há ferrugem
Nas panelas de cozinha

E tantas provas
Da cozinha não encobrem
Que as panelas se manobrem
Com essa ferrugem daninha
E si quiserdes
Damos prova de lambugem
Garantindo que há ferrugem
Nas panelas de cozinha

E si a ferrugem
Não sairá sem mais aquela
Da cozinha na panela
Por ser cousa comesinha
O que propomos
É deixar que se enlambuzem
Nossas bocas com a ferrugem
Das panelas de cozinha

(Durante a embolada, pelo seus dois terços um estivador nas galerias gritou irritado: “praque panela si não tem o que cozinhar!” O grito provocou uma pequena barafunda coral, em que as galerias entram em cheio, atrapalhando o refrão em movimento contínuo com que os deputados desde o início estão

fazendo um fundo coral delicado à embolada. As frases para o *Stretto* das galerias serão: “Vá carregar piano”; “Comigo não violão”; “Conversa pra boi dormir!”; “Tereré não resolve!”; “Deixa de lerolero!”; e talvez é muito apropriado um ritmo-refrão único: “Café, café, café...” dito quanto for preciso.)

II

A ENDEIXA DA MÃE

(Entrou, durante o barulho o Deputado Cinza, puxando a Mãe, e insiste com ela pra que fale. Aliás um discurso mui hábil que ele mesmo escreveu pra ela decorar. Ela se amedronta, quer fugir, mas se vendo perdida esquece tudo que decorara e delira)

A Mãe:

Depois que o grão apodreceu no galho
A miséria chegou com seus dias compridos
E as noites curtas por demais que a fome acorda.
Nunca mais o meu filho fugiu da horta
Amassando na boca as alfaces.

Os peitos das mães já secaram
Cairam as cercas das hortas
Vendeu-se a vaca, fugiu o sabiá dos pomares
E muitos homens jazem podres
Nos botequins de beira-estrada
Nos aramazéns do cais vazio
Nas grunhas do conluio da noite.

Falai si há dor que se compare à minha!...

Nos caminhos da noite pressaga
Os infelizes vêm chegando, vêm chegando
Conduzidos pela estrela da cidade.
São todos os que abafaram o sonho, meninos
Todos os que só amaram no susto e no arrependimento
Os que se viram já velhos sem ter o que recordar
São os famintos, são os rotos, são os escravos,
São os mil e um cativos da vida em procissão.

Falai!...

Falai si há dor que se compare à minha!...

E rompe antes do dia as barras triunfais do dia! (do Dia Novo)

(Os policiais estão chanfalhando o povo nas galerias.
Levam a Mãe presa.)

(Pano)

Segunda Cena

“O ÊXODO”

(Na estaçãozinha do trem de ferro. Vêm chegando os colonos ao apelo da cidade. Primeiro chegam os moços estão esperançosos, brincalhões. Contentes de viver na cidade.)

I

CORAL PURÍSSIMO

Os Solteiros:

Quero trabalho
Firme nas ancas
Sede na boca
Força no braço
Brinca esperança
No peito cheio
Quero o trabalho

Quero alegria
Mão na cintura
Canto na boca
Braço no braço
Peito batendo
De amor ardente
Quero alegria

Quero descanso
Cintura grossa
Risco na boca
Filho no braço
Sopa cheirosa
Calma de todos
Quero descanso

II

(Agora vêm chegando os casais. Estão fatigados e ardentes. Sérios. Os moços se afinam com os recém-chegados que sentam por aí. A tarde se avermelha.)

CORAL DA VIDA

Casais e Solteiros:

Cafezal grande na calma fatigada da tarde...

Uns homens de fala vagarenta e de nariz furão
Conquistaram estas paisagens, os chãos mais felizes da terra
Para sobre eles plantar o oceano da esmeralda
E eu vim à chama vermelha do grão pequenino.

Porém no princípio dos chãos está postada a cidade terrível
Grandiosa e carrancuda, histórica e completa,
Cheia de passado e futuro, inimiga cinzenta do estranho,
Dona das sete doenças irascíveis do frio.
No seu rumor resmungam as animosidades desconfiadas
Dos seus boeiros brota o sentimento da solidão.
A cidade terrível repudiou o mar fácilimo
E se escanchou grimpada no penedo mais alto de serra-acima
Gritando a todos o seu gélido e agressivo que vem lá!

Eco fora de cena:

- Quem vem láááá!...

Mas eu entrei na cidade inimiga e os meus pés não queriam andar saudade
E a Terrível riu seu riso de garoa (pervertida)
E me fez as sete provas.
Ela me fez passar pelas sete provas da promessa.

A primeira foi obedecer mas eu me opus.
A segunda foi mandar e então eu obedeci.
A terceira foi sonhar mas eu me equilibrei num pé só e não dormi.
A quarta e a quinta foram roubar e matar
Mas eu, cheio da fragilidade, beijei de mãos abertas.
A sexta, a mais infamante de todas, foi ignorar.
Mas eu, chorando provei o pó amargo da rua e (me) alembrei.
Então a cidade insidiosa, cheia de música e festa,
Passou a mão de bruma nos meus olhos, me convidando a esquecer
Mas eu com uma rosa roubada na abertura da camisa
Gritei no eco do mundo: EU SOU!

Eco fora de Cena:

- EU SOOOU! ... EU SOO OO OO OOOU!...

Pois então a cidade se fez mãe e eu decansei nela uma noite e um dia.
Ela é a mãe do trabalho, mãe do pensamento,
Ela é a mãe carinhosa do lar fechadinho bem quente
E nas suas noites graves todos dormem sem sonhar.

Só na lucidez do seu frio ácido
Só nela pode beber o vinho generoso de corpo grosso
Só nela é permitido bailar sem vertigem
Só nela é possível querer sem miragem
Só nela, feiosa e leal, se erriça na boca do homem
O sal da verdade da hora
Sem se tornar salobro à glória do passado.

E depois que eu descansei a noite e o dia
A cidade boa me levou para os chãos mais felizes da terra
Onde tudo é carícia no seio dos morros mansos
Onde o calor é ouro no dia coroado por noites de prata.

Oh cafezal! cafezal grande na mágua sangrenta da tarde,
Oh sonhos de tempos claros, gosto de um tempo acabado, será permitido sonhar?...

