

Consciência Estética e Ética de Mário de Andrade
Mário de Andrade's Aesthetic and Ethical Consciousness
Consciencia Estética y Ética de Mário de Andrade

Recebido: 03/04/2019 | Revisado: 29/04/2019 | Aceito: 08/06/2019 | Publicado: 12/06/2019

João Mattar

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6265-6150>

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Centro Universitário Internacional
Uninter, Brasil

E-mail: joaomattar@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é reconstruir e discutir as reflexões estéticas e éticas do escritor modernista brasileiro Mário de Andrade, procurando demonstrar a riqueza de sua visão. A leitura de alguns de seus poemas e textos críticos, especialmente *Prefácio Interessantíssimo* e *A escrava que não é Isaura*, é cotejada com poemas e reflexões de outros escritores, além de alguns estudiosos da sua obra, como João Luiz Lafetá. Inicialmente é explorada a equação “lirismo + arte = poesia”, visitada por Mário de Andrade por diversas perspectivas, resultando na proposta de variantes. Em seguida, observamos as angústias do escritor em relação às opções de participação política dos artistas, especialmente os modernistas brasileiros. O artigo conclui que, em sua obra poética, Mário de Andrade concretizou as propostas de sua reflexão crítica.

Palavras-chave: Literatura; Poesia; Modernismo.

Abstract

The objective of this article is to reconstruct and discuss the aesthetic and ethical reflections of the Brazilian modernist writer Mário de Andrade, to demonstrate the richness of his vision. The reading of some of his poems and critical texts, especially *Prefácio Interessantíssimo* and *A escrava que não é Isaura*, is compared to poems and reflections of other writers, besides some critics of his work, such as João Luiz Lafetá. Initially the equation “lyricism + art = poetry” is explored, visited by Mário de Andrade from various perspectives, resulting in the proposal of variants. Next, we observe the writer's anxieties regarding the artists' options of political participation, especially the Brazilian modernists.

The article concludes that, in his poetic work, Mário de Andrade materialized the proposals of his critical reflection.

Keywords: Literature; Poetry; Modernism.

Resumen

El objetivo de este artículo es reconstruir y discutir las reflexiones estéticas y éticas del escritor modernista brasileño Mário de Andrade, buscando demostrar la riqueza de su visión. La lectura de algunos de sus poemas y textos críticos, especialmente *Prefacio Interesantísimo* y *La esclava que no es Isaura*, es cotejada con poemas y reflexiones de otros escritores, además de algunos estudiosos de su obra, como João Luiz Lafetá. Inicialmente se explora la ecuación “lirismo + arte = poesía”, visitada por Mário de Andrade por diversas perspectivas, resultando en la propuesta de variantes. A continuación, observamos las angustias del escritor en relación a las opciones de participación política de los artistas, especialmente a los modernistas brasileños. El artículo concluye que, en su obra poética, Mário de Andrade concretizó las propuestas de su reflexión crítica.

Palabras clave: Literatura; Poesía; Modernismo.

1.Introdução

Mário de Andrade (1893–1945), dentre outras atividades, foi escritor e teórico. Sua obra é composta em diversos gêneros, como poesia, prosa, ensaios, crônicas, registros de viagem e correspondências. Foi uma referência para o modernismo brasileiro e teve presença marcante na Semana de Arte Moderna (1922).

O objetivo deste artigo é reconstruir e discutir suas reflexões estéticas e éticas, procurando demonstrar a riqueza de sua visão.

O texto está dividido em três partes. Na seção seguinte é apresentada a metodologia utilizada nas análises. Na terceira seção do artigo é explorada a visão de Mário de Andrade sobre a combinação entre inspiração (inconsciente) e trabalho (consciente) na produção artística. Na seção seguinte, abordamos suas reflexões sobre a participação política dos artistas. Como conclusão, defendemos que a obra poética do modernista brasileiro concretiza sua proposta teórica.

2.Metodologia

Em função da diversidade da obra de Mário de Andrade e dos vários interesses do

escritor, como literatura, música, folclore e artes plásticas, Lafetá (1986) lê sua obra poética como um jogo de imagens e máscaras. Seus poemas são analisados e interpretados tanto em sua forma estética, como estrutura de palavras, quanto em suas relações com a sociedade. Preocupação similar em relacionar as esferas estética e política como proposta de análise pode ser encontrada, por exemplo, em Dassin (1978).

Este artigo adota perspectiva similar. Alguns dos ensaios e poemas de Mário de Andrade são utilizados como fonte principal de pesquisa, enriquecidos pelas contribuições de outros escritores e críticos, como o próprio Lafetá. Além disso, as ideias do modernista brasileiro são contextualizadas em função das mudanças sociais e artísticas da sua época.

Para a leitura das obras literárias, a pesquisa utiliza tanto métodos intrínsecos, voltados para a análise das obras em si mesmas, do ponto de vista estético, quanto métodos extrínsecos, especialmente sociológicos, que exploram aspectos periféricos às obras literárias (Wellek & Warren, 2003).

Já para a leitura dos textos teóricos, a pesquisa utiliza a metodologia qualitativa para codificação e categorização proposta por Saldaña (2016). Como a análise procura reconstruir uma teoria, segue as orientações para codificação teórica ou conceitual (*theoretical coding*, baseada na *grounded theory*, ou teoria fundamentada), partindo de uma codificação inicial *in vivo* (utilizando a linguagem do próprio Mário de Andrade), por oposição (*versus coding*, que procura identificar termos dicotômicos ou binários, em conflito entre si) e holística (que procura enxergar o todo da argumentação, não parte a parte). A codificação teórica funciona como um guarda-chuva que cobre e dá conta de todos os códigos e categorias formulados no processo de análise. Inicialmente, identifica-se a categoria central (no caso, a relação entre estética e ética), que serve para determinar o principal conflito ou problema da argumentação, à qual as demais categorias passam a ser relacionadas. A codificação teórica deve então integrar e sintetizar as categorias derivadas da codificação e da análise para criar uma teoria, especificando as relações entre essas categorias.

