

A poesia de Mário de Andrade

1. O problema

Como a totalidade da crítica, também penso que o mais curioso da obra de Mário é a sua diversidade de interesses, a aplicação que ele fez de seu talento e de sua inteligência a tantos campos de pesquisa e de criatividade, indo da ficção e da poesia aos ensaios sobre literatura, música, folclore e artes plásticas, sem esquecer o jornalismo mais livre das crônicas, os registros de viagem, a importante correspondência e até a atuação direta nos acontecimentos.

Muitos têm frisado esta multiplicidade característica, ao ponto de a afirmativa desgastar-se em lugar-comum. Outros, em número pouco menor mas nem por isso menos insistente, têm chamado a atenção para o fato de que esta polivalência de Mário, embora muito proclamada, tem sido pouco entendida e menos ainda explicada. Um exemplo ilustre deste último caso é Otto Maria Carpeaux, que na sua *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, antes de escolher 39 títulos referentes ao escritor, anota com escrúpulo: “A bibliografia a seu respeito, acompanhando-lhe o caminho dos inícios tempestuosos até a consagração geral, é enorme, mas evidentemente composta, em gran-

de parte, de manifestações de valor efêmero, apenas destinada a intervir — pró ou contra — na luta literária do dia”.¹

Essas simples palavras bastam para compor um quadro das carências brasileiras no campo dos estudos que nos pertencem mais: a bibliografia sobre um de nossos maiores escritores é “evidentemente composta... de manifestações de valor efêmero...”. Mas não quero insistir sobre isso; registro apenas o fato, que tem tantas causas já sabidas ou ainda secretas, somente para introduzir o primeiro ponto de meu assunto: os muitos rumos da obra de Mário constituem sem dúvida um dos motivos da paralisia de nossa crítica, que tem esbarrado na sua espantosa complexidade, até hoje não assimilada de forma completa. Apesar de sua influência ter sido determinante nos caminhos da literatura atual (afetando diretamente todas as grandes criações realizadas depois do Modernismo), a discussão a seu respeito continua situando-se, de preferência, no plano das banalidades pertencentes à “luta literária do dia”.

Entretanto, em 1946, um crítico já vaticinava que apenas trinta ou quarenta anos depois da morte do escritor o seu perfil seria traçado de maneira mais ou menos satisfatória. No fecho do prazo, é verdade que isso vem ocorrendo. Também alguns trabalhos importantes têm aparecido, e é preciso assinalá-los. Além do pioneiro de Cavalcanti Proença, temos as pesquisas fundamentais de Telê Porto Ancona Lopez, as interpretações (di-

¹ Otto Maria Carpeaux, *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, 4ª ed., Rio de Janeiro, Ediouro, 1968, p. 272. A respeito do problema, as mesmas considerações são feitas por Joan Dassin, no seu livro sobre Mário que, aliás, constitui contribuição importante no sentido de ir cobrindo esse vazio de nossa crítica. Cf. *Política e poesia em Mário de Andrade*, tradução de Antonio Dima, São Paulo, Duas Cidades, 1978, pp. 141-151.

vergentes) de *Macunaíma* por Haroldo de Campos e Gilda de Mello e Souza, o livro já citado de Joan Dassin, a crítica musical examinada por José Miguel Wisnik, e alguns outros, poucos e menos detidos, mas que começam a desenhar um rosto inteligível.² Suficiente? Longe disso. A maioria tem-se limitado ao plano das indicações superficiais de tendências a serem estudadas melhor, adiando a tarefa, apesar de o consenso geral encarar a necessidade e a urgência de realizá-la, enxergando nos escritos de Mário uma chave para o entendimento de grande parte da literatura produzida no Brasil durante os últimos (quase) sessenta anos.

No que se relaciona aos estudos sobre sua poesia, a deficiência talvez seja ainda mais grave. As interpretações recentes, por muito que demonstrem de inteligência e de penetração na obra, estão longe de abarcar o significado dessa aventura pela pesquisa formal que compõe as *Poesias completas*. Um crítico tão arguto como Luiz Costa Lima, por exemplo,³ deixa escapar aquilo que sem dúvida é o melhor de Mário: ao centrar sua leitura no ponto de vista da linguagem poética referencial e antiacariante de João Cabral de Melo Neto, toma como critério de valor uma suposta contundência que Mário não teria conseguido sempre, devido aos resquícios de subjetivismo romântico que permanecem na sua poesia. Ora, essa poética do referente parece apertada demais para medir a inquietude do modernista Mário de Andrade: justamente, nas variações de registro de sua poesia, que vão desde o “consumo subjetivista” da função emotiva

até a utilização da função mágica, do coloquial ou da metalinguagem, é que reside seu interesse para a literatura brasileira contemporânea. A variedade técnica e temática, que perturbou de fato a qualidade dos textos, não deveria ser vista apenas no que tem de negativo. O “direito permanente à pesquisa estética”, posição vanguardista assumida com todos os riscos muito conscientes, trouxe pelo menos uma consequência importante: da *Paulicéia desvairada* a *Café*, a linguagem de seus poemas reflete a mesma inquietação básica e a mesma desconfiança radical que caracterizam grande parte da melhor literatura produzida no século XX.

Até que seria curioso inverter o ponto de vista e ler João Cabral a partir da poética de Mário de Andrade. Não haveria nisso qualquer anacronismo, ao contrário, e teríamos a vantagem de perceber aquilo que a antilira perdeu no caminho percorrido desde o lirismo modernista até o último grande poeta que se beneficiou do movimento. Mas apresso-me a afastar a idéia e qualquer possível polêmica, reconhecendo com Costa Lima que a “traição consequente” proporcionou a Cabral uma realização muito mais “perfeita” e regular, artisticamente, do que a obtida por Mário de Andrade.

Este ponto da realização artística, aliás, foi abordado por Álvaro Lins com seu habitual equilíbrio e discernimento num artigo curto, escrito em 1942, mas que ainda é das melhores visões de conjunto existentes sobre a poesia de Mário.⁴ O texto inicia-se com uma anotação restritiva: depois de salientar a importância do escritor, Álvaro Lins observa que se trata mais de uma personalidade do que de um autor, pelo menos enquanto

² Além dos trabalhos referidos é preciso assinalar que algumas dissertações e teses universitárias têm sido realizadas nos últimos anos.

³ Luiz Costa Lima, *Lira e antilira (Mário, Drummond, Cabral)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

⁴ Álvaro Lins, “Na primeira linha de vanguarda”, in *Poesia moderna do Brasil*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1967, pp. 48-56.

poeta. Sua primeira característica é a contradição própria da poesia moderna, “a de um pensamento que procura a sua forma”, e o crítico lamenta que esta procura tenha se encaminhado para o mundo transitório e acidental, o que privou sua poesia “de um avanço em maior profundidade”. Duas ordens de preocupações — continua ele — revelam-se como dominantes em Mário de Andrade: o sentimento da terra e o sentimento íntimo de homem. Da primeira, nascem os poemas intencionais estética ou socialmente combativos, que fazem dele a personalidade importante em nossa história literária; da segunda, nascem os poemas líricos, que parecem ao crítico mais firmemente realizados e são os que lhe agradam por excelência.

O excesso de intencionalidade — ou, como diria o próprio Mário, seu “pragmatismo” estético e social — leva (segundo Álvaro Lins) a um rebuscamento que mata a espontaneidade: “O seu estilo apresenta certas características magníficas: um forte sensualismo de vocábulos e de construções, agilidade e graça pouco comuns em nossa língua, influência musical que lhe imprime um máximo de subjetividade. Todavia, ao lado dessas qualidades, em ligação com elas, brotam as suas fraquezas: um brasileiro arbitrário e de gosto duvidoso, excesso de pitoresco, excessivo arrezamento, certo tom por demais rebuscado. Ou melhor: uma preocupação de modernismo que, tantas vezes, parece mais um preciosismo de roupas novas”.⁵

Tanto Costa Lima como Álvaro Lins, como se vê, ressaltam um defeito técnico. Mas, enquanto o primeiro atribui esse defeito a uma supervalorização do “eu” lírico, o segundo localiza-o antes no empenho estético-social do poeta, e chega a dizer que prefere o Mário de Andrade lírico, menos cerebral e mais

⁵ *Ibidem*, p. 54.

capaz de exibir força íntima, sentimento. “No Sr. Mário de Andrade é o poeta lírico aquele que me parece mais firmemente realizado; e líricos são os seus poemas que me agradaram por excelência nestas *Poesias*”, afirma ele a uma altura de seu ensaio. E prossegue: “Alguns poemas líricos do Sr. Mário de Andrade — os que revelam o seu sentimento tão íntimo de homem — transmitem-me, afinal, a certeza de que ele insistiu demasiado em certas atitudes, em certos caminhos que não lhe eram os mais adequados. Tenho a impressão de que a sua atitude mais propícia seria a do poeta solitário que canta o amor impossível, o amor irrealizado, o amor por si mesmo”.⁶

Os dois autores representam muito bem o pensamento crítico de suas respectivas épocas. Álvaro Lins, nos anos 1940, está preocupado com a conquista de uma poesia de “maior profundidade”, afastada do “mundo transitório e acidental”, provida de menos intencionalidade e de mais espontaneidade.⁷ Faz a crítica ao Modernismo de um ângulo muito característico de seu tempo, que reprova o pitoresco e a exterioridade, e exige uma poesia mais interiorizada e mais equilibrada. Já Luiz Costa Lima encarna um outro tipo de concepção de literatura, e seu estudo, datado da década de 1960, traz exigências muito diferentes. A reação concretista contra o lirismo anêmico de nossa poesia e a favor de uma linguagem despida e contundente — antilírica — influenciou com certeza muitas de suas idéias. Mas seu livro está escrito principalmente em função da poética de João Cabral — uma poética do rigor, da denotação, da construção nítida e precisa. Daí, como é evidente, sua posição contra a poesia dita profunda, contra o lirismo — e daí também o fato de atribuir o fra-

⁶ *Ibidem*, pp. 53-54.