Raça culpada, raça envilecida maldita,
Os gigantes da mina com os seus anões ensinados
Traíram a cidade e os chãos felizes.
E tudo foi, tudo será desilusão constante
Enquanto não nascer do enxurro da cidade
O Homem Zangado, o herói do coração múltiplo,
O justiçador moreno, o esmurrador com mil punhos
Amassando os gigantes da mina e peidando para os anões.
O urro da temperatura acorda no seio alarmado do horizonte
De cada planta o cafezal distila o veneno *verde* do ódio
Em cada mão comichona a volúpia da morte.
O meu passo deixou rastro de sangue no caminho,
O céu se embededou de sangue, o meu suor cheira sangue.

O herói vingador já nasceu do enxurro das cidades.
Ele é todo encarnado, tem mil punhos, o olhar implacável
Todo ele comichona impaciente no desejo voluptuoso da morte
Neste momento ele está vestindo a armadura de ouro e prata
O seu chapéu de aba larga é levantado na frente
Ele tem uma estrela de verdade bem na testa
Ele tem um corisco no sapato
E um coração humano no lugar do coração.

III

CORAL DO ÊXODO

(Agora de longe vem dominando os ares um lamento medonho de uivos, gritos de dor, imprecações. E surgem enfim, horríveis os velhos, as velhas e as crianças, aos grupos se arrastando. E passam, passam atravessando a cena, na escuridão profunda, só cortada por um listrão largo encarnado do último sol.)

Velhos e Crianças:

- Aáai... Aiáaaaai!...
- Ai, meu Deus!...
- Vuúuuuuuu ... Vuúuuuuuuuu ...

(Estes três gritos devem ser usados obrigatoriamente durante todo o coral. Mais outras frases episódicas possíveis, à escolha)

- Não posso mais! (bis, ter, ad libitum, como os seguintes)
- Quero viver!
- Quero morrer!
- Adeus, adeus!
- Eu sinto frio!
- Eu tenho fome!

(Etc.)

(Quando esses fantasmas do êxodo aparecerem no palco os Moços e os Casais não se agüentam em desgraça tamanha, tomados de delírio, e a ajuntam a sua voz à lamentação.)

Solteiros e Casados (entrando no Coral)

Eu não fui criado do abraço noturno dos pais e das mães
Meu nome foi dito primeiro nos sulcos da terra profunda
Os ventos dos ares entraram nos sulcos da terra profunda
O beijo das águas baixou sobre os sulcos da terra
Sou a fonte da vida
Que mando fatal me encaminha?
Quem sangra os meus olhos? Quem arma o meu braço?
Quem age por mim contra o meu próprio horror da matança?
É a fonte da vida

Que ordena vingança
Vingança!

TERCEIRO ATO

“DIA NOVO”

(A cena representa o pátio de um cortiço num subúrbio alto da cidade. É noite. A revolução convulsiona a cidade.)

I

O PARLATO DO RÁDIO

Um Rádio entra a falar:

Alô! alô!... Alô! alô!... Prezados ouvintes, alô, alô!...

O Rádio é nosso! o rádio é inteiramente nosso! urra!...

Alô! alô!... A revolução está prestes a se tornar vitoriosa!... Prezados ouvintes! Patriotas devotados desta nossa grande pátria vilipendiada, nós somos o maior exemplo de civismo do mundo! Já tomamos todas as estações de rádio da nossa magnífica capital! Também ... alô, alô! estou recebendo notícias! alô! ... Urra! os Correios e Telégrafos! uuuuuurraaaaaaaaaa! ... Ainda se luta com violência no Bairro Dourado, onde os gigantes se encurralaram nos seus palácios confortáveis, defendidos pelos anões subterrâneos! ... Guardem os rádios ligados! prezados ouvintes! estou recebendo notícias! ... Vamos agora executar a “Valsa do Coração Perdido”, enquanto esperamos notícias...

II

CÂNONE DAS ASSUSTADAS

As mulheres do Cortiço (tomadas de susto, a um canto)

Chegou, chegou, chegou!

É hora, é hora, é hora!

Meu homem combate na rua

Que susto, susto, susto!

Eu tremo, tremo tremo!

Mas EU SOU AQUELA QUE DISSE:

Parti! Parti! Parti!

Adeus! Adeus! Adeus!

Chegou, chegou, chegou!

É hora, é hora, é hora!

Estou nesta espera de angústia

Eu sofro, sofro, sofro!

Que medo, medo, medo!

Mas EU SOU AQUELA QUE DISSE:
Parti! Parti! Parti!
Adeus! Adeus! Adeus!
Chegou! Chegou! Chegou!
É hora! É hora! É hora!

III

ESTÂNCIA DE COMBATE

(As lutas estão se alastrando pelo subúrbio. Se escuta
brigas parciais por detrás do muro do cortiço)

Os Revolucionários (invisíveis, cantando baixo, sacudidos com sanha)

É o moço da estrela na testa que vem
Eu disse: Ele traz um corisco no pé
É um chefe mais bravo que a tigre ferida
Perverso que nem cascavel
Fatal como a onda do mar.

IV

ESTÂNCIA DA REVOLTA

As mulheres e os Revoltosos (invisíveis)

EU SOU AQUELE QUE DISSE:

O segredo da paz se fez guerra!
Chegou! chegou! chegou!
O momento dos filhos da terra!

O momento dos filhos da terra
Chegou! chegou! chegou!

V

FUGATO CORAL

Revoltosos e Governistas (ainda invisíveis) e *as Mulheres*

Fogo e mais fogo!
Fogo até morrer!

(Texto e música folclórico, dos muito conhecidos no
Brasil todo, ocorrentes em várias danças dramáticas.
O andamento indicado é o folclórico)

VI

SEGUNDO PARLATO DO RÁDIO

O Rádio:

- Alô! alô! ... urra! ... Estou recebendo notícias! notícias! alô! alô! o presidente já fugiu do Palácio, buscando abrigo no Quege da Polícia! ... O presidente Papai Grande já fugiu! já fugiu!... Está escondido no Quege da Polícia!... Alô! alô! prezados ouvintes! guardem sempre o rádio aberto! Urra pela revolução!...

VII

GRANDE CORAL DE LUTA

(Uma bomba destruiu o muro do cortiço. A luta, na fase final, se generaliza por toda a cena. As Mulheres entram nela.)

Todos os coristas em cena:

É guerra! É guerra!
É revolução!
É de parte a parte
Fogo na nação!

(Textos e música folclóricos, conhecidíssimos, pertencentes a várias das nossas danças-dramáticas.)

