

CONSCIÊNCIA E CRIAÇÃO NA POESIA DE MÁRIO DE ANDRADE

Roberto de Oliveira Brandão*

RESUMO

O presente texto procura detectar e acompanhar o movimento de consciência de Mário de Andrade através de sua produção poética, de modo especial no "PREFÁCIO INTERESSANTÍSSIMO", composição emblemática da passagem da poesia brasileira pelo caldeirão renovador que foi o Modernismo de 22. Transitando das teorias e das soluções poéticas do tempo às auto-análises e confissões de "passadismo", Mário vai construindo um tecido poético composto onde valores como "unidade", "isenção" e "distanciamento" líricos cedem lugar à "pluralidade", "participação" e "análise" com que a arte moderna iria dar substância à experiência estética como relação direta entre a consciência e a matéria do mundo.

Unitermos: Metapoema; Modernismo de 22; Consciência e Poesia em Mário de Andrade.

Antes de entrarmos na discussão do papel da consciência na poesia de Mário de Andrade — como aparece em alguns de seus metapoemas — vejamos, ainda que sumariamente, o que nos parece ser a linha divisória entre a poesia anterior ao período do Modernismo e aquela que o constitui como lugar de passagem e de ingresso de nossa poesia na modernidade.

Se é verdade que, comparada com a produção modernista, boa parte da poesia anterior (considerada em grandes blocos: a clássica, a romântica, a parnasiana e a simbolista) apresentava uma maior uniformidade nos seus modos de auto-referência, isso se devia sobretudo ao respeito que os poetas votavam aos princípios comuns ao grupo, mais rígidos em uns, menos em outros. É sempre útil lembrar que a originalidade e a individualidade como valores a serem buscados pelo poeta são ideais relativamente recentes. Afinal, essas sementes

* Professor de Literatura Brasileira na FFLCH-USP.

românticas não constituem senão um aspecto da dissolução das "poéticas" como lugares de encontro e de canalização das inquietações estéticas do produtor e do consumidor de poesia. Não é à toa que a tese hegeliana da morte da arte tenha surgido no período romântico. Também para a poesia, morte e renovação são termos complementares. Duas conseqüências mais significativas dessa postulação talvez estejam nos fatos de que, depois do Romantismo, os movimentos estéticos tenham sido cada vez mais breves, e, por outro lado, os poetas tenham se empenhado tanto em expor nos poemas uma aguda consciência de sua atividade e de seus instrumentos. Os lances mais radicais desse jogo foram protagonizados pelos vários movimentos de vanguarda do início do século, futurismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, etc., grupos esses que procuraram desativar as soluções regradas das poéticas anteriores.

Embora refletindo mais lenta e parcialmente esse processo, a poesia brasileira tem no Modernismo seu momento de virada para a modernidade. Contudo, para que isso se concretizasse seus poetas precisavam não apenas equacionar teórica e praticamente os problemas já intensamente debatidos em outros países, mas também aqueles peculiares à nossa tradição poética, um dos quais, e certamente não o menor, era o de pensar sobre e de encontrar (criar, na verdade) as "substâncias" e os "modos" adequados ao nosso meio cultural e literário.

Nesse sentido é que me parece que os metapoemas de Mário de Andrade representam uma de suas contribuições para o "ajuste do passo" da poesia brasileira com a concepção e a prática da poesia moderna. Isso se dá na medida em que ele caminha pelos poemas, principalmente no "PREFÁCIO INTERESSANTÍSSIMO", rompendo sua unidade lírica através da fusão de elementos de teoria, de história, de confissão pessoal, de exemplos, de postulações críticas, etc., tudo fundido com os materiais e procedimentos criativos que ele tem à mão, incluindo-se também os seus próprios condicionamentos poéticos, reconhecidos ou não.

Sua expressão parece ter sempre uma intenção a guiá-la, mesmo quando aparentemente natural e simples. Dando respaldo a essa orientação, encontramos todo um conjunto de atividades e de interesses de Mário: ficção, música, artes plásticas, crítica e história literária, folclore, jornalismo, etc, sobretudo uma clara noção da necessidade de integrar as várias manifestações artísticas particulares em categorias capazes de lhes garantir uma validade mais ampla e duradoura. Exemplo disso é sua síntese-interpretação das três bandeiras do Modernismo, aliás, "*princípios fundamentais*", como ele mesmo as chama no balanço que fez em 42: "*O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência nacional*" (1).