⁷ As expressões entre aspas estão no ensaio citado, p. 49.

casso técnico da *Paulicéia desvairada* a resquícios de subjetivismo romântico.

É interessante notar como certas necessidades de épocas diferentes determinam ângulos de visão diferenciados e levam a conclusões às vezes opostas. Enquanto Álvaro Lins julga que a solução formal viria de uma introspecção lírica, que livrasse a poesia das impurezas da intencionalidade, Costa Lima pensa que a eliminação do subjetivismo romântico teria levado a uma estruturação poemática capaz de captar a vida urbana.

Embora não endosse todas as afirmativas de Álvaro Lins, acho que pelo menos em um ponto ele terá razão: as melhores composições de Mário de Andrade são os poemas líricos, no quais o “eu” se expande e sujeita o tumulto verbal a uma disciplina interiormente conseguida. O ângulo de visão escolhido por Luiz Costa Lima (a antilira de João Cabral) permite-lhe fazer interessantes observações, mas talvez o tenha impedido de verificar esse fato. A aproximação do poeta pernambucano ao sentimental Mário de Andrade acabou por prejudicar a compreensão da poesia desse último, cuja melhor parte é aprioristicamente recusada. Mas não se trata apenas de recusar o ruim da *Paulicéia desvairada* em nome do critério do rigor formal, trata-se de atribuir o ruim a uma causa — o subjetivismo, o psicologismo —, que não é sua verdadeira causa. Ao contrário, parece-me que boa parte do desequilíbrio formal dos poemas vem justamente do fato de o lirismo não ter sido plenamente realizado, de a objetividade permanecer como um empecilho travando o livre desenvolvimento metafórico do discurso, de o sujeito não estar entranhado o suficiente na linguagem e permanecer como mera matéria sobre a qual se discorre.

Mas deixemos essa discussão. Quero registrar agora a leitura de Antonio Candido, também apresentada num ensaio curto de 1942, e que concorda em pontos importantes com as afir-

mativas de Álvaro Lins.⁸ Examinando o volume das *Poesias*, de 1941, o crítico vê ali um balanço de toda a atividade do poeta, capaz de ressaltar a grande coerência “que se manifesta através de uma precisão cada vez maior na sua maneira poética”. E tenta — creio que pela primeira vez — esquematizar os “vários aspectos, várias maneiras, e vários temas” dessa atividade.

Quanto aos vários aspectos, Antonio Candido assinala os seguintes: o poeta folclórico, no *Clã do jabuti*; o poeta do cotidiano, na *Paulicéia desvairada*, no *Losango cáqui* e em parte do *Remate de males*; o poeta de si mesmo, ao lado do qual, e sempre agarrado a ele, está o poeta *eu mais o mundo*, no *Remate de males*, n’*A costela do Grão Cão* e no *Livro azul*; e, por fim, o *criador de Poética*. Entre as várias maneiras, o crítico nota sobretudo três: a maneira de guerra do período inicial do Modernismo; a fase de encantamento rítmico, cheia de virtuosismos saborosos; e a maneira despojada que baixa o tom, esquece o brilho e busca o essencial. Quanto aos temas, a sua variedade escaparia a qualquer enquadramento, e ele limita-se a chamar a atenção para três ou quatro; o tema do Brasil, o tema do conhecimento amoroso (e do amor falhado), o tema do auto-conhecimento e da conduta em face do mundo.

Essa esquematização — “medrosamente aventurada”, como diz ele — cumpre o seu objetivo que é o de indicar a riqueza da pesquisa poética de Mário. Tem a vantagem, também, de tirar-nos das afirmativas vagas sobre a diversidade da poesia, e mostrar com clareza os modos dessa diversidade. Ainda hoje, olhando o conjunto das *Poesias completas*, só nos seria possível acrescentar mais um aspecto, uma maneira e um tema, que àquela

⁸ Antonio Candido, resenha sem título publicada em *Clima*, São Paulo, jan. 1942, nº 8, pp. 72-78.

altura não se poderia mesmo conhecer porque ainda não eram públicos: o poeta político, a maneira de combate engajada e o tema do choque social, presentes em *O carro da miséria*, *Lira paulistana* e *Café*.

Mas mesmo isso já está, de algum modo, insinuado no pequeno ensaio crítico, quando Antonio Candido observa que ao lado do poeta de si mesmo, “e sempre agarrado a ele, está o poeta *eu mais o mundo*”.⁹ E é nesse ponto que sua crítica parece convergir com a de Álvaro Lins, destacando uma face importante que nos desvenda, não mais a diversidade da poesia, mas a sua unidade. Ambos vêem com muita clareza que o melhor Mário de Andrade é aquele que explora “o seu sentimento íntimo de homem” (Álvaro Lins), aquele “que se retira em si mesmo” (Antonio Candido). Ambos compreendem, também, que esse movimento de exploração da subjetividade acaba por revelar o mundo de forma mais clara do que os poemas intencionais.

Isso, que apenas se deduz do texto de Antonio Candido, Álvaro Lins disse com todas as letras: “Sim, poeta realmente brasileiro, o Sr. Mário de Andrade consegue realizar alguns poemas correspondentemente brasileiros. O que acontece é que os seus poemas de fato brasileiros são aqueles em que não houve intenção deliberada de um objetivo nacionalista. Poemas da espécie de ‘Rondó pra você e Maria’ [...] são daqueles em que se integra o poeta na comunicação com a sua terra: pela linguagem, pelo sentimento, pela realização. E muitos destes poemas desinteressados, que se me afiguram mais brasileiros do que outros que procuram sê-lo intencionalmente, pertencem à fonte do que chamei o seu sentimento íntimo de homem”.¹⁰

⁹ *Ibidem*, p. 74.

¹⁰ Álvaro Lins, *op. cit.*, p. 53.

E estamos aqui no centro do problema. O fato é que, se a poesia de Mário de Andrade constitui uma exploração do seu “eu” e conta, como afirma Álvaro Lins, a história “de um homem multiplicado que procura encontrar-se a si mesmo” (e isso explicaria a sua pluralidade de temas e técnicas), ela constitui também uma tentativa de explorar a multiplicidade da cultura brasileira e de contar a história de um intelectual que procura encontrar a identidade de seu país (e isso explicaria melhor as determinações sociais da pluralidade). O movimento é simultâneo e solidário: a busca da identidade nacional (enredada como veremos nos interesses da classe a que pertence o escritor) liga-se “ao problema mais íntimo da descoberta da própria identidade”.¹¹

Formulada assim, logo percebemos que mesmo a questão tem por sua vez múltiplos desdobramentos. Não é por acaso que a crítica brasileira fica paralisada diante do complexo Mário de Andrade: ele propõe, no limite extremo, o questionamento da auto-imagem do escritor nacional, fazendo refletir sua figura despedaçada em espelhos (“Pirineus” e “caixas”) impiedosos. Talvez não seja necessário, mas devo explicar que tampouco tenho condições de pegar o boi à unha. Limito-me a cavar um pouco mais o problema, referindo o que já foi dito por outros e tentando certos prolongamentos.

Quem equacionou melhor o assunto em torno de Mário de Andrade, foi Anatol Rosenfeld, no artigo “Mário e o cabotismo”. Ali mostra ele como os temas da sinceridade, da auto-expressão, da identidade do ser consigo mesmo (temas pertencentes à literatura universal contemporânea) complicam-se no caso das Américas, onde “a cultura é em larga medida importada

¹¹ Anatol Rosenfeld, “Mário e o cabotismo”, in *Texto e contexto*, São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 183.

e vem acompanhada de uma língua que é produto de outras regiões geográficas e outras condições, tendo por base um substrato social diverso, isto é, quando a questão, de essência antropológica, ainda por cima se reveste de aspectos etnológicos, ao ponto de a busca da sinceridade se confundir com a do ser autóctone".¹² Acrescentaríamos também, à antropológica e à etnológica, a dimensão política, na medida em que cultura, identidade e caráter "nacionais" estão permeados por determinações de interesses de classe.

