

O CONCEITO DE SIMULTANEIDADE NA POÉTICA  
DE MÁRIO DE ANDRADE: Breve análise de  
"A Escrava que não é Isaura"  
e de alguns poemas produzidos entre 1922/30

José Augusto Avancini\*

*"O domínio de qualquer arte é trabalho para  
uma vida inteira."*

(Ezra Pound)

*"Estou convencido que a simultaneidade será uma  
das maiores sinão a maior conquista da poesia  
modernizante."*

(*"A Escrava"*, 1925)

Uma abordagem da poética marioandradina requer ao leitor iniciante circunscrever, em primeiro lugar, os textos que lhe serviriam de material para reflexão. As opiniões dos críticos divergem quanto a quantidade e extensão destes dentro da rica produção de Mário. Para Antônio Manoel<sup>1</sup> os textos básicos seriam três: "Mestres do passado"; "O Prefácio Interessantíssimo" e a "A Escrava que não é Isaura", anexados de algumas cartas a Manoel Bandeira entre 22/25 e artigos e editoriais na Revista Klacson. Para este crítico está aí o núcleo central das reflexões de Mário sobre o fazer artístico e, em particular, o poético. Em sua reflexão centra o ângulo de enfoque nas relações que Mário estabelece com a Música, sua fonte primeira de formação e predileção. Tece, a exemplo de Gilda de Mello e Souza, na análise brilhante que fez de Macunaíma, uma constante homologia da construção dos textos poéticos com peças musicais. Esta seleção restrita de textos de Mário possibili-

taram ao crítico uma abordagem minusiosa e erudita do pensamento do poeta, de sua formação, influência e possíveis repercussões no ambiente de então. Contudo nos parece uma seleção muito restrita, uma vez que não se apreende todo o processo de pensamento de Mário desde a juventude até quase o fim da vida, e onde cremos poder encontrar se não uma coerência de pensamento, pelo menos de propósitos. Mário não era um filósofo, nem se propôs a um pensamento rigoroso e coerentemente encadeado, mas antes, buscaria sua coerência nas atitudes que assumia na vida, à medida que esta ía lhe pondo os problemas. Era um pragmático, mas com uma curiosidade e uma vontade de pesquisa comparável a qualquer grande filósofo. Apesar de Antonio Manoel dizer que só se ocupa dos escritos de juventude, pois neles estão os alicerces do pensamento poético, é necessário enriquecê-lo e nuançá-lo com textos posteriores a 1930.

E é outro crítico, Gilberto Mendonça Teles<sup>2</sup> quem indica textos editados por Mário em sua Obra Completa que seriam complementares aos textos de juventude, corrigindo-lhes e dando-lhes maior amplidão. entre estes textos estariam: *Aspectos da Literatura Brasileira* com destaque para "Elogio de Abril" e o "Movimento Modernista", chama atenção para *O Empalhador de Passarinhos*, onde de forma esparça teríamos várias sugestões preciosas para entender o pensamento teórico de Mário. Seria uma espécie de sùmula de sua teoria literária e artística; e também atenta para o volume "*O Baile das Quatro Artes*", com destaque para o polêmico escrito sobre "O Artista e o Artesão", que tanto celeuma causou na época,<sup>3</sup> mas sem respostas que lhe invalidassem as afirmações provocadoras. Um terceiro crítico de renome já consolidado, Roberto Schwarz, indicou, no início de sua carreira, em arguto e controvertido ensaio,<sup>4</sup> que o pensamento de Mário se completaria somente pelo exame de seu "Curso de História e Filosofia da Arte", proferido no Rio de Janeiro, no 2º semestre de 1938. Contudo os pensamentos ali expressos estariam, apenas em esboço esquemático, necessitando, portanto, de desenvolvimento mais extenso e fundamentado. A importância desta afirmação está no fato que é a primeira vez que se chama atenção para o lugar e a importância destes textos no pensamento de Mário de Andrade. Roberto Schwarz só teve acesso ao que foi publicado pelo Grêmio da Fau em 1955, isto é, a série de apostilas que Mário organizou para os alunos que lhe seguiam o curso. O conjunto de notas, fichas e diversos apontamentos que

preparam o curso, estavam inéditos para o público<sup>5</sup> deixando de revelar um arsenal bibliográfico e teórico de peso, com sugestões de idéias que vinham reformular ou alterar o que Mário já havia dito antes.

Não podemos deixar de assinalar o trabalho pioneiro de Telê Porto Ancona Lopez, junto ao Arquivo Mário de Andrade, do IEB/USP, onde entre outros trabalhos, destaca-se *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos* (1972), como a primeira tentativa de organizar e apresentar a vida intelectual de Mário de Andrade, com suas influências formadoras, idéias norteadoras e principais focos de atenção. São de interesse especial para nossa abordagem os capítulos finais, onde trata dos "Valores Estéticos do Povo Brasileiro" e da situação do artista no mundo contemporâneo com "O compromisso e a circunstância". Telê indica todos os textos citados e situa o leitor, sistematizando, no pensamento de Mário.

João Luiz Lafetá segue o veio trazendo como adendo ao trabalho destes críticos alguns aspectos negligenciados nos textos apontados e a indicação de alguma nova fonte, principalmente na correspondência.<sup>6</sup>

De edição posterior e portanto não estando ao alcance dos críticos citados na época em que redigiram seus trabalhos, apontamos *O Banquete* e a carta à Oneyda Alvarenga de 14/9/1940.<sup>7</sup> O primeiro resultado da pesquisa exemplar de Jorge Coli Jr. e Luiz Carlos Dantas, que trouxeram a luz estas reflexões estéticas inacabadas e que muito tem a ver com a série de artigos jornalísticos da coluna o "Mundo Musical", escrito por Mário no primeiro lustro da década de 40.<sup>8</sup>

Publicado em 1977, *O Banquete* contribuiu recentemente para dar novos impulsos aos estudos da poética e do pensamento estético do polígrafo paulista. O segundo texto é a mais longa carta — 60 páginas manuscritas — que Mário endereçou a alguém. Como ali, a propósito de perguntas da discípula amiga, aproveitou-se para traçar um amplo painel e retrato de sua formação e até esboçar suas crenças e dúvidas a respeito da arte. Como é um escrito da maturidade e um momento de profunda reflexão sobre seu trabalho e sua vida, Mário solicitou à amiga que lhe fizesse cópia datilografada para que pudesse aproveitar as reflexões em ocasião oportuna. Esta cópia datilografada foi por ele inserida como anexo, juntamente com outros escritos sobre arte, nas pastas, nas quais organizou o material do Curso de História e Filosofia da Arte, colocando-lhe

a modo de capa, uma folha tamanho ofício com o seguinte título manuscrito: *Do Conhecimento Técnico*. Ali, retoma, entre outros temas, idéias importantes sobre a relação arte/técnica, arte/artesinato que havia tratado desde *A Escrava* até *O Artista e o Artesão*. Este texto veio a público somente após a edição da correspondência de Mário com Oneyda, em 1983.

ele esclarece muito da formação de Mário. Dá suas principais vertentes teóricas, mostra sua curiosidade sem limites e o sentido abrangente de sua informação cultural. Mostra-nos, ainda, a precariedade de uma formação auto-didata, tributo que pagava o intelectual naquela época que se recusasse a sair do país; e principalmente a grandeza moral desse intelectual preocupado em compreender e a servir seu povo.

Creemos ter, neste breve esboço, traçado os limites e a amplitude dos textos teóricos de poética e de estética de Mário de Andrade. Podemos retomar a idéia já expressa por Gilberto Mendonça Teles e Antonio Manoel que o essencial das concepções de Mário já está firmemente acentado nos textos de juventude, e assim delimitar de que espaço e referencial vamos examinar sua produção teórica e poética entre 1922/30, tendo a idéia de Simultaneidade ou Polifonismo como o fio condutor.



A escolha do tema central — a simultaneidade ou polifonismo — se deve ao fato de que esse era o tema mais polêmico dentre as inovações trazidas e ou pretendidas pelos movimentos de vanguarda no início do século. Cubismo e futurismo tinham-no como questão central dentro da nova visão do mundo que a literatura e as artes modernas deveriam focar. A presença de objetos, sensações e sentimentos num mesmo espaço e num mesmo tempo era o achado revelador da nova sensibilidade moderna, conformada por novos e revolucionários meios técnicos de locomoção, informação e comunicação. Uma arte moderna, no entender de cubistas e principalmente futuristas, deveria revelar os mecanismos dessa nova forma de percepção e apresentar as novas obras de arte não mais, e apenas, como o referencial acabado e passivo de uma cultura já encerrada e consagrada, mas como elementos ativos, a despertar no fruidor *experiências renovadas* dessa sensibilidade moderna; potenciando, dessa forma, o fato prosaico e cotidiano, dando-lhe uma dimensão

poética, isto é, criadora, até então nunca suspeitada. A Simultaneidade e as tentativas de representá-la e de provocá-la serão os signos artísticos mais significativos, no nosso entender, da modernidade, esta estrela guia de nossos autores modernistas. Junta-se à essa característica básica dos movimentos de vanguarda a formação musical de Mário, o que lhe proporcionou condições de aproximar a poesia da música, influenciado, também, pelo legado simbolista, que via na *Correspondência das Artes* um grande salto qualitativo das pesquisas artísticas de então. Mário retoma, de certa forma, a velha interpretação da poesia como música. E também a busca da música na poesia, pela sonoridade e o ritmo das palavras que, em contato umas com as outras, construíam efeitos semelhantes às linhas harmônicas do polifonismo. Se na música é possível a convivência de várias vozes por que não na poesia? Essa a questão que Mário se colocou e tentou resolver com a idéia de polifonia ou polifonismo na poesia.

