

Mário de Andrade e o surrealismo

Gilda Vilela Brandão

Universidade Federal de Alagoas

53

Resumo

Partindo dos princípios estéticos estabelecidos no “Prefácio Interessantíssimo” à *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade (1893-1945), este artigo levanta indícios sobre possíveis relações estético-literárias do poeta modernista com o surrealismo de tradição francesa. Tudo indica, porém, que esta opção estilística, de viés experimentalista, não alcançou desdobramentos nas obras seguintes – *Losango Cáqui* (1926), *Clã do Jabuti* (1927) e *Remate de Males* (1930) – cujo tom meditativo contrasta com as imagens delirantes de *Pauliceia desvairada*. Neste artigo, procuramos entender como essas duas inflexões iluminam o universo poético de um dos fundadores de nosso modernismo.

Palavras-chave: Mário de Andrade; “Prefácio Interessantíssimo”; surrealismo; *Pauliceia desvairada*

Abstract

Based on the aesthetic principles established in “Prefácio Interessantíssimo” à *Pauliceia desvairada*, by Mario de Andrade (1893 – 1945), this article raises clues about possible aesthetic-literary relations of the modernist poet with the Surrealism of French tradition. It seems, however, that this stylistic option, of an experimentalist kind, did not achieve developments in the following works – *Losango Cáqui* (1926), *Clã do Jabuti*, (1927) e *Remate de Males* (1930) – whose sober tone contrasts with the delirious images of *Pauliceia Desvairada* (1922). In this article, we seek to understand how these two inflections illuminate the poetic universe of one of the founders of our Modernism.

Keywords: Mário de Andrade; “Prefácio interessantíssimo”; surrealism; *Pauliceia desvairada*

Não se intenta, aqui, mobilizar um vasto aparato crítico sobre a importância de Mário de Andrade no movimento modernista de 22, nem documentar a importância histórica daquele evento cultural, pois ambas as problemáticas foram, e continuam sendo, muito bem desenvolvidas em estudos abalizados. Não se estranhe, pois, a ausência de nomes essenciais para a compreensão da obra marioandradina. Pretende-se, tão somente, propor a seguinte hipótese argumentativa: as notações caóticas, visíveis em poemas de *Paulicéia Desvairada* (1922), cedem lugar a uma dicção reflexiva, mais adequada, talvez, para quem se propunha a tarefa de expressar, de acordo com suas próprias palavras, a “substância brasileira” (ANDRADE, 1988, p. 105).

«Dans mon pays de fiel et
d’or j’en suis la loi»

Epígrafe do “Prefácio
Interessantíssimo”

Permitam-me um preâmbulo. Etimologicamente, um prefácio (de *pré*, antes; e *fari*, falar) é algo que precede. Em literatura é, como se sabe, um texto de abertura que, desde os gregos e latinos, tem, como propósito, recomendar uma obra, promovê-la, *falar* dela. Quando escritos pelo autor, prefácios tendem a impor normas, e não foram poucos os que tomaram o rumo de manifestos exaltados, bastando-nos lembrar o prefácio de Victor Hugo (1802-1885) à sua peça *Cromwell* (1827), em defesa do drama romântico. O de Mário de Andrade é, sem dúvida, um “prefácio interessantíssimo”. Nele, o poeta quebra, desarruma, desativa a ordem prefaciadora, privilegiando o princípio cubista da composição, isto é, adotando uma perspectiva fragmentária, uma multiplicidade e simultaneidade de pontos de vista. E desvendando sua “fácil inútil” (que não foi), termina propondo uma visão estético-literária para a literatura brasileira no caminho de sua renovação. Arte poética, elaborada por um poeta, o “Prefácio Interessantíssimo à *Paulicéia Desvairada*” é um bom ponto de partida para a compreensão das propostas estéticas de Mário de Andrade.

Arrumar o que não quis ser originariamente arrumado pode vir a ser, convenhamos, uma ousadia, na medida em que contraria a intenção do prefaciador. O próprio Mário de Andrade pretendeu caracterizar seu

prefácio como um texto entre a *blague* e a seriedade, dois momentos fronteiriços de sua inquietude intelectual: “Aliás, muito difícil nesta prosa saber onde/ termina a *blague*, onde principia a seriedade./ Nem eu sei” (ANDRADE, 1980, p. 14)¹. Contudo, em meio a essas ideias indisciplinadas, é possível descobrir, em um elemento lítero-musical – o alaúde (*luth*) –, um princípio ético e estético que guiará o poeta:

Canto da minha maneira. Que me importa si me não entendem. [...] Paciência. Com o vário “alaúde que construí”, me parto por essa selva selvagem da cidade (p. 30) [aspas nossas].

Ao se debruçar sobre a metáfora do alaúde, Telê Ancona Lopes, com a habitual propriedade, observa:

O alaúde impõe-se como sinal da Europa, descoberto não na vertente da tradição nossa dos instrumentos de colonização portuguesa, mas em um passado literário e musical a ser prezado fora do Brasil, matéria de sua cultura, das leituras de sôfrego autodidata. Ele, poeta, que se declara primitivo, inaugurador, funda assim seu primeiro crivo crítico de brasileiro preocupado com a identidade nacional. Além disso, o alaúde sugere a polifonia medieval, uma das matrizes da polifonia poética definida pelo livro modernista de 1922. Nesta profissão de fé, o alaúde, enquanto metáfora, anuncia a “parcela culta do tupi que se assume” (LOPES, 1952, p. 89-90) [aspas nossas].

