

# **UCLA**

## **Mester**

### **Title**

Mário e o Modernismo: entre o lirismo e a exploração irreversível da cultura nacional

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/66p0r14v>

### **Journal**

Mester, 13(2)

### **Author**

Krueger, Robert

### **Publication Date**

1984

### **DOI**

10.5070/M3132013733

### **Copyright Information**

Copyright 1984 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

# Mário e o Modernismo: entre o lirismo e a exploração irreversível da cultura nacional

Mário de Andrade, em 1922 vê no vanguardismo modernista que “os movimentos espirituais precedem sempre as mudanças de ordem social,” e depois de vinte anos daquela moderna “ordem social” (1922, 1924, 1930, 1932, 1935, 1937) conclui que a contribuição modernista não fez nada pelo “amplioramento político-social do homem.”<sup>1</sup> Em 1942 Mário de Andrade, o “papa” do Modernismo, julga-se duramente a si mesmo como aos Modernistas clássicos e históricos como vítimas de “ilusão,” “individualismo,” “aristocracismo,” e como covardes “abstencionistas” da “revolta contra a vida como está.”<sup>2</sup> Embora ele tivesse certa consciência histórica de que “nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou,” Mário de Andrade, “melancólico,” só pode confessar que “deformei . . . a minha obra,” e negar o seu próprio passado.<sup>3</sup> Os problemas dos Modernistas são os também de hoje tanto na produção como na circulação da cultura nacional brasileira, tanto no concreto como no abstrato.

O Modernismo brasileiro, de modo grosso, foi o produto do lucro cafeeiro que buscava a industrialização da cidade como já tinha do campo monocultural exportador. Pois os modernistas foram econômica ou ideologicamente os filhos dos donos do café e do poder em pleno desenvolvimento. Observa-se que a primeira geração modernista não sofreu ainda a “consciência do subdesenvolvimento,” mas que ela com “os senhores do café uniam o culto da modernidade internacional à prática da tradição brasileira,” sem a ameaça de uma revolução proletária.<sup>4</sup> Eram iconoclastas no reconhecimento irônico do seu próprio patrimônio, o capital artístico-cultural que, nas mãos anciamente modernizantes, servia de vanguarda nacional, celebrando de um modo ou outro a abertura burguesa-capitalista que saboreava as matérias recém-descobertas pela penetração do mercado-circulação tanto no ser como no abstrato da substância nacional brasileira. Era uma definitiva revolução no modo e nas relações de produção e de vida—os modernistas eram filhos de pai a remitificar todo o país. O capital, o lucro que resultava da industrialização do café e da moderna escravidão assalariada, se transformava mais abstrata e mais penetrantemente no ser e cerne com uma nova ideologia redutiva materialista correspondente e ao bordo de explodir as velhas relações tanto sociais como estéticas. Os grandes movimentos careciam de tamanha ideologia de todas as classes, e não resta dúvida, no seu papel revolucionário, que o Modernismo foi a referência literária da ‘revolução burguesa’ e o seu novo estado de capital que precisava de

uma nova cultura nacional e internacional.<sup>5</sup> Com um embriagante sentido de si, o capital propunha uma técnica sensual a gozar dos próprios empenhos de uma produtividade desenfreada. Era tempo de certa ingenuidade no esforço de corresponder a poética atrasada ao avanço econômico social—modernizar, ou melhor, produzir a nova cultura brasileira.

Os valores, imagens e invenções do Modernismo brasileiro indicam que a fase inicial do movimento focalizou e centralizou-se na cidade e que, seguindo logo os primeiros passos do capital penetrantemente abstracionista (tecnologia, Canudos, paulismo, pós-guerra, ideologia de classes) o Modernismo reapropriou a cultura popular de uma maneira massiva e sintética. O Modernismo principiante enfatizou a produção, tendo um campo cultivável reaberto a uma exploração ainda mais distorcida e profunda, enquanto o Modernismo subsequente (Oswald de Andrade até um Glauber Rocha e até hoje) enfatizou consumpção (as antropofagias recorrentes). Então o modernista emerge como o poeta do capital industrial financeiro na sua fase heróica de um caráter autóctone. Por isso, o modernista original expressa, em forma irônica, caricatural ou de travestia, os princípios e contradições de todas as subsequentes fases e facções do Modernismo.