Marquemos ligeiramente a questão, acompanhando Anatol Rosenfeld. Todo o seu livro é dedicado, através da abordagem de vários autores, ao exame do problema da máscara, do disfarce, do cabotinismo, problema "estritamente ligado à arte, à ficção e aos fundamentos da comunicação humana". O conceito de máscara está ligado à concepção da pluralidade da pessoa, de sua dissociação, e constitui um tema freqüente na literatura desde o Romantismo. Falando, por exemplo, sobre Pirandello, em cuja obra esse conceito desempenha papel central, Anatol dá as seguintes explicações: "A vida impõe ao indivíduo uma forma fixa, tornada em máscara. O fluxo da existência necessita dessa fixação para não se dissolver em caos, mas ao mesmo tempo o papel imposto ou adotado estrangula e sufoca o movimento de vida. Essa contradição é para Pirandello problema angustiante não só no nível do indivíduo humano, mas também no da sociedade dentro do fluxo histórico".¹³ E a contradição angustia não só Pirandello, naturalmente, mas ainda boa parte da filosofia, do século XIX aos dias de hoje (Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Sartre), boa parte da literatura (Thomas Mann, Kafka,

¹² *Ibidem*, p. 184.

¹³ *Ibidem*, p. 10

Joyce, Fernando Pessoa), a psicanálise etc. No caso de Mário chega a tornar-se uma obsessão permanente, de tal modo que sua obra parece, toda ela, girar em torno da dialética da sinceridade e do cabotinismo.¹⁴ Desde o "Prefácio interessantíssimo", com sua teoria sobre a imediatez da expressão poética, até — digamos — "O movimento modernista", com sua auto-análise cruel e desnudadora, passando por tantos textos intermediários, a reflexão de Mário coloca de muitos jeitos estes problemas: a identidade consigo mesmo, a unidade entre as camadas íntimas do ser e a sua expressão artística.

Mas desde que há reflexão (espelho) há desdobramento e duplicidade. A própria procura da sinceridade, lembra Anatol Rosenfeld, já é sintoma de sua perda: "Perda da unidade e simplicidade em épocas de transição entre a tradição e a renovação, quando o indivíduo, desenvolvendo a plenitude da sua subjetividade (e, no caso, também a consciência da sua peculiaridade nacional), passa a sentir-se separado do espírito coletivo dominante que, ainda assim, o determina em larga medida. Dessa duplicidade decorrem tensões agudas. A própria exigência da sinceridade é, então, sintoma da crise, ou seja, da cisão e do sentimento de fragmentação".¹⁵

É essa busca "sincera" da auto-identidade, envolvida pela crise que cinde e fragmenta, que tentarei analisar em alguns poemas de Mário. Mas, antes, vejamos pelo menos de forma esquemática o desenvolvimento da procura poética que transcorreu entre 1922 e 1945.

¹⁴ Deve-se ler o artigo "Do cabotinismo", in *O empalhador de passarinho*, São Paulo, Martins, 1972.

¹⁵ Anatol Rosenfeld, *op. cit.*, p. 185.

2. Dissimulação e sinceridade

Mário tratou muitas vezes do tema da sinceridade, e seu artigo mais conhecido versando o assunto é o já citado “Do cabotinismo”. Mas escolho outro texto para comentar aqui, uma carta escrita a 20 de maio de 1928 para Augusto Meyer, na qual ele se estende em considerações sobre o problema e exemplifica contando a história da criação de seus próprios poemas. Essa carta demonstra (como toda a correspondência com Bandeira, também) que o artista, já àquela altura, possuía uma consciência grande do que fizera, do que estava fazendo e do que pretendia fazer. Ela discute, à luz do problema da sinceridade artística, a questão dos poemas “intencionais” que irritam tanto (e com razão...) a crítica.

Que diz Mário? Augusto Meyer lhe escrevera, fazendo reparos a certas composições do *Clã do jabuti*, que seriam virtuosísticas demais, polêmicas, compilações de ritmos e temas nacionais, tudo “por demais alvejado e consciente”. Meyer (como se vê) também já exercia o seu olhar agudo, e acrescenta de fecho estas palavras: “Não me venha afirmar que a sua intenção fica nisso justamente: eu poderia desmenti-lo com outras composições cheias de frescura ou pudor poético”. Pois Mário compra a briga com prazer, retrucando. “Ora eu venho afirmar que a intenção fica nisso justamente porém que ela é mais complexa e sincera ao que parece à primeira vista.” E se explica “esparramadamente”.¹⁶

Em síntese: conta o transe de inspiração em que escreveu a *Paulicéia desvairada*; as repercussões do livro; a necessidade que

¹⁶ In *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros* (coligidas e anotadas por Lygia Fernandes), Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1968, pp. 49-57 — cito a p. 49.

sentiu de publicá-lo para encorajar o grupo modernista: a intenção de forçar a nota do brasileiro para, com seus “exageros conscientes”, provocar uma libertação da linguagem literária; os resultados positivos conseguidos; e a repetição do mesmo processo provocador com o *Losango cáqui* e o *Clã do jabuti*.

A carta acaba não refutando a crítica de Meyer, no meu entender, porque apenas explica psicologicamente a intencionalidade dos poemas, justificando-a como necessidade social, mas não como necessidade artística. De qualquer maneira, me interessam dois aspectos levantados aí por Mário: a combinação de sinceridade e intencionalismo, e sua consciência do momento histórico vivido, daquilo que era preciso fazer para provocar modificações no ambiente literário.

Para Mário de Andrade, a intenção consciente de criar o poema dentro de um determinado modo não descarta a presença da sinceridade espontânea. Isso ele procura explicar contando a gênese da *Paulicéia desvairada*. Primeiro, havia uma vontade consciente de fazer algo novo, que o livrasse do “enjoio” do Parnasianismo; depois, sob a influência de Verhaeren, havia uma vontade também consciente de fazer um livro de poesias sobre São Paulo; mas o livro não saía, até que, meses após, num estado em que parecia “que o desvairado era eu mesmo” — diz ele —, em cerca de seis dias, foi o livro todo escrito, dando um volume equivalente a “uns três do atual” — e “jamais não vi tanta besteira junta”, acrescenta.

Primeira etapa do processo: vontade consciente mas bloqueio do fluxo (espontâneo) de inspiração; segunda etapa: domínio do fluxo de inspiração, bloqueando a consciência. Mas a terceira etapa é mais interessante ainda: durante a escrita, surgiam-lhe vontades conscientes de escrever coisas para machucar pessoas que com certeza não iriam compreendê-lo. “Então escrevia de propósito coisas incompreensíveis pros outros, fatalmen-

te incompreensíveis, voluntariamente incompreensíveis, e tão, que eu mesmo só chegava no momento (e até agora) a perceber nelas um sentido absolutamente vago, como que uma ressonância de idéias e de sentimentos, e não eles propriamente. E essas coisas deixei ficar conscientemente quando polia o livro.”¹⁷

Desavisado, o leitor poderia achar simples e esquemático. No entanto, é bem complicado: o esforço é de exposição de um “eu”, de *sinceridade*; quando se percebe que este “eu” não será compreendido, nasce a vontade de machucar o “outro”, vontade que se traduz então em disfarce, em escrever coisas “voluntariamente incompreensíveis”, até para o próprio “eu”. A “vontade de machucar” é desejo sincero; a escrita do incompreensível é também obediência à espontaneidade, submissão aos movimentos do inconsciente; mas a intencionalidade coroa tudo, armando um jogo de máscaras, um negaceio complexo de exibição e dissimulações.

Mário explica também que, mesmo pretendendo escrever dentro de alguma linha predeterminada, sempre “respeitou-se”, isto é, sempre esperou que o poema surgisse espontaneamente, sob o influxo da inspiração. É o caso do *Losango cáqui*, no qual percebendo que o Modernismo havia abandonado o tema da mulher “gostada e gozada”, pretendeu retomá-lo. Porém, acrescenta, “conservei minha liberdade nesse sentido que tendo intenção de cantá-lo conscientemente, só o cantei mesmo quando o subconsciente, forçado e orientado pelo consciente, me atirou na boca as cantigas e as notas que escrevi”.