VIII

O RÁDIO DA VITÓRIA

O Rádio (rapidíssimo, gritadíssimo)

- Alô! alô!... vitória! VI-TÓ-RIA! ... O Bairro Dourado caiu! caiu! os gigantes morreram! ... Alô-alô! Patriotas! patriotas! o presidente suicidou-se, o Quegê se entregou, se entregou! os anões se converteram à grande causa pública! a vitória é completa! Vitória! VI-TÓ-RIAAA! ... VIIIITÓÓÓÓÓ-RIII-AAAAA!

(A menina displicente fecha o rádio e vai dormir.
Que durma sossegada e viva dias novos milhores)

(VII-Bis)

(Gritos possíveis de enchimento para auxiliar os diversos corais e cenas de luta.)

De Revolucionários:

- Café! Café! Café! (sempre número de vezes ad libitum)
- É hora! É hora! É hora!
- Chegou! Chegou! Chegou!
- Vitória! Vitória!

De Soldados Governistas:

- Patrão! Patrão! Patrão!
- São ordens! São ordens!
- Prisão! Prisão! Prisão!

(Na derrota final)

- Perdão! Perdão!
- Piedade! Piedade!

IX

HINO DA FONTE DA VIDA

(Apotese final, em grande quadro imóvel)

A Mãe em solo e todo o Coral misto:

Eu sou a fonte da vida
Do meu corpo nasce a terra
Na minha boca floresce
A palavra que será

EU SOU AQUELE QUE DISSE;
Os homens serão unidos
Si a terra deles nascida
For pouso a qualquer cansaço.

Eu odeio os que amontoam (reservam)
Eu odeio os esquecidos
Que não provam deste vinho
Sangüíneo das multidões.

É deles que nasce a guerra
E são a fonte da morte
Eu sou a fonte da vida:
Força, amor, trabalho, paz.

E si a força esmorecer

E si o amor se dispersar
E si o trabalho parar
E a paz for gozo de poucos

EU SOU AQUELE QUE DISSE:

Eu sou a fonte da vida
Não conta o segredo aos grandes
E sempre renascerás.

FORÇA! ... AMOR! ... TRABALHO! ... PAZ! ...

APÊNDICE

(PRIMEIRA VERSÃO PRA SER MUSICADA)

Falai si há dor que se compare à minha! ...

Oh gigantes inflexíveis da mina do ouro
Oh anões subterrâneos da servidão
Magnatas com seus poetas laureados, galões e galinhas
Pastéis, pastores, professores, jornalistas e genealogistas
Oh melancias e melaços, burros borras, borrachas, molhos pardavascos,
Oh grandavascos e vendidovascos
O Vosso peito ladrilhado com pedrinhas diamantes
É concho e vazio feito a bexiga do Mateus
Monstros tardios sem olhos sem beijo sem mãos
O que fizestes do sentido da vida!
Oh vós gigantes da mina e vós anões subterrâneos
Falai!
O que fizestes, o que fizestes do sentido da vida!...

FRATERNIDADE!...

Onde os irmãos nas avenidas!...

Falai!...

Falai!...

IGUALDADE!...

Onde os irmãos entre os palácios!

Falai! ...

Falai! ...

EU SOU AQUELA QUE DISSE:

Raça culpada, a vossa destruição está próxima!

Pois não vedes o sangue dos crepúsculos!

Não vedes o dia novo das auroras! ...

Falai! ... Falai! ... Falai! ... Falai! ...

(Os policiais estão chanfalhando o povo nas galerias.
Levam a Mãe presa)

(Pano)

Segunda Cena

“O ÊXODO”

(Na estaçõzinha do trem de ferro. Vêm chegando

os colonos ao apelo da cidade. Primeiro chegam os
moços, estão esperançosos, brincalhões. Contentes
de viver na cidade)

(SEGUNDA VERSÃO PRA SER MUSICADA)

Falai si há dor que se compare à minha...

Oh gigantes inflexíveis da mina do ouro
Oh anões subterrâneos da servidão
Magnatas com seus poetas laureados, galões e galinhas
Pastéis, pastores, professores, jornalistas e genealogistas
Oh melancias e melaços, burros borras, borrachas, molhos pardavascos,
Oh grandavascos e vendidovascos
O Vosso peito ladrilhado com pedrinhas diamantes
É concho e vazio feito a bexiga do Mateus
Monstros tardios sem olhos sem beijo sem mãos
O que fizestes do sentido da vida!
Oh vós gigantes da mina e vós anões subterrâneos
Falai!
O que fizestes, o que fizestes do sentido da vida!...

FRATERNIDADE! ... IGUALDADE! ...
Onde os irmãos nas avenidas!
Onde os iguais entre os palácios!

Falai! ...
Falai! ...

EU SOU AQUELA QUE DISSE:
Raça culpada, a vossa destruição está próxima!
Pois não vedes que o ponteiro está chegando na hora?
Pois não vedes o sangue dos crepúsculos?
Não vedes o dia novo das auroras!

Falai! ... Falai! ... Falai! ... Falai! ...

(Os policiais estão chanfalhando o povo nas galerias.
Levam a Mãe presa)

(Pano)
Segunda Cena

“O ÊXODO”

(Na estaçãozinha do trem de ferro. Vêm chegando
os colonos ao apelo da cidade. Primeiro chegam os
moços, estão esperançosos, brincalhões. Contentes
de viver na cidade)

BIBLIOGRAFIA REFERIDA

Livros e/ou capítulos de livros:

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. [trad. coordenada e ver. Por Alfredo Bosi, com colaboração de Maurice Cunio ... et al.]. 2^a. ed.. São Paulo: Mestre Jou, 1962.
- ABEL, Olivier. *L'éthique interrogative: herméneutique et problématique de notre condition langagière*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.
- . *Paul Ricœur - La promesse et la règle*. Paris: Éditions Michalon, 1996.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: o inferno*. Trad. Vinicius Berredo. São Paulo, GRD; Brasília, INL, 1976.
- ANCONA LOPEZ, Telê Porto. *Mário de Andrade, ramais e caminhos*. Olympio Editora, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo, 1972.
- . *Mariodeandradino*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de, org. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *A lição do Guru – cartas a Guilherme Figueredo – 1937/1945*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1989.
- . *Aspectos da literatura brasileira*. 5^a ed. São Paulo: Martins, 1974.
- . *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S. A., 1983.
- . *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto*. Org. Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- . *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Clássicos Brasileiros - Edições de Ouro, 1967.
- . *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- . *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- . *Cartas a Murilo Miranda 1934/1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- . *71 cartas de Mário de Andrade*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Livraria S. José, s.d..
- . *Compêndio sobre a música brasileira*. 2^a ed. São Paulo: Chiarato, 1929.
- . *Correspondente contumaz: cartas a Pedro Nava, 1925-1944*. Rio de Janeiro: Nova

Fronteira, 1982.