1 — ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, s/d. p. 242.

A atualidade operativa dessas bandeiras vão certamente muito além do período literário a que se refeririam.

De certa forma paradoxal, a primeira observação sobre a função da consciência em Mário como instrumento e matéria de renovação na poesia brasileira deve recair sobre seu "passadismo", que não foi reconhecido apenas por ele, mas também por críticos atentos à produção modernista.

No "PREFÁCIO INTERESSANTÍSSIMO" (*Paulicéia Desvairada*) ele confessa seu compromisso com o passado. Ora é a dificuldade em assimilar as novas tendências: "*E desculpe-me por estar tão atrasado dos/ movimentos artísticos atuais. Sou passadista,/ confessor*". (p. 14). Ora são seus "pecados" criativos: "*Perto de dez anos metrifiquei. Exemplo?*" (p. 15). E o poeta transcreve um soneto ("ARTISTA"), cheio de imagens enfáticas de uma carência idealizante: "*meu desejo é...*", "*meu anseio é...*", "*Quando encontrar...*", "*sonho ilustre que em meu peito guardo*", "*manancial de tintas*", "*pincéis exaltados*", etc, etc. Em outros momentos é sua insistência na valorização dos fatores subjetivos da criação: "*Um pouco de teoria?/ Acredito que o lirismo, nascido no/ subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros,/ sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada*" (p. 17).

A tônica na base subconsciente do lirismo, é verdade, traz consigo sua própria justificação estética (e histórica) no período, se considerarmos que o inimigo mais imediato do Modernismo era o Parnasianismo remanescente com tudo aquilo que ele representava em termos de formalização das soluções poéticas. Como modernista, Mário utilizou também outros instrumentos para romper com a mesmice da poesia praticada até então: as frequentes intervenções da razão, uma ostensiva cor local, chegando muitas vezes ao folclórico, uma preocupação em romper com certas normas da linguagem, etc., etc. Se nem sempre conseguiu "*elevantar-se a um plano acima do transitório, de todo o pitoresco, de todo o satírico*", como lhe cobrava Álvaro Lins, embora reconhecendo tais traços em um de seus poemas (2), foi devido às condições do momento histórico e literário brasileiro, para cuja superação foram fundamentais os "particularismos e os "destemperos" modernistas. Na verdade, o crítico estava exigindo de Mário o que apenas os poetas da geração seguinte estariam em condições de realizar, tornado possível pela ação do Modernismo.

Por mais que consideremos as confissões de Mário como simples jogos de retórica de quem as usa para provar sua consciência e, desse modo, mostrar que superou as próprias limitações, o fato é que elas indicam uma mente aberta que não poupa nem a si, e que, afinal, tem a lucidez de perceber as suas deficiências. A outra face dessa moeda

2 — LINS, Álvaro. Na primeira linha da vanguarda. In: *Os Montos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963. p. 43.

revela sua intensa busca de sintonia com o que se pensava e se fazia nos centros mais adiantados.

Tão significativas como suas confissões, aliás, concordando com elas, poderíamos observar a prática poética de Mário. Em relação, por exemplo, à crítica que se tem feito sobre a subjetividade que permeia sua poesia (3), podemos realmente vê-la encarnada em vários grupos de signos: desde as exclamações ou as reticências ("*São Paulo! comoção da minha vida...*"), até a utilização de vocábulos pertencentes a campos semânticos que revelam o forte estado subjetivo do poeta ("*comoção*", "*sentimentos*", "*Minha loucura*", "*Oh! Minhas alucinações!*"), etc., passando pela profusão dos versos longos, dos advérbios e dos inúmeros poemas cuja visão do mundo está centrada no *eu*.

Se tais constatações têm função arqueológica e crítica de apontar procedimentos poéticos que, na lógica do Modernismo, deveriam estar em extinção, podem, por outro lado, revelar a autoconsciência do poeta em relação ao que ele reconhece como seu "passadismo" no processo da poesia brasileira. Com a diferença que, ao reconhecer o fato, está dando um passo fundamental para a superação daquela condição.

Nesse sentido, seria bom lembrar de outros poetas que, mesmo tendo levado adiante as inovações modernistas (e as superado), em certo momento também experimentaram essa situação ambígua do artista que atravessa uma fase de mudança em que tem que conviver com componentes estéticos conflitantes. Alguns deles chegaram a reconhecer o fenômeno, e, como Mário, fizeram dessa consciência, poesia.