Bem vê o leitor como as relações entre “lirismo” e “técnica” são mais emaranhadas do que aparentam. Mas Mário de Andrade expõe, ainda nessa carta, outra atitude intencional sua, que

¹⁷ *Ibidem*, p. 52.

julgo importante. Ele se gaba a Augusto Meyer de funcionar como uma espécie de precipitador de mudanças fundamentais e indispensáveis. Da maneira como ele expõe, parece até que sua criação está inteiramente voltada para certas necessidades da vida cultural do país que ele procura preencher. É assim na época de publicação de *Paulicéia desvairada*: sentindo que o grupo modernista hesitava em seguir o caminho do estouro estético, decidiu-se “conscientemente”, “friamente” (os termos são dele), a afrontar o escândalo. “E publiquei. Tomei uma feição orientadora e abridora de caminho que me satisfez enormemente. Percebi uma coisa que em geral a gente não percebe bem: meu destino. Augusto Meyer, eu sou um indivíduo egoísta. Posso confessar isso porque meu egoísmo é engraçado: sou egoísta pelo que dou pros outros. E desprendido como ninguém, isso juro.”¹⁸

Dois motivos: um íntimo, de auto-satisfação e egoísmo; outro altruísta, de orientador e abridor de caminhos; juntos, eles formam a sinceridade total de que se fala em “Do cabotinismo”, e para a qual Anatol Rosenfeld chamou a nossa atenção de modo tão oportuno. O poeta percebe uma necessidade social, uma necessidade de mudanças que está no grupo todo, e funciona como catalizador da transformação; mas essa mesma percepção corresponde a outra necessidade, de outra ordem, e que se radica no interior do próprio “eu”. Por isso, a obra de Mário é simultaneamente uma procura da identidade do indivíduo e uma procura da identidade do grupo (que ele esforçou-se para identificar a toda a cultura brasileira); e por isso, Manuel Bandeira, em “Variações sobre o nome de Mário de Andrade”, pôde aproximá-los assim: “Brasil/ Como será o Brasil?/ MÁRIO DE ANDRADE”.

Como se deu, ao longo do tempo, essa procura? Vejo, no

¹⁸ *Ibidem*, p. 54.

conjunto das *Poesias completas*, um perfeito espelho que reflete com precisão o desenvolvimento das grandes linhas-de-força do Modernismo e, portanto, da história da cultura brasileira no período compreendido entre 1922 e 1945. A agitação intelectual que se processou no Brasil durante cerca de vinte e cinco anos encontra-se inscrita nessa obra. Não apenas nela, naturalmente: quase todos os escritores modernistas, participantes ativos do momento que viviam, registraram com sensibilidade as mudanças históricas. Mas em Mário de Andrade este registro toma um aspecto radical e exemplar, e é nessa perspectiva que é interessante estudá-lo.

O país se industrializa, São Paulo e Rio passam por transformações enormes, viram metrópoles modernas, cosmopolitas, capitalistas — Mário de Andrade escreve *Paulicéia desvairada* e *Losango cáqui*, dentro das mais avançadas técnicas dos países industrializados, modernos, cosmopolitas, capitalistas. O espírito revolucionário dos anos 1920 sente necessidade de conhecer o país, abandonar a orla atlântica e penetrar no interior, tomar o pulso dos problemas (a Coluna Prestes faz isso na sua marcha), tomar contato com a vastidão e a diversidade de nossa gente — Mário de Andrade escreve *Clã do jabuti*, repertório do Brasil inteiro, contato e identificação com as formas populares de cultura das nossas várias regiões. O final da década procura sintetizar as inquietudes, dar um balanço nas experiências, condensar o espírito revolucionário e liquidar uma etapa de nossa história — Mário de Andrade compõe *Remate de males*, como síntese das direções anteriores e busca de outros rumos, balanço e fecho da primeira fase modernista. A Revolução de 1930 provoca um adensamento e um aprofundamento das discussões sobre os novos caminhos, acirra conflitos, põe em marcha um mecanismo de choques que gera a reflexão sobre a condição e o destino do homem — Mário de Andrade escreve *A costela do Grão Cão* e *Li-*

vro azul, mergulho denso e consistente no interior do “eu”, exposições de conflitos e choques que mostram bem a perplexidade do intelectual brasileiro diante das opções abertas pela República Nova. A luta ideológica se agudiza, comunistas e fascistas se organizam, cresce o grau de consciência de classe — Mário de Andrade escreve *O carro da miséria*, *Lira paulistana* e *Café*, livros políticos que revelam a visão emergente das relações de classe entre os homens no interior da sociedade.¹⁹

Sei que essas aproximações na base dos reflexos costumam ser perigosas e, na melhor das hipóteses, inúteis. Mas procuro corrigir a órbita: menos que uma homologia entre movimentos sociais e literatura (que existe, mas não é o meu objetivo), aquilo que proponho é que consideremos a poesia de Mário como um conjunto de reflexões (transpostas para o nível artístico) sobre os vários problemas que compuseram o universo ideológico da elite letrada da burguesia brasileira, durante esses vinte e cinco anos. As várias *máscaras* do poeta correspondem a instantes precisos dos movimentos ideológicos dessa burguesia, e constituem verdadeiras cristalizações da auto-imagem que ela procurava fazer-se.

À preocupação cosmopolita, que sucede às grandes transformações urbanas do começo do século, corresponde a fase vanguardista, a máscara do *trovador arlequinal*, do poeta sentimental e zombeteiro que encarna o espírito da modernidade e de suas contradições; à preocupação com o conhecimento exato do país e de suas potencialidades, corresponde a imagem do estudioso que compila os usos e costumes (procurando entendê-los e organizá-los numa grande unidade), a máscara do *poeta aplicado*;

¹⁹ Como se vê, deixo de lado *Há uma gota de sangue em cada poema...* pois só o escritor modernista me interessa aqui. No entanto, publicado sob o pseudônimo de Mário Sobral, o livro não deixa de fazer parte também do mesmo processo de construção de uma identidade.

à preocupação com mudanças estruturais em 1930, que para a burguesia significam o realinhamento e o reajuste de suas forças em um novo equilíbrio, corresponde a imagem do escritor dividido entre muitos rumos, do poeta múltiplo, a própria máscara da *diversidade* em busca de unidade; à preocupação com as crises sucessivas de hegemonia com que se defronta o Estado nos anos imediatamente posteriores à revolução, corresponde a imagem da crise (ou a crise da imagem?), a máscara de uma intimidade atormentada, feita de mutilações e desencontros, uma espécie de *espelho sem reflexo*; à preocupação com a luta de classes, que floresce nos anos 1930 e que a burguesia soluciona através da ditadura e da traição aos seus princípios igualitários, corresponde o último rosto desenhado pelo poeta, a figura da consciência cindida que protesta, a máscara do *poeta político*.

Penso que esse esquema situa a poesia de Mário dentro da história da sua época. Mas devo fazer uma observação final, importante para evitar possíveis confusões. Utilizo a palavra “ideologia” no sentido clássico, de interesses particulares mascarados em verdades gerais. Mas gostaria de distinguir aquilo que no universo ideológico é “falsa consciência” daquilo que, mesmo inscrevendo-se como interesse de uma classe na sua representação do mundo, corresponde a uma “consciência adequada” da realidade. Só fazendo a distinção entre essas instâncias (que podem no entanto surgir mescladas em qualquer manifestação cultural concreta) é que poderemos entender como o poeta, embora apresentando no seu pensamento as marcas das determinações de sua classe, possa elevar-se ao plano da obra de arte, acima do puramente ideológico. Além disso, o esquema exposto atrás pode dar a impressão de que Mário foi um simples “intelectual orgânico” da burguesia brasileira, o que seria falso. Veremos no decorrer deste ensaio que, como todo artista autêntico, ele trabalha antes com as contradições e as fraturas de sua classe do que

com a apologia de suas realizações. É isso, aliás, que sustenta sua poesia tão irregular: a luta corpo-a-corpo com as aparências, em busca da verdade das máscaras. Dissimulações, disfarces e despiestes — mas sempre no caminho da sinceridade.

3. As várias máscaras

A procura da identidade não se faz sem tensões. Pelo contrário, nesse campo atuam forças de todo tipo, em todos os sentidos, e é natural que a linguagem, recebendo essa carga, tense-se também. Isso ocorre, principalmente, quando a matéria que se toma como ponto de partida para a investigação do “eu” já está em si mesma marcada por um feixe acentuado de conflitos. É o caso da descrição da cidade moderna, lugar de movimento e agitação que se mimetizam em versos feitos para serem berrados, urrados, chorados — como se diz no “Prefácio interessantíssimo”.