Este instrumento de cordas dedilháveis – o alaúde (*luth*) –, de lembranças mussetianas, conforme anota Ancona Lopes (1952), é, sem dúvida, um dispositivo textual de grande importância para nossa análise. Mas as semelhanças entre os alaúdes dos dois grandes poetas não se limitam ao plano denotativo. Caracterizadas pelas nuances que as distinguem, as (quatro) *Noites (Nuits)*, de Alfred de Musset (1810-1857), são consideradas suas melhores criações poéticas. No momento da composição de “A noite de maio” (“La nuit de mai”), Musset, segundo seus biógrafos, encontrava-se profundamente abatido pela ruptura sentimental com Amandine Lucie Dupin (George Sand, 1804-1876). No poema, a musa, em diálogo com o poeta deprimido, aconselha-o a retomar o alaúde, tradição poética europeia, árabe e cigana: “Poeta,

¹ Todas as remissões ao “Prefácio” e aos poemas são extraídas da seguinte edição: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. 6. ed. São Paulo: Martins Editora; Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

pegue teu alaúde” (“Poète, prends ton luth”)². Longe deste contexto lírico-amoroso, o prefácio-alaúde de Mário de Andrade – aliança de biblioteca cosmopolita e laboratório estético – contém um significado antropofágico. Isso porque o poeta modernista pretende dedilhar um instrumento musical de sonoridades alheias, porém, é bom frisar, por ele próprio construído. Esse é o dilema que o percorre: ajustar sua lira, pautar outras melodias, a fim de produzir uma partitura genuinamente nossa. Enquanto “parcela culta do tupi que se assume” (LOPES, 1952), o alaúde é a metáfora da relação conflituosa de um autóctone com a arte literária estrangeira, sobretudo a de tradição francesa.

De fato, a intimidade do luminar modernista com os ideais estéticos propagados pelas revistas vanguardistas parisienses, e, em especial, com *L'esprit nouveau*³, já foi estudada, detidamente, por Maria Helena Grembecki (1969), quando elucida as anotações marginais feitas pelo autor da *Paulicéia Desvairada*, nos vinte e oito números que constam da coleção do poeta. Aliás, o próprio Mário confirma, no “Prefácio”:

Há 6 ou 7 meses expus esta teoria aos meus amigos. Recebo agora, dezembro, número 11, e 12, novembro, da revista *Esprit Nouveau*. Aliás, “*Esprit Nouveau*”: minhas andas neste *Prefácio Interessantíssimo*. (ANDRADE, 1980, p. 26).

Convém, pois, não levar a sério a seguinte declaração: “E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. [...]; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem” (p. 14). É visível sua ânsia de atualização, tarefa sem dúvida bastante penosa para quem quisesse entender os movimentos artístico-literários, estourando, quase que simultaneamente, no cenário cultural da Paris do princípio do século XX, já habituada a polêmicas estrondosas, como aquela, interessantíssima, que dividira, no final do século XIX, simbolistas e

2 As *Noites (Nuits)* são em número de quatro: *Noites de maio, dezembro, agosto e outubro*. O poema mencionado foi publicado em 1835, na *Revue des Deux Mondes*.

3 Título de uma conferência de Guillaume Apollinaire (1880-1918), pronunciada em 26 de novembro de 1917, no *Vieux Colombier*; sala legendária de Jacques Copeau (1879-1949). Eis um trecho: “L’*Esprit nouveau* est celui du temps où nous vivons. Un temps fertile en surprises. [...]. Mais attendez, les prodiges parleront d’eux-mêmes et l’*esprit nouveau*, qui gonfle de vie l’univers, se manifesterá formidablement dans les lettres, dans les arts, et dans toutes les choses que l’on connaitse”. (apud SENNINGER, 1970, p. 105).

*décadents*⁴ (BOURDIEU, 1991). Tal pedido de desculpas está, também, em total desacordo com sua imensa cultura pessoal, da qual a mais contundente prova é a sua biblioteca, composta de milhares de livros, desenhos, mapas, partituras e manuscritos, nacionais e estrangeiros. Nesta carta, dirigida a Carlos Drummond de Andrade, datada de 20/11/1927, o escritor que criou o Coral Paulistano, o Quarteto de Cordas, a Biblioteca Circulante, confessa sua paixão pela criação artística popular, não só brasileira, mas “de toda parte”:

Você [Carlos] fala que não tem nenhum interesse pelos índios... Sob o ponto de vista artístico, imagino. Eu nem sei bem como me explicar, palavra. Eu tenho interesse artístico por eles. [...] Aliás, sempre tive uma propensão imensa por tudo quanto é criação artística popular. Não só brasileira, não. De toda parte. Tenho uma coleção de músicas populares de toda a parte. [...] Acredito que essa minha propensão não vem de agora, nem é efeito de moda. Sempre tive ela, e para mim essas grandes lendas tradicionais dos povos são as histórias [...], os romances mais lindos que pode haver (DRUMMOND DE ANDRADE, 1988, p. 105).