Manuel Bandeira, vindo de uma inspiração de raízes românticas que em verdade nunca abandonou de todo, faz da consciência crítica desse fato os saborosíssimos versos: "*Uns tomam éter, outros cocaína./ Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria./ Tenho todos os motivos menos um de ser triste./ Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria...*" (NÃO SEI DANÇAR), ou então: "*Sou romântico? Concedo./ Exibo sem evasiva,/ A alma ruim que Deus me deu*" (SEXTILHAS ROMÂNTICAS).

Também Cecília Meireles, de sensibilidade visceralmente simbolista, é capaz de se deixar impregnar pela compulsiva consciência moderna que marca os limites entre passado e presente, entre o real e a fantasia. É bem verdade que, mesmo nesses momentos, ela jamais renega suas origens simbolistas, deixando apenas sugeridos aqueles limites — como se resistisse a eles —, como ocorre neste fragmento de poema: "*Quem tivesse um amor, nesta noite de lua,/ para pensar um belo*

3 — Vejam-se: SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: *A sereia e o desconfiado* (1963) e COSTA LIMA, Luiz. Permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade. In: *Lira e Antilira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

pensamento/ .../ Ah! quem tivesse... (Mas, quem teve? quem teria?)
(ROMANTISMO).

Observa-se que tanto o tempo e o modo verbal ("tivesse"), o campo semântico ("*pensar*", em lugar de "*sentir*"), quanto as exclamações, as interrogações, as variações verbais e os parênteses ("*tivesse... (teve?, teria?)*", do último verso, são signos que consubstanciam ambigualmente não apenas o *distanciamento romântico* (evocação nostálgica e, portanto, anacrônica), mas também a *distância do Romantismo* (sentido crítico em decorrência do tributo que a poetisa paga às exigências do tempo em que viveu).

Ainda quanto à permanência da raiz subconsciente, podemos lembrar dois dos poemas mais significativos de Drummond a respeito do processo de criação. Em ambos, o trabalho consciente do poeta parece, ao final, retroagir a uma instância informe, espécie de caos — como pura disponibilidade — de onde retirará o húmus humano de seus poemas. É significativo que as noções de "noite" e "sono" lhes sejam comuns: "*Cerradas as portas, / a luta prossegue / nas ruas do sono*" ("*O LUTADOR*") e "*Repara: / ermas de melodia e conceito, / elas se refugiaram na noite, as palavras. / Ainda úmidas e impregnadas de sono, / rolam num rio difícil e se transformam em desprezo*" ("*PROCURA DA POESIA*").

Poderíamos pesquisar o mesmo fenômeno em outros poetas do período, mas estes casos já bastam para mostrar que, principalmente em se tratando do poeta moderno, sobretudo um poeta inquieto como Mário ("*Eu sou trezentos...*", dirá ele), a busca de pureza dos materiais e dos procedimentos não constitui o objetivo prioritário de seu projeto poético nem de sua práxis. Nesse sentido é que as hesitações de sua poesia não indiciam apenas a persistência do passado, mas também o exercício da consciência como atividade crítica e criativa que transforma (e se transforma em) o material poético.

O poema que abre as *Poesias Completas* de Mário traz já alguns traços que denunciam a perda das bases coletivas tradicionais e evidenciam o individualismo temático e formal da poesia moderna entre nós. O tema foi apontado por ele no estudo que fez sobre a poesia de 30, onde caracteriza o verso livre como uma "vitória do individualismo" (4).

Dedicado a si mesmo, e simulando uma relação reverencial *mestre/discípulo*, o poema situa-se entre paródia e submissão a um saber distante e superior. Se, por um lado, o poeta é cerimonioso, usando expressões respeitosas: "*Mestre Querido*", "*Guia*", "*Senhor*", e os verbos na segunda pessoa do plural: "*Nas muitas horas breves que me fizestes ganhar / a vosso lado dizteis da vossa confiança pela arte / livre*

4 — ANDRADE, Mário de. *A Poesia de 30*. In: *Op. cit.* p. 28.

e sincera...", por outro, reconhece a distância que o separa do mestre — de que, aliás, é o único discípulo — (*"Mas não sei mestre, se me perdoareis a distância/ mediada entre estes poemas e vossas altíssimas/ lições... Recebei no vosso perdão o esforço/ do escolhido por vós para único discípulo;"* (p. 11).