O polifonismo seria o recurso ideal para as múltiplas e simultâneas vozes dos tempos modernos. Recurso que traria para a poesia os ritmos, as mudanças, a velocidade da época contemporânea, provocando no leitor-fruidor um estado de excitação permanente, através dos efeitos de surpresa que o poeta construíra a cada passo, levando-o a descobrir sempre novas realidades "poéticas" de grande força que colaborariam na recriação do real e na superação da desgastante realidade prosaica do cotidiano. Simultaneidade e *efeito de surpresa* estão intimamente ligados como achados dos novos poetas do século vinte, Apollinaire à frente, como elementos, ou melhor, recursos poéticos, que expressariam a nova sensibilidade vigente.

Para retratar, se é que ainda podemos usar o termo, os tempos modernos, Mário buscou nesse recurso a solução que considerou satisfatória para captar e reatualizar a poesia como música, assim como tentou mostrar as múltiplas facetas da realidade do mundo urbano de hoje.

A visão arlequinal do poeta encontra expressão perfeita no polifonismo das vozes. As várias faces, as várias máscaras, são mostradas no uso freqüente que fez do recurso do polifonismo. As imagens são lançadas num mesmo verso. Cada palavra é uma frase e envia a um sentido pleno que, justaposto a todos os outros, propicia a vivência de variados sentimentos, sensações e estados psicológicos. Todos estes elementos formariam a identidade do poema e do poeta; a voz que fala não é uma apenas, mas confunde-se com as do mundo atual.

A simultaneidade não é apenas um recurso, mas a expressão da "sensação complexa" multiplicada. O Homem moderno para os futuristas é um homem multiplicado pelos meios técnicos. A "sensação complexa" implica uma percepção também múltipla e que ocorre num mesmo espaço de tempo. A esse fenômeno Mário associa nosso processo interior de percepção e de encadeamento de idéias. O fluxo de pensamentos se daria com rapidez e sobreposição de temas e imagens. A simultaneidade em arte seria a melhor expressão desse estado existencial. A reunião do exterior e do interior, sintetizador num mesmo espaço de tempo e numa solução artística, isto é, formal, capaz de dar conta da nova sensibilidade moderna. Obras cubistas e futuristas seriam, nas artes visuais, o melhor exemplo do que os literatos fariam após 1917, em particular, os cubistas de "L'Esprit Nouveau" que tão fundamente impressionaram Mário de Andrade. Esteticamente a simultaneidade, ou polifonismo como Mário preferia chamá-la, seria a culminância da libertação do processo poético das amarras da tradição e também a criação de uma nova maneira de sentir e expressar a realidade.

O uso e a expressão poética da simultaneidade ou polifonismo seria o fecho de todo o processo criativo poético/moderno, daí ser encarado como o ponto de chegada na construção do poema. Na poética essa preocupação é central e produziu efeitos que se refletiram na poesia escrita entre 1922 e '30. De *Paulicéia Desvairada* a *Remate de Males*, temos o uso decrescente do recurso da sobreposição de temas, idéias e sensações. Contudo, sua marca se faz notar, mesmo a uma leitura mais superficial. O poeta experimentava e buscava formas e soluções que melhor lhe dessem os efeitos da sensibilidade moderna. Mas Mário foi, por excelência, o poeta da eloqüência, enquanto aquele que buscava convencer e mudar pela palavra. Buscava o efeito mágico da palavra sobre ouvidos e corações. Logo, o recurso do polifonismo é abandonado pouco a pouco e principalmente após 1930, quando decide claramente sacrificar seu desejo de fazer arte pelo seu dever social enquanto artista, visando o "amihoramento" do homem. O poeta eloqüente substitui o poeta experimental. Contudo seus achados e soluções merecem ser examinados com mais atenção pela novidade que traziam à literatura brasileira de então. São o testemunho de uma vontade de atualização que permeou os artistas modernistas na primeira década do movimento. Antonio Cândido, em escrito pioneiro sobre a poesia de Mário, se refere a esta *fase experimental*

como de importância no amadurecimento intelectual e artístico do poeta. Foi a partir deste texto que delimitamos o tema de nosso estudo com a sugestão dada por este ensaísta (...) “até ‘Remate dos Males’, Mário de Andrade é todo dominado por uma dupla preocupação de explorar *temas brasileiros* e de *construir uma Poética*”.<sup>9</sup> Esta afirmação foi muitos anos depois comprovada e aprofundada por LAFETÁ ao escrever sobre o projeto estético e ideológico do modernismo, tentando mostrar que nos anos vinte a ênfase da criação literária residiu na construção de um projeto estético, o que em Mário significava construção de uma poética, implicando na absorção dos temas brasileiros. A construção da poética era para Mário uma tarefa imperiosa, sem a qual seu trabalho perderia o rumo. A crítica à velha linguagem literária, era também uma crítica ao cosmopolitismo europeu ‘fin de siècle’. Para Mário, o passo para a Modernidade implicaria num mergulho no Brasil passado e presente.

Os textos que usou como guias, roteiros, foram “O Prefácio Interessantíssimo” (1922) e o desdobramento deste primeiro texto, o ensaio “A Escrava que não é Isaura” (1925). Foi no primeiro lustro da década de vinte que Mário estabelece as principais coordenadas de seu pensamento teórico a respeito da poesia e da arte em geral. Idéias que nem sempre seguirá com fidelidade, mas que foram parâmetros para seu trabalho criativo a crítico.

O texto é composto pelo poeta de forma muito clara. Sua introdução é uma parábola irônica sobre os desvirtuamentos da poesia. Toma como modelo Rimbaud, como o primeiro a ter a coragem de “desnudar” a poesia de todo o seu passado e de buscar retomar a frescura e a espontaneidade dos primeiros tempos, dos primórdios. A atitude de Rimbaud é tomada como modelo e o princípio de um novo poetar. O corpo do texto é dividido em duas partes: a primeira trata do fenômeno da criação, do próprio fazer poético e que TELES<sup>10</sup> chamou de Poética. Define o que chama de poesia e lirismo, centro de toda a discussão. Desfila perante o leitor uma fileira de autores contemporâneos e consagrados para mostrar seu domínio sobre o assunto. Define o que entende por beleza e vê nela mais uma questão de moda do que de valor eterno. Demonstra como podemos tomá-los como consequência de uma intenção artística mais forte, imbuída de uma concepção vital do que pretendemos exprimir. Separa claramente beleza natural e artística, argumentando que uma não depende da outra. A beleza artística é construída

dentro de parâmetros próprios que independem de um referencial natural. A inspiração, outro conceito caro à tradição, é vista como um impulso lírico totalmente livre e independente de nossa vontade ou inteligência. Cita o filósofo e psicólogo RIBOT (1839-1916), no qual fundamenta muito de suas concepções poéticas e artísticas; "A inspiração parece um telegrama cifrado que a atividade inconveniente envia à atividade consciente, que o traduz".<sup>11</sup> E é na tradução que Mário vê o papel da inteligência na organização dos materiais, o caráter construído da arte. O poeta também preserva a importância da eloquência, como a lembrar a velha missão do vate que agia inspirado pelos deuses. Condena a vazia retórica, mais preocupada com as leis da forma do que com o que deveria exprimir. Busca na recuperação da eloquência salvar o velho papel do poeta como porta-voz e pedagogo do grupo social que representa. Após 1930 esse aspecto da poética cobrou crescente importância, que vemos materializada em poemas como "A Meditação sobre o Tietê".

Na atitude de Mário, em relação ao passado, notamos um respeito à herança cultural e a crença da necessidade de apreendermos com ele. O poeta moderno deve ser antes de tudo um homem culto. A *sabença* é fator fundamental para ocorrer boa poesia. Para Mário, todo o poeta moderno tem um ideal de *aventura* e *sinceridade*. Dessa aventura Mário exalta o *amor esclarecido ao passado*, no que reflete seu classicismo, seu apego à ordem e à submissão, aos valores construtivos da inteligência no ato artístico; seu respeito ao estudo da lição histórica revela seu afã de pesquisa e a busca de sabença; elementos que reunidos lhe autorizariam as novidades vanguardistas, que dariam autoridade e conseqüentemente *Serenidade* diante de seus intentos e do público em geral.

Mostra, dentro dessa perspectiva, que a relação velho/novo se faz dinâmica e que o conhecimento do passado facilita e fundamenta a construção do novo: "Também não me convenço de que se deve apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente. Demais: o antigo é degrau de utilidade. Os tolos caem em pasmaceira diante dele e a gente pode continuar seu caminho, livre de tão nojenta companhia".<sup>11</sup>

Ao findar a primeira parte de seu ensaio, Mário aponta as qualidades básicas do que considera a "modernizante concepção de poesia"; donde extrai dois resultados - "um novo, originado dos progressos da psicologia experimental; outro antigo, originado da inevitável realidade: primeiro respeito à liberdade do subconsciente. Como conseqüência: destruição do assunto poético. Segundo,

o poeta reintegrado na vida de seu tempo. Por isso: renovação da sacra fúria".<sup>12</sup> Do primeiro aspecto da moderna poesia temos a destruição das barreiras temáticas. Todos os assuntos são assuntos poéticos. O poeta moderno deve cantar a vida moderna, a vida de hoje. A liberdade do subconsciente significa que o modo lírico nasce do Eu profundo, possibilitando a liricidade de qualquer tema ou assunto. Com isso cortam-se os limites e destroem-se as hierarquias temáticas na poesia. Como decorrência desse princípio de atuação temos a atitude de relativa elitização da linguagem poética, afirmando o poeta que cabe ao "leitor se elevar a sensibilidade do poeta". Ora, como esse poeta é antes de tudo um culto, sua poesia exigiria, também, um leitor culto. A velha transparência entre produtor — o poeta — e o consumidor — o público fica balançada e se corre o perigosíssimo risco do *hermetismo* que Mário tanto abominou; Daí sua atenção para com a função da Eloquência já referida acima. Pois é através dela que recuperaria o vínculo profundo entre poeta e público, além de retomar a tradição, ao acentuar o caráter de demiurgo, de guia, ao poeta.