Quem escreve essas linhas é também um escritor sensível à renovação estética, uma mente disposta a aceitar influxos externos. Assim, ao declarar: “O impulso lírico clama dentro de nós como turba enfuriada” (ANDRADE, 1980, p. 21)⁵, Mário de Andrade, sob forma alusiva, está compartilhando os princípios estéticos pregados pelo movimento surrealista francês, a saber, o mergulho no inconsciente, a recusa da arte pela arte, a quebra da coerência: “Para os surrealistas trata-se de, simultaneamente, sair do real limitado e ultrapassar as teorias ilusórias da arte pela arte” (DUPLESSIS, 1969, p. 50).⁶ Está claro também que o poeta não ignora, embora não a tenha explorado, a “escrita automática”⁷, princípio estético criado por André Breton (1866-

4 Essas dissidências foram estudadas a fundo por Pierre Bourdieu (1991), por meio do conceito de “campo literário” (*champ littéraire*) e de “relações de forças” (« rapport de forces »). Cf. BOURDIEU, Pierre. Le champ littéraire. In: *Actes de la recherche en Sciences Sociales*. Paris: Liber, septembre, 1991.

5 Sobre o modo como Mário de Andrade concebe o “impulso lírico”, suas ligações com a tese psicológica de Paul Dermée e a concepção artística de Jean Epstein, é indispensável ler Grembecki (1969).

6 Cf. com o original: « Pour les Surréalistes, il s’agit donc à la fois de sortir du réel limité et dépasser les théories illusoires de l’art ».

7 Algumas datas esclarecedoras: o movimento dadaísta, fundado pelo suíço Tristan Tzara, é de 1916, e o “Primeiro Manifesto Surrealista”, de Breton, data de 1922. Em 1922, Breton encontra-se com Freud em Berlim e, no mesmo ano, rompe com Tzara. A revista *Littérature*, cujo primeiro

1966) e por um dos fundadores do dadaísmo, Philippe Soupault (1897-1990), “na primavera de 1919, meses antes da chegada de Dada a Paris” (SHORT, 1989, p. 243); nem desconhece, evidentemente, as visões pré-surrealistas de Rimbaud (1854-1891) – mencionado em “A escrava que não é Isaura” – que, em sua extrema vidência alucinatória bêbada (« Le Bateau ivre ») e dando cores às vogais (« Les voyelles »), estendia “cordas de campanário em campanário; guirlandas de janela em janela; correntes de ouro de estrela em estrela... e [dançava]” (RIMBAUD, 1964, p. 156)⁸. Neste ponto, cumpre-nos lembrar de que o movimento literário surrealista francês, ao contrário do nosso movimento modernista, não explodiu repentinamente. Foi, ao invés, o resultado de um longuíssimo processo histórico e de um movimento intenso de contestação da ordem clássica – milenar e imutável. Isso porque sempre existiu, no ambiente literário francês, a combinação entre um “projeto de destruição” das estéticas anteriores e a “incorporação da destruição como elemento cumulativo” de crítica. Estamos, evidentemente, aludindo ao fenômeno literário que Octávio Paz (1984) denominou “a tradição da ruptura”. Para ficar apenas com alguns exemplos significativos: em 1857, Charles Baudelaire (1821-1867), sem perder o fio da tradição, dedica, a Victor Hugo, os poemas “As velhinhas” (« Les petites vieilles ») e “Os sete velhinhos” (« Les sept petits vieillards ») ao mesmo tempo em que encontra, numa carniça, uma nova fonte de beleza (“La Charogne”); em 1884, Alfred Jarry (1880-1918) abre sua peça *Ubu roi* com um palavrão e, em 1913, o criador do termo “surrealista”, Guillaume Apollinaire, escreve “Zone”, longo poema em que desvenda as tensões da vida moderna e o lado obscuro da modernidade. Admirador de Ribot, Rimbaud, Dermée (editor da revista *Z*), Picabia, Apollinaire, e de tantos outros, Mário de Andrade pretende sorver, de um só trago, essa tradição transgressora. E evoca ícones da lírica simbolista francesa: “Você já leu [...] Mallarmé? Verhaeren?” (ANDRADE, 1980, p. 15). Parece que o autor da *Paulicéia*, à falta de parâmetros nacionais, pretende deglutir, como bem anota Grembecki, aportes estrangeiros:

As mudanças sociais ocasionadas pelo grande impulso da técnica deste século refletiram sobre as condições de

número foi lançado em 1919/1920, afasta-se do dadaísmo.