Talvez pudéssemos ver aí apenas uma fina ironia — na referência ao mestre de um único discípulo —, como imagem do sistema poético que não produz senão uma só obra, ou no paradoxo da "reverência" ao mestre que ensina exatamente o oposto, isto é, a ser livre — se o poeta não estivesse falando consigo mesmo, além de que antecipa aquilo que dirá depois no "PREFÁCIO INTERESSANTÍSSIMO" sobre a impossibilidade de distinguir entre "blague e seriedade", traços já modernos, aliás, coexistentes em toda a fase inicial do Modernismo: *"Aliás muito difícil nesta prosa saber onde/ termina a blague, onde principia a seriedade./ Nem eu sei."* (p. 14).

O "Prefácio" mostra bem a face polêmica e experimental que foi o movimento de 22. Mário compara artes diferentes, traz à luz teorias e autores, cita-os, comenta-os, mas também considera sua própria situação no panorama da poesia brasileira e reflete sobre a estrutura do poema que se vai desenvolvendo diante de si. Nessa colagem de materiais e atitudes díspares, a própria noção de "lirismo" enquanto fator subjetivo concentrado fica em segundo plano no poema, tal é a avalanche de citações, exemplos e reflexões que o poeta vai alinhando.

Para contraste desse desnudar dos procedimentos, lembremos o projeto parnasiano de Bilac cujo lema era a impassividade do artista: *"Não se mostre na fábrica o suplício/ Do mestre. E, natural, o efeito agrade,/ Sem lembrar os andaimes do edifício"*, para concluir: *"Porque a Beleza, gêmea da Verdade,/ Arte pura, inimiga do artifício,/ É a força e a graça na simplicidade: ("A UM POETA")*.

Como se nota, o trabalho disciplinado, asséptico, marcas de uma longa tradição de imposição da ordem, da unidade, da verossimilhança, do domínio do ideal sobre a matéria do mundo estão presentes no poema de Bilac. Referência e referente são submetidos aos mesmos moldes constrangedores.

Ao contrário, no poema de Mário o que encontramos é a agitação das idéias, a busca, por vezes tateante, em geral atabalhoada, dos novos caminhos poéticos. As palavras da "Advertência" ao *Losango Cáqui* (1924) mostram a consciência que ele tinha dessas hesitações:

"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 ima-

gino será a minha obra: uma curiosidade em via de satisfação" (5).

O "Prefácio..." inicia com algumas propostas de impacto, todas revelando a posição deslocada do poeta: a fundação do "Desvairismo", a caracterização do prefácio como "inútil", sem "conclusões" e "trabalho perdido" para os que rejeitam o poeta "antes de (o) ler" (13).

Marcado o espaço inicial de combate, a que voltará muitas vezes: "*difícil nesta prosa saber onde termina a blague, onde começa a seriedade*", "*livro evidentemente impressionista*", "*Este Alcorão nada mais é que uma embrulhada/ de sonhos confusos e incoerentes*", etc, etc, Mário entra na exposição do seu processo de criação: "*Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem/ pensar o que meu inconsciente me grita./ Penso depois: não só para corrigir, como para/ justificar o que escrevi.*"

A antiga disputa entre arte e inspiração, que no Classicismo pendeu para a primeira e no Romantismo para a segunda, é agora resolvida de modo a coexistirem as duas coisas. Manifestado o lirismo, cabe à consciência completar o trabalho do poeta. O metapoema é um modo de realizar essa síntese dialética. Mário jamais assume um irracionalismo radical. Para ele, o trabalho da arte participa da criação, embora num momento posterior ao impulso lírico. A arte tem ainda uma função explicativa, pela qual o poeta torna-se crítico de si mesmo. Ele fala em "*justificar*" o que escreve, termo que, além do sentido de "racionalização", pode ser entendido como busca, por parte do poeta, de compreensão do próprio procedimento criativo. É essa compreensão que lhe impõe a tarefa de eliminar pontos esteticamente fracos, ou seja: as "*repetições fastiantes*", as "*sentimentalidades românticas*", os "*pormenores inúteis e inexpressivos*".