- . *Escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.
- . *Literatura Comentada – Mário de Andrade*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico por João Lafetá. 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990.
- . *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 30ª ed. Rio de Janeiro – Belo Horizonte: Villa Rica, 1997.
- . *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Ed. UFMG, 1995.
- . *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- . *O baile das quatro artes*. 3ª. Ed.. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1975.
- . *O banquete*. Prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas – 2ª ed. - São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- . *Obra Imatura*. 3ª. ed. – São Paulo: Livraria Martins, 1980.
- . *O empalhador de passarinhos*. 3ª. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, Instituto Nacional do Livro, 1972.
- . *Os contos de Belazarte*. 6ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1973.
- . *Os filhos da Candinha*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Editora Martins; Brasília, INL, 1976.
- . *Poesias completas*. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- . *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Org. Abigail de O. Carvalho; transcrição dos manuscritos Rozani C. do Nascimento; revisão, introd. e notas Lauro Palú. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- . *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Têlé Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- . *Vida literária*; pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec – Edusp, 1993.

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 2ª. ed. Organização, introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: Edusp – IEB – USP, 2001.

- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1974.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2ª ed. Tradução de George Sperber e Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: Quadrige-Puf, 1989.
- BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Trad. Sérgio Goes de Paula e Viviane de Lamare, apes. Thadée Klossowski. São Paulo: Ed. Ática, s.d.
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire – essais sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Quadrige/PUF, s/d.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7ª. ed. revisada. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro – antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- CAILLOIS, Roger; G. E., Von Grünebaum; [et all]. *Le rêve et les sociétés humaines*, Paris: Éditions Gallimard/NRF, 1967.
- CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Trad. Geminiano Cascais Franco. Rio de Janeiro: Perspectiva do Homem: Edições 70, s.d.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva, [et al.]. 15ª ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. Tradução de Antônio Dimas. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Tradução de Germiniano Franco. Lisboa: Edições 70, 1994.
- DOSSE, François. *Paul Ricœur – le sens d'une vie*. Paris: La Découverte, 2001.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart-São Paulo Livraria Editora Ltda, 1971.
- ECO, Humberto. *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo, 8ª ed.. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- ECO, Humberto; MARTINI, Carlos Maria. *Em que crêem os que não crêem?* Tradução de Eliana Aguiar, 6º. Ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 2001.

- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité III – Le souci de soi*. Éditions Gallimard, 1984.
- GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*. São Paulo: IEB, 1969.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- HÜME, Leda Miranda. *A estética aberta de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Uapê, 2002.
- INGARDEN, Roman. *L'œuvre d'art littéraire*. Traduit de l'allemand par Philibert Secretan avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler. Lausanne, L'Age d'Homme.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Suivi de “Idée d’une histoire universelle au point de vue cosmopolitique” et de “Réponse à la question: qu’est-ce que les lumières?” Traduit par Alexandre J.-L. Delamarre, Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wismann. Édition Gallimard, 1985.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Trad. Fr. de A. Tremesaygues et B. Pacaud. Paris: PUF, 1963.
- . “Segunda secção: Transição da filosofia moral popular para a metafísica dos costumes”. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 1995.
- KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: HUCITEC E Secretaria de Estado da Cultura, 1983.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade, imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1986.
- LEITE, Ascendino. *Estética do modernismo*. João Pessoa : Imprensa, 1939.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini - Essais sur l'extériorité*. Paris: Librairie Arthème Fayard et Radio-France, 1982.
- MIRANDA, Evaristo E. *Corpo território do sagrado*. 2^a. ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno – o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- . *El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. 2^a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- . *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. Organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo, Cia das Letras: São Paulo, 1997.

- RICŒUR, Paul. *De l'interprétation. Essais sur Freud*. Paris: Le Seuil, 1975.
- . *Du texte à l'action – essais d'herméneutique II*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.
- . *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*. Paris: Calmann-Lévy, 1995.
- . *La métaphore vive*. Paris: Le Seuil, 1975.
- . *Le conflit des interprétations – essais d'herméneutique*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- . *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1991.
- . *Parcours de la reconnaissance. Trois études*. Paris: Éditions Stock, 2004.
- . *Philosophie de la volonté, II. Finitude et culpabilité*. 3^a. ed. Paris: Aubier, 2002.
- . *Réflexion faite: autobiographie intellectuelle*. Paris: Esprit, 1995.
- . *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- . *Temps et récit, tome III: Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues* Fac-similé du manuscrit de Neuchâtel. Introduction de Jean Starobinski. Paris: Honoré Champion.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade – uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.
- WEIL, Simone. *Œuvres*. Paris: Gallimard, coll. “Quarto”, 1999.

Artigos:

- ALMEIDA, Renato. “A Reação Moderna”. *O País* – Rio de Janeiro, 19/03/1923. (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP)
- ALPHONSUS, João. “Mário de Andrade”, *O Diário*, s/d. (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP)
- ALVARENGA, Oneyda. “Sonora Política”. *Revista do Arquivo Municipal*, vol. 198, p.07-44. São Paulo, 1990.
- ANDRADE, Carlos Drummond. “Mário de Andrade e seu último livro I” - 10/03/1925, s/ referência do jornal (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. “Mário de Andrade e seu último livro II” - 11/03/1925, s/ referência do jornal (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

ANDRADE, Mário de. “1944 – Acusa Mário de Andrade: ‘Todos são responsáveis!’”. *Diretrizes*, ano 4, n.º. 184 – Rio de Janeiro, 1944 (Biblioteca Mário de Andrade – IEB – USP).