8 Cf. original: “J’ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtré à fenêtré; des chaînes d’or d’étoile à étoile, et je danse” [todas as traduções do francês são nossas]. Sobre a posição crítica de Mário de Andrade a respeito de Mallarmé e Rimbaud, ver: MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: o modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1969, v. 6.

vida do homem moderno, aspecto este que, como se verá mais adiante, foi exaustivamente focalizado tanto [no “Prefácio Interessantíssimo” quanto na “Escrava que não é Isaura”]. Às novas necessidades sociais correspondia, evidentemente, uma renovação na arte, cujas diretrizes [Mário de Andrade] foi buscar alhures, já que a literatura nacional pouco poderia prover às necessidades dum artista no Brasil. (GREMBECKI, 1969, p. 18).

Fraturar as convenções tornou-se, a seus olhos, uma ideia sedutora, perfeitamente adequada a seu projeto de reformulação artístico-literária. Não estranha, pois, que, nas pegadas do surrealismo, pregue a liberdade na arte. À criação artística não cabe mais ser cópia: “Esta idealização livre, subjetiva, permite criar todo um ambiente de realidades ideais onde sentimentos, seres e coisas, belezas e defeitos se apresentam na sua plenitude heróica, que ultrapassa a defeituosa percepção dos sentidos” (ANDRADE, 1980, p. 20). Armado com este escudo anticonvencional, Mário de Andrade parte, conforme prometera, para a “selva selvagem da cidade”.

A “selva selvagem” é, evidentemente, a metrópole do café, musa inspiradora do poeta: “São Paulo, comoção de minha vida! (“Inspiração”). Não há dúvidas, pois, de que, como figuração literária e histórica, a metrópole paulista é a célula que irá traduzir a experiência do sujeito poético marioandradino. Não a experiência daquele *esgrimista* (Baudelaire), duelando com a cidade hausmanniana (BENJAMIN, 1995); nem tampouco a daquele outro sujeito, personagem de Poe, andando sem rumo em meio à multidão,⁹ conforme sugere Lafetá: “O grande problema da *Paulicéia desvairada* [talvez seja] equilibrar a notação objetiva dos aspectos da cidade moderna com o tumulto das sensações do homem moderno no meio da multidão” (1993-1994, p. 23). Também o universo poético marioandradino tem, felizmente, muito pouco a

9 É bem possível que Lafetá estivesse seduzido pelo conto “O homem da multidão”, de Poe (1958). Não nos parece procedente tal afirmação, uma vez que, no nosso entendimento, o sujeito lírico da *Pauliceia* apenas observa vertiginosamente a cidade e jamais se deixa envolver pela multidão. Baudelaire deixou-se contagiar pelo conto de Poe, do qual foi o primeiro (salvo engano) tradutor para o francês. Já Paes faz restrições à técnica da “unidade de efeitos” criada por Poe: “O maior defeito dos contos de Poe é a monotonia dos efeitos e das situações”. (POE, 1958, p. 12).

ver com o do poeta saudado na epígrafe do *Prefácio*, Emile Verhaeren (1855-1916), se levarmos em conta que o poeta belga, de expressão francesa, lança um olhar corrosivo sobre a cidade, essa desalmada (“sans âme”), descrita em tons cinzentos, cujos tentáculos devoram o campo: “A planície morreu e não se defende mais/ A planície morreu e a cidade a devora”¹⁰ (VERHAEREN, 1982, p. 11). Que imagem da cidade nos dá Mário de Andrade em *Paulicéia Desvairada* e como a representa? Problema que diz respeito a este trabalho, e para o qual João Luiz Lafetá nos oferece uma contribuição enriquecedora, ao mostrar que, naquele momento, Mário de Andrade atua sob o impulso de uma paixão, sob “a tensa oscilação entre subjetividade e objetividade”:

Talvez não seja apenas, como pensa Roberto Schwarz, que o psicologismo leve a poética de Mário de Andrade a um dilaceramento entre “polaridades irreduzíveis”. E talvez não seja também, como acha Luís Costa Lima, que o poema-caleidoscópio representativo da cidade moderna seja prejudicado por uma consumação subjetiva do assunto. Há tudo isso, sem dúvida, mas a mobilidade do sopro poético na *Paulicéia* é muito maior do que essas formulações parciais possibilitam entrever (1993-1994, p. 23-24).¹¹

Ressalte-se o ponto focal do estudo do crítico: a sensação (ou a fruição) provocada pelo objeto (a cidade) leva o sujeito lírico, isto é, o fruidor, a um procedimento básico: “diante da paisagem citadina, o poeta não registra simplesmente a face externa que seus olhos enxergam, mas procura em suas sensações, nas impressões que a cidade deixa dentro dele, as marcas que revelem a imagem única e dúplice de ambos” (p. 25). Para Lafetá, dessa estratégia resulta uma fragilidade na construção, um rompimento da unidade de tom, com dois procedimentos se chocando: “a metáfora, presa à postura subjetiva, à poesia do ‘ego lírico’, e a definição discursiva, ‘presa à postura objetiva e intelectualista’” (p. 29). Para demonstrar sua hipótese, comenta vários poemas, dentre os quais o poema abaixo, intitulado “Os cortejos”:

Monotonias de minhas retinas...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...

¹⁰ Cf. original: “La plaine est morte et ne se défend plus/ La plaine est morte et la ville la mange”.