Arrisco algumas (poucas) observações sobre a linguagem das várias máscaras. A primeira é a do *trovador arlequinal*, pesquisa de identidade do poeta e da sua Paulicéia cosmopolita. É da vivência de suas ruas e multidões — vivência do *choc* de que fala Benjamin — que nascem os poemas novos de *Paulicéia desvairada*, lirismo complexo de um ambiente hostil do qual o poeta tenta extrair a cara, desenhando-a a golpes de sons chocantes, hipérboles, metáforas duvidosas, identificações muito rápidas, naufrágios, alucinações. Há uma dissonância na forma desses textos que nasce (ao menos em parte) da própria matéria que os constitui: “Minha alma corcunda como a avenida São João...”²⁰

²⁰ Cito os versos sempre de acordo com a lição das *Poesias completas*, 1ª ed.,

A impressão que se tem ao ler esses versos é contraditória: ao cheiro do novo, que eles ainda têm, junta-se o sentimento de coisa desarrumada, caótica, quase informe. As reticências, as grandes exclamações, os neologismos preciosos (retórica e amaneiramento que o poeta nunca abandonou de todo) são os responsáveis por uma sensação penosa de artificialismo e falsidade. É certo que a São Paulo de 1920 difere muito da de hoje, mas na situação do leitor atual, imerso na fumaça de fábricas e automóveis, é quase fantástico este quadro hiperbólico da “Paisagem nº 1”: “Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas./ Há neve de perfumes no ar”. E é que “artificial” e “falsa” são adjetivos que não se aplicam apenas à dicção do livro, mas também à imagem da cidade que ele apresenta. Ou dizendo melhor: não é só a poesia que parece ruim, mas ainda sua matéria nutridora, a cidade que a inspira.

Caetano Veloso, em “Sampa”, exprimiu este sentimento que parece ser generalizado: é difícil entender “a dura poesia concreta de tuas esquinas”. Para quem vem de qualquer outro sonho feliz de cidade, a metrópole é “o avesso do avesso do avesso”, a realidade que se aprende depressa a nomear assim, mas que o primeiro contato, frente a frente, não hesita em chamar de “mau-gosto”. A *Paulicéia desvairada* é mau-gosto. Caetano explica: “É que Narciso acha feio o que não é espelho/E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho”.

Esta cidade que não reflete o rosto de seus habitantes é — disse Oswald — a “cidade de Mário de Andrade”. Sua duvidosa

São Paulo, Martins, 1955. Cotejei, quando possível, com a edição das *Poesias*, São Paulo, Martins, 1941. Embora todas apresentem erros tipográficos, a edição de 1955 pareceu-me a menos ruim. Atualizei a ortografia: até que tenhamos uma edição crítica, este é, a meu ver, o procedimento melhor. (O verso citado está no poema “Tristura”).

poesia é áspera, tortuosa, fragmentada; difícil mesmo encontrá-la, exprimi-la ou entendê-la. Mas é isso que Mário tenta fazer, e quando os olhos e a mente se acostumam ao novo (os olhos e a mente do poeta assim como os do leitor), é possível ver surgirem os “deuses da chuva”, num poema raro e realizado como este:

“PAISAGEM Nº 3

Chove?

Sorri uma garoa cor de cinza,

muito triste, como um tristemente longo...

A casa Kosmos não tem impermeáveis em liquidação...

Mas neste largo do Arouche

posso abrir o meu guarda-chuva paradoxal,

este lírico plátano de rendas mar...

Ali em frente... — Mário, põe a máscara!

— Tens razão, minha Loucura, tens razão.

O rei de Tule jogou a taça ao mar...

Os homens passam encharcados...

Os reflexos dos vultos curtos

mancham o *petit-pavé*...

As rolas da Normal

esvoaçam entre os dedos da garoa...

(E se pusesse um verso de Crisfal

No De Profundis?...)

De repente

um raio de Sol arisco

risca o chuvisco ao meio.”²¹

²¹ A edição de 1941 modifica o verso 4 para “A importadora não tem impermeáveis em liquidação”.

Nem sempre o poeta consegue uma felicidade de expressão assim, capaz de apresentar as contradições do “eu” e da cidade de forma tão integrada que nos provoque a sensação de beleza harmônica, em vez do sentimento de ferida discrepância que domina os outros poemas. Aqui a garoa sorri triste, o lirismo deve ser disfarçado, os vultos encharcados e curtos contrastam com as moças esvoaçantes — e tudo parece belo, penetrado pelo “raio de Sol arisco”. A matéria está dominada pelo sujeito, de tal modo que a paisagem surge através dele tanto quanto ele surge através da paisagem. É este efeito difícil de obter — a essência mesma do lirismo — que o poeta não consegue em muitos textos de *Paulicéia desvairada*. Mas é este efeito que ele persegue: fazer a cidade brilhar no interior do “eu”, e este refletir-se na garoa ou no sol da cidade. Já vimos que ele dizia a Augusto Meyer: “Me parece que o desvairado era mesmo eu”. A tentativa era de retratar o desvairismo de ambos; a tentativa — tarefa de Narciso — era de contemplar-se no rosto da cidade.²²

Quem lê os três poemas iniciais do livro percebe com clareza essa tentativa, e as muitas tensões que ela gera, desequilibrando e desentoando os versos. O primeiro texto é “Inspiração”, voltado para a descrição da cidade; o segundo é “O trovador”, voltado para a descrição do “eu”; o terceiro é “Os cortejos”, descrição das multidões que desfilam *dentro dos olhos* do poeta. A linguagem de todos eles é composta por antíteses, embates e con-

²² Daí a impressão traumática provocada por tantos versos deste livro, transposição do *choc* a quem o “eu” se expõe no meio da cidade moderna. Um estudo aprofundado da *Paulicéia desvairada* deveria forçosamente levar em conta as análises de Walter Benjamin sobre as novas formas assumidas pela experiência da vida nas metrópoles capitalistas, e o modo de Baudelaire representá-las em sua poesia. Cf. “Sobre algunos temas en Baudelaire”, in *Iluminaciones* — 2, tradução de Jesús Aguirre, Madri, Taurus, 1972.

vergências de sons, cortes bruscos nas frases, associações livres de idéias, suspensão do sentido — uma linguagem que parece não ter referência fixa à qual voltar, dissonante, labiríntica, dispersa.

Se quiséssemos criar uma arquitetura de acordo com o nosso tipo de alma, disse Nietzsche, o labirinto deveria nos servir de modelo. A vanguarda adotou este modelo nietzscheano: sem falar de Borges, tão fascinado pelo tema, lembremos a estrutura do *Ulisses*, que imita também em certa medida — como assinala Arnold Hauser — a estrutura de uma cidade, com sua rede de ruas e praças ramificadas. A cidade moderna é o labirinto arquitetônico que o homem criou à imagem de sua alma. Mário persegue essa identidade nos poemas da *Paulicéia...*: manipulando suas antíteses, reticências e exclamações, cria um traje de arlequim que veste tanto o trovador quanto a metrópole. No poema “Inspiração”, a luz e a bruma, o “forno e inverno morno” — que caracterizam o espaço de São Paulo — são transportados para o traje de losângos cinza e ouro do arlequim. No poema “O trovador”, as “primaveras de sarcasmo” e o frio intermitente — que caracterizam o “coração arlequinal” — correspondem à luz e à bruma, ao forno e inverno morno do poema anterior. E os versos finais de ambos exprimem a mesma tensão: São Paulo é “Galicismo a berrar nos desertos da América!”, enquanto o “eu” se define como “Sou um tupi tangendo um alaúde!”.

Não só as tensões próprias da cidade e do homem contemporâneos, mas também a tensão entre duas culturas marca a linguagem dos textos. A *Paulicéia desvairada* é o movimento, feito pela primeira vez pelo Modernismo, no sentido de atualizar “a inteligência artística brasileira”. E atualizar significa acertar o relógio de nossa história pela hora dos grandes centros produtores de cultura: importa-se a estética da vanguarda para também produzi-la aqui, e o tupi permanece tocador de alaúde. Aí está a fonte de outra discrepância que atinge a forma dos poemas: algo do ar-

tificalismo da *Paulicéia* vem com certeza do fato de que a poética importada não correspondia à realidade local, muito mais limitada e provinciana do que Paris, seu ponto de origem.²³ Isso poderia ser rastreado, por exemplo, no ranço moralista de “A escalada”, na exterioridade tumultuosa e forçada de “Rua de São Bento”, nas alucinações rebuscadas de “O rebanho”, mas sobretudo nos exageros que desequilibram o livro todo, na vontade de ser moderno que tantas vezes parece mais um arremedo do moderno.

Naturalmente, não atribuo todo o desequilíbrio do livro a esse tipo de tensão. Há outros fatores envolvidos, e um que deve ser ressaltado é o resquício parnasiano muito perceptível no preciosismo retórico dos poemas. Uma composição boa como “Paisagem nº 1” termina com este decassílabo fecho de ouro:

“E sigo. E vou sentindo,
à inquieta alacridade da invernia,
como um gosto de lágrimas na boca...”