3. Resultados e Discussão

Os resultados das análises são apresentados em duas seções, que cobrem as reflexões estéticas e éticas de Mário de Andrade.

3.1. A Estética

Para Mário de Andrade (1974, p. 238), o que caracteriza a realidade que o movimento modernista impôs é “a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.”

Um dos pontos primordiais nas reflexões estéticas de Mário de Andrade, desenvolvidas essencialmente no *Prefácio Interessantíssimo* e em *A Escrava que não era Isaura*, é a equação traiçoeiramente simples do escritor belga Paul Dermée: “lirismo + arte = poesia”, criticada e modificada pelo próprio Mário, resultando em “lirismo puro + crítica + palavra = poesia”.

A concepção de lirismo puro será tomada como ponto de partida da análise. A ênfase do poeta brasileiro sobre o lirismo pode ser entendida, de imediato, pela perspectiva da história da literatura, ou seja, como revolta contra a impassibilidade das musas parnasianas, contra as fórmulas prontas que aprisionavam e delimitavam a expressão individual do artista, presentes ainda em pleno século XX. No início do *Prefácio Interessantíssimo*, isso já se faz notar: “Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira.” (Andrade, 1987e, p. 63).

Afirmção que pode, por exemplo, ser contraposta a estas estrofes do poema que abre o livro de estreia do parnasiano Olavo Bilac (1996, p. 196):

Torce, aprimora, alteia, lima
A frase; e enfim,
No verso de ouro engasta a rima,
Como um rubim.
Quero que a estrofe cristalina,
Dobrada ao jeito
Do ourives, saia da oficina
Sem um defeito:
E que o lavor do verso, acaso,
Por tão subtil,
Possa o lavor lembrar de um vaso
De Becerril.

O poema de Bilac exemplifica a busca do parnasianismo pela perfeição da forma. Essa arte cristalina e transcendente, entretanto, já não interessa aos modernistas. É preciso acompanhar a velocidade e o dinamismo de uma nova realidade, o calor de um pedaço de ferro (Marinetti, 1980). O “verso de ouro”, caracterizado pela pretensa isenção de ânimo dos parnasianos, já não consegue dar conta da poesia como forma de expressão de um poeta frente à sociedade moderna.

A diversificação de estilos, ou até mesmo a descentralização de uma concepção estética dominante, resultando em uma riqueza e multiplicidade de estéticas, marca as artes modernas de uma maneira geral. O cinema atinge sua maioridade, sendo exploradas suas possibilidades para contar histórias e, mais tarde, suas potencialidades artísticas, transformando-se então na arte da sociedade movida pela técnica. Uma distorção deliberada da anatomia, apresentando traços deslocados e perspectivas simultâneas, é oferecida por Pablo Picasso, cujas influências vão desde a escultura romântica da Catalunha, passando pelas máscaras de madeira, misteriosas e estilizadas, criadas pelos indígenas da África Ocidental, até a pintura de Paul Cézanne. Os movimentos de vanguarda multiplicam-se: o Futurismo de Marinetti enaltecendo a energia, a máquina e a força; o Surrealismo buscando a expressão do subconsciente e recuperando as fantasias góticas do pintor flamengo Jheronimus Bosch, as alucinações do pintor espanhol Francisco Goya, as imagens de pesadelo do escritor americano Edgar Allan Poe, além de escritores como Baudelaire e Rimbaud e do apoio filosófico buscado em Freud e Marx; e o Dadaísmo propondo a aplicação de um tratamento de choque à humanidade enlouquecida com a guerra. Em 1915, Franz Kafka publica sua *Metamorfose*. A partir de 1922, o jazz se impõe como movimento musical. Aparecem ainda T. S. Eliot, James Joyce e Virginia Woolf na literatura. Na música, o dodecafonismo se faz representar pela figura de Schoenberg. Ainda em 1922, em Boston, Isadora Duncan, representante de um novo estilo de dança, choca os espectadores ao desnudar os seios no palco. As artes passam, enfim, por uma fase de turbulência e, influenciadas pelo momento político do início do século, modificam-se radicalmente, tanto em seus conteúdos como em suas formas de expressão.

Ocorre na realidade um esfacelamento da noção tradicional de objeto de arte e da própria concepção mágica e ritualística da arte, em função da possibilidade de reprodução do objeto artístico. Benjamin (1994) estuda a fotografia e o cinema como formas revolucionárias de arte, cujas inovações técnicas teriam alterado a percepção artística do homem contemporâneo e a própria natureza da arte. Ele apresenta o conceito de aura do objeto de arte, ou seja, sua presença no tempo e no espaço, seu aqui e agora, sua existência singular no

local em que se encontra, enquanto objeto irreproduzível e único, que precisava ser presenciado em sua individualidade. Para Benjamin, a reprodução teria eliminado essa aura do objeto de arte e sua relação com a tradição. Como ele afirma:

com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. (Benjamin, 1994, p. 171).