----. “As superstições da cor preta”. *Publicações Médicas*, s/n.º. São Paulo, Junho-Julho de 1938, p. 64-68 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. “Entrevista ilustrada com a caricatura de Paim”. *A Noite*. Rio de Janeiro, 12/12/1925 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. “Feitiço contra feiticeiro”. *Terras Roxas e outras terras*, n.º 2, 03/02/1926 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. “Hino às Nações Unidas”. *Correio da Manhã*, s/n.º. Rio de Janeiro, 19/12/1943, s/p (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. “Literatura de ontem e de hoje: está bem próxima a poesia”. *O Povo*. Fortaleza, 12/02/1944 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. “1944 – ‘Minha obra pode servir de lição’”. *Leitura*, n.º. 14. Rio de Janeiro, janeiro de 1944 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco de Andrade. “Vida Literária: Dois livros de Mário de Andrade”. *O Jornal* – 08/05/1927 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

ATHAYDE, Tristão de. “Vida Literária: Mário de Andrade – *Paulicéia desvairada* – Casa Mayença – *O Jornal* – 07/01/1923, São Paulo (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. “Vida Literária: Modernos”. *Jornal* – 26/04/1925 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. “Vida Literária: Mais vozes de perto” - 15/02/1931 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. “Vida Literária: Os Andradas”. *O Jornal* – 05/02/1928 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. “Vida Literária: Os Andrades II”. *O Jornal* – 05/02/1928 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. “Vida Literária: Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Monteiro Lobato, Mário de Andrade”. *O Jornal* – 21/01/1923 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

- . “Vida Literária: Romancistas ao Sul”, s/d, *O Jornal* (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- . “Vida Literária: Sinais”. *O Jornal* – 02/05/1926 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade IEB – USP).
- BANDEIRA, Manuel. “Mário de Andrade”. *Árvore Nova*, outubro de 1922 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- . “Mário de Andrade”. *A Manhã*, s/nº, Rio de Janeiro: 09 out. 1943 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- . “Mestre Mário de Andrade”. *Diário Nacional*, 10/01/1931 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- BARRETO, Plínio. “Livros novos: *Belazarte*; etc.” s/d., s/referência (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- BARROS, Humberto. “Os três ciclos da poesia de Mário de Andrade”. *Diários Associados* – 07/05/1943 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- BASTIDE, Roger. “Poetas brasileiros: Mário de Andrade”. *O Estado de S. Paulo* – quinta, 24 de junho de 1943 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- BATAILLE, Georges. *L'erotisme*. Paris: Editions Gallimard, 1957.
- . *L'expérience intérieure*. Paris: Editions Gallimard, 1944.
- . *La littérature et le mal*. Paris: Editions Gallimard, 1957.
- BOSI, Ecléia, seleção e apresentação. *Simone Weil: a condição operária e outros estudos sobre a opressão*. 2ª ed. rev. trad. Therezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1996.
- BRANCO, Wilson Castelo. “Variações sobre a poesia de Mário de Andrade”. *Mensagem* – 20/5/1943 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- BRUMA, Luiz. “Paulicéia Desvairada”. *Imparcial de Jahú* – 19/09/1922 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- CANDIDO, Antônio. “Mário de Andrade – Poesias”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº. 36, 1994.
- CANTO-SPERBER, Monique. “Socrate: ‘comment dois-je vivre?’” *Magazine Littéraire* – Le souci: éthique de l’individualisme; nº. 345, juillet-août, 1996.
- CAVALCANTE, Valdemar. “Livros: Mário de Andrade – Poesias”. *Revista do Brasil* – março de 1942. (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP)

- CAVALHEIRO, Edgar. “Mário de Andrade cronista”. *Estado* – 07/10/1943 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- CÉSAR, Guilhermino. “Leituras da Semana: Vinte anos de poesias”. *Folha de Minas* – Belo Horizonte – 15/02/1942 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- CHAGAS, Moacir. “Arca de Noé... Mário de Andrade e a sua *Paulicéia desvairada*”. *Gazeta*, 19/10/1922 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- CHIACCHIO, Carlos. “Homens & Obras: *A escrava que não é Isaura...*” (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- COSTA, Dante. “Ação de um intelectual”. *Dom Casmuro*, 17/02/1938 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- DAMY, Martin. “O espírito dos livros: *Primeiro Andar*”. *Jornal do Comércio* – 14/02/1927 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- . “O Espírito dos Livros: o *Losango Cáqui* de Mário de Andrade”. *Jornal do Comércio* – 04/02/1926 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- DELGADO, Luís. “Quatro livros recebidos”. *Jornal do Correio* – Pernambuco – 26/02/28 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- DEL PICCHIA, Menotti. “Losango Cáqui”. *Correio Paulistano* – 24/01/1926 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- . “O artigo do dia: *Os filhos da Candinha*”. *A Noite* – 21/09/1943 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- DE PAULA, Adna Candido. “Retirar-se para que o outro seja: o sacrifício como forma de amor pleno nas poesias de Mário de Andrade”. *Numen: revista de estudos e pesquisas da religião*, v. 5, n.º 2, p. 33-56. Juiz de Fora: Editora da UFJF.
- DERMÉE, Paul. “Découverte du Lyrisme”. Artigo publicado no n.º 1 da revista *L'Esprit Nouveau*.
- DERMÉE, Paul. “Poésie = Lyrisme + Art”. Artigo publicado no n.º 3 da revista *L'Esprit Nouveau*.
- DUTRA, Eliana de Freitas. “O Não Ser e o Ser Outro – Paulo Prado e seu Retrato do Brasil”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 26, 2000, p.233-252.
- EWALD, François. “Foucault: éthique et souci de soi”, *Magazine Littéraire* – Le souci: éthique de l'individualisme; n.º. 345, juillet-oct 1996.
- . “Pierre Hadot : Histoire du souci”. *Magazine Littéraire* – Le souci: éthique de

l'individualisme; n.º 345, juillet-août 1996.

FERNANDES, Aníbal. "Atravez dos livros: Macunaíma – Mário de Andrade". *Diário de Pernambuco* – 18/04/1929 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

FUSCO, Rosário. "Mário de Andrade: *Belazarte*". *Literatura* – Rio de Janeiro – 20/06/1934 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. "Remate de Males"; *Cataguases* – 25/01/1931. Esse mesmo artigo foi publicado em *O Jornal* em 07/06/1931 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

GAMA, Stiunirio. "Focalizando..." *Jornal do Comércio* – 12/02/1928 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

GERY, François. "Le temps du souci". *Magazine Littéraire* – Le souci: éthique de l'individualisme; n.º 345, juillet-août, 1996.

GOÉS, Fernando. "História da *Paulicéia desvairada*". *Revista do Arquivo Municipal*, vol. 198. Ed. Fac. Simile, São Paulo, 1990.