O segundo aspecto — renovação da sacra fúria — tem a ver com o que Mário chamou de "ânsia legítima" e "ideal científico" que imantava o poeta moderno em seu entusiasmo para seguir o caminho da construção da nova poesia. Este caminho estava associado, indissolivelmente, com a reintegração do poeta na vida de seu tempo. Era através da vivência dos fatos contemporâneos que nasceria o entusiasmo, propulsor do lirismo, motor da poesia.

Esta primeira parte encerra o que TELES chamou de "poética" propriamente. É através dos fatos e idéias apontados que Mário descreveu sua concepção do fenômeno da criação. Segundo o mesmo crítico, na segunda parte do ensaio, Mário trataria da sua Retórica onde discute a ação do criador com os meios e recursos que utiliza. Retoma a idéia de "criação pura" extraída de Huidobro e enfatiza a necessidade de se trabalhar com o máximo de crítica, que entende como "Vontade de análise"<sup>13</sup> que se inscreve na observação do moto lírico, donde retira os aspectos técnicos e estéticos. São os primeiros: o verso livre, a rima livre e o que chama a vitória do dicionário. Os dois primeiros fazem parte do que chama a melodia infinita, predominante na música ocidental desde Wagner e que remonta às origens da música nos selvagens e gregos e também está presente no cantochão; a esta concepção de música contrapõe a idéia de melodia quadrada presente na música ocidental desde

os fins da Idade Média, com influência da poesia provençal, das danças e com o que chama de a grande inovação do compasso: a barra de divisão. O que pressupõe o cadenciamento regular do verso e a medida rigorosa das estrofes. É novamente a música quem dá a orientação inovadora para Mário. O verso livre e a rima livre propiciam uma largueza de recursos de composição nunca dantes sonhada pelos poetas. A melodia infinita será a base da simultaneidade e do polifonismo, é ela que dará conta da nova sonoridade dos tempos modernos. As múltiplas vozes se fazem ouvir pelos versos da melodia infinita, propiciada pelo verso e rima livres.

É importante termos presentes a definição de *verso*, tal como a formulou Mário de Andrade: "Verso é o elemento da Poesia que determina as pausas do movimento da linguagem lírica". Mário ainda tenta explicar melhor seu conceito: "Verso é a entidade (quantidade) rítmica (ou dinâmica) determinada pelas pausas domiantes da linguagem lírica".<sup>14</sup> Tenta deixar claro que nada exige que tenhamos pausas medidas ou regras estabelecidas de como devem soar as rimas num poema.

A ruptura de regras consagradas pelo uso fez com que o poeta pudesse usar as sonoridades múltiplas e díspares de seu tempo. O uso desses recursos técnicos implicaram no exercício do mais radical de todos os recursos até então usados, isto é, o que chama de *Vitória do Dicionário*.

É o que Mário chamou "libertar a palavra da ronda sintática"; é o uso das "palavras em liberdade" do futurismo italiano. "É pois para realizar de maneira mais aproximada o lirismo puro que o dicionário, filho feraz da humanidade, tornou-se independente da sintaxe e da retórica — teorias militaristas nascidas no orgulho infecundo das torres de marfim".<sup>15</sup>

É o uso do substantivo como vocabulário que permitiu aos modernos uma construção fraseológica "muito mais larga, muito mais enérgica, sugestiva, rápida e simples".<sup>16</sup> A partir do uso do substantivo, o poeta utiliza-se de universais para expressar suas idéias, isto é possível pela ação da inteligência na formação de idéias a partir da sensação. É o uso do substantivo como universal evocador de sensações, sentimentos e idéias que possibilitou ao poeta moderno romper as amarras do passado. Logo, para Mário "o moto lírico é geralmente uma recordação", sobre a qual o poeta reconstrói sua arte e a faz provocadora de novas sugestões. Sugerir é a nova divisa da poesia e da arte modernas. O representar ficou

para as artes de períodos passados. Só pela sugestão se poderia evocar a multiplicidade de experiências da vida moderna. A vitória do dicionário e conseqüentemente do substantivo traz a baila a questão da natureza da obra de arte. Esta deveria ser representativa, e, logo, discursiva, ou usar de outros recursos como o da sugestão evocadora? A resposta do poeta Mário de Andrade é pela segunda opção; e busca, novamente no passado de nossa cultura ocidental, o apoio de um grande nome: Goethe, do qual cita a seguinte passagem: "O artista não deve estar conscientemente com a natureza, deve conscientemente estar com a arte. Com a mais fiel imitação da natureza não existe ainda obra de arte, mas pode desaparecer quase toda a natureza de uma obra de arte e esta ser ainda digna de louvor".<sup>17</sup>

Um pouco antes, na mesma parte do ensaio, Mário afirmava: "A natureza é apenas o ponto de partida, o motivo para uma criação inteiramente livre dela". Junta aos seus argumentos os exemplos que lhe são caros de Bach e Mozart para mostrar que os grandes artistas criam a partir da natureza e nunca se põem em atitude servil na relação com ela. Ao mesmo tempo em passagens posteriores do texto faz a crítica do hermetismo em arte como um mal tão grande, quanto o da fidelidade à natureza. Sua estética se baseia na crença da criação artística polarizada pelo mundo objetivo-natureza (aqui no sentido de tudo que está fora da consciência), e pelo mundo subjetivo — a consciência no movimento de rememoração através das associações de imagens e idéias.

É da conjugação dinâmica destes dois pólos e pela ação da inteligência orientada por princípios norteadores que é possível uma criação artístico-original, portanto inovadora. O mundo da arte é um acrescentamento humano à natureza existente, onde o pólo objetivo — o mundo criado, o mundo da cultura, revela-se na obra de arte, através do crivo de uma consciência particular, a do artista criador. Novamente o artista é visto como um demiurgo. A tradicional função do poeta é retomada no intento de refazer o mundo pela criação artística. Legado expressionista que Mário tentou contrabalançar com a visão do clássico, da busca de ordem e de equilíbrio. Sempre pesando e contrabalançando os pólos da criação, buscando incessantemente o perfeito equilíbrio entre o pólo objetivo e o subjetivo. No apêndice ao Ensaio, letra Q, diz bem da sua conflituada posição entre o excesso de psicologismo e o medo do verso socialmente comprometido mas sem qualidade artística.<sup>18</sup>

Este conflito básico persistiu ao longo de toda a sua vida,

apesar da inflexão em favor do lado emocional em muitos trabalhos e em declarações. Em outros escritos, nunca deixou de enfatizar a necessidade do ordenamento da inteligência no processo criativo. Quando afirma no Ensaio a supremacia da Ordem Subconsciente à Intelectual, o faz pensando no impulso inicial da criação, no jato de dados e fatos de que se utiliza o criador. Afirma: "A inspiração é que é subconsciente, não a criação. Em toda a criação dá-se um esforço de vontade".<sup>19</sup>

Continua Mário a esclarecer a função da ordem subconsciente, mostrando que ela só se materializaria em Poesia, através de "um esforço de vontade", provindo da ordem intelectual, isto é, da razão. Tenta explicar o processo ao descrever o percurso da atenção, fator essencial no seu entender para a ordenação do material subconsciente. "Embora a atenção para o poeta modernista se sujeite curiosa ao borboletar do subconsciente — as Atrépida que se deixa levar pelas brisas das associações — a atenção continua a existir e mais ou menos uniformizar as impulsões líricas para que a obra se realize".<sup>20</sup> Fica claro que o ponto de partida da criação artística é irracional, mas que o processo é conduzido pela razão ordenadora. Essa polaridade constante está em toda a obra de Mário e nos parece ser constituída do próprio pensamento do poeta que assim o desejaria, tal como expressa em várias passagens na carta à Oneyda de 14/09/40. Aí marca sua admiração pelo pensamento oriental, em particular pelo japonês, dos Mestres do Chá, assim como por Lao Tsé e Confúcio. A *flutuação* e a *dualidade* seriam características desejadas pelo poeta. A flutuação de um pólo a outro, do objetivo ao subjetivo, está presente em todo seu pensamento crítico elaborado a partir de 1922. Roberto Schwarz afirma que esta dualidade seria um elemento de incompletude no pensamento de Mário,<sup>21</sup> a espera de uma solução dialética que é sugerida no Curso de Filosofia e História da Arte de 1938, mas que não é esclarecida de todo, pela forma de esboço em que está expresso.

Ora, a carta à Oneyda (14/9/40) só vem reforçar seu apego pela polarização e pela ênfase por uma solução que considerava mais elevada, no predomínio do pólo ordenador da razão, sem contudo ter o caráter de uma solução dialética a modo hegeliano ou mesmo marxista. Defeito? Roberto Schwarz assim julga, a partir de sua visão calcada na filosofia de Georg Lukács.

Mário encara a criatividade artística como longo processo sucessivo de momentos estabilizadores e de momentos instáveis, uma

oscilação permanente entre os pólos da razão e do sentimento com a direção final cabendo a uma ação crítica dirigida pela inteligência.

Seu enfoque se aproximaria do pensamento oriental que tanto admirava,<sup>22</sup> buscando a explicação do mundo por polaridades complementares, no caso de Mário — razão e sentimento, no do pensamento oriental, as polaridades de ying e yang. Descrevendo o processo criativo, indicaria, de forma um tanto simplificada, o papel do Subconsciente: “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”.<sup>23</sup> Para que haja poesia é necessário o trabalho de inteligência, pois, só esta intervenção impediria que o poeta caísse num mal maior: o *hermetismo*. Só que a lógica que busca é diversa da tradicional que implica a concatenação de idéias numa seqüência de razões encadeadas. Esta é para Mário a ordem do poema parnasiano e de uma razão burguesa calculista. A lógica que persegue e busca é a que utiliza-se da superposição de idéias e de imagens. Onde se abole o que chama a perspectiva intelectual, isto é, o encadeamento sucessivo e causal das imagens.