A arte passa a se fundamentar, então, na práxis política (Benjamin, 1994), em uma concepção lúdica e em várias outras expressões propostas como interpretação para novos fenômenos. A distância da fascinação e do culto da obra de arte clássica é fragmentada pelo humor desterritorializador das vanguardas, gerando agora outra distância, onde os lugares comuns tornam-se lugares incomuns, onde a teoria romântica do gênio submerge, transformando-se então a obra de arte em objeto de consumo, já sem a identificação ideal e empática com o espectador. A arte torna-se componente do cotidiano, desdivinizando-se e solicitando a participação do espectador para ser desvendada. Até mesmo as ciências contribuem para esse movimento de desterritorialização das artes e do próprio Eu dos artistas e do seu público, com o combate ao egocentrismo na Psicologia e ao etnocentrismo na Antropologia.

Tudo isso tem claras ressonâncias na teoria estética de Mário de Andrade. A poesia precisa libertar-se, como as demais artes, das imposições formais já fixadas, passando a exprimir a dinâmica do subconsciente do poeta, o impulso lírico, pré-lógico, além de reintegrar-se a seu tempo, denunciando o distanciamento das questões sociais por parte dos parnasianos. É necessário instalar-se o direito à pesquisa estética no Brasil, atualizar nossa inteligência artística. A poesia modernista declara guerra à instituição estética anterior: “a cólera dos passadistas é um dos prazeres mais sensuais que nós temos.” (Andrade, 1980, p. 231).

O lirismo puro deve ser registrado, pois, com a menor parcela possível de influências estruturadoras da inteligência. Entretanto, a predominância do lirismo diminuirá conforme caminhamos na leitura dos dois tratados estéticos de Mário, e mesmo no desenvolvimento de sua obra poética. O lirismo puro sem a intervenção da arte (entendida aqui com crítica, como trabalho realizado pelo poeta buscando uma melhor forma de expressão desse lirismo) não

tem como resultado a poesia: “Mas *lirismo* não é *poesia*.” (Andrade, 1980, p. 243). Imprescindível para o poeta, mas insuficiente. Necessário, mas não satisfatório, como os membros de uma equação tomados isoladamente, tendo em vista determinado resultado. Isso fica bem claro na Advertência da Introdução ao *Losango Cáqui*, datada de 1924:

Me resolvo a publicar este livro assim como foi composto em 1922. É um diário de três meses a que ajuntei uns poucos trechos de outras épocas que o completam e esclarecem. Sensações, idéias, alucinações, brincadeiras, liricamente anotadas. Raro tive a intenção de poema quando escrevi os versos sem título deste livro.

Aliás, o que mais me perturba nesta feição artística a que me levaram minhas opiniões estéticas é que todo lirismo realizado conforme tal orientação se torna poesia-de-circunstância. E se restringe por isso a uma existência pessoal por demais. Lhe falta aquela característica de universalidade que deve ser um dos principais aspectos da obra-de-arte. Vivo parafusando, repensando e hesito em chamar estas poesias de poesias. Prefiro antes apresentá-las como anotações líricas de momentos de vida e movimentos subconscientes aonde vai com gosto o meu sentimento possivelmente pau-brasil e romântico.

Hoje estou convencido de que a poesia não pode ficar nisso. Tem de ir além. Pra que aléns não sei e a gente nunca deve querer passar adiante de si mesmo. (Andrade, 1987b, p. 121).

Esboça-se nessa passagem uma posição bem clara: quando o poeta tem a “intenção de poema” ao escrever, torna-se necessário, além do indispensável lirismo, também o trabalho estético para que seus escritos alcancem a universalidade da “obra-de-arte”. Sua qualidade será julgada, mas a princípio a poesia já se diferencia da “poesia-de-circunstância”. Esta, mesmo que dominada por um lirismo mágico, não tem a pretensão de ir além da simples “existência pessoal”. E a expressão “intenção de poema” é aqui central: o próprio poeta, mais que o leitor, deve ter consciência de seus escritos serem simples anotações líricas ou ultrapassarem-nas, tornando-se então poesia.

Essa discussão entre a maior ou menor importância do lirismo ou do trabalho estético parece predominar na poesia moderna. Campos (1977) oferece-nos o exemplo de Kurt Schwitters, que procura resolver o impasse na busca incessante do objeto em si, o *eidós* da expressão poética ou plástica. O nosso engenheiro poético João Cabral de Melo Neto também traz uma interessante contribuição à questão, coerente com sua produção literária:

O que se faz com facilidade é eco, pura reprodução do visto, lido e ouvido, coisas que ficaram guardadas e saem com facilidade. Com esforço e trabalho acho que consigo

eliminar esse eco que sai no primeiro momento, e esse é para mim todo o trabalho literário. A verdade nunca vem pronta, ela tem de ser buscada. (...) Se você luta com as palavras e as ideias, fica sabendo se há eco. (Melo Neto, 1984, p. 146).

Poeticamente, ele diz:

Saio de meu poema

como quem lava as mãos. (Melo Neto, 1997, p. 51).

Ou ainda, ao falar sobre a inspiração: “Não sei, não me entrego a ela, não conheço essa senhora.” (Melo Neto, 1984, p. 146).

Em todas essas passagens, João Cabral ressalta a importância e o valor do trabalho do artista, em oposição à praticamente desqualificada inspiração.

Carl Sagan oferece-nos uma interpretação mais científica, ainda que popular, sobre alguns desses problemas, que nos interessa explorar em função de um ponto específico. Ele estabelece inicialmente a distinção comum entre os hemisférios direito e esquerdo no cérebro humano: no primeiro estaria a sede do raciocínio não verbal, sintético e intuitivo, enquanto no segundo predominaria o raciocínio verbal, analítico e lógico. Ambos os hemisférios se encontrariam em intensa comunicação através do corpo caloso. Em seguida, Sagan (1997, p. 70, grifo nosso) afirma:

Existem alguns indícios de que a poesia é parcialmente função do hemisfério direito; em alguns casos, o paciente começa a escrever poesia pela primeira vez na vida depois de uma lesão no hemisfério esquerdo tê-lo deixado afásico. Mas isto seria, talvez, nas palavras de Dryden, **mera poesia**. Ademais, o hemisfério direito é aparentemente incapaz de fazer rimas.