GRIECO, Agrippino. "Vida Literária: *Belazarte*". *Diário de São Paulo* – 12/05/1934 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

GUIMARÃES, Moreira. "Do meu canto" - 03/11/1922 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

HADAAD, Jamil Almansur. "A poética de Mário de Andrade", *Revista do Arquivo Municipal*, vol. 198, Edição Fac-similar do n.º 106 de 1946.

HÉLIOS. "Crônica: *Losango cáqui*". *Correio Paulistano* – 24/01/1926 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. "*Paulicéia desvairada*". *Correio Paulistano* – 25/08/1922 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. "Originalidade literária". *Correio Paulistano*, 22/04/1920 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

INOJOSA, Joaquim. "Biblioteca: O Losango..." *Alvorada Recife*, 01/10/1926 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

J. P. "Bibliografia" – Rio de Janeiro – 13/09/1928. (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

KOPKE, Carlos Burlamaqui. "Espírito dos livros: O humor em Mário de Andrade". *A Noite* – 16/09/1943 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

LAFFITTE, Jean-Paul e Jaqueline. "L'écriture de soi". *Prepas Scientifiques*, programme 1996-

1998.

LATOURE, Bruno. “La guerre des images – quelle guerre?”; em *Magazine Littéraire – Philosophie et Art, la fin de l'esthétique* – n.º 414, novembro de 2002, p. 48-51.

MACHADO, Antônio de Alcântara. “O modernismo da literatura de 1928”. *A União – Paraíba* – 31/01/1929. (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP)

MARTINS, Luiz. “Cinco Poetas”. *Diários Associados* – 01/02/1942 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

MARTINS, Wilson. “Interpretações: A poesia de Mário de Andrade”. *O Dia* – Curitiba – 04/02/1943.

----. “Três livros de Mário de Andrade”. *O Dia* – 02/12/1943 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo. “O poeta Mário de Andrade”. *Estado* – 11/02/1942 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

MEYER, Augusto. “Macunaíma”. *Revista do Globo* – janeiro de 1929 – ano I, n.º. I. (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

MIGOT, George. “Musique – essais pour une esthétique musicale”; artigo publicado no n.º 5 da revista *L'Esprit Nouveau*.

MILLIET, Sérgio. “*Belazarte*”. *Platea* – 23/04/1934 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade IEB – USP).

----. “Livros Brasileiros: Mário de Andrade – *Remate de Males*”. *O Tempo* – São Paulo – 10/03/1930 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. “O Poeta Mário de Andrade”, *Revista do Arquivo Municipal*; n.º. 198, São Paulo, 1990, p. 63-68.

MORAES, Marcos Antônio. “Cartas, um gênero híbrido e fascinante”, em *Jornal da Tarde*, Caderno de Sábado. São Paulo, 28 out. 2000.

MORAES NETO, Prudente de . “Uma questão de gramática: *Amar, verbo intransitivo*”. *O Jornal*, s/d.

O. M. “Livros: ‘Macunaíma’ – Romance – Mário de Andrade”. São Paulo – 1928 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

OZENFANT e JEANNERET. “Idées Personnelles”. Artigo publicado no n.º. 27 da revista *L'Esprit Nouveau*.

PERO, Ztaka. “Um pauliceano Desvaído”. *Folha da Noite*, 08/11/1922 (Série Recortes do

- Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- PEREIRA, Nunes. “A linguagem de Macunaíma”. (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- PETITDEMANGE, Guy. “La notion du sujet”; *Magazine Littéraire*, n.º 390, septembre de 2000.
- PROENÇA FILHO, Domício. “A trajetória do negro na literatura brasileira”. *Estudos Avançados*, 2004, vol.18, n.º 50, p.161-193. ISSN 0103-4014. O mesmo artigo foi publicado inicialmente na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Negro brasileiro negro*, n.º 25, 1997, p. 159-77.
- RICŒUR, Paul. “Approches de la personne”. In: *Esprit: A quoi sert le Parti socialiste*; n.º 160, mars-avril 1990, p. 115-130.
- . “Entretien avec Paul Ricœur par Jean-Marie Brohm et Magali Uhl – ‘Arts, langage et herméneutique esthétique’”: www.philagora.net
- . “Éthique et morale”; artigo publicado na internet no endereço: <http://pierre.conix.free.fr/lectures/ethiquemorale.htm>
- . “Éthique et politique”. In: *Esprit*; n.º 101, mai 1985, p. 01-11.
- . “Le concept de responsabilité: essai d’analyse sémantique.” In: *Esprit: Les équivoques de la responsabilité*; Novembre 1994, p. 28-48.
- . “Moral, éthique et politique”. *Pouvoir: Moral et Politique*, revue française d’études constitutionnelles et politiques; n.º 65, abril, 1993.
- SIMÕES, Eduardo. “Remate de Males”. *Diário Nacional* – domingo, 22/02/1933 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- SODRÉ, Nelson Werneck. “Livros Novos: Macunaíma – Mário de Andrade”. *Correio Paulistano* – 15/04/1937 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- SPERBER, Suzi Frankl. “A identidade literária brasileira: uma petição de princípios”. *Revista Remate de Males* n.º 14; p.153-159.
- TAVARES DE MIRANDA, José. “Breve notícia sobre o poeta Mário”. In: *Revista do Arquivo Municipal*, vol. 198, p. 163-167. São Paulo, 1990.
- TAVARES, Odorico. “Divulgação Literária e Científica: Belazerte, de Mário de Andrade”. *Diário da Tarde* – Pernambuco (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).
- TONI, Flávia Camargo; MORAES, Marcos Antônio de. “Mário de Andrade no Café”. *Estudos Avançados* 13, (37), 1999, p. 261-264.

VIEIRA, José. “Vida Literária: *A escrava que não é Isaura*”. *Varipuanda* (?) - 10/04/1925
(Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

XAVIER, Livio. “Bibliografia: Mário de Andrade – *Belazarte*”. *Diário da Noite* – 17/04/1934
(Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

S/AUTOR. “Mário de Andrade: *Paulicéia desvairada. América Brasileira* – fevereiro de 1923
(Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. “Bibliografia: Mário de Andrade”. *Estado de São Paulo* – 19/02/1926 (Série Recortes do
Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. “*Belazarte: contos de Mário de Andrade*”. *Boletim Bibliográfico Brasileiro*, nº 6, dezembro
de 1934 (Série Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

----. “Últimos Livros: *Os filhos da Candinha* – Mário de Andrade”. *Estado* – 14/08/1943 (Série
Recortes do Arquivo de Mário de Andrade – IEB – USP).