Para Mário, avulta o recurso da associação de imagens e idéias, dentro do princípio de Ordem Subconsciente. Ele seria o elemento revelador dessa nova ordem, que se regeria também pela destruição do verso rimado pelo verso livre e da sintaxe pela vitória do dicionário. Como conseqüência disso, teríamos outras duas qualidades interligadas e fundamentais na nova poesia: a *rapidez* e a *síntese*.

Após se reportar a importância de alguns gêneros poéticos orientais (tankas, hai-hais, ghasel, rubai) na poesia moderna, afirma: “Nossa poesia é resumo, essência, substrato”.<sup>24</sup> Essa característica básica é que faz com que o elemento subconsciente tenha preeminência, como fator desencadeante do processo poético. Os meios de comunicação e locomoção influenciaram a sensibilidade moderna, tornando as qualidades acima referidas, elementos essenciais na caracterização da nova poesia.

Como resultado da nova realidade cultural do homem moderno, Mário aponta dois resultados: “1.º Uma como que faculdade divinatória que nos leva a afirmações *aparentemente apriorísticas* mas que são a soma de associações de idéias com velocidade de luz. (...); 2.º Usamos constantemente a *síntese suprema*, ultra-egípcia e conseqüentemente a utilização quotidiana, na poesia modernista, da abstração do universal”.<sup>25</sup>

Temos, pois, as afirmações apriorísticas que nos levam à síntese acabadas resultando no uso poético de abstrações do universal. Fundamentando todo o processo, o recurso subconsciente das associações de idéias; elemento desencadeador do lirismo, trabalhado pela sensibilidade moderna e pela inteligência ordenadora, resultando uma expressão sintética que busca o essencial dos fatos. Eis resumidamente o processo criativo para Mário, o qual se manteve inalterado, com algumas correções ou objeções, até o fim da vida. Dentro dessa concepção é que privilegiou como recurso estético que melhor significaria o anseio de expressão do moderno, o da simultaneidade, ou como preferiu chamá-lo, *Polifonismo*.

A simultaneidade é para Mário o melhor recurso na expressão direta da ordem subconsciente. É ele que possibilitaria a expressão multiplicada de várias vivências e idéias. Mário associou o termo simultaneidade ao polifonismo musical. E o fez devido a sua formação nessa área e aos sabidos conhecimentos de música de que dispunha. Mostra no texto conhecer as várias acepções que a palavra tomou nos teóricos modernos. Cita Epstein (Simultaneidade), Divoire (Simultaneismo) e mesmo Fabri (Sincronismo) de quem diz conhecer menos as idéias. Comenta Soffici, poeta italiano de sua predileção e as experiências plásticas do americano Macdonald Right. Afirmam: "Polifonismo é a teorização de certos processos empregados quotidianamente por alguns poetas modernistas".<sup>26</sup> Em seguida afirma a identidade dos dois temas para expressarem a mesma idéia: "Polifonismo e simultaneidade são a mesma coisa. O nome de Polifonismo caracteristicamente artificial deriva de meus conhecimentos musicais que não qualifico de marcos, por humildade".<sup>27</sup> Aponta o servilismo da música à uma estética imitativa, afirmando que somente no século XVIII, com Bach e Mozart, se daria a libertação completa do referencial litúrgico e literário.

"Libertada da palavra, em parte pelo aparecimento da *notação medida*, em parte pelo desenvolvimento dos *instrumentos solistas*, conseguiu enfim tomar-se *Música Pura*, ARTE, nada mais".<sup>28</sup> Para Mário, foram Bach e Mozart que alcançaram os pontos de equilíbrio entre a *criação subconsciente* e a *vontade de análise* que criam "euritmias artísticas de que a natureza é incapaz".<sup>29</sup> Para o poeta a música chega, bem antes do que as demais artes, à negação de uma função imitativa nas artes. A idéia imperante e orientadora é a de que a "obra de arte é uma máquina de produzir comoções".<sup>30</sup>

O conceito de máquina aplicada à obra de arte tem o duplo sentido de evitar a concepção imitativa, tendo a natureza como parâmetro maior, e de, também, tomar a nova realidade industrial como referência criadora. A máquina tornou-se para a maior parte dos modernos um tipo de modelo construtivo que deveria orientar a produção artística. Poderíamos estabelecer uma relação quase simétrica entre a arte moderna de inspiração construtiva e o mundo artificial da sociedade fabril que tem nos engenhos mecânicos seu principal ponto de apoio. Quase todo o pensamento francês moderno dos anos vinte pôs ênfase no caráter maquinicista da sociedade. Mário foi um leitor assíduo da revista purista de Ozenfant e Jeanne-ret — “L’Esprit Nouveau”, que melhor do que qualquer outro expressou esta visão confiante no mundo da máquina e buscou calcar suas criações neste modelo.<sup>31</sup>

A idéia de simultaneidade e polifonia se torna possível ao homem do primeiro quartel do século, pois este tem sua sensibilidade, como já vimos, alterada e multiplicada pelos novos meios de locomoção e comunicação: trem, transatlântico, aviões, rádio, jornal diário, telefone e outros. O que fez Mário reproduzir a exclamação futurista: “O homem contemporâneo é um ser multiplicado”.<sup>32</sup> E a expressão artística, no caso específico poética, seria o polifonismo ou simultaneidade, onde estaria presente como “efeito total final” a possibilidade de se viver e reviver a multiplicidade do mundo contemporâneo. Novamente é na psicologia de Ribot que encontrou apoio para sua explicação racional do fenômeno da simultaneidade e de sua possibilidade na obra poética. “L’état normal de notre esprit est la pluralité des états de conscience (le polydéisme). Par voie d’association, il y a un rayonnement en tous sens”.<sup>33</sup> Duas idéias que Mário utilizou em seu Ensaio para fundamentar a supremacia da ordem subconsciente: a pluralidade dos estados de consciência que se explicariam pelo *associacionismo*, característica básica do psiquismo humano, tal como explicou em nota do apêndice,<sup>34</sup> numa longa citação de Ribot. E por fim destaca dentro dessa passagem um trecho que julga chave para entender o processo da simultaneidade ao nível do eu interior:

“Ce phénomène repose sur une base physiologique; l’existence de plusieurs courants à l’état de diffusion dans le cerveau et la possibilité de recevoir des excitations simultanées”.<sup>35</sup> A longa passagem citada em nota serviu para justificar e tranquilizar o autor do Ensaio. Ao pé de página remete à obra de Freud “Psicopatologia da vida Quotidiana” como recurso comprobatório dessas afirmações.

Esta explicação esclarece as bases teóricas utilizadas por Mário para fundamentar a elaboração de sua poética de base psicologista, como tão bem notou Roberto Schwarz.<sup>36</sup>

Contudo, sempre procurou contrabalançar a importância do pólo subjetivo com a ênfase que daria às condicionantes modernas da sensibilidade. Esta base psicológica lhe permitia afirmar que, através do processo associativo, trabalhávamos a realidade através de sensações simples e complexas, chegando estas a níveis cada vez maiores de interrelações. Não havendo nenhum obstáculo a um acrescentamento contínuo e sempre mais complexo.

As sensações complexas provocariam "sensações simultâneas interiores" que seriam a base do novo fazer poético. Elas criariam a possibilidade do polifonismo na poesia. O poema moderno usa da *superposição* de idéias, ao contrário do poema tradicional ou "passadista" que se utiliza da *concatenação* de idéias em ordem seqüencial e causal. É o que Mário chama de melodia. Mas o que quer é a vibração simultânea de várias melodias, isto é, a polifonia, única capaz de dar conta da velha "nova" ordem subconsciente.

Na busca da Polifonia poética esboça algumas razões que valem a pena serem citadas, pois não deixam contraditoriamente de estabelecer uma distinção entre *simultaneidade* e *polifonia*: "Simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num momento dado. Polifonia é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final". Para Mário, só a música e a mímica realizariam o efeito de polifonia, e como a poesia está associada, intimamente, àquela, julga possível e desejável o uso desse recurso. Só as artes do tempo, e portanto da audição, seriam capazes de provocar uma "sensação complexa total final".

A leitura e a audição musical seriam as ações sensitivas que provocariam o efeito de polifonia, e as artes que delas dependem as únicas, segundo Mário, que podem usar corretamente do recurso estético da polifonia.

Nas esclarecedoras notas do Apêndice que acompanham o Ensaio, Mário trata mais longamente do que entende por Simultaneidade. Separa claramente, e provavelmente sob influência de suas leituras de Souñiau, as artes, em artes do tempo e do espaço. Afirma que as artes do espaço exigem equilíbrio imediato, logo, para ele, "a simultaneidade num quadro é quasi sempre defeituosa, anti-estética, ultra-impressionista, quasi sempre destruidora das verdadeiras qualidades pictóricas".<sup>37</sup>

Nisso diverge dos cubistas do grupo de Puteaux, Duchamp a frente, e dos futuristas que viam a superação das tradições justamente nas possibilidades plásticas da pintura e da escultura de realizarem e provocarem a simultaneidade. A obra de Boccioni nos mostra os ingentes esforços deste artista na consecução desse intento. E pode-se dizer que, em algumas obras, alcança o que pretendia teoricamente. Exemplo são suas pinturas e esculturas entre 1912-14. Em termos pictóricos, Mário permanecerá um cezanniano, praticamente até o fim da vida. Sua crítica de arte será calcada no expressionismo alemão, mas com uma enorme vontade construtiva na busca de uma figuração que sobrepujasse o realismo acadêmico tradicional e suas variantes estatuista e fascista. Repudia a abstração, pois esta era destituída de conteúdo social, moralmente formador. Sua crítica de arte teria como modelo ao Aleijadinho, Portinari e Lasar Segall. Dentro desse tipo de pintura e escultura não cabia lugar para a simultaneidade ou polifonismo. Talvez essa escolha de Mário marque claramente os limites do seu conhecimento artístico, que eram profundos em música, mas algo deficientes nas artes visuais, tanto por formação como por opção.