No entanto, digamos que os piores defeitos do livro provêm de certo exagero “desvairado” que demonstra ainda falta de domínio formal. Não técnico, de mera manipulação de recursos, mas formal, no sentido de que a matéria parece exceder os limites e sobrar em restos não polidos ou absorvidos pela subjetividade. De certo modo, esse excesso faz a grandeza de *Paulicéia desvairada*, como testemunho daquilo que seu autor ousou. Mas

²³ Inspiro-me, como é óbvio, no livro de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977. Limito-me a fazer a anotação; o desequilíbrio sofrido pela forma importada, no instante de mimetizar a nossa realidade, merecia demonstração mais longa, e que pegasse principalmente o material dos inícios do movimento modernista. Mário é, por sinal, dos mais hábeis na “naturalização” das poéticas européias. Mas, de outros autores, quantas utilizações beirando o “kitsch” não existem na revista *Klaxon*, por exemplo?

do ponto de vista da realização poética, muito mais belos serão os versos que leremos depois no *Losango cáqui*:

“CABO MACHADO

Cabo Machado é cor de jambo,
Pequenino que nem todo brasileiro que se preza.
Cabo Machado é moço bem bonito.
É como se a madrugada andasse na minha frente.
Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo
Adonde alumia o Sol de oiro dos dentes
Obturados com um luxo oriental.

Cabo Machado marchando
É muito pouco marcial.
Cabo Machado é dançarino, sincopado,
Marcha vem-cá-mulata.
Cabo Machado traz a cabeça levantada
Olhar dengoso pros lados.

Segue todo rico de jóias olhares quebrados
Que se enrabicharam pelo posto dele
E pela cor-de-jambo.

Cabo Machado é delicado gentil.
Educação francesa mesureira.
Cabo Machado é doce que nem mel
E polido que nem manga-rosa.
Cabo Machado é bem o representante duma terra
Cuja Constituição proíbe as guerras de conquista
E recomenda cuidadosamente o arbitramento.
Só não bulam com ele!
Mais amor menos confiança!
Cabo Machado toma um jeito de rasteira...

Mas traz unhas bem tratadas
 Mãos transparentes frias,
 Não rejeita o bom-tom do pó-de-arroz.
 Se vê bem que prefere o arbitramento.
 E tudo acaba em dança!
 Por isso cabo Machado anda maxixe.
 Cabo Machado... bandeira Nacional!"

Aqui, e embora o *Losango cáqui* seja ainda um livro arlequinial, sentimos que começa outra máscara. A pesquisa do "eu" progride e encontra algo que se ajusta melhor ao corpo rítmico do poema. Cabo Machado (que tem tantas características do próprio Mário) é arlequim fantasiando-se de malandro, e essa passagem "naturalizadora" melhora demais a linguagem: a pompa da *Paulicéia desvairada* é corrigida para uma realidade mais modesta, de baixa hierarquia e dentes obturados, mas os versos têm a segurança e o encantamento sonoro que não possuíam antes. Com certeza a mudança de tom perde alguma coisa, o impulso de violência da cidade grande, que é como cicatriz doída nos poemas da *Paulicéia* e agora aparece muito pouco. Mas na correção de rumos, do "cosmopolitismo" ao "localismo", *Losango cáqui* sai ganhando, pois não abandona as técnicas da vanguarda e mesmo assim aproxima-se melhor da realidade que deseja cantar. Um pequeno ajuste que é uma grande vitória da forma: a conquista definitiva para a poesia da linguagem coloquial.

Entretanto, o sentimento "possivelmente pau-brasil" de que nos fala Mário de Andrade na "Advertência", só irá se firmar um pouco mais tarde, em *Clã do jabuti*. Nesse livro, o trovador arlequinial será substituído pela figura do *poeta aplicado*, o estudioso que pesquisa, em manifestações culturais do país todo, um jeito de ser com o qual se identifique.

Publicados em 1927, os poemas pertencentes ao *Clã do jabuti* foram compostos entre 1923 (o "Carnaval carioca") e 1926. Essas datas são significativas, na medida em que mostram como o movimento modernista, mal acabara de surgir no Centro-Sul, já adquiria consciência do resto do país e da necessidade de incorporá-lo à sua estética. Ao fazer isso, o Modernismo retomava uma das funções tradicionais de nossa literatura — a de transformar-se em instrumento de descoberta e interpretação da realidade brasileira, como mostrou Antonio Candido —, mas também respondia a exigências muito características dos anos 1920. Propus atrás, vagamente, uma analogia dessa descoberta do Brasil com a marcha da Coluna Prestes. Parecendo descabida, a comparação procede — se tomarmos o significado mais geral de ambos os fenômenos: eles se inserem, juntamente com muitos outros, na agitação social, política e intelectual, que desde os fins da presidência Epitácio Pessoa, passando pelos quadriênios de Bernardes e Washington Luís, indicavam o colapso das instituições republicanas, dominadas por uma pequena elite que não representava os interesses muito mais complexos da burguesia brasileira, crescida e diversificada.

Não insisto na analogia, que de resto não tem grande importância; mas insisto em assinalar que o poeta aplicado do *Clã do jabuti* condensa uma inquietação que já estava em Euclides da Cunha, e que os anos 1920 potenciam e aprofundam: a divisão entre a orla atlântica, "civilizada", e o sertão interior, "bárbaro", precisa desaparecer. Os poemas dessa época propõem-se a incorporar o folclore, as manifestações da cultura popular, à nossa prática literária erudita. A intenção é de modificar o rosto do Brasil litorâneo, ampliá-lo com os traços da diversidade da nossa gente, e ao mesmo tempo afirmar o desejo de uma possível unificação de sua cultura. Esse desejo de unidade resulta numa tentativa de identificar-se, pelo canto, pela linguagem da poesia,

aos vários aspectos diferentes da vida brasileira. E é dele que sai a comoção do “Noturno de Belo Horizonte”, nesta passagem, por exemplo, toque de reunir que parece acreditar na força reconciliadora da palavra poética:

“Eu queria contar as histórias de Minas
 Pros brasileiros do Brasil...
 Filhos do Luso e da melancolia,
 Vem, gente de Alagoas e de Mato Grosso,
 De norte e sul homens fluviais do Amazonas e do rio
 [Paraná...
 E os fluminenses salinos
 E os guascas e os paraenses e os pernambucanos
 E os vaqueiros de couro das caatingas
 E os goianos governados por meu avô...
 Teutos de Santa Catarina,
 Retirantes de língua seca,
 Maranhenses paraibanos e do Rio Grande do Norte e
 [do Espírito Santo
 E do Acre, irmão caçula,
 Toda a minha raça morena!
 Vem, gente! vem ver o noturno de Belo Horizonte!
 Sejam comedores de pimenta
 Ou de carne requeitada no dorso dos pigarços petiços,
 Vem, minha gente!
 Bebedores de guaraná e de açai,
 Chupadores do chimarrão,
 Pinguços cantantes, cafezistas ricos,
 Mamíferos amamentados pelos cocos de Pindorama,
 Vem, minha gente, que tem festa do Tejuco pelo céu!”

O perigo do desvio ideológico se manifesta de imediato: a mais importante diversidade — que é de classe social — nem sequer é aludida. O poeta parece acreditar que as diferenças se reduzem a uma distribuição geográfica variada, que se pode superar por um apelo à união nacional. “Que importa que uns falem mole descansado/ Que os cariocas arranhem o erre na garganta/ Que os capixabas e paroaras escancarem as vogais?/ [...] / Juntos formamos este assombro de misérias e grandezas,/ Brasil, nome de vegetal!...”