¹¹ Esse estudo de João Luiz Lafetá também pode ser encontrado em *A dimensão da noite e outros ensaios*. (ver referências ao final).

Todos os sempre das minhas visões!
 “Bom giorno, caro!”

Horríveis as cidades!
 Vaidades e mais vaidades!
 Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
 Oh! Os tumultuários das ausências!
 Paulicea – a grande boca de mil dentes!
 E os jorros dentre a língua trussulca
 De pus e de mais pus de distinção...
 Giram homens baixos, fracos e magros...
 Serpentina de entes frementes a se desenrolar...

Estes homens de São Paulo,
 Todos iguais e desiguais,
 Quando vivem dentro de meus olhos tão ricos
 Parecem-me uns macacos, uns macacos

Para o autor, na última estrofe, “a metáfora desaparece para dar lugar à explicitação quase prosaica” (p. 28). Um estudo, como este de Lafeté, é enriquecedor. Contudo, talvez tenha passado despercebido ao crítico que a quebra da unidade de tom, vista como um “defeito estético”, venha a ser uma tentativa (mal-sucedida) de realização de procedimentos estéticos surrealistas. O problema, parece-nos, consiste em que, por estar preso ao mundo, ou, mais precisamente, à metrópole paulistana, Mário de Andrade tem dificuldade em permanecer, por muito tempo, nos dois planos da linguagem. Daí a intenção de levar bruscamente o leitor do plano irracional (subjetivo) da metáfora para o plano racional (objetivo) da realidade. Observe-se que, na última estrofe, o discurso dispensa a fragmentação (várias imagens simultâneas se chocando) e “desce” para o nível da linearidade, com o uso regular de termos e enunciados prosaicos: “Estes homens de São Paulo [...] / Parecem-me uns macacos, uns macacos”. O que vemos, nas estrofes iniciais, é uma sequência de associações inusitadas (“Serpentina de entes frementes a se desenrolar...”), neologismos morfo-semânticos, uma combinação disparatada de imagens visuais, bem ao gosto da dicção surrealista. Em outras palavras, no lugar do “pensamento-frase”, racional, predomina o “pensamento-associação”¹². Nesse sentido, José Paulo Paes, a propósito do texto-manifesto *A Escrava que Não É Isaura*, nos dá uma informação valiosa sobre o processo de deglutição, por Mário, do surrealismo

12 Na estética surrealista, as sequências são fragmentadas nelas próprias e no seu encadeamento com as outras. Raramente os surrealistas “caem” na referência, preferindo permanecer no nível da abstração, exatamente por repudiarem um contato direto e imediato com a realidade, para eles, desprezível.

franco-suíço:

Nos primórdios do modernismo paulista, uma influência dominante foi, como se sabe, a do dadaísmo suiço-francês, de cujas hostes saíram os primeiros surrealistas. Verso de Tzara e Picabia são transcritos por Mário de Andrade n *A Escrava que Não É Isaura*, plataforma por excelência da poética de 22. Se bem ele ali não fale explicitamente em surrealismo, dele se mantém muito próximo o tempo todo por ver na “consciência subliminal”, “nas impulsões do eu profundo a que não rege nenhuma determinação intelectual”, na “liberdade aparentemente desordenada do subconsciente” a fonte imediata daquela “poesia panpsíquica” que tanto admirava em Tzara (1987, p. 103)¹³.

No conhecidíssimo “Inspiração”, do qual já citamos o primeiro verso, os mesmos procedimentos desregrados permanecem, por meio de uma série de construções paratáticas:

São Paulo! Comoção de minha vida...
 Os meus amores são flores feitas de original...
 Arlequinal... Traje de losangos...Cinzas e ouros...
 (“Inspiração”)
 Luz e bruma... forno e inverno morno...
 Monotonias das minhas retinas...
 Elegâncias sutis sem escândalos sem ciúmes...
 Perfumes de Paris... Arys!
 Bofetadas líricas no Trianon... Algodoad!
 São Paulo! Comoção de minha vida!
 Gallicismo a berrar nos desertos da América!¹⁴

Conforme nos ensinam os estilistas, na construção nominal o pensamento irrompe sem amarras, sem intervalos de tempo e sem a ligação indispensável do sujeito com o objeto, ou da causa com o efeito. Em decorrência dessa escolha formal, versos elípticos e descontínuos sucedem-se, nos dois poemas citados, criando uma série de imagens desconexas. Fica claro que o poeta segue de perto as ideias defendidas em seu “Prefácio interessantíssimo”, mostrando, mais uma vez, que a prática artística acompanha a teoria: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem/ pensar tudo o que meu inconsciente me grita./ Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo” (1980, p. 13-14). Em ambos os poemas, não há descrições propriamente ditas; imagens sonoras repetitivas chocam-

¹³ Paes lembra que Mário de Andrade, “mesmo vendo na livre associação de imagens e de idéias, o “princípio da Ordem Subconsciente” privilegiado pela poesia modernista, lhe condenava o uso indiscriminado, tal como acontecia na poesia de seu amigo Luís Aranha”. (PAES, 1987, p, 103).