Quando, na mesma nota, volta a tratar das artes do tempo, diz que elas buscam o equilíbrio mediato, logo, nelas é possível o recurso da simultaneidade; pois o que conta é o "*resultado total final*". "Nela (obra de arte) pode dar-se simultaneidade pois a própria compreensão de uma obra de arte do tempo é uma simultaneidade de atos de memória. A compenetração, a simultaneidade das sensações é fenômeno observado quotidianamente na vida. A maneira de construir a simultaneidade pelas artes da palavra tem de ser por enquanto a sucessão de juízes desconexos aparentemente entre si mas que se juntam para um *resultado total final*".<sup>38</sup> É como se o que contasse fosse a soma final de tantas associações desencadeadas pelos fatos externos e pelo estado subjetivo de "cisma", onde, segundo Mário, haveria o nivelamento das sensações. Nenhuma seria forte o suficiente para suplantar as outras e impor-se de vez. Havendo várias sensações e um estado de abertura da consciência, num flutuar de uma a outra sensação, seria possível para o ensaísta realizar a polifonia poética. Afirmo Mário, para fortalecer sua crença nessa possibilidade: "que a cisma seja eminentemente poética e muito ocorrente na vida quem o negará? Não há passeio, não há atravessar ruas em que ela não seja mais ou menos nosso estado psicológico. Realizá-la na polifonia politonal aparentemente

disparatada das sensações recebidas é construir o poema simultâneo. Haverá nisso impressionismo? Não, porquê não abandonaremos posteriormente a crítica e a procura de equilíbrio, inevitáveis dignificadoras da obra de arte".<sup>39</sup> É novamente a razão a repor as coisas nos seus devidos lugares. É dessa constante oscilação entre a imaginação, "dominadora, quasi feroz",<sup>40</sup> e a vontade de crítica e a fome de ciência que se alimenta o pensamento humano e a criação poética. É nessa oscilação que se instala o "estado de cisma (rêverie) continua, exaltada ou lassa", resultado da fadiga intelectual do homem moderno, possibilitador do emprego do polifonismo em poesia. Esta consciência "desatenta" que não consegue fixar um ponto de concentração é a própria "consciência moderna". Aquela que está aberta a várias estimulações e que procura uma ordem que não mais a do discurso lógico seqüencial. Esta busca de uma nova ordem está presente em todo o texto do ensaio. Não podemos esquecer algumas palavras finais do posfácio, onde para Mário "todo este lirismo subconsciente é ainda filho da inteligência ao menos como teoria".<sup>41</sup> E por fim a afirmação com a qual pretende encerrar e retificar a impressão de irracionalidade na sua nova proposta poética, quando, em 1924, ao escrever o posfácio, afirma: "Nos discursos atuais rapazes, já é de novo a inteligência que pronuncia o tenho dito".<sup>42</sup> A nova ordem que busca é sempre presidida pela razão ordenadora, pela "crítica e pela procura de equilíbrio", fazendo com que nunca recusasse a tradição, partindo dela para chegar às inovações que propôs.

Realizou Mário seu ideário em sua produção poética? Conseguiu equilibrar seu elã expressionista com sua vontade clássica de ordenamento? Segundo Antonio Cândido,<sup>43</sup> em parte sim, se examinarmos sua produção entre 1922-30; o que vai de "Paulicéia Desvairada" e "Remate dos Males". A título de exemplo, citamos algumas passagens, onde Mário tentou colocar em prática seus arrazoados teóricos. Na "Paulicéia" temos poemas onde a tentativa de criação dos efeitos de simultaneidade chegam a bom resultado:

### INSPIRAÇÃO

São Paulo! comoção de minha vida...

Os meus amores são flores feitas de original...

Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...

Luz e bruma... Forno e inverno momo...

Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...

Perfumes de Paris... Arys!  
Bofetadas líricas no Trinon... Algodão!...  
São Paulo! comoção de minha vida...  
Galicismo a berrar nos desertos da América!

A fonte de inspiração é a nova metrópole moderna, na qual São Paulo seria um nascente exemplo. É nela que o poeta buscou a forma de criação e é na experiência urbana que encontrou os materiais que lhe proporcionariam o uso do recurso da simultaneidade. "Inspiração" tem um certo grau de "hermetismo", como diria o poeta, mas é capaz de despertar no leitor sensações e idéias múltiplas da vivência urbana. Por exemplo: Cinza e ouro .../ Luz e Bruma .../ que se completam nos sugerindo sucessivos estados de calma, relativa apatia e indolência, se pensarmos no pólo formado por "Cinza/Bruma/Inverno" morno. Enquanto que o outro pólo "ouro/Luz/Forno" nos remete a sensações opostas de movimento, calor, fugacidade, ação. A grande cidade seria os dois pólos: a ambigüidade, sua característica básica e a leitura aberta às múltiplas interpretações e associações. "Arlequinal e Algodão", dois ajetivos substantivados, "palavra em liberdade", a sugerir pelo som e pela imagem confrontos temáticos que só a metrópole possibilitaria. O primeiro a nos lembrar a figura simpática e cínica do personagem da "Comédia dell'Arte", a mascarada, a figura cujo caráter é indefinível e que se amolda às situações. Cada losango seria um espelho a refletir as várias faces do "Clown". Todas juntas, como no seu traje, a formar um caleidoscópio de sua personalidade, nunca limitável ou apreensível como um todo. E a segunda palavra é oposto a essa imagem ambígua, pela presença da idéia de brancura a que nos remete, a de total claridade. Se o Arlequim é Luz e Sombra, é para Mário e figura que melhor encarna a modernidade<sup>44</sup> — "algodão" é a materialização da claridade, da maciez, da ausência de conflito ou de sentidos vários.

Outro elemento a mostrar o clima cosmopolita da fonte de inspiração do poeta é a referência às "Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes .../Perfumes de Paris ...Arys!/Bofetadas líricas no Trionon .../Galicismo a Berrar nos desertos da América"!

Todas as referências remetem a Paris, então centro absoluto do cosmopolitismo ocidental. Refinamento e cultura são os dois aspectos presentes no poema. Contudo, o uso do contraste do sentido múltiplo e até ambíguo é de predileção do poeta e muitas vezes serve às suas intenções para a criação de efeitos como o realizado

na última frase do poema, onde "Galicismo", sinônimo de sofisticação e refinamento, portanto de civilização, é contraposto à idéia de "desertos da América", logo, lugar selvagem e inculto. "São Paulo! comoção de minha vida" ... é tudo isto e mais. Fica aberta a possibilidade de renovadas leituras. Teríamos o que Mário pretendia no seu "efeito total final", provocado pelo polifonismo da vozes. Este recurso é usado com freqüência em vários poemas de "Paulicéia", como "Rua de São Bento", onde traça um "painel das tentações" do centro urbano de uma grande cidade; a presença do imigrante, principalmente do italiano, se faz sentir no poema "O Domador", onde o poeta se mostra como o arlequim-clown que nos ciceroneia no seu passeio pela Avenida; em "Paisagem N.º 2", o recurso da simultaneidade é utilizado para mostrar as diferenças sociais, e o movimento cultural na agitação da cidade grande. No final o toque de sarcasmo e de desesperança nessa vida que o encanta tanto:

São Paulo é um palco de bailados russos.  
 Sarabandam a física, a ambição, as invejas, os crimes  
 e também as apoteoses da ilusão...  
 Mas o Nijinsky sou eu!  
 E vem a Morte, minha Karsavina!  
 Quá, quá, quá! Vamos dansar o fox-trot da desesperança  
 a rir, a rir dos nossos desiguais!

Em "Paisagem N.º 4", o personagem principal da vida-paulista e brasileira de então, "Sua Magestade, o Café", é a figura central desse poema que quer mostrar a vida econômica e social em torno desse produto chave para nossa economia, naquela época e até hoje. Nesse poema temos uma maior unidade temática. A seqüência de idéias gira em torno desse assunto central, o da comercialização do café, na cidade de São Paulo. Contudo, ora irrompe no poema frases que remetem a fatos ou sentimentos que tem uma relação apenas indireta com o tema central. O uso do recurso do polifonismo é limitado. Está presente com um elemento auxiliar:

Na confluência o grito inglês da São Paulo Railway...  
 Mas as ventaneiras da desilusão! a baixa do café!...  
 As quebras, as ameaças, as audácias superfinas!...  
 Fogem os fazendeiros para o lar!... Cincinato Braga!...  
 Muito ao longe o Brasil com seus braços cruzados...  
 Oh! as indiferenças maternais!...

Lutar!

A victoria de todos os sozinhos!...

As bandeiras e os clarins dos armazens abarrotados...

Hostilizar!... Mas as ventaneiras dos braços cruzados!...

Mas em "Tietê", o polifonismo é utilizado como recurso técnico e estético predominante. O rio é pretexto para o relato múltiplo de fatos e homens que em suas águas passaram. O rio é símbolo do fluir da vida e da história. E é nele que Mário encontrou anos após o fio condutor de seu pensamento poético materializado na "Meditação sobre o Tietê". Este primeiro poema curto de forte impacto, escrito entre 1920-21, seria retomado como tema em 44-5 como derradeiro testamento poético e intelectual, documento de forte conteúdo humano.

O poema de "Paulicéia", pela sua brevidade e concisão, tem as qualidades preconizadas por Mário no Ensaio: a rapidez e a síntese. Usando a imagem do rio que flui, o passar da história segue com ele e com ele se confunde. O tom do poema é elevado, iniciando como se fosse uma narrativa lendária: "Era uma vez um rio".../ e assim segue contando as grandes feitos do qual o rio foi testemunha e mesmo ator. Três das quatro estrofes do poema conservam o tom epopéico, utilizando-se de frases curtas, palavras soltas de forte impacto sonoro e imagético.