Por aí muitos chegaram depressa ao nacionalismo e ao “caráter brasileiro”; mas por aí Mário não se perdeu. Sua compreensão do fenômeno da cultura era complexa demais para permitir-lhe aceitar tais tipos de generalidades abstratas. O “internacionista amador” do *Losango cáqui*, além de não acreditar no conceito de “pátria”, sabia distinguir perfeitamente entre aquilo que é manifestação concreta da cultura de um povo e aquilo que é sua utilização ideológica. É com raiva amargurada que escreve para Manuel Bandeira, a propósito do *Clã do jabuti*: “Vão julgar meu livro nacionalista, que eu entrei também na onda, sem não ter ninguém capaz de perceber uma intenção minha, que sou o que sou, nacionalista não, porém brasileiro ‘et pour cause’ desde *Paulicéia* onde eu falava que escrevia brasileiro e inventava as falas de Minha Loucura e das Juventudes Auriverdes, vão me confundir com os patriotas de merda gente que odeio, eu, sujeito que faz muito mandou pra... as pátrias todas deste mundo de imbecis, vão falar todas as bobagens deste mundo e de mim mesmo [...]”²⁴

Uma coisa é o nacionalismo como doutrina política, corpo de conceitos que tem mil e uma utilizações e pode ser manipula-

²⁴ *Cartas a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1968, carta de 6/4/1927, p. 208.

do à vontade; outra coisa é reconhecer a fisionomia própria de cada país, a língua com suas peculiaridades, os usos, costumes, crenças e formas de comportamento das pessoas que o habitam. “... sou o que sou, nacionalista não, porém brasileiro...” — todo o problema consiste em determinar o que é *ser brasileiro*, o que caracteriza essa cultura (ainda) informe, espalhada em milhões de quilômetros quadrados. “Trata-se do próprio problema do homem no Brasil. Abstratamente, o problema aqui seria desconversa; mas existe uma realidade concreta, expressa em quilômetros quadrados e em diferenças regionais agudas — uma realidade sócio-geográfica, pois, digamos rebarbativamente, que dá uma conformação obrigatória ao problema do homem brasileiro. É este o aspecto primário da questão, que não se deve perder de vista.”²⁵

Este “aspecto primário da questão” é abordado com o talento de sempre no *Clã do jabuti*, que procura compor um repertório das muitas manifestações culturais das regiões brasileiras. Mas penso que o livro vai ainda mais longe: bordejando os perigos do “caráter nacional”, o que Mário busca no estudo e aproveitamento do folclore e da cultura popular é — de novo — a sua própria imagem, a figura do letrado brasileiro, quer dizer, daquele homem que está sempre premido entre a realidade na qual vive e toda a cultura estrangeira que é a base de sua formação. Trata-se, outra vez, da busca da auto-identidade.

Transcrevo, para não me alongar, dois documentos. O primeiro é o trecho seguinte, tirado de uma carta ao filólogo Souza Silveira, onde o assunto principal é a “língua brasileira” utilizada pelo escritor. Para explicar sua posição, Mário sente necessidade de confessar-se assim. “Ora, eu lhe contei que além desta

²⁵ Florestan Fernandes, “Mário de Andrade e o folclore brasileiro”, in *Depoimentos* — 2, São Paulo, Centro de Estudos Brasileiros/GFAU, 1966, p. 131.

volúpia de viver e gozar o momento que passa, eu amo apaixonadamente a humanidade. Há em mim uma íntima demagogia que procuro disfarçar o mais possível. Foi dentro dessa ordem de idéias, sentimentos, e tendências, que organizei meu ‘nacionalismo’. Sentindo que não tinha forças suficientes pra me universalizar, sem aquele gênio, ah! que me imporia como brasileiro ao mundo, doutra forma me abraçarei: dentro da ordem das minhas tendências artísticas, me fiz brasileiro para o Brasil. Resolvi trabalhar a matéria brasileira, especificá-la, determiná-la o quanto em mim [sic] e na complexidade dela. O caso lingüístico não é senão um dos muitos corolários dessa realização de mim. Digo ‘de mim’ e não do Brasil, porque sabia muito conscientemente desde o princípio que tratava-se de dar a minha contribuição pessoal, e não, com o meu serzinho minúsculo, realizar o sentido e a imagem do Brasil. Não havia folclore musical brasileiro. Fiz folclore musical brasileiro. Não havia crítica de arte em São Paulo, e a pouca brasileira existente era mais que péssima. Fiz crítica de arte. Não havia um tratado de poética, moderno, adaptável ao tempo. Fiz um. Não havia História da Música em nossa língua. As existentes eram simplesmente porcas. Fiz uma, bem melhor que as outras. Etc.”²⁶

Como se vê, o poeta aplicado realiza dois movimentos simultâneos: um é a descoberta, a revelação e o aprimoramento do Brasil; outro, a descoberta, revelação e aprimoramento do próprio “eu”. O *Clã do jabuti*, o livro mais “socializado”, menos “individualista” de Mário de Andrade, é ainda um livro que tenta definir o seu ser — “sou o que sou”... “brasileiro”. Aí se coloca

²⁶ Cf. *Mário de Andrade escreve cartas...* citado, pp. 149-150. A carta é de 15/2/1935. Para perceber a persistência do tema, recorde-se “A meditação sobre o Tietê”, onde a “íntima demagogia”, aqui referida, aparece como motivo principal de extensa passagem.

a dupla questão da língua. Na *Paulicéia desvairada* e no *Losango cáqui*, Mário enfrentara o problema da autêntica expressão do “eu” compondo uma teoria em que o “lirismo”, deixado em liberdade, subverteria a máscara convencional da linguagem petrificada, revelando o verdadeiro “eu”. Agora, no *Clã*, depois de feita a crítica do individualismo da vanguarda, o mesmo problema é enfrentado de maneira diversa: a revelação do “eu” passa pela “socialização” da linguagem poética, “socialização” que, no caso, significa abrasileiramento, maneira de enfrentar a alienação devoradora dos padrões culturais europeus. O segundo documento que transcrevo, trecho final de “O poeta come amendoim”, mostra bem essa crença na relação imediata entre Brasil, língua e “eu”:

[...]
 Brasil...
 Mastigado na gostosura quente do amendoim...
 Falado numa língua curumim
 De palavras incertas num remeleixo melado
[melancólico...]
 Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons...
 Molham meus beijos que dão beijos alastrados
 E depois semitoam sem malícia as rezas bem nascidas...
 Brasil amado não porque seja minha pátria,
 Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus
[der...]
 Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço
[aventuroso,
 O gosto dos meus descansos,
 O balanço das minhas cantigas amores e danças.
 Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito
[engraçada,
 Porque é o meu sentimento pachorrento,

Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de
[dormir.]

Mas há uma euforia nesses versos que o tempo não tardará a desmentir. *Macunaíma* (escrito entre 1926/27 e publicado em 1928), embora concentre grande dose de alegria e confiança, já se mostra marcado por traços francamente pessimistas. A consciência do país, que despertara em meio ao clima positivo que julga descobrir as potencialidades nacionais, aprofunda-se e torna-se problemática. A identificação com o Brasil não se mostra nada fácil — “o herói sem nenhum caráter” chega ao ponto de provar todas as máscaras e preferir a fluidez variada de uma transmutação incessante, apresentando-se simultaneamente com muitas caras. O verso famoso (“Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinqüenta”) assume de uma vez a diversidade como drama a ser vivido, e propõe de maneira direta que o problema privilegiado seja este. “Eu sou trezentos” é o poema que abre *Remate de males*, e sua estrofe central contrasta com as afirmativas finais de “O poeta come amendoim”:

“Abraço no meu leito as melhores palavras,
 E os suspiros que dou são violinos alheios;
 Eu piso a terra como quem descobre a furto
 Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios
[beijos!]”

Não há mesmo um alinhamento automático entre o ser e sua expressão, constata o poeta; a “cultura brasileira”, que antes servira como ponto de referência capaz de dar unidade às diferentes faces do “eu”, mostra-se agora insuficiente. Há algo alheio que se intromete na fala, inevitável, como se fosse o discurso de um outro, desconhecido. Só de relance, “a furto”, o poeta pode reconhecer-se.

Remate de males, publicado em 1930, dá o balanço e liquida a primeira fase do Modernismo. Talvez seja o livro mais variado de Mário, uma exibição extraordinária e depurada de todas as conquistas técnicas dos anos 20. Tem as “Danças”, de 1924, no melhor estilo de combate da vanguarda, fragmentário e destruidor; tem o “Tempo da Maria” (1926), construtivo, pitoresco, saboroso e brasileiro como os textos impregnados pelo sentimento “possivelmente pau-brasil”; e tem as experiências finais da década, quando o Modernismo abandona as contingências e a estética de choque, e reflui para uma meditação mais interiorizada: os “Poemas da negra” (1929) e os “Poemas da amiga” (1929-1930), que prenunciam a produção modernista madura e equilibrada dos anos 1930.

Publicado no mesmo ano da revolução que abre um período novo da história republicana, o *Remate de males* é sintomático: a liquidação geral a que ele procede guarda uma notável simetria com o ímpeto de mudança-de-rumos que gera a revolução. Não é o único livro a anunciar o fim de uma etapa e o início de outra: do mesmo ano são *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, *Alguma poesia*, de Drummond, *Pássaro cego*, de Schmidt e *Poemas*, de Murilo Mendes. (Logo depois Mário os discutiria no ensaio “A poesia em 1930”.) São “sinais”, todos eles. E Tristão de Athayde, a propósito do tom dos poemas de Schmidt, chega a afirmar: “Sua gravidade, sua tristeza, sua inquietação, sua renúncia ao frívolo, ao superficial, ao pitoresco, seus apelos à vida calma, sua vontade de partir, seu messianismo — tudo se ilumina à luz da grande tragédia que se elaborava misteriosamente no seio mais culto de nossa pátria de que muitos descuidaram, atraídos pela calma das aparências”.²⁷

²⁷ Tristão de Athayde, “Uma voz na tormenta” in *Estudos — 5ª série*, Rio

Nessas palavras do crítico vai, naturalmente, um ataque ao que ele considerava o “sibaritismo”, a frivolidade da literatura modernista. Mas, isso à parte, de alguma forma ele acertou: a literatura posterior à Revolução de 30 tomará um tom muito mais grave e pesado, muito mais “responsável” e “sério”. E também Mário de Andrade acertou: leia-se com cuidado este poema de 1929, que está em *Remate de males*:

“PELA NOITE DE BARULHOS ESPAÇADOS...