¹⁴ No conceito de muitos intérpretes, a veste de losangos é uma metáfora sugestiva da indefinição e/ou da multiplicidade identitária do eu lírico.

se umas contra as outras: o primeiro verso, de “Inspiração”, reduplica a sonoridade em “ão” do título (“São Paulo! Comoção de minha vida!”); as exclamações – esses estilemas da linguagem emotiva marioandradina –, os sons abertos e as finais velares vocalizadas (Arlequinal”, “original”) criam uma sensação de vertigem, como ocorre, aliás, em “Paisagem n. 4”: “Os caminhões rodando, as carroças rodando,/rápidas as ruas se desenrolando”) e em “Tiêté” (“As embarcações singravam rumo do abismal Descaminho...”). Os poemas giram (no sentido literal da palavra) em torno da “paulicéia de mil dentes” (uma alusão a Verhaeren?), cuja boca “trissulca de pus”. O furor subjetivista – visível na presença ostensiva de possessivos (“minha vida”, “meus amores”; “minhas retinas”, “minhas visões”; “meu coração sente-se muito triste...”, “meu coração sente-se muito alegre!”; “Minha loucura acalma-te!”; “meus aplausos/ aos heróis do meu estado amado!...; “oh meus olhos saudosos dos ontens”, etc. etc.) – chega a ser irritante. As construções enfáticas deixam a possibilidade lírica a meio caminho e a abundância de termos incomuns, beiram a obscuridade, lembrando a “prisão parnasiana”, de que fala Lafetá, que “mesmo combatida, vai acabar por impor algo das suas limitações ao poeta” (LAFETÁ, 1993-1994, p. 31).

Tais considerações, de ordem formal, levam-nos a assinalar, de passagem, as complexas configurações histórico-culturais que, desde meados do século XIX, proporcionaram a eclosão do surrealismo francês. O que está no cerne de todos os movimentos de vanguarda é um projeto ideológico, uma total rejeição aos valores impostos pelo processo civilizatório, um horror à sordidez humana e a tudo o que a civilização do dinheiro representava. É, ainda, na conjunção de experiências históricas traumáticas (Guerras napoleônicas, 1804-1814; Revolução de Julho, 1830; Revolução 1845-1848; Guerra franco-prussiana, 1870; Comuna de Paris, 1871; Primeira guerra mundial, 1914-1918) e sob o impacto do “choque de industrialização” (HOBSBAWN, 1977, p. 223) que uma geração de poetas e artistas abandona a retórica parnasiana, intemporal, por acreditar que a arte devia servir à vida e a vida, à arte. Daí que a dessacralização da guerra seja um traço caracterizador da literatura francesa das primeiras décadas do século XX¹⁵. No momento,

15 Em artigo intitulado “O modernismo no Brasil”, publicado em uma revista da Abril Cultural, em 1974, n. 42, Telê Ancona Lopes anota: “Longe de ser uma obra realizada plenamente, *Há uma gota em cada poema* representa um avanço, enquanto possibilidade de pesquisa e de consciência, pois o poeta [Mário de Andrade] procurava sair da problemática pessoal ou

porém, em que as nações europeias forjavam as bases do capitalismo industrial moderno, o Brasil, na condição de país supridor de bens não industrializados, mantinha uma estrutura agrário-extrativa. São Paulo, impelida pela cafeicultura, estava no início do surto urbano-industrial. Para Boris Fausto, “a industrialização se realizava tendo em vista processos econômicos que ocorriam fora da economia nacional e nunca obedeceu a um desenvolvimento contínuo e regular” (1968, p. 259). A crer, ainda, em Morse, a capital paulista urbanizava-se lentamente¹⁶:

O período em que Antônio Prado foi prefeito (1899-1910), por exemplo, pouco mais deixou que alguns monumentos isolados, tais como o novo mercado, ou o Teatro Municipal, de imitação e pretensiosos. O governo da cidade não orientava o crescimento de São Paulo, mas apenas podia embelezá-lo com timidez e falta de imaginação (MORSE, 1970, p. 317).

Se a qualquer inovação estética corresponde uma transformação social, Mário de Andrade, atraído pela cidade que se cosmopolitizava, precisou dar vazão, literariamente, às suas percepções pessoais. Analisando o *Prefácio*, podemos ter uma compreensão dos parâmetros estéticos que presidiram à fatura de *Paulicéia Desvairada*, pois essa relação afetiva com a cidade, essa maneira de ver, descrever e sentir a paulicéia – e de fazer, dela, arte – passará por mutações estilísticas interessantes, conforme mostraremos a seguir.

Ao estudar a obra narrativa de Oswald de Andrade, Antonio Candido, no ensaio intitulado “Os dois Oswalds”, percebe, com a habitual inteligência crítica, uma discordância entre “um estilo de tendência fragmentária admiravelmente adequado à visão anti-convencional” e a escrita da *Trilogia*: “[...] Parece que esta escrita, aparentemente a mesma, perdeu as asas [...], tornada convencional e sentimental” (2004, p. 41).

amorosa de sua geração, para fazer uma poesia de cunho pacifista, negando o partidarismo da guerra de 14.” (p. 1269).