### TIETÊ

Era uma vez um rio...

Porém os Borba-Gatos dos ultra-nacionais esperiamen-  
te!

Havia nas manhãs cheias de Sol do entusiasmo  
as monções da ambição...

E as gigantes vitórias!

As embarcações singravam rumo do abismal Desca-  
minho...

Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...

Ritmos de Brecheret!... E a santificação da morte!

Foram-se os ouros!... E o hoje das turmalinas!...

— Nadador! Vamos partir pela via dum Mato-Grosso?

— Io! 'Mai!... (Mais dez braçadas.

Quina Migone. Hat Stores. Meia de seda.)

Vado a pranzare con la Ruth.

Como podemos observar por uma leitura mais atenta, já o último verso da quarta estrofe traz a ruptura com o tom elevado da narrativa-lendária. O passado era dos “ouros”, “o hoje das turmalinas”!... dos brilhos falsos, da falta de grandeza e de uma aparência enganosa.

Imediatamente o poeta nos mergulha no seu mundo presente; onde não há mais epopéias a cumprir, e, se existem, se restringem simplesmente a competições esportivas! A figura do nadador tira do velho rio seu papel de cenário e ator de fatos notáveis. E mais, esse nadador já não é mais o filho dos Bandeirantes lendários, mas sim dos italianos imigrantes que trouxeram consigo o mundo da máquina e do progresso. Ele não iria “pela via dum Mato-Grosso”, mas sim pelas da grande cidade com seus atrativos de consumo: “Quina Migone. Hat Stores. Meia de seda” — ou de prazer: “Vado a pranzare con la Ruth”. A inserção de expressões e palavras em línguas estrangeiras acentua o tom prosaico, atual e cosmopolita da cidade banhada e percorrida pelo velho Tietê. A rapidez telegráfica das informações, que o poema envia ao leitor, dão-lhe o suceder rápido dos tempos e dos fatos, tal qual as águas do rio “rumo do abismal Descaminho”.

A terceira estrofe, em seu primeiro verso, funciona a modo de estribilho que não se repete, e eleva a narração a seu ponto mais alto: “Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar”!... Quatro substantivos e um verbo no infinitivo que resumem um universo denso de atos e fatos, narrados suscintamente ao leitor pelas palavras, pelo som e pelo ritmo do verso. O leitor apreende de forma intuitiva o que foram séculos de história paulista e brasileira. Os condensados “ritmos de Brecheret”, de sua viril estatuária que figurava esse passado heróico, sugeria aos presentes persistência e tenacidade moral na continuação da “empresa”.

Contudo, o poeta-arlequim sabe que não é mais possível realizarem-se os grandes feitos heróicos desse passado imemorial. O presente é das “turmalinas”, cheio de enganos e sem grandeza. Se no passado ergue-se a figura do Bandeirante desbravador a enfrentar todos os perigos na conquista do “abismal Descaminho”, no presente o “herói” é o esportista, o nadador, a banhar-se calmamente nas águas do velho rio na busca do prazer. O poema começa com o tom de uma narrativa lendária e acaba num relato telegráfico de fatos prosaicos da grande cidade moderna, cujo desafio que nos lança é a superação paulatina de seus obstáculos nada heróicos e muitas vezes destituídos de qualquer sentido mais amplo. O tom

irônico do poeta está presente o tempo todo, seja pelo tom grandiloqüente das primeiras estrofes, seja pelo corte abrupto no final com a imagem do nadador e a inserção de palavras e frases em língua estrangeira. Aliás o último verso é uma expressão vulgar introduzida para acabar de vez com qualquer veleidade dignificadora. O uso do Polifonismo se mostrou de grande propriedade pela intenção de recriar no leitor as várias épocas e vivências que ocorreram no e ao longo do rio Tietê. Podemos dizer que o poeta consegue, de forma sintética e uma linguagem poética extremamente veloz, caracterizar o fluir da história, homólogo ao do rio.

Em "Losango Cáqui" (1926), o uso do polifonismo continua tendo como ponto alto algumas passagens, muito expressivas, presidiadas pelo claro desejo do poeta: "Raro tive a intenção de poema quando escrevi os versos sem títulos deste livro".<sup>45</sup> O que fez foi colocar para fora seu "lirismo subconsciente", quase em estado puro, gerando o que chamou na "Advertência" de "poesia de circunstância", o que lhe prejudicava o sentido de universalidade, tão fundamental na obra de arte, no entender de Mário. Neste segundo livro de poemas modernistas o uso do polifonismo é bem maior, assim como a liberdade de composição gráfica dos poemas que o compõem. Ao tema central da experiência militar do poeta justapõem-se várias outras que, ao se entrelaçarem, formam um vasto pabel da cidade e do poeta na sua alegria de viver. Os poemas que alcançam uma realização exemplar do que Mário preconizavam são: "Meu coração estrala", "Máquina-de-escrever", "Conversavam" e "Manhã veraneja, manhã que dá sustância". Em "Meu coração estrala", o tema principal é o amor do poeta pela vida, pelos homens e pelas mulheres que idealiza. A este tema central se entrelaçam outros dois que nos trazem a subjetividade do poeta à realidade do mundo: é o da "Viagem pela cidade de bonde" e as múltiplas atividades cotidianas. A estas sensações e idéias que se sucedem como torvelinho na mente do poeta, quase a levá-lo a uma explosão de contentamento, a um transbordamento, ele próprio pede calma a sua "Minha Loucura" e chama-lhe a atenção para fatos que lhe trazem, como amargura, a realidade da vida: "Precisões tenebrosas.../Revoluções futuras.../Perspectiva de escravo cáqui, pardacento, fardacento" .../Contudo, este chamar à razão é superado pela explosão esfusante de alegria que permeia todo o poema e que finaliza ao poeta esclamar: "Meu coração estrala/Amor!.../.

Em "Clan do Jaboti" (1927), o poeta eloqüente se torna predo-

minante, e uma poesia mais discursiva e reflexiva toma lugar. O tema do nacional e de sua caracterização passam a ser o assunto principal. O livro de poemas é como um grande painel da nacionalidade, mostrando suas diversidades, suas distâncias e discrepâncias.

Em “Coordenadas” e “Ritmo Sincopado”, temos o apelo e uso de material folclórico de São Paulo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Nordeste, da tradição folclórica indígena (“Poema” e “Lenda do Céu”), e do sentido humanista presente em “Dois poemas Acreanos”, como a consolar e lembrar esse irmão caçula da Federação, tão só e isolado de todos nós. Essa busca de integração nacional via poesia, é sem dúvida a busca de nossa identidade como povo e nação. Os “Dois poemas” finais são um recado de solidariedade e crença na possibilidade de nos encontrarmos e de nos reconhecermos na e além da multiplicidade de faces que a roupa do Arlequin poeta representa. Nesse livro positivo e otimista, esboço de um passado mítico e histórico, está presente a promessa de felicidade numa reunião que a todos congregaria: A imagem-mito (ideológica) de uma nação brasileira.

Três grandes poemas, já dariam ao livro o destaque que merece na moderna poesia brasileira, são: “O Poeta Come Amendoim”; “Carnaval Carioca” e “Noturno de Belo Horizonte”.

Amplios painéis facetados da vida brasileira, onde relato, narrativa mítica e os jatos de lirismo do poeta se misturam na tentativa de captar fontes de essencialidades do que seria o “ser” brasileiro.

Nestes poemas, como nos anteriores, a presença e *uso do* recurso do polifonismo é mais restrito a momentos de pura liricidade, de afloramento das sensações, das lembranças e das associações ao sabor de uma mente solta e fora de qualquer peia.

Em “Carnaval Carioca”, amplo retrato não realista de uma manifestação cultural popular urbana, que se alastraria pelo país a fora, Mario usa do recurso do polifonismo pra mostrar a interpenetração dos diversos planos vividos pelo poeta:

Falsetes em desarmonia

Coros luzes serpentinas serpentinas

Coriscos córos caras cólos braços serpentinas serpentin  
tinas

Matusalem cirandas Breughel

— Diacho!

Sambas bumbos guisos serpentinas serpentinas...

E a multidão compacta se aglomera aglutina mastiga  
em aproveitamentos brincadeiras asfixias desejadas  
delírios sardinhas desmaios  
Serpentinas serpentinas córos luzes sons  
E sons!

Esse trecho mostra bem a agitação de uma noite de carnaval na rua. A bulha circundante às pessoas, aos objetos e às cenas que baralham, se intercalam e se dão à percepção do poeta, tudo ao mesmo tempo, dando-lhe a sensação de estar no centro dos acontecimentos.

No final do poema, quando o dia aponta, a agitação do grande baile público cessa, "o poeta vai deitar". Contudo, a agitação agora é das lembranças e da "invasão furiosa das sensações". Ele "dorme sem necessidade de sonhar", pois:

Lhe embala o sono  
A barulhada matinal de Guanabara...  
Sinos buzinas clacsons campainhas  
Apitos de oficinas  
Motores bondes pregões no ar,  
Carroças na rua tranzatlânticos no mar...  
É a cantiga-de-berço.  
E o poeta dorme.

Entre os dois momentos do poema, onde o uso do recurso do polifonismo se fez com toda a intensidade são momentos de agitação do mundo exterior, seja no lazer, no ócio, na festa coletiva, na quase orgia do carnaval, seja no trabalho, no momento da produção, na bulha matinal da volta à ordem. São momentos de interação intensa entre o eu do poeta e a realidade múltipla que se lhe oferece. Mário procura recriar este momento no leitor, provocando-lhe o "efeito total final" do que sentiu, ao vivenciar e ao escrever o poema.