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Livros e/ou capítulos de livros:

- ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. Prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Hucitec, 1986.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., pref., int., com. e apêndices de Eudoro de Sousa. 4^a ed.. Estudos Gerais/Série Universitária, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige-Puf, 2004.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *Testamento de Mário de Andrade e outras reportagens*. Os Cadernos de Cultura, MEC. Rio de Janeiro, 1954.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol I, 14^a ed.. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- BRUNO, Ermani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. Volume III, São Paulo de agora (1918-1954). 3^a ed.. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. São Paulo: Martins, 1969.
- . *Literatura e sociedade*. 8^a ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.
- . *O observador Literário*. Conselho Estadual de Cultura. São Paulo, 1959.
- . *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964.
- CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- DERRIDA, Jacques. "Le retrait de la métaphore". In: *Psyché: inventions de l'autre*. Tome I, nouvelle édition augmentée, p. 63-93. Paris: Galilée, 2003.
- . "Psyché: invention de l'autre". In: *Psyché: inventions de l'autre*. Tome I, nouvelle édition augmentée, p. 11- 61. Paris: Galilée, 2003.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971.
- FERES, Nites Therezinha. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. Instituto de Estudos Brasileiros, USP. São Paulo, 1969.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. do texto de Marise Curioni, trad. das poesias por Dora da Sila. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca. 2ª reimpression. Barcelona: Anthropos, 1994.
- JENNY, Laurent. *La fin de l'interiorité*. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935). Paris: PUF, 2002.
- . *La parole singulière*. Éditions Berlin, 1990.
- KIERKEGAARD, Søren. *Crainte et tremblement*. Traduit par Charles Le Blanc. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2000.
- KOSSOVITCH, Elisa Angotti. *Mário de Andrade, plural*. 2ª ed.. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Nijhoff, La Haye, 1974.
- . *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Vrin, 1967.
- . *Le temps et l'autre*. Paris: Fata Morgana, 1979.
- . *Dieu, la mort et le temps*. Éditions Grasset & Fasquelle, 1993.
- . *Du sacré au saint, cinq nouvelles lectures talmudiques*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.
- . *Éthique et infini*. Paris: Fayard, 1982.
- . *De l'évasion*. Avec une présentation de J. Rolland. Fata Morgana, 1982.
- . *Transcendance et intelligibilité*. Genève: Labor et Fides, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LYOTARD, Jean-François. *Leçons sur l'analytique du sublime*. Paris: Éditions Galilée, 1991.
- . *L'inhumain – causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988.
- MEIRELES, Cecília. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MOTTA, Dantas. *Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1961.
- PACHECO, João. *Poesia e prosa de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1970.
- RICŒUR, Paul. *Histoire et vérité*. Troisième édition augmentée de quelques textes. Paris: Le Seuil, 1967.
- . *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris: Le Seuil, 2000.

----. *Lectures 2. La contrée des philosophes*. Paris: Le Seuil, 1992.

----. *Temps et récit, tome 1: L'intrigue et le récit historique*. Paris: Le Seuil, 1983.

----. *Temps et récit, tome 2: La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Le Seuil, 1984.

SANTOS, Matilde Demétrio dos. *Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*. São Paulo: Annablume, 1998.

SEBBAH, François-David. "Le visage, l'éthique". In: *Lévinas - ambiguïtés de l'altérité*, p. 50-82. Paris: Les Belles Lettres, 2000.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste A Galeão Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1969.

STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure*. Trad. Carlos Vogt. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Org. Ecléa Bosi. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Artigos, revistas e entrevistas:

ABEL, Olivier. "La responsabilité incertaine". In: *Esprit: Les équivoques de la responsabilité*; Novembre 1994, p. 20-27.

----. "De nouveaux caps". In: *Esprit: Le temps des religions sans Dieu*; n°. 233, juin 1997, p. 306-320.

ANGLES, Auguste. "Quelques lectures du premier groupe de 'La Nouvelle Revue Française'". In: *Esprit: Lecture II: Le texte dans l'espace*; janvier 1976, n°. 453, p. 77-93.

BILEN, Max. "L'expérience poétique". In: *Magazine Littéraire: Bataille*; n°. 243, juin 1987, p. 29.

BLAIS, Michel. "Images et signes". In: *Magazine Littéraire: Bataille*; n°. 243, juin 1987, p. 26-27.

CALVINO, Ítalo. "La combinatoire et le mythe dans l'art du récit". In: *Esprit: Le mythe aujourd'hui*; avril 1971, n°. 402, p. 678-691.

CANDIDO, Antônio. Resenha sem título, publicada em *Clima*. São Paulo, janeiro de 1942, n°. 8, p. 72-78.

CARDINAL, Marie. "Les mangeurs d'écrivains". In: *Esprit: Lecture II: Le texte dans l'espace*; janvier 1976, n°. 453, p. 108-111.

- CLÉMENT, Catherine. "Freud ou la révélation du souci". In: *Magazine littéraire*: Le souci – éthique de l'individualisme; juillet – août 1996, n°. 345, p. 41-45.
- CONILH, Jean. "Les exclus de la lecture". In: *Esprit*: Lecture II: Le texte dans l'espace; janvier 1976, n°. 453, p. 39-55.
- DE BERGEVIN, Annette. "Fragments de réflexions et propositions". In: *Esprit*: De Lecture I à Lecture II: la critique en procès; novembre 1975, n°. 451, p. 662-668.
- DUMAS, André. "Lettre d'André Dumas". In: *Esprit*: De Lecture I à Lecture II: la critique en procès; novembre 1975, n°. 451, p. 651-656.
- FINKIELKRAUT, Alain. "Emmanuel Lévinas: le souci de l'autre". In: *Magazine Littéraire*: Le souci – éthique de l'individualisme; juillet – août 1996, n°. 345, p. 44-46.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "A (im)possibilidade da poesia" In: *Cult – Revista Brasileira de Literatura* – n.º 23 – junho de 1999.
- GAILLARD, Françoise. "Fais n'importe quoi". In: *Esprit*: La crise de l'art contemporain; n°. 179, février 1992, p. 51-57.
- HAROCHE, Claudine. "Égard, respect, considérations: les formes des souci de l'autre". In: *Magazine Littéraire*: le souci – éthique de l'individualisme; juillet – août 1996, n°. 345, p. 32-36.
- JONDOT, Michel. In: *Esprit*: De Lecture I à Lecture II: la critique en procès; novembre 1975, n°. 451, p. 656-662.
- LAMBRON, Marc. "L'insouciant". In: *Magazine Littéraire*: Le souci – éthique de l'individualisme; juillet – août 1996, n°. 345, p. 47-48.
- LE BLANC, Guillaume. "Le conflit des modernités selon Foucault". In: *Magazine Littéraire*: Kant, n°. 309, avril 1993, p. 56-60.
- LE BOT, Marc. "Marcel Duchamp et 'ses célibataires, même'". In: *Esprit*: La crise de l'art contemporain; n°. 179, février 1992, p. 05-15.
- . "Pensée artistique et expérience de l'altérité". In: *Esprit*: L'art aujourd'hui; juillet-août 1991, p. 122-132.
- LEVI-STRAUSS, Claude. "Comment ils meurent". In: *Esprit*: Le mythe aujourd'hui; avril 1971, n°. 402, p. 695-706.
- LÉVY, Pierre. "Nous sommes le texte". In: *Esprit*: Vices et vertus de l'image; n°. 199, février 1994, p. 87-95.
- LIGOT, Marie-Thérèse. "Lecture: degré zero". In: *Esprit*: Lecture II: Le texte dans l'espace;