Como se vê, Mário generaliza o processo de criação a partir da experiência com seu próprio modo de criar, expansivo e multiplicador. Na verdade, o ideal modernista de síntese só vai ser posto em prática por Oswald de Andrade e, tempos depois, pelos concretistas e pelos poetas marginais dos anos 60/70. Também Manuel Bandeira, como vimos, embora conservando certos registros daquilo que chama "*alma ruim*", isto é, a emotividade e a expansão "românticas", as neutraliza ou dialogiza através da clara consciência de sua herança estética. Mais do que Mário, Bandeira vai incorporando em seus poemas a síntese que sua consciência de moderno exige dele.

5 -- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo, Martins, 1966. p. 121. A Consciência da transformação é um lugar-comum que atravessa toda a obra de Mário. Álvaro Lins extrapolava a noção de "envelhecimento" do âmbito modernista para o de moderno: "Já é histórico, aliás, o movimento modernista, quando até há pouco parecia uma novidade. Envelhecer depressa vai se tornando uma contingência do nosso vertiginoso mundo moderno" (ib., p. 40).

Recusando embora o irracionalismo das vanguardas européias, Mário questionava o predomínio da lógica tradicional na arte. Acreditava ele que a ordem do subconsciente possuía leis cujos conteúdos e dinâmica própria já conteriam sugestões formais inerentes a seus temas e imagens (espécie de poética concreta, antes do termo?, pois ele fala em "associações de imagens" e em "contatos exteriores"): "*Quem canta seu subconsciente/ seguirá a ordem imprevista das comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores*" (p. 21). Esse compromisso entre "subconsciente" e "contatos exteriores" é sem dúvida o maior tributo que Mário pagou ao "equilíbrio" clássico. Veja-se em outro momento como sua inquietação o leva a permanentemente ir e vir da "inspiração" à "arte".

Num primeiro movimento: "*A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece*"; essa afirmação do fator subjetivo é, em seguida, relativizada pela sua contraface de técnica e lucidez: "*Arte é mondar mais tarde o poema de/ repetições..., de sentimentalidades..., de pormenores inexpressivos*"; mas, tendo afirmado o poder rasurador e corretivo da arte, percebe o poeta que é necessário cuidado para que não se perca o poder sugestivo da inspiração: "*Que Arte não seja porém limpar versos de exageros coloridos*". E, retomando a noção de "exagero" como símbolo da fusão de "vida" e "sonho", sustenta a legitimidade da consciência que promove essa fusão: "*Exagero: símbolo sempre/ novo da vida como do sonho. Por ele vida e/ sonho se irmanam. E, consciente, não é defeito,/ mas meio legítimo de expressão*" (p.18). Essa relação "consciência/realidade" faz lembrar os versos de Pessoa, ditos pela boca de Ricardo Reis em 27: "*O sono é bom pois despertamos dele/ Para saber que é bom*" (6).

Como se observa, as reflexões de Mário no "Prefácio..." parecem girar em torno do eixo: *regras/liberdades*, sob cuja perspectiva vai passando em revista vários procedimentos criativos, independentemente de sua época ou de forma artística. Vejamos alguns:

— um pensamento de Taine que, em princípio, nada teria a ver com o projeto libertário modernista; mas o que valoriza no crítico naturalista do século XIX é sua afirmação de que o objetivo do artista não seria apresentar "*os próprios objetos*", mas "*qualquer característica essencial deles, por meio de alterações sistemáticas das relações naturais entre suas partes*" (p. 18);

— a releitura de poetas do passado sincronizando-os com preocupações poéticas do presente: "*Virgílio, Homero, não usaram rima. Virgílio,/ Homero, têm assonâncias admiráveis.*" (p. 22).

6 — Idem. *Ibidem*, p. 229.

— a descoberta feita por Marinetti do "poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade" (p. 22);

— a comparação entre o atraso da poesia (de base melódica) e a harmonia musical (7) de cujo princípio resultariam as "palavras sem ligação imediata entre si", o "mínimo telegráfico", as "palavras (e) frases soltas", a "superposição de frases", enfim, a "polifonia poética" (p. 22-3);

— a antítese como figura de retórica "em que podemos ver embrião da harmonia oral" (p. 24);

— a percepção de que as gramáticas nem sempre dão conta de todas as motivações no uso da língua: "A gramática apareceu depois de organizadas as línguas. Acontece que meu inconsciente não sabe da existência de gramáticas, nem de línguas organizadas" (p. 28). Ligado a este aspecto, temos a obsessão de Mário com o problema das peculiaridades do português do Brasil: "A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. E possui o admirabilíssimo "ão" (p. 22). Em outro lugar: "Pronomes? Escrevo brasileiro." (p. 28).