É a citação de poeta, crítico e dramaturgo inglês John Dryden, a quem Sagan se refere e que aparece no início do capítulo, que se reveste de extremo interesse para nossa análise:

Os meros poetas são tão tolos quanto os meros bêbados, que vivem em meio a um contínuo nevoeiro, sem ver nem julgar a coisa alguma claramente. Um homem deve ser versado em várias ciências e possuir uma cabeça razoável, para ser um completo e excelente poeta. (Dryden apud Sagan, 1997, p. 65).

É incrível a semelhança entre as concepções de “mera poesia” de John Dryden e “poesia-de-circunstância” de Mário de Andrade: ambas indicam a falta de um elemento a mais. Mário não afirma a inexistência da inspiração, como João Cabral, mas apenas que a inspiração precisa ser trabalhada, moldada pela palavra para ter direito ao título de obra-de-

arte. E, nesse sentido, é inexorável que o hemisfério esquerdo do cérebro do poeta seja exigido: afinal, as palavras remetem a conceitos, que por sua vez remetem à sintaxe do raciocínio lógico-verbal, a qual não se encontraria no hemisfério direito. Portanto, a poesia seria o resultado do lirismo puro trabalhado esteticamente pela palavra, mas sem que esse trabalho o descaracterizasse.

Daí a razão de algumas críticas do autor de *Macunaíma* a poemas de importantes modernistas, como Manuel Bandeira e Murilo Mendes, quando diz, por exemplo, a respeito deste último, que um de seus livros é “mais de lirismo que de arte” (Andrade, 1993, p. 21), ou seja, um derramamento lírico do inconsciente, mas sem o devido desenvolvimento estético.

É importante notar que o equilíbrio perfeito entre os dois extremos se torna difícil de conceber, seja de maneira geral, seja no universo estético de Mário de Andrade. Lafetá (2000) mostra-nos a alternância entre as soluções e dúvidas do poeta, que pode ser observada em suas cartas: “O poema poesia construído com pensamento condicionando o lirismo que tem de ser enorme (sinão não transparece) o mais formidável que puder porém numa ardência como que escondida porque inteiramente interior.” (Andrade, 1958, p. 126). O esforço de Mário é para que sua teoria não penda para o lado do puro pensamento, da pura teorização, da pura lógica. Assim, ele procura introduzir um novo conceito de técnica que já não oculte a força lírica na poesia. “Entre o artista plástico e o músico está o poeta, que se avizinha do artista plástico com sua produção consciente, enquanto atinge as possibilidades do músico no fundo obscuro do inconsciente.” (Wagner apud Andrade, 1987e, p. 73). Frase do compositor e maestro alemão Wilhelm Richard Wagner, citada por Mário, que reforça a concepção do poeta como aquele que não pode prescindir de sua consciência nem da sua inconsciência, tendo que lidar, no ato da escrita, com a comunicação entre as duas.

Esse conflito ainda se acentua mais em Mário de Andrade por sua dificuldade de desligamento do passado. “Sou passadista”, confessa logo no início do *Prefácio Interessantíssimo*. A questão passa a ser, então, a de teorizar e justificar grande parte das experiências poéticas modernistas sem negar totalmente o passado, questão solucionada, pelo menos teoricamente, com aparente estabilidade: “O passado é lição para se meditar, não para reproduzir.” (Andrade, 1987e, p. 75). A radicalização em direção a qualquer um dos dois extremos – a destruição dos museus e bibliotecas, de um lado, ou a reprodução pura e simples dos clássicos, de outro – é, assim, evitada. Afinal, “O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo.” (Campos, 1978, p. 7).

Parte da riqueza da estética do autor de *Paulicéia Desvairada* está justamente na denúncia desses dois extremos e nos meios que são propostos e teorizados para a resolução do

conflito, ou seja, as possibilidades de combinações entre o inconsciente e o trabalho consciente do poeta. Como o poeta está fadado a escrever para os outros (para não terminar por ter como único leitor seu próprio papel), está também fadado a filtrar de alguma maneira sua inspiração, com o risco de realizar uma obra totalmente hermética e incompreendida.

O poeta não fotografa o subconsciente.

A inspiração é que é subconsciente, não a criação. Em toda criação dá-se um esforço de vontade. (Andrade, 1980, p. 242-243).

Para o teórico, portanto, a arte seria uma combinação entre subconsciente e consciente. Na verdade, Mário recolhe procedimentos em utilização pelos modernistas, tentando mostrar como o modernismo opera uma substituição de uma ordem ultrapassada por uma nova ordem, sem os rigores lógicos até então vigentes, principalmente na poesia parnasiana. E são insistentes suas tentativas de demonstrar essa ordenação construtiva no modernismo, defendendo-se contra os que acusavam o movimento de meramente destrutivo e anárquico. Mário de Andrade interiorizou os principais conflitos de toda uma geração de poetas, tendo sido, nesse sentido, batizado de “papa do modernismo brasileiro”.