- janvier 1976, n° 453, p. 67-76.
- Magazine Littéraire*: “Paul Ricœur – moral, histoire, religion: une philosophie de l’existence”. Paris, septembre 2000, n° 390.
- Magazine Littéraire*: “Philosophie & Art: la fin de l’esthétique?”. Paris, novembre 2002, n° 414.
- Magazine Littéraire*: “Emmanuel Lévinas: éthique, religion, esthétique: une philosophie de l’autre”. Paris, avril 2003, n° 419.
- Magazine Littéraire*: Jacques Derrida: la philosophie en déconstruction – politique, éthique, littérature, art, religion, psychanalyse et médias. Paris, avril 2004, n° 430.
- MARASCHIN, Jaci. “De superfície, arte e teologia”. In: *Tempo e Presença*, 1999, p.30-31.
- MARTINON, Jean-Pierre. “Le mythe de la littérature”. In: *Esprit*: Le mythe aujourd’hui; avril 1971, n° 402, p. 723-734.
- MOLINO, Jean. “L’art aujourd’hui”. In: *Esprit*: L’art aujourd’hui; juillet-août 1991, n° 173, p. 72-108.
- MONGIN, Olivier. “Du politique à l’esthétique”. In: *Esprit*: Hannah Arendt, n° 42, juin 1980, p. 98-108.
- MOTHE, Daniel. “Lecture en usine: pratique et subversion du tract politique”. In: *Esprit: Lecture II: Le texte dans l’espace*; janvier 1976, n° 453, p. 117-133.
- MURAT, Michel. “Dans recit à l’autre”. Compte rendu du livre de L. Jenny, *La fin de l’interiorité*. Acta fabula: <http://www.fabula.org/revue/cr/465.php>
- PACHECO, João. “Sementes que não germinaram”. In: *O Estado de São Paulo*, Cultura, n.º 895, vol. 18. São Paulo, 22/09/1974.
- PANOFF, Michel. “Il faut qu’un mythe soit ouvert ou fermé”. *Esprit*: Le mythe aujourd’hui; avril 1971, n° 402, p. 707-722.
- PARO, Maria Clara Bonetti. *Encontro das águas: Tietê e Potomac*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n° 36. São Paulo, 1994, p. 81 - 93.
- PEREC, Georges. “Lire: esquisse socio-physiologique”. *Esprit*: Lecture II: Le texte dans l’espace; janvier 1976, n° 453, p. 9-20.
- PIERROT, Alain. “La référence des énoncés métaphorique”. In: *Esprit* : Paul Ricœur; ano 1988, n° 7-8, p. 274-294.
- PLEYNET, Marcelin. “Art, littérature et société: entretien avec Marcelin Pleynet”. In: *Esprit*: Contre l’inculture; n° 50, février 1981, p. 28-47.

- RICHARD, Lionel. "Le moi souci primordial". In: *Magazine Littéraire*: le souci – éthique de l'individualisme; juillet – août 1996, n°. 345, p. 38-41.
- RICHIR, Marc. "L'expérience du sublime". In: *Magazine Littéraire*: dossier Kant, n°. 309, avril 1993, p. 35-37.
- RICŒUR, Paul. "L'identité narrative". In: *Esprit* : Paul Ricœur; ano 1988, n°. 7-8, p. 295-314.
- . "Le pardon peut-il guérir?". In: *Esprit*: Opacités françaises et démocratie d'opinion; mars-avril 1995, p. 77-82.
- . "La métaphore nuptiale dans le *Cantique des Cantiques*". In: *Esprit*: Les économies du chaos; mai 1998, p. 114-126.
- . "Morale, éthique et politique". In: *Pouvoir – revue française d'études constitutionnelles et politiques*: Morale et politique; n°. 65, avril 1993, p. 5-17.
- RICŒUR, Paul; ROCARD, Michel. "Justice et marché: entretien entre Michel Rocard et Paul Ricœur". In: *Esprit*: Michel Rocard et Paul Ricœur; n°. 168, janvier 1991, p. 5-22.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. "L'esthétique kantienne et son destin". In: *Magazine Littéraire*: Kant, n°. 309, avril 1993, p. 37-40.,
- SCHULMANN, Fernande. "Le lecteur, ce voyeur". In: *Esprit*: Lecture II: Le texte dans l'espace; janvier 1976, n°. 453, p. 57-66.
- SEBBAH, François-David. "Lire Lévinas et penser tout autrement". In: *Esprit*, juillet, 1997, n°. 234, p. 141-151.
- SPIRE, Arnaud. "Paul Ricœur en décembre 1997". In: *L'Humanité*, 06 janvier 1998.
- THIBAUD, Paul. "Chant amoebee sur 'salut'". In: *Esprit*: De Lecture I à Lecture II: la critique en procès; novembre 1975, n°. 451, p. 668-676.
- . "La culture et le marché". In: *Esprit*: Lecture II: Le texte dans l'espace; janvier 1976, n°. 453, p. 94-107.
- TURLAN, Catherine. "L'enfant-texte entre fantasme et réalité". In: *Esprit*: Lecture II: Le texte dans l'espace; janvier 1976, n°. 453, p. 21-38.