16 Talvez, por isso, fica a impressão de que, “com suas carroças rodando” (ANDRADE, 1980), não é propriamente a Pauliceia que é desvairada, mas o trovador arlequinal, sofrendo de desvairismo. Acreditamos que para se compreender a posição de Mário de Andrade é preciso ter uma ideia geral dos condicionamentos históricos da sociedade daquele tempo, aqui esboçados, infelizmente, de modo sumário.

Tudo indica que Mário de Andrade pode ter passado por estados poéticos semelhante. Em carta escrita, em 20/11/27, para Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, falando dele próprio na terceira pessoa, afirma sem titubear: “Agora a tendência especializada do sr. Mário de Andrade é trabalhar ‘a substância brasileira’” (1988, p. 105) [grifo nosso]. De fato, parece que após a *Paulicéia*, o poeta prossegue seu caminho, indiferente aos impulsos vanguardistas. E o faz de maneira consciente, ele próprio separando sua poesia em fases: “É certo que construo o que faço e ‘que não tem nada de desvairismo’ mais nas minhas obras posteriores a *Paulicéia*. Sei o que quero, sei o que faço e pra onde vou” (p. 58) [grifo nosso]. Parece que temos dois Mários; o primeiro, cheio de arroubos vanguardistas, não se reconhece no segundo. A Antonio Candido não passou despercebida essa mudança de tom: “A partir de *Louvação da tarde* [poema escrito em 1925 e publicado em 1930 como penúltimo poema da série “Tempo de Maria”, de *Remate de Males*], a sua poesia [de Mário de Andrade] se construirá cada vez mais em torno do próprio eu, numa linha meditativa e analítica acentuada” (CANDIDO, 2004, p. 225). Se o sujeito lírico marioandradino muda de lugar é sinal de que sua posição anterior incomodava-o, talvez por considerá-la transitória, circunstancial; ou talvez porque só agora se sentia disposto a “trabalhar a substância brasileira”. Isso significa que os princípios de organização poética precisaram ser alterados: trata-se de partir da substância para a forma. O Mário de Andrade provocador, simultaneísta, lançando uma imagem a cada verso, passa, então, a assumir uma atitude poética contida, mais ordenada, cujo passo inicial é dado em *Losango Cáqui*, livro considerado pelo autor “o primeiro livro de preocupação brasileiro escarrada de mim” (DRUMMOND DE ANDRADE, 1988, p. 123), e, por Lafetá (2000, p. 175), o “livro mais bem realizado que a *Paulicéia desvairada*, no tocante ao domínio técnico dos procedimentos novos”. Gostaríamos de abordar somente alguns aspectos dessa nova fase. O poema-chave que opera a cesura entre os “dois Mários” é, a nosso ver, “O poeta come amendoim”, de *Clã do Jabuti* (dedicado a Drummond)¹⁷, cujo título é explicado, jocosamente, pelo poeta:

Meu título [*Clã do Jabuti*] não tem intenção de símbolo, porém é significativo. O jabuti você sabe como é

17 Sabe-se que *Clã do Jabuti* (1927) resulta das viagens de Mário de Andrade feitas em companhia de Tarsila do Amaral, Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Olivia Guedes Penteadó e Paulo Prado, durante a Semana Santa de 1924, pelo interior de Minas Gerais.

importante e característico no fabulário nacional. É bem nacional. *Clã* é reunião. Meu livro merece bem por isso um título assim evocativo desta besteira de Brasil. Foi essa minha única intenção. E ciao. Lembrança pra mulherzinha (DRUMMOND DE ANDRADE, 1988, p. 123).

Os primeiros versos (“Noites pesadas de cheiros e calores amontoados.../ foi todo o sol que por todo o sítio imenso do Brasil/ Andou marcando de moreno os brasileiros”) já mostram, no tocante à técnica, uma diferença flagrante: o ritmo pausado tende para a uniformidade (o metro mais curto empregado é um decassílabo), o que certamente dá maior peso e densidade ao pensamento. Para expressar um “Brasil.../ Mastigado na gostosura quente do amendoim”, o poeta despede-se do *nonsense* e das notações subjetivas que o caracterizavam. O poema “Carnaval carioca” (“Em baixo do Hotel Avenida em 1923/ Na mais pujante civilização do Brasil/ Os negros sambando em cadência./ Tão sublime, tão África!), formado, musicalmente, de longos momentos descritivos, é uma mistura de cheiros, sons e cenas; “Sambinha” é um poema-brejeiro, ingênuo. “Lenda do céu” e “Poema” recuperam a tradição oral por meio da escrita e, assim sendo, terminam despencando num lado pitoresco, traço estilístico-temático que, segundo Lafetá (2004, p. 222), desagradou à crítica. Em “Tempo das águas” – conjunto de lembranças de suas andanças Brasil afora –, o eu lírico “[...] rejeita o forde da fazenda na porteira” para sentir, numa simbiose com a natureza, “A mão de chuva do vento”. O registro popular, parte integrante de sua sinceridade estética, permanece, conforme se apreende deste verso: “E se conversa sobre a baixa do café”. Parece que esse sujeito sente-se bem nesse traje provinciano, que, agora, pouco tem de arlequinal. E, à maneira de um cronista, passa a observar a vida simples, isto é, a outra face da *urbs*, como ocorre em “Paisagem nº 5”, em que a cidade é debuxada em traços muito simples: “Janelas abertas e portas abertas em todas as casas/ [...]. Faz gosto a gente andar assim atôa/ Reparando na calma da sua cidade natal”.