Além da quebra dessa ordem intelectual que escamoteia o lirismo puro (simbolizada pela escrava do Ararat sendo desnudada pelo vagabundo genial Rimbaud), torna-se uma proposta estética em Mário de Andrade a supressão do conceito “belo” na arte: “A beleza é uma consequência. Nenhuma das grandes obras do passado teve realmente como fim a beleza.” (Andrade, 1980, p. 206). Sua afirmação fundamenta-se em ponto de vista moderno sobre a arte: esta não é mais mimética, simples cópia da perfeição da natureza. A passagem do mundo interior para o exterior pela deformação (característica do expressionismo, com suas grossas pinceladas e seus traços fortes na pintura) torna-se aqui o ponto chave para penetrarmos na visão do poeta: “o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural.” (Andrade, 1987e, p. 65). Não cabe aqui discutir o conceito de imutabilidade que Mário de Andrade atribuirá ao belo natural, mas sim a contraposição feita entre, de um lado, a fatalidade da existência da natureza, desprovida de qualquer vontade própria, e, de outro lado, a criação do poeta feita por sua vontade. O essencial aqui é que ao belo artístico é dado o caráter de transitoriedade, que abre, na poesia, espaço para o poema piada, a surpresa, a paródia, a invenção, a alegoria, enfim, para a liberdade do inconsciente frente às supostas leis da natureza. Fica evidentemente destruído qualquer assunto poético, presente em boa parte da poesia mundial. E é interessante como esse fim do assunto poético é assumido criticamente como um lema pelos poetas modernistas,

em todas as fases. “A poesia existe nos fatos”, assim começa o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. De outra perspectiva, João Cabral de Melo Neto (1984, p. 146) nos afirma:

O que se aprende na arte é a forma – um uso da linguagem que ultrapassa de muito o verso medido, a fuga à redundância, ao cacófato. Não há assunto que seja poético ou antipoético. A poesia, então, não é questão de tema, não é o que a pessoa diz, não é o assunto de que trata. Poesia é a maneira de tratar esse assunto, é o uso determinado da linguagem.

Novamente, João Cabral ressalta o trabalho do poeta. Mário de Andrade diria de uma forma ainda diferente: poesia é o trabalho (arte) com a palavra sobre o lirismo, sem a imposta mediação do belo natural ou de um assunto. Diversas concepções de poesia no modernismo brasileiro decretam, portanto, a morte do Assunto Poético.

Outra importante ideia na estética de Mário de Andrade é a de síntese, também fundamental em toda a poesia moderna. A rapidez, tanto da vida quanto do próprio raciocínio do homem moderno, deveria ser captada sinteticamente em sua obra pelo artista. O desvelamento para os ocidentais de certos gêneros poéticos orientais (em parte devido aos trabalhos do poeta-crítico Ezra Pound), que primavam pela concisão, orientaram essa concepção moderna de poesia. A publicidade, com seu caráter de instantaneidade, aliada à velocidade da técnica, despertaram também enorme interesse na teoria poética moderna. No caso específico da Mário de Andrade, seus conhecimentos musicais auxiliaram-no ainda mais em sua concepção de poesia.

A música, segundo sua análise, há tempo já se libertara da pura melodia, da sequência individualizada de notas, para alcançar a harmonia, ou seja, a simultaneidade de notas ou melodias, buscando um novo efeito artístico. A poesia, entretanto, continuara cega em relação a essa inovação, mantivera-se numa quadrada encadeação de palavras, uma a uma, utilizando-se apenas de processos lógico-linguísticos de coordenação e subordinação. Entretanto, se o poeta busca exprimir o lirismo puro, que não ocorre sequencialmente, mas simultaneamente, é preciso destruir a melodia e instaurar a harmonia na poesia. Nesse caso, polifonia e simultaneidade equivalem-se: ambas tentam captar de forma mais sintética o inconsciente do artista, e mesmo a realidade exterior. Evita-se, pois, submeter totalmente o ilógico ou pré-lógico à lógica: “Assim: em vez da melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, – o verso harmônico.” (Andrade, 1987e, p. 69).

Todavia, coerentemente com seu espírito, Mário de Andrade procurará combater a simultaneidade sem critérios, a polifonia sem trabalho estético, já na própria definição desses conceitos: “Polifonia é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos

passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final.” (Andrade, 1980, p. 268). O poeta trabalha, então, para obter, da simultaneidade de seu lirismo, palavras ou frases justapostas que possam representá-lo poeticamente, em um “efeito total final”, e não de forma meramente arbitrária. Os recursos para isso já se encontram presentes na poesia moderna: verso livre, rima livre (imprevista, ocorrendo mesmo no interior do verso), assonância e antítese (importante no sentido de introduzir a dissonância no poema, o choque entre conceitos opostos, recurso já utilizado na música moderna, principalmente pelo jazz.). E é assim inevitável que a poesia moderna incomode os passadistas: os acordes com nona menor ou quinta aumentada incomodaram e ainda incomodam os ouvidos mal-educados. A canção *Desafinado*, de Tom Jobim, brinca com dissonância tanto na letra quanto na harmonia e na melodia.

“Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso.” (Andrade, 1987e, p. 67). O poeta trabalha livremente, consciente de que a poesia difere da música pelo uso da palavra, e que a harmonia poética se realiza na própria inteligência. Mas trabalha precavendo-se contra o exagero na liberdade de superposição de ideias e imagens, que pode ir contra a própria liberdade, ao tornar-se uma associação apenas consciente, provocada e procurada como um puro virtuosismo, sonogando assim o ritmo do inconsciente.

É importante, ainda, acentuar a constância dessas relações entre poesia e música no seio da arte moderna, apesar de ser importante notar que já caracterizavam a própria origem da poesia. Na obra de Mallarmé, por exemplo, citado por Mário de Andrade, encontram-se profundamente aplicadas e mesmo teorizadas. No Prefácio do seu *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, encontramos, além de referências aos brancos do papel como similares à função das pausas musicais, passagens como:

Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral e a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir ou descer da entonação. (...) Hoje ou sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte, reconheçamos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de pesquisas particulares e caras a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa. Sua reunião se cumpre sob uma influência, eu sei, estranha, a da Música ouvida em concerto; encontrando-se nesta muitos meios que me parecem pertencer às Letras, eu os retomo. (Mallarmé, 1974, p. 151-152).