— a consciência de que sua época era de transformação em confronto com a poesia tradicional: "Bilac representa uma fase destrutiva da poesia; porque toda perfeição em arte significa destruição.../ ... O nosso primitivismo representa uma nova fase/ construtiva. A nós compete esquematisar, metodizar as lições do passado." (p. 26); e ele reforça a face regressiva/revolucionária do Modernismo: "Somos os primitivos/ de uma nova era" (p. 29);

— a expressão do individualismo artístico e da independência do poeta diante do receptor da mensagem: "Canto da minha maneira. Que me importa si me não entendem? Não tenho forças bastantes/ para me universalizar? Paciência/ Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva/ selvagem da cidade. Como homem primitivo/ cantarei a princípio só" (p. 30).

Mesmo isolados, esses e outros fragmentos do "Prefácio..." dão uma idéia da multiplicidade das inquietações artísticas vividas por Mário de Andrade e a consciência, sempre presente, de pertencer a uma época de transição em que coexistiam valores estéticos e proce-

7 — Ver sobre isso: WISNIK, José Miguel. *O Coro dos contrários*. São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/Duas Cidades, 1977.

dimentos criativos não só diferentes, mas também opostos e antagônicos. A convivência de traços do passado com preocupações voltadas para o presente e o futuro reflete a imagem do próprio Modernismo como um todo, com suas hesitações, seus exageros, mas sobretudo a determinação coletiva de renovar as artes brasileiras.

Embora em outros poemas de Mário o tom combativo do "Pré-fácio" esteja diluído na emoção lírica, não deixa, contudo, de marcar sua presença. Antecipando-se a algumas das manifestações dos poetas da geração de 30, sobretudo Murilo e Drummond, ele deixa registrado seu sentimento (e sua consciência) de estar descentrado esteticamente e culturalmente em sua própria terra, espécie de complexo de "canção do exílio", tão recorrente em nossa literatura. Vejam-se estes dois poemas, mais significativos na medida em que tematizam o conflito entre um civilizado/primitivo vivido e uma pátria cultural sempre idealizada e distante:

INSPIRAÇÃO

"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 América!"
(p. 32)

O TROVADOR

"Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som redondo...
Cantabona! Cantabona!
Dlorom...
"Sou um tupi tangendo um alaúde!"
(*ibidem*)

Mas a pátria utópica está também no real que precisa ser redescoberto enquanto lugar de encontro emotivo, social e poético. Essa é

a outra face do dilaceramento vivido pela poesia (e pela obra) de Mário. Veja-se o "LUNDU DO ESCRITOR DIFÍCIL" (1928) onde a expressão se veste com os traços da nossa linguagem e realidade física e regional. Dito de outro modo, esse poema se apresenta como um roteiro geográfico-lingüístico-cultural, critério que o poeta nos apresenta para uma leitura poética e nacionalista do Brasil:

LUNDU DO ESCRITOR DIFÍCIL

"Eu sou um escritor difícil
Que a muita gente enquizila,
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 pára 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 fóssil,
O difícil é aprender!

"Virtude de urubutinga
De enxergar tudo de longe!
Não carece vestir tanga
Pra penetrar meu cassange!
Você sabe o francês "singe"
Mas não sabe o que é guariba?
— Pois é macaco, seu mano,
Que só sabe o que é da estranja."
(PC., 242-3)

Como se observa, o poeta coloca um dos problemas centrais de sua poesia e do projeto modernista como um todo: a expressão direta do real sem mediação erudita, que inclui a utilização da "fala brasileira" com seus termos típicos, semântica e prosodicamente regionais. Nesse ponto os modernistas confinam com outros momentos de nossa história literária e cultural, em especial o romântico, em busca da nova "diferença específica" entre o que seria ou não nosso. Não é à toa que Mário, referindo-se ao problema da "língua brasileira", tenha chamado José de Alencar de "amigo" e "irmão".