Mas é, sobretudo, quando o poeta se volta para redutos imunes à civilização, como nos antológicos “Dois poemas acreanos”, que o tom sóbrio da linguagem ganha uma dimensão maior. O que define a construção arquitetural desses dois poemas de *Clã do Jabuti* é uma tristeza mimética. Vê-se, então, como, aos poucos, Mário de Andrade deixa de se reverenciar a si próprio e de reverenciar, freneticamente,

a metrópole arlequinal. Até então, preso à urbs moderna, não tinha pensado tão fortemente no outro Brasil, no *Brasil profundo*, representado naquele seringueiro, parado no tempo, longe da civilização, “Baixinho, desmerecido/ Pálido, Nossa Senhora!”. Para Lafetá, “a grande poesia do Modernismo brasileiro só se fará mais tarde” (1993-1994, p. 29). O próprio Mário terá sua fase madura, esplêndida, representada por alguns poemas belíssimos do final dos anos 20 e dos anos 30: “Poemas da Amiga”, “Poemas da Negra”, “Girassol da Madrugada”. Mais uma vez, o crítico demonstra uma sensibilidade aguda à problemática suscitada pela obra poética marioandradina¹⁸.

Disse, certa vez, Mário de Andrade que as igrejas mineiras de São Francisco de Outro Preto e São João Del-Rei se distinguem das igrejas portuguesas, pela sua “denguice, por uma graça mais sensual e encantadora, por uma ‘delicadeza’ tão suave, eminentemente brasileiras” (1942, p. 25) [grifo do autor]. Essa confissão permite-nos aferir a mentalidade do escritor, empenhado na autonomia da arte e da literatura de seu país. Se a arte de Aleijadinho é produto da solução plástica que o artista encontrou para “[deformar] a coisa lusa” (p. 31), a obra do escritor brasileiro deveria, do mesmo modo, guardar uma determinação étnica, histórica, de preservação de sua cultura. Mário de Andrade enfrenta esse conflito. Há um tempo surrealista na escrita poética marioandradina. Mas esse tempo não terá desdobramentos em outras obras. Estanca. Enfim, Mário de Andrade soube travar um diálogo mais ou menos explícito com as vanguardas francesas, sem prejuízo, contudo, para o seu alaúde – rico, pessoal e intransferível.

18 Sobre os dois projetos que orientaram o nosso Modernismo, o estético e o ideológico, ver Lafetá (2000).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. “O gênio e a obra do Aleijadinho”. *Atlântico, Revista Luso-Brasileira*. Lisboa, Edição do Secretariado da Propaganda Nacional e do Departamento de Imprensa e Propaganda do Rio de Janeiro, 1942.

_____. *Poesias completas*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CANDIDO, Antonio. Louvação da tarde. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. Os dois Oswalds. In: *Recortes*. São Paulo; Rio de Janeiro, 2004.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Record, 1988.

DUPLESSIS, Yvonne. *Le Surréalisme*. Paris: PUF, 1969.

GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*. São Paulo: Publicação do Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

FAUSTO, Boris. A Revolução de 1930. In: _____. *Brasil em perspectiva*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

HOBBSAWM, Eric. J.A cidade, a indústria, a classe trabalhadora. In: _____. *A era do capital: 1848-1875*. Trad. de Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

LAFETÁ, João Luiz. Mário de Andrade, o arlequim estudioso. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Antonio Arnoni Prado (org.) São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004.

_____. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. “A representação do sujeito lírico na *Pauliceia Desvairada*”. *Com Textos, Revista do Departamento de Letras/ICHS/UFOP*. Mariana, n. 5, dez./jan., 1993-1994.

LOPES, Telê Ancona. “Matrizes/Marginália/Manuscritos”. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo n. 50, 1952.

MORSE, Richard M. “A metrópole como ‘polis’”. In: _____. *Formação*

histórica de São Paulo: de comunidade à metrópole. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

PAZ, Octávio. “A tradição da ruptura”. In: _____. *Os filhos do barro, do Romantismo à Vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAES, José Paulo. “O surrealismo na literatura brasileira”. In: _____. *Gregos e baianos*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.

POE, Edgar Allan. “O homem da multidão”. In: _____. *Histórias extraordinárias*. Apresentação, seleção e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1958. (Escritores de todos os tempos, v. 1).

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres poétiques*. Paris: Garnier, 1964.

SENNINGER, Charles. *XXème Siècle. Recueil de textes littéraires français*. Paris: Hachette, 1950.

SHORT, Robert. “Dada e surrealism”. In: BRAUDBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *O Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VERHAEREN, Emile. *La Ville tentaculaire suivi de Les campagnes allucinées*. Paris: Gallimard, 1982.