Percebe-se na reflexão do poeta francês uma aproximação intensa entre a poesia e a música. Na coleção de manifestos e textos críticos batizadas de *Teoria da Poesia Concreta*, organizada pelos três poetas concretos brasileiros responsáveis por estudos e traduções de Mallarmé, há uma citação de Robert Greer Cohn, crítico e especialista em Mallarmé, que fala sobre seu poema-partitura: “Frases em caracteres menores são agrupadas em torno da grande, formando galhos, ramos, sobre seu tronco, e todas essas ramificações se perseguem paralelamente ou se entrecruzam, oferecendo um equivalente literário do contraponto musical.” (Cohn apud Campos, Pignatari, & Campos, 2006, p. 33).

Poesia e música, relação insistentemente incestuosa, divina. Encerrando esta seção, calamo-nos para apreciar o som dos violões simbolistas que choram:

Que céu, que inferno, que profundo inferno,
Que ouros, que azuis, que lágrimas, que risos,
Quanto magoado sentimento eterno
Nesses ritmos trêmulos e indecisos...

Que anelos sexuais de monjas belas
Nas ciliciadas carnes tentadoras,
Vagando no recôndito das celas,
Por entre as ânsias dilaceradoras. (Cruz e Sousa, 1987, p. 170).

A sonoridade da poesia simbolista, fortemente marcada no poema de Cruz e Souza, materializa essa potencialidade de aproximação entre a poesia e a música.

3.2. A Ética

Mário de Andrade (1974, p. 254) expõe da seguinte maneira sua frustração em relação a sua produção poética:

Mas eis que chego a este paradoxo irrespirável: Tendo deformado a minha obra por um antiindividualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável! E é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado.

Essa frustração caracteriza-se pela incompatibilidade entre o antiindividualismo e o hiperindividualismo. Mas, afinal, que oposição é essa?

Para responder a essa pergunta, abordaremos outro conflito característico na personalidade do nosso modernista, que pode ajudar a compreender melhor suas reflexões estéticas. E, de antemão, não se pode ser condenado ao se falar de conflitos em Mário de Andrade, já que ele mesmo confessa: “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta, mas um dia afinal toparei comigo.” (Andrade, 1987b, p. 211). Ou ainda neste magnífico poema-encontro inconsciente-realidade:

Um vento morno que sou eu
Faz auras pernambucanas.
Rola rola sob as nuvens
O aroma das mangas.
Se escutam grilos,
Cricrido contínuo.
Saindo dos vidros.
Eu me inundo de vossas riquezas!
Não sou mais eu!

Que diferença enorme... (Andrade, 1987d, p. 247-248).

Nessa passagem, as onomatopéias reforçam a fusão entre elementos da realidade e da personalidade do poeta.

Mas é ainda pela própria boca do autor que fica descartada qualquer visão psicomoral de sua obra, em um relampejo dignamente nietzschiano: “Quem dirá que não vivo satisfeito! Eu danço!” (Andrade, 1987b, p. 215).

Talvez o conflito que Mário de Andrade tenha vivido mais profundamente em sua vida e em sua imensa obra seja o da problemática conciliação entre o intelectual e a sociedade, especificamente entre seu projeto estético e ideológico, ou, de maneira mais ampla, entre os projetos estético e ideológico do modernismo brasileiro. Não bastassem os problemas do projeto estético, como a emaranhada relação entre lirismo e técnica, o projeto ideológico do modernismo introduz novas questões: como ser civilizado (culto) e autêntico em relação ao próprio país? Como conciliar o primitivismo cultural com as experiências de vanguarda europeias, sem cair, de um lado, em um ufanismo extremado, nem, de outro lado, em uma

europização total, ambos frente e verso da mesma falta de objetividade artística-social? A própria consciência do nosso país, o desejo e a busca de uma expressão artística nacional, o caráter de classe das atitudes e das próprias produções do artista e do intelectual, todas essas questões são suscitadas, cedo ou tarde, no nosso modernismo.

Na sua primeira fase, onde a ênfase se deu sobre o projeto estético, os modernistas obtiveram êxitos inegáveis, apesar de toda resistência encontrada. A destruição proposta pelos ativistas de 1922 saiu vitoriosa, a poesia brasileira sofreu um acerto decisivo no seu relógio e essa própria poesia serviu de base para uma crítica e um desmascaramento mais amplos da sociedade da época. A imagem da escrava do Ararat pode ser, nesse caso, generalizada. O otimismo teve sua razão de ser na primeira fase modernista.

Posteriormente, entretanto, o problema inverteu-se, e, a partir da década de 1930, o projeto estético cedeu seu lugar às questões ideológicas. A metalinguagem do início, lúdica e essencialmente estética, transformou-se em metalinguagem social, na qual a poesia passou a criticar a si própria enquanto forma de expressão inserida em uma estrutura social mais ampla do que o reino das artes, marcada por divisões de classes e antagonismos. Como afirma Lafetá (2000, p. 38): “a consciência estética, pressionada pela problemática política e social, cede lugar à consciência ideológica.” À literatura modernista não bastava mais criticar um projeto estético ou mesmo uma organização social anterior, mas sim reconhecer-se incluída em uma nova estrutura, sempre em movimento e exigindo outra forma de atuação por parte de seus delatores. Era preciso repensar a atuação inicial dos modernistas, e é nesse processo que Mário de Andrade vislumbra um tropeço, ao afirmar, no *Movimento Modernista*, que os modernistas da primeira fase falharam no aspecto social (Andrade, 1974).