ABSTRACT

CONSCIENCE AND POETIC CREATIVITY IN THE POETRY OF MARIO DE ANDRADE

This article attempts to detect and accompany Mário de Andrade's changes in perception through analysis of his poetical works, especially in "Prefácio Interessantíssimo", a composition which is emblematic of Brazilian Poetry's passage through that witch's caldron of innovation, the Modernism of 1922. Moving from poetic theories and solutions of his time to auto-analysis and confessions of "passadismo", Mário de Andrade constructs a composite poetic fabric where values such as lyric "unity", "exemption" and "distanciation" make way for "plurality", "participation" and "analysis" with which modern art would give substance to the aesthetic experience as the direct relationship between consciousness and the material of the world.

Key-words: *metapoema; Modernism of 1922;*

Consciousness and Poetry in Mário de Andrade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Obra Imatura*. São Paulo, Martins, 1960.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, s/d.

_____. *Poesias Completas*. São Paulo, Martins, 1966.

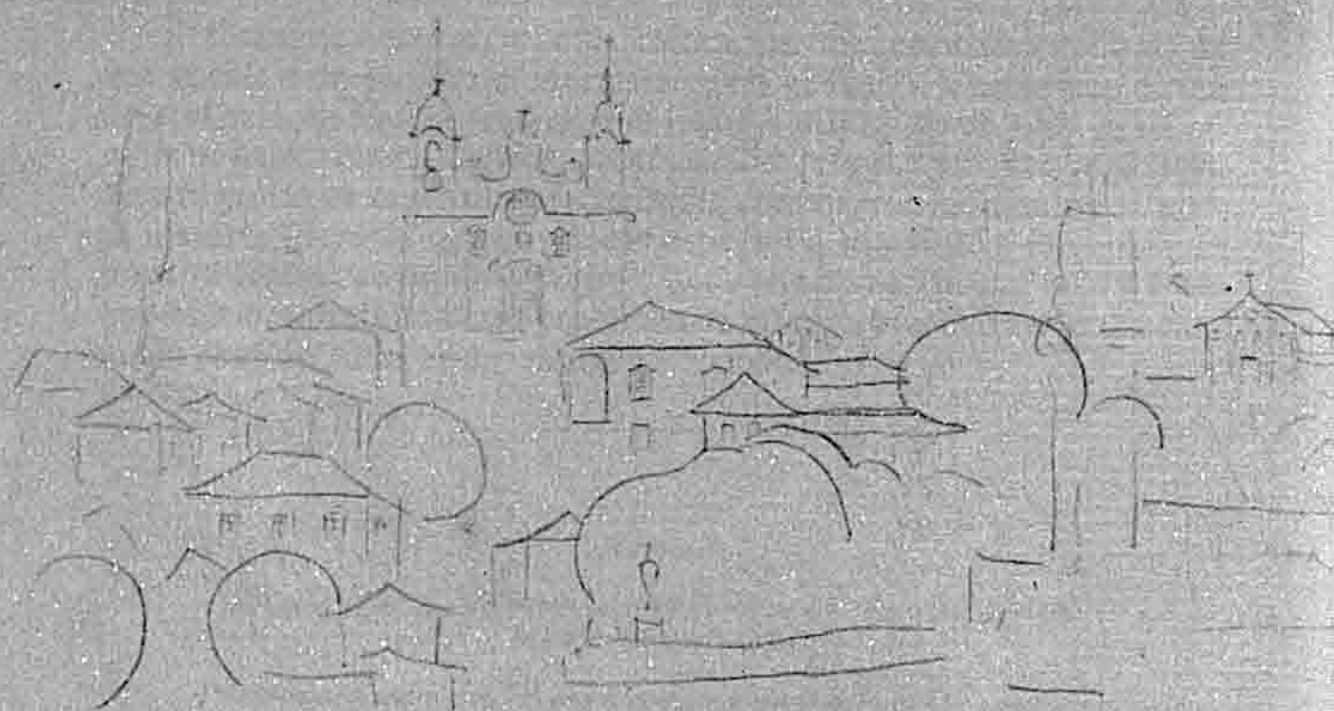
BILAC, Olavo. *Poesias*. 7. ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1921.

COSTA LIMA, Luis. *Lira e antílira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

PESSOA, Fernando. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 3. ed. Petrópolis, Vozes/INL/MEC, 1979.



Tiradentes



Tarsila do Amaral Tiradentes. 1924. Lápis, 32x22,3.