O livro que fecha este período é "Remate de Males" (1930). E como o nome diz, inspirado na viagem ao alto Amazonas, onde, no rio Javari, teria encontrado uma desolada localidade ali chamada com o mesmo nome.<sup>46</sup> E para Mário este lugar hermo, nos confins do Brasil, era a confirmação de todas as nossas mazelas e de nossas insuficiências. O título que encima o livro parece repetir o nome deste lugar perdido, é o remate das mazelas nacionais e humanas

de cada um. Tem o livro um dos mais altos níveis de lirismo amoroso nos poemas que compõem as partes intituladas "Tempo de Maria"; "Poemas de Negra" com passagens belíssimas e "Poemas da Amiga". Em "Marco da Viração", o tom eloqüente ganha espaço e temos poemas de grande força de convencimento como "Louvação Matinal", "Improviso do Mal da América" e "Pela Noite de Barulhos Espaçados". É a reflexão sobre si e seu trabalho e também sobre os homens e seus destinos nestas malfadadas terras da América. O Polifonismo é praticamente esquecido, pois a intenção do poeta é fazer uma poesia de convencimento. Tenta pelo discurso relatar suas experiências e ao mesmo tempo despertar os homens (leitores) para as mazelas deste "terreal paraíso". Ou a intenção lírica se impõe num tom elevado, sem a explosão juvenil de "Losango Cáqui". O fato lírico é mediado pela reflexão do homem maduro já na busca, meio desencantada, de si e do sentido da vida. Espelho dessa busca, é o poema de abertura do livro, "Eu sou trezentos", onde de forma refinada o polifonismo é utilizado para dar vez às várias vozes do poeta. É o efeito da simultaneidade do eu interior do poeta, que tenta, via recomposição desse fragmento, encontrar sua face. Esforço baldado, pois só no esquecimento é que sua alma encontraria abrigo. O poeta é as múltiplas sensações que renascem a toda hora, suscitadas pelos mais variados estímulos. As várias imagens no espelho lhe dão e lhe furtam a possibilidade de uma só imagem integral. Espelhos e losangos do traje do Arlequim formam o caleidoscópio de uma personalidade múltipla e nunca concluída.

"Pireneus e caiçaras", referência a uma Europa sempre presente e nunca visitada, assim com o passado rural paulista se intercala na mente do poeta. Entre um e outro resvala a face não delimitada. Poema auto-biográfico que se nega pelo jogo ambíguo das imagens, que se mostram e se escondem, num jogo de reflexos espelhados e rápidos, como a vida moderna. E a esperança final do poeta está no fim dessa vida tumultuosa, quando a maneira oriental acredita no repouso e talvez no nada, trazido pelo "esquecimento que condensa", possibilitando, quem sabe, o aparecimento de sua face definitiva. Só assim sua alma lhe serviria de abrigo para um repouso eterno. Poema ambíguo, feito de imagens fortes e sugestivas, num certo grau de hermetismo a cercar o eu do poeta de uma "neblina fina" e a forjar sua face espelhada em outros espelhos, que refletiriam o jogo sucessivamente ao infinito.

A Polifonia das vozes do poeta se entrelaçam acentuando esse lado múltiplo e ambíguo do fluir da consciência. É um exemplo do que Mário chamou a "Simultaneidade do eu interior". Essa consciência repetiria o próprio fluir, sem concentração, que a vida moderna impôs aos homens. Nova realidade, nova sensibilidade. É o "estado de cisma", permanente no qual o poeta se vê jogando sem saber a que imagem se reportar na busca aflitiva de identificação.

Este tema continua nos poemas do segundo título do livro: "Danças" (1924), onde um tom amargo se faz notar por traz de uma pretensa alegria de viver. O curioso é que composto em '24, só foi publicado em '30. Seu espírito não cabia em "Losango Cáqui" ou no "Clan". O tom crítico e cético serve bem à intenção de Mário em "Remate".

Como o próprio título sugere, os novos poemas, que o compõem, se prestam ao uso do polifonismo, pois o eu que fala, o do poeta, se justapõe a outras vozes de fora e de dentro de sua consciência. Como exemplo tomemos o poema III: "Filha, tu sabes... que hei de fazer"! Onde a dança das identidades é a dos pronomes pessoais, através dos quais se manifestam as variadas faces da humanidade, em tom complacente e amargo. Quando no final o poeta pergunta: "Que somos nós"! "Pronomes pessoais". Nada mais impessoal e descaracterizador. É a presença da massa na sociedade moderna que aparece. O poema graficamente acentua o turbilhão de sensações volteantes, como a de uma dança desenfreada.

A ambigüidade marca o coração do poema: "Sucedem quadri-lhas.../ Cativos!/ Assassinos!/ Ciganos!/ Judeus!/"

O poeta usa a quadrilha em seus dois sentidos usuais, o de dança e o de grupo de contraventores da lei. A ambigüidade do uso faz com que as vicissitudes da vida sejam comparadas às danças. Os desregramentos dos infratores são comparáveis àquele que traz a dança, movimento incessante a nos deslocar e a nos desequilibrar. A dança altera a posição dos pares e dos indivíduos no espaço; rompe hierarquias, relativiza posições. Logo, a ambigüidade dos termos está coerente com o próprio sentido de "dança". E a essas múltiplas posições possíveis, o poeta-acrescenta o humor e a ironia, como no verso: "Açambarcadores de feijão-virado", para acentuar a falta de ponto de referência ou de qualquer conceito ou mesmo idéia estável. A estrofe que inicia com — "A Bolsa revira", mostra ao leitor, graficamente, a mutabilidade e a variedade de um aspecto da vida moderna, o do mundo financeiro, que é também um pouco

de cada um dos leitores. E no fim do poema, como no de uma dança rodopiante, o poeta volta a perguntar-se: "Que somos nós"!? Recolocando, novamente, a questão da primeira estrofe.

Filha, tu sabes... que hei-de fazer!  
 Nós todos somos assim.  
 Eu sou assim.  
 Tu és assim.  
 Dançam os pronomes pessoais.

E conclui pelo anonimato dos pronomes pessoais que, paradoxalmente, não nos individualizam, pelo contrário mostram a fluidez de nossos papéis sociais, a mutabilidade das máscaras que portamos.



1930 marcou uma mudança acentuada na vida e na obra de Mário de Andrade. Se compararmos sua produção poética do decênio vinte, veremos que foi muito prolífica, publicando quatro livros de poesia em menos de dez anos. Após '30, um longo mutismo de onze anos até edição de "Poesias" pela Editora Martins de São Paulo. A revolução da Aliança Liberal, com suas promessas e seus primeiros desenganos, acelerou a politização e o amadurecimento do poeta. Pari passu a estes fatos políticos, Mário se aproximava dos quarenta anos (1933) e conseqüentemente de uma maturidade a lhe avisar que boa parte dos anos produtivos haviam passado. Pelo menos assim entendeu o poeta:

#### QUARENTA ANOS (27-XII-33)

A vida é para mim, está se vendo,  
 Uma felicidade sem repouso;  
 Eu nem sei mais si goso, pois que o gôso  
 Só pode ser medido em se sofrendo.

Bem sei que tudo é engano, mas sabendo  
 Disso, persisto em se enganar... Eu ousou  
 Dizer que a vida foi o bem precioso  
 Que eu adorei. Foi meu pecado... Horrendo

Seria, agora que a velhice avença,  
Que me sinto completo e além da sorte,  
Me agarrar a esta vida fementida.

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.

A melancolia, a tristeza e uma amargura sabida, permeiam o poema em forma de soneto. Esta crise foi superada pelo afincamento no trabalho e logo após pelo mergulho na atuação político-cultural como diretor do Departamento de Cultura da municipalidade de São Paulo. Momento de grande criatividade no grupo modernista, de projetos audaciosos e de uma confiança, até exagerada pode-se dizer hoje, no papel de guias culturais que julgavam desempenhar na vida de São Paulo e do Brasil. Paulo Duarte, companheiro de jornada, nos deu um comovente depoimento desses anos ao publicar sua correspondência com Mário. Nela fica claro também que o fracasso desse projeto, após 1938, apressou a morte do poeta.

Nos anos trinta Mário continuou a escrever poesias, mas não as publicou. Cremos que seu envolvimento em outras atividades, mais urgentes naquele momento, o afastaram do metier que tanto apreciava. A revolução de '30 e o Estado Novo são balizas importantes para o entendimento da obra poética de Mário de Andrade. Foram fatos que lhe abalaram convicções, lhe alteraram expectativas e lhe deram, principalmente, uma grande amargura e uma desilusão claramente expressa no Livro "A Costela do Grão Cão". A preocupação do poeta com a função social do artista aumentou com o passar do tempo, ditada pelo amadurecimento, pressionado pelos fatos políticos da década. "O Carro da Miséria" e "Café" marcam bem esta guinada à esquerda.

Estes livros, publicados em 1941 e em anos subsequentes, nos mostram uma poesia carregada de intensões sociais e com uma forma discursiva bem marcada pela idéia do compromisso social e moral do poeta com seu tempo. Nessa poesia não há lugar para experimentos formais como o da Simultaneidade ou Polifonismo. A função pedagógica do poeta e da poesia toma supremacia sobre a das experiências inovadoras. Para Mário, era necessário sacrificar as inovações formais, que muitas vezes tolhiam o entendimento da mensagem por uma forma mais tradicional, mas mais acessível à maioria do público.

A simultaneidade deixa de ser um recurso e achado estético de valia, a medida que a atenção do poeta se centra em si mesmo e na sua atuação ética pela transformação da sociedade. O poeta-arlequim é superado pelo poeta-pedagogo.

O Segundo julga o primeiro excessivamente destruidor, anárquico, resvalando para o fim e nebuloso limbo do hermetismo. Será isto, exatamente assim? Cremos que não, a produção poética de Mário nos anos vinte, se não tem a força de convencimento da produção posterior tem a força da novidade, do desconcerto da cultura e da poesia arrumadinhas pela tradição, da linguagem cotidiana introduzida no poetar, a destruir mitos e procedimentos consagrados. E mais essa ventania experimental da poesia marioandradina ao mexer com as formas e os procedimentos tradicionais, foi e é tão revolucionária quanto a que produziu o poeta, após, com deliberada intensão política.