O que na verdade ocorre, e que Lafetá (2000) capta com singular sensibilidade em seu estudo sobre o crítico Mário de Andrade, é que a necessidade de participação do artista, mais intensa a partir de 1930, é o estopim que rompe definitivamente com o já precário equilíbrio encontrado para a combinação lirismo/técnica. Em um extremo, a poesia que encontrasse a harmonia entre o lirismo e a técnica poderia estar se ausentando totalmente de sua função social, enquanto, no outro extremo, teríamos uma pseudopoesia que esqueceria o lirismo e a arte para se dedicar meramente à panfletagem política.

Todavia, em vez de, como propõe Lafetá (2000), enxergarmos aqui o acréscimo de um novo par conflitante (indivíduo/sociedade), colocando, assim como no caso do primeiro (lirismo/técnica), o problema da transposição da experiência individual ou social à linguagem específica do poema, entendemos que, na verdade, é acrescentada uma tensão exterior, diversa da questão estética, mas que passa a participar interiormente dela mesma, desfazendo

a conciliação anteriormente encontrada entre o lirismo e a técnica. Portanto, a poesia não seria mais “lirismo + técnica + palavra”, mas teria que ser, ainda, participação. E questões cruciais surgem exatamente aí: é a poesia que deve participar, enquanto obra de arte, ou ela pode se furtar a esse objetivo, deixando essa função para o próprio poeta-cidadão? A realidade a que se pretende desmascarar deveria vir incluída na poesia, ou essa poesia, mesmo quando despojada de relações diretas com o real, poderia funcionar como instrumento de desmascaramento? Enfim, a poesia pode abdicar de falar diretamente da realidade social e atuar como modificadora e denunciadora dessa sociedade, de maneira indireta, ou isso não passaria de frustração do poeta ao reconhecer sua inocuidade em relação ao sistema? E até que ponto a participação do artista pode salvar a convivência de sua obra? O artista pode chegar ao crepúsculo sem deixar de contar com a solidariedade de si mesmo?

Resultam daí muitas das novas hesitações do poeta Mário de Andrade, testemunhadas em suas cartas:

Ou que a poesia se traia inteiramente e vire cantadora pragmática dos interesses sociais, ou vire, no máximo, orgulho, inexoravelmente senhoril e livre da inteligência. O meio termo está se tornando cada vez mais difícil. (...) Ou ser Juiz duma vez ou ser Louco duma vez. (Andrade, 1972, p. 41).

Mário de Andrade parece não conseguir enxergar um equilíbrio a partir dessa nova tensão introduzida pelas exigências do social. “Enfim, todos nós estamos conscientes da nossa amarga posição de intelectuais, e movidos pelos fantasmas que nascem desse medo. Uma situação maldita.” (ANDRADE, 1972, p. 49-50). O poeta tem que lidar ao mesmo tempo com três dados (e esperar que ao menos esse lance consiga abolir o acaso): seu lirismo, o trabalho estético e sua participação política na sociedade. Como afirma Lafetá (2000, p. 213): “o artista não deve alienar-se nem de si mesmo, nem de seu artesanato, nem da história.” O artista precisa ser o guarda de sua obra contra seus três inimigos mais ferozes: o Individualismo, o Formalismo e a Panfletagem. E o conflito entre o artista e a sociedade faz-se necessário à própria subsistência do poema:

Minhas obras todas na significação delas eu as mostro nem mesmo como soluções possíveis e transitórias. São procuras. Consagram e perpetuam esta inquietação gostosa de procurar. Eis o que é, o que imagino será toda a minha obra: uma curiosidade em via de satisfação. (ANDRADE, 1987c, p. 121).

No centro desses conflitos, o poeta não pode tampouco abdicar de seu trabalho com a palavra, sob o risco da dissolução da própria poesia. Nesse ponto, o ensaio de Lafetá define a importância decisiva da linguagem como mediação, em oposição à postura radical de

negligenciá-la, em que supostamente se resolveria a dicotomia individual/social sem a necessidade da poesia:

É fato: a grafia dos estados interiores conduziria a uma coincidência absoluta entre o poema e a vida, a um viver o poema que resultaria no desaparecimento, por inútil, do próprio poema. O silêncio seria em si mesmo a obra plena e impossível: recusada qualquer mediação entre o real e o homem, a linguagem se tornaria inservível. (Lafetá, 2000, p. 213).

Como pseudo-solução para essa nova tensão, poder-se-ia, portanto, conceber a aniquilação e anulação do poema (e, por consequência, da linguagem e da arte em geral) em favor da vida e da atuação social.

4. Considerações finais

Final melancólico: sem necessidade de arte, lirismo e realidade harmonizar-se-iam na própria vida; sem necessidade de participação, lirismo e arte fundir-se-iam no poema; sem necessidade de lirismo, arte e participação encontrar-se-iam no panfleto. O poeta, que tem que lidar com as três variáveis, debate-se com seu próprio silêncio.

Debate que, no caso de Mário de Andrade, não será vencido nem na sua vida, nem na sua obra estética, mas na plena realização desse debate na sua obra poética. Sua consciência estética e sua consciência ética, movidas pelo lirismo inconsciente, utilizarão a destruição e a experimentação da linguagem para unificar o projeto estético e o projeto ideológico do modernismo brasileiro. *Poemas da Negra* (1929), *Poemas da Amiga* (1920-1930), *Rito do Irmão Pequeno* (1931) e *Girassol da Madrugada* (1931) podem ser, nesse sentido, considerados os ápices dessa unificação: os exageros iniciais do modernismo são abandonados e as questões sociais exploradas de maneira sutil, em um refinamento poético sublime.