(junho de 1929)

Pela noite de barulhos espaçados,
Neste silêncio que me livra do momento
E acentua a fraqueza do meu ser fatigadíssimo,
Eu me aproximo de mim mesmo
No espanto ignaro com que a gente se chega pra morte.

Meu espírito ringe cruzado por dores sem nexos,
Numa dor unida, tão violentamente física,
Que me sinto feito um joelho que dobrasse.
A luz excessiva do estúdio desmancha a carícia do

[objeto,

Um frio de vento vem que me pisa tal qual um contacto,
Tudo me choca, me fere, uma angústia me leva,
Estou vivendo idéias que por si já são destinos
E não escolho mais minhas visões.

A aparência é de calma, eu sei. Dir-se-ia que as nações

[vivem em paz...

Há um sono exausto de repouso em tudo,

de Janeiro, Civilização Brasileira, 1933, p. 145. Deve-se ver, aí também, os ensaios sobre os livros de Bandeira, Drummond, Murilo e o próprio Mário.

E uma cega esperança, cantando benditos, esmola
 Em favor dos homens algum bem que não virá...
 Me sinto joelho. Há um arrependimento vasto em mim.
 Eu digo que os séculos todos
 Se atrasaram propositalmente no caminho,
 Me esperaram, e puxo-os agora como boi fatal.
 Me sinto culpado de milhões de séculos desumanos...
 Milhões de séculos desumanos me fizeram, fizeram-te,
 [irmão;
 E pela noite de barulhos espaçados
 Não quero escutar o conselho que desce dos arranha-céus
 [do norte!
 Eu sei que teremos um tempo de horror mais fecundo
 Que as rapsódias da força e do dinheiro!
 Será que nem uma arrebentação...
 Os postos isolados das cidades
 Se responderão em alarmas raivacentos,
 Saídos das casas iguais e da incúria dos donos da vida.
 Havemos de ver muitos manos passando a fronteira,
 Haverá pão grátis muito duvidoso,
 As salas de improvisado se encherão de discussões
 [apaixonadas,
 Mortas no dia seguinte em desastres que não sei quais.
 Será tempo de esforço caudaloso,
 Será humano e será também terrívelíssimo...
 Só há de haver mulheres que não serão mais nossas
 [mulheres.
 Os piás hão de estar sem confiança catalogados na fila,
 E os homens morrerão violentamente
 Antes que chegue o tempo da velhice.”

Transcrevi por inteiro esse texto pouco comentado de Mário de Andrade, não apenas pela sua excelência formal, nem ainda pelo seu toque profético que é quase inacreditável (e mostra mais uma vez a sintonia subterrânea que os poetas mantêm com a história), mas principalmente porque ele antecipa o núcleo seguinte de composições, que conformam um outro tipo de pesquisa da identidade. Depois de *Remate de males*, em que a variedade do “eu” é apresentada em bloco ao leitor, como problema, Mário passou onze anos sem publicar um volume novo de poesias. Só em 1941, com este título justamente, *Poesias*, é que será editada uma antologia, recolhendo poemas dos anteriores e apresentando dois livros inéditos: *A costela do Grão Cão* e *Livro azul*.
 Nesses dois localizo a quarta máscara referida, que chamei atrás de *espelho sem reflexo*, e que me parece constituir a imagem da crise (a crise da imagem...) em que o poeta se vê envolvido. São poemas densos, às vezes explosivos, às vezes contidos, ora registrando uma agitação paroxística, ora beirando a absoluta imobilidade. Aquilo que mais os caracteriza é a funda descida do poeta em si mesmo, uma procura do “eu” que é ao mesmo tempo procura do “outro”. E o curioso é que este mergulho na subjetividade acaba por revelar-nos uma dimensão social inegável: a “longa viagem na noite” que o poeta realiza aí, figura, simultaneamente, a intimidade atormentada e as inquietações de um grupo social que perdeu a euforia e a confiança que, antes, permitiram-lhe realizações cheias de vitalidade. Um grupo que tenta se contemplar e não consegue mais enxergar direito.

“Eu me aproximo de mim mesmo
 No espanto ignaro com que a gente se chega pra morte.
 [...]
 Tudo me choca, me fere, uma angústia me leva,
 Estou vivendo idéias que por si já são destinos

E não escolho mais minhas visões.
[...]
Será que nem uma arrebenção...”

Essa arrebenção estudaremos depois: ela será o objetivo de nosso trabalho.²⁸ Por enquanto assinalemos apenas que esses poemas, escritos em sua maioria durante os anos 1930 e publicados em plena ditadura, inscrevem em profundidade uma mudança radical na consciência modernista: a visão das potencialidades do “país novo” é substituída pelo questionamento da realidade de opressão e misérias brasileiras. E tal questionamento se faz tanto no nível da opressão e miséria sociais, como no nível da pessoa. De novo, Mário de Andrade não é o único a mostrar a mudança: o Drummond de *Brejo das almas* (1934) e de *Sentimento do mundo* (1940), e o Graciliano de *S. Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936), para ficar apenas nestes exemplos, fazem-lhe solidária companhia.

E com um passo já estamos diante de nova atitude de pesquisa, que descobre aspectos insuspeitados do país e conforma outro tipo de consciência: é o *poeta político*, de *O carro da miséria*, *Lira paulistana* e *Café*. Esses livros, algo diferentes entre si enquanto linguagem, têm entretanto vários pontos em comum: a denúncia da exploração social, a revisão amarga daquilo que fora cantado de modo eufórico na juventude, a esperança da transformação, a resistência, e a expressão de uma angústia muito pessoal diante dos desmandos do mundo. O último ponto é, de todos, o mais característico, e prova-nos outra vez como o empenho

²⁸ O presente texto integra um estudo mais amplo sobre o escritor modernista, que constituiu a tese de doutoramento de João Luiz Lafeté, publicada sob o título *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade* (São Paulo, Martins Fontes, 1986). (N. do E.)

interessado do poeta — agora no interior da luta de classes — constitui um prolongamento das suas inquietações íntimas.

O carro da miséria, por exemplo, que dos três livros engajados me parece o mais interessante (porque conjuga a luta política e o estilo da destruição com muita habilidade), nasceu dos incômodos produzidos no poeta por duas revoluções (1930 e 1932), que o fizeram rever antigas crenças e modificar muitas atitudes. A imagem do “eu”, postado diante dos problemas sociais, é ainda a imagem do “eu” atormentado, dividido, que se procura sempre. Tal como podemos ver neste trecho final do poema que abre *O carro da miséria*:

[...]

O passado atrapalha os meus caminhos
Não sou daqui venho de outros destinos
Não sou mais eu nunca fui eu decerto
Aos pedaços me vim — eu caio! — aos pedaços disperso
Projetado em vitrais nos joelhos nas caixaras
Nos Pirineus em pororoca prodigiosa
Rompe a consciência nítida: EU TUDOAMO.

Ora vengam los zabumbas
Tudoamarei! Morena eu te tudoamo!
Destino pulha alma que bem cantaste
Maxixa agora samba o coco
E te enlambuza na miséria nacionalar.”

Mas também na *Lira paulistana* (sob tantos ângulos um contraponto à *Paulicéia desvairada*) e no *Café*, o sentimento do mundo e o sentimento do indivíduo aparecem fundidos. Aliás, dessa máscara se pode dizer o mesmo que Antonio Candido escreveu a propósito da poesia de Drummond: “Na fase mais estritamente social [...], notamos, por exemplo, que a inquietude

pessoal, ao mesmo tempo que se aprofunda, se amplia pela consciência do 'mundo caduco', pois o sentimento individual de culpa encontra, se não consolo, ao menos uma certa justificativa na culpa da sociedade, que a equilibra e talvez em parte a explique. O burguês sensível se interpreta em função do meio que o formou e do qual, queira ou não, é solidário. ('Assim nos criam burgueses', diz o poema 'O medo')."²⁹ E essa observação, como nota o próprio Antonio Candido, nos descobre uma verdade velha da estética, a saber, que o canto torna-se geral quando é, ao mesmo tempo, profundamente particular. Creio que foi esse enraizamento que nos deu as três grandes obras políticas, saídas da ditadura do Estado Novo: esses poemas de Mário, os de Drummond e as *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos.

²⁹ Antonio Candido, "Inquietudes na poesia de Drummond", in *Vários escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1970, p. 107.