Vanguarda ou comprometimento? Parecem ter sido os pólos entre os quais Mário se debateu, não compreendendo, talvez, que eram conciliáveis e que a lesibilidade de sua poesia não significava o abandono de procedimentos inovadores como os que enumerou no Ensaio, e em particular a busca do efeito de Simultaneidade ou Polifonismo, como julgou melhor nomeá-lo.

A ênfase nos temas brasileiros, nos anos vinte, diminue após '30, em parte pela preocupação com os conflitos sociais nascentes, em parte pela introspecção que o poeta fez em seu trabalho, continuando a procura da identidade, por um mergulho no eu.

Nota-se um deslocamento de ênfase entre uma década e outra. Nos anos vinte, a busca das novidades formais estava aliada a tentativa de estabelecer um caráter nacional brasileiro, acima dos conflitos da nova sociedade industrial que surgia no Rio e principalmente em São Paulo. A euforia dos "anos loucos" contagiou os jovens intelectuais de então, na crença, para nós hoje, algo ingênua, do progresso crescente e das benesses da industrialização. Foram, sem se darem conta, os poetas da modernização capitalista e colaboraram na atualização e também na internacionalização da cultura nacional.

Todavia, não lhes faltou visão crítica da nossa situação de dependência. Foram Oswald e Mário, dentre os do grupo paulista, os que melhor expressaram em suas obras e vidas o dilaceramento entre a modernização desejada, o estar em compasso com o mundo e a vontade consciente de conhecer a mudar o país. Mas não souberam resolver a questão que tanto os angustiou: "Vanguarda ou

Comprometimento”? Provavelmente porque ainda viam a obra de arte na tradicional relação de forma e conteúdo, como instâncias separadas e complementares. Ainda sentiam dificuldades de admitir a principal constatação da modernidade: a forma é o conteúdo. Em Mário, assim como em Oswald, também há — acrescente-se ao peso de uma visão estética bastante tradicional — o desejo de colocar suas produções artísticas sob a égide da mudança social e política, visando a educação do público. A diferença entre os dois Andrades é a de que Mário cuidou muito da qualidade artesanal de seu trabalho, nunca lhe rebaixando o nível estético. Se em sua poesia após '30 há uma volta ao discurso, há sempre, também o cuidado com o que e o como escreve. Mesmo com essa tendência predominante do poeta-pedagogo, temos obras de grande força lírica e de irrupção do inconsciente, como os poemas que estão em “Grão Cão de Outubro”: “Vinte nove bichos”, “Os Gatos” e “Brasão”. Mas, sempre o Mário-professor retomava o controle sobre o arlequim e o profeta, sob às vistas da inteligência ordenadora, buscava realizar seus fins éticos para o “amihoramento do homem”.

<sup>1</sup>MANOEL, Antonio. “A Música na Primeira Poética de Mário de Andrade”, In: DAGLIAN. *Poesia e Música*, São Paulo, Edição Perspectiva, 1985, pg.15-47.

<sup>2</sup>TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 6ª edição. Petrópolis, Edição Vozes, 1982.

<sup>3</sup>ANDRADE, Mário de. “O Artista e o Artesão”, in: *O Baile das Quatro Artes*, 3ª edição, São Paulo, Martins, Brasília, NL, 1975.

<sup>4</sup>SCHWARZ, Roberto. “O Psicologismo na Poética de Mário de Andrade”, In: *A Sereia e o Desconfiado*, 2ª edição, Rio de Janeiro, Edição Paz e Terra, 1981.

<sup>5</sup>O curso de Filosofia e História da Arte foi proferido por Mário de Andrade no 2º Semestre de 1938, no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, onde, além de catedrático da matéria, era também o diretor do referido Instituto. Mário organizou apostilas para o curso (09) que havia planejado para 13 (treze) encontros. Segundo material manuscrito depositado no Arquivo Mário de Andrade do IEB/USP, podemos supor que Mário deixou de elaborar as apostilas referentes a três últimas aulas, provavelmente condensando o assunto nas apostilas de nº 7, 8 e 9. A aula inaugural do curso teve como tema: “O artista e o Artesão”, posteriormente publicado na coletânea de ensaios *O Baile das Quatro Artes* em 1943. E o conjunto de apostilas que os alunos receberam foi publicado pela primeira vez, isoladamente, pelo, centro de Estudos Folclóricos do Grêmio da FAU/USP em 1955 em edição mimeografada; e pela segunda vez na publicação *Mário de Andrade (Depoimentos 2)*, conjunto de ensaios do crítico paulista e de depoimentos

e artigos sobre sua obra, também pela mesma entidade, em 1966. Todavia o material reunido por Mário, na preparação desse curso, soma um conjunto de fichas em diversos tamanhos e vários manuscritos que ultrapassa de longe o volume das apostilas. O próprio Mário organizou este material num total de 12 pastas. Ajuntando na de n.º 12 uma série de anexos; textos de reflexão sobre arte e beleza; arte e estética e o mais importante de todos, sem dúvida, a cópia da certa que enviou a Oneyda Alvarenga em 14/9/1940 e que chamou: "Do Conhecimento Técnico", este texto constitui uma autobiografia intelectual, intermeada de reflexões sobre a arte e o fazer artístico. Este material está sendo estudado e organizado pela possível publicação, sob os auspícios do CNPQ, pelos professores Claudéte Inês Kronbauer e José Augusto Avancini, sob a supervisão da Dra. Telê Porto Ancona Lopez do IEB/USP.

<sup>6</sup>LAFETÁ, João Luiz. "A consciência da linguagem", e "Ética e Poética", In: 1930: *A crítica e o Modernismo*. São Paulo. Duas Cidades, 1974.

——— "Pequena Introdução às Máscaras", In: *Figuração da Intimidade*, São Paulo. Martins Fontes, 1986.

<sup>7</sup>ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: Cartas*. São Paulo. Duas Cidades, 1983.

<sup>8</sup>COLI, Jorge e DANTAS, Luiz Carlos. "Sobre o Banquete", In: Andrade, Mário de. *O Banquete*, São Paulo. Suas Cidades, 1977.

<sup>9</sup>CÂNDIDO, Antônio, resenha sem título sobre as Poesias de Mário de Andrade, in "Clima", janeiro de 1942, n.º 08, p.75.

<sup>10</sup>TELES, Gilberto Mendonça, op. cit p.303-7.

<sup>11</sup>ANDRADE, Mário de. "A Escrava que não é Isaura (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista)", In: *Obra Imatura*, 3.ª edição; São Paulo/Belo Horizonte, Martins/Editora Itatiaia, 1980. p.223.

<sup>12</sup> ———, idem, p.224.

<sup>13</sup> ———, ib., p.225.

<sup>14</sup> ———, ib., p.228-9.

<sup>15</sup> ———, ib., p.240.

<sup>16</sup> ———, ib., p.234.

<sup>17</sup> ———, ib., p.238.

<sup>18</sup> ———, ib., p.295. Dentro dessa passagem destacamos o seguinte trecho que nos parece focar uma questão central da modernidade: "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, noutra a coragem de realizar esteticamente a actualidade que seria ingrato quasi infame desvirtuar, mascarar, em nome dum futuro terreno que não nos pertence".

<sup>19</sup>ANDRADE, Mário de. Op. cit. p.243.

<sup>20</sup> ———, idem, p.243.

<sup>21</sup>SCHWARZ, Roberto. Op. cit, p.21-2.

<sup>22</sup>ALVARENGA, Oneyda. Op. cit, p.271.

<sup>23</sup>ANDRADE, Mário de. Op. cit, p.243.

<sup>24</sup>\_\_\_\_, Idem, p.250.

<sup>25</sup>\_\_\_\_, ib. p.253.

<sup>26</sup>\_\_\_\_, ib. p.256.

<sup>27</sup>\_\_\_\_, ib. p.256.

<sup>28</sup>\_\_\_\_, ib. p.257.

<sup>29</sup>\_\_\_\_, ib. p.257.

<sup>30</sup>\_\_\_\_, ib. p.258.

<sup>31</sup>Cf. Grembecki, M.H. *Mário de andrade e L'Esprit Nouveau*, São Paulo, IEB/USP, 1969.

<sup>32</sup>ANDRADE, Mário de. Op. cit. p.266.

<sup>33</sup>\_\_\_\_, idem, p.293.

<sup>34</sup>\_\_\_\_, ib., p.293.

<sup>35</sup>\_\_\_\_, ib., p.293.

<sup>36</sup>Cf. Schwarz, Roberto. Op. cit.

<sup>37</sup>ANDRADE, Mário de. Op. cit. p.290.

<sup>38</sup>\_\_\_\_, idem, p.290.

<sup>39</sup>\_\_\_\_, ib., p.292.

<sup>40</sup>\_\_\_\_, ib., p.294.

<sup>41</sup>\_\_\_\_, ib., p.299.

<sup>42</sup>\_\_\_\_, ib., p.300.

<sup>43</sup>CÂNDIDO, Antônio. Op. cit. p.72-8.

<sup>44</sup>Cf. Lopez, Telê P.A. "Arlequim e Modernidade". São Paulo, 1979 (Separata da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 21, 1979, p.85-100).

<sup>45</sup>ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. 6ª ed. São Paulo/Belo Horizonte. Martins Ed./Ed. Itatiaia, 1980, v.1, p.67.

<sup>46</sup>\_\_\_\_. *O turista Aprendiz*, São Paulo. Duas Cidades, 1976, p.103-111.

\*Universidade de Ijuí  
C. Postal 560  
98700 - Ijuí - RS  
Brasil.