Mas mesmo o conceito de unificação é aqui perigoso, por se assemelhar a um suposto idealismo de fim de análise. Perigo que talvez transpareça porque, após a análise, devemos nos lembrar de a termos iniciado pela luneta das oposições e das ideias irreconciliáveis (como indivíduo/sociedade), e, depois de trabalharmos exaustivamente com essas categorias, atentarmos-nos até onde esses hábitos de oposições podem nos levar:

A observação inexata comum vê na natureza, por toda parte, oposições (como por exemplo “quente e frio”) onde não há oposições, mas apenas diferenças de grau. Esse mau hábito nos induz também a querer entender e decompor a natureza interior, o

mundo ético-espiritual, segundo tais oposições. É indizível o quanto de dor, pretensão, dureza, estranhamento, frieza, penetrou assim no sentimento humano, por pensar ver oposições em lugar das transições. (Nietzsche, 1996, p. 128).

É possível, portanto, enxergar a realidade sem a perspectiva das oposições. Assim, se ainda nos é permitido classificar Mário de Andrade em algum lugar, colocá-lo-íamos no reservadíssimo grupo dos andarilhos nietzschianos.

Nesse sentido, este artigo contribui com uma visão sobre a dialética estética/ética na crítica e na poesia de Mário de Andrade, que não as posiciona como oposições paralelas, mas considera a ética e o social como elementos que vêm se sobrepor ao equilíbrio alcançado para a dicotomia lirismo/arte, introduzindo novas fontes de tensão. Além disso, a análise propõe que um novo equilíbrio será alcançado efetivamente na obra poética madura de Mário de Andrade. Trabalhos futuros poderiam, portanto, analisar os poemas mencionados à luz dessa teoria, procurando comprovar essas hipóteses.

5. Agradecimentos

Agradecemos à FAMPECT — Fundação Wilson Picler de Amparo à Educação, Ciência e Tecnologia pelo apoio a esta pesquisa.

Referências

Andrade, M. de. (1972). A poesia em 1930. In: M. de Andrade. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins.

Andrade, M. de. (1958). *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Prefácio e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Simões.

Andrade, M. de. (1993). *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec: Edusp.

Andrade, M. de. (1980). A escrava que não é Isaura. In: M. de Andrade. *Obra imatura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes. p. 198-300. (Obras Completas de Mário de Andrade; 1).

Andrade, M. de. (1987a). Danças. In: M. de Andrade. *Poesias completas*. Edição crítica de

Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiatia; São Paulo: Edusp. p. 213-233. (Obras Completas de Mário de Andrade; 2).

Andrade, M. de. (1987b). Eu sou trezentos. In: M. de Andrade. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiatia; São Paulo: Edusp. p. 211. (Obras Completas de Mário de Andrade; 2).

Andrade, M. de. (1987c). Losango cáqui. In: M. de Andrade. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiatia; São Paulo: Edusp. p. 117-158. (Obras Completas de Mário de Andrade; 2).

Andrade, M. de. (1974). O movimento modernista. In: M. de Andrade. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins. p. 213-254.

Andrade, M. de. (1987d). Poemas da negra. In: M. de Andrade. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiatia; São Paulo: Edusp. p. 245-252. (Obras Completas de Mário de Andrade; 2).

Andrade, M. de. (1987e). Prefácio interessantíssimo. Pauliceia Desvairada. In: M. de Andrade. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiatia; São Paulo: Edusp. p. 59-77. (Obras Completas de Mário de Andrade; 2).

Benjamin, W. (1994). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: W. Benjami., *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense. p. 165-196.

Bilac, O. (1996). Profissão de fé. In: M. Bandeira. (Org.). *Antologia dos poetas brasileiros: poesia da fase parnasiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. p. 195-199.

Campos, A. de. (1978). *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva.

Campos, A. de, Pignatari, D., & Campos, H. de. (2006). *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

- Campos, H. de. (1977). *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva.
- Cruz e Sousa, J. da. (1987). Violões que choram. In: A. Muricy. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, v. 1. 3. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva. p. 168-172.
- Dassin, J. R. (1978). *Política e poesia em Mário de Andrade*. Tradução de Antonio Dimas. São Paulo: Duas Cidades.
- Lafetá, J. L. (2000). *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Ed. 34.
- Lafetá, J. L. (1986). *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Mallarmé, S. (1974). *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Tradução de H. de Campos. In: H. de Campos, A. de Campos, & D. Pignatari. *Mallarmé*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. p. 149-173.
- Marinetti, F. T. (1980). “Manifesto técnico” da literatura futurista. Trad. Aurora F. Bernardini. In: A. F. Bernardini (Org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva. p. 81-87.
- Melo Neto, J. C. de. (1984). O que a pessoa tem a dizer nasce com ela. *O Estado de São Paulo*, 08 abr. 1984. Suplemento Cultural, n. 200, p. 146-147. Entrevista a Luís Carlos Lisboa.
- Melo Neto, J. C. de. (1997). Psicologia da composição. In: J. C. de Melo Neto. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. p. 51-69.
- Nietzsche, F. (1996). Humano, demasiado humano. In: F. Nietzsche. *Obras incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural. (Os Pensadores)
- Saldaña, J. (2016). *The coding manual for qualitative researchers*. 3rd ed. Los Angeles: Sage.
- Sagan, C. (1997). *Os dragões do Éden*. Lisboa: Gradiva.

Wellek, R., & Warren, A. (2003). Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários. Tradução de Luiz Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes.

Porcentagem de contribuição de cada autor no manuscrito

João Mattar- 100%