## I

Mário de Andrade atravessou a ruptura epocal. Os seus credenciais radicam-na mas se alienam da velha sociedade—*Há uma Gota de Sangue em cada Poema* (São Paulo, 1917) é uma reação parnasiana contra a Primeira Guerra Mundial. Vivia num ambiente revolucionado pelo desenvolvimento do novo capital—a bolsa, o dinheiro, o intercâmbio e a circulação admitiram a importação de “ismos” da Europa, mas segundo as necessidades do mercado, requiseram a brasilianização do processo de cunhar produtos culturais nacionais. Os primeiros esforços modernistas de Mário de Andrade foram práticos, e voltados à produção de uma nova arte e de uma nova inteligência. Era uma revolução ideológica e estética dentro da mesma classe dominante com aliados nas novas classes médias. Mário de Andrade conscientemente se pôs a criar a nova ideologia—começou como parnasiano, ficou “papa do movimento modernista” e aplicou o princípio do liberalismo artístico, ou melhor, afirmou “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.”<sup>6</sup> Apesar de admitir certos deveres às influências européias e à cidade de São Paulo como a única importadora “ao par” no país,<sup>7</sup> ele negou afiliação com o Futurismo italiano e recusou associação com qualquer grupo ou escola.<sup>8</sup> E foi precisamente com o nacionalismo que Mário de Andrade se separou definitivamente do Futurismo cripto-fascista.<sup>9</sup> E sob o seu nacionalismo lírico, Mário de Andrade submergeu toda a multiplicidade de classe,

raça, e terra na nação.<sup>10</sup> Como um consciente descendente do Simbolismo, Mário recusou o culto futurista da máquina pelo culto velho do signo.<sup>11</sup> Assim, tomou o Simbolismo como uma aproximação mais adequada ao abstrair da nova sociedade. A radicalidade da figura de Mário se vê muito na falta de divisão dura de trabalho na obra dele. Mário buscou e cultivou a arte da complexidade do novo mundo termodinâmico. A diversidade deriva da relação das classes e caracteriza o movimento, pois caracteriza os artistas dentro dele também. Assim vemos Mário de Andrade como uma figura extraordinária. Ele sobreviveu as duas primeiras gerações de 1922 e 1930, e, a morrer em 1945, presenciou o início da terceira.

Ele cultivou o verso livre não somente como o instrumento mais usado, mas também como símbolo: "O verso livre é uma vitória do individualismo."<sup>12</sup> E deste individualismo formulou uma simples conta de somar: "Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia."<sup>13</sup> Definiu "a obra de arte [como] . . . uma máquina de produzir comoções."<sup>14</sup> E com ataque direto contra a noção de "arte pela arte" do Parnasianismo, declarou que "a beleza é uma conseqüência . . . o Belo artístico é uma criação humana."<sup>15</sup> Ao resumir o Parnasianismo, e ultrapassá-lo, Mário conclui que a arte é lírica por origem e, que a beleza é meio, não fim, pelo qual a arte expressa pensamentos e sentimentos verdadeiros.<sup>16</sup> Assim, a visão poética de Mário de Andrade passou além das receitas antipsicológicas e destruiu a tirania do "assunto poético." Isso marcou, no ver dele, o reconhecimento que "todos os assuntos são *vitais*," e a queda da instituição purista da "Ordem Intelectual" é a subida da "Ordem Subconsciente."<sup>17</sup> Ainda assim, o culto da espontaneidade, disfarçado na saudade pelo cotidiano popular, resultou na materialização estética do já inculcado ideológica e praticamente. Isso não quer dizer que foi aceito tudo que o modernista apresentou; pois sabemos que a nova arte chocou muito e foi aceita geralmente só com reserva. Pois impulsionou muito o Modernismo ter um inimigo real nos reacionários. Mário afirmou que a poesia moderna foi "resultado inevitável da época. Conseqüência da eletricidade, telégrafo, cabo submarino . . . automóvel, aeroplano. Estamos em tôda parte pela inteligência e pela sensação."<sup>18</sup> Mário vinculou diretamente o seu modernismo artístico com as brotantes relações do capital industrial:

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida actual no que tem de exterior: automóveis, cinema asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser.<sup>19</sup>

Em 1922 ele publicou a *Paulicéia Desvairada*, o primeiro manifesto modernista, em que, além de satirizar a confusão do movimento por fundar sardonicamente a nova escola do "Desvairismo,"<sup>20</sup> apresentou seu princípio poético no famoso "Prefácio Interessantíssimo" como mais tarde n' *A Escrava que não é Isaura*. Esse princípio, chamado "polifonia

poética," projetou da sua noção que a "poesia [modernista] é resumo, essência, substracto."<sup>21</sup> A parataxe e a ruptura sintática representaram no abstrato poético o novo nexos social como "Associação de imagens e principalmente: SUPERPOSIÇÃO DE IDÉIAS E DE IMAGENS."<sup>22</sup> São os fatores da rapidez e da síntese na arte, fatores fundamentalmente compatíveis com a natureza de lirismo, correspondendo aos novos ritmos de trabalho e vida. É um novo modo da apropriação cultural e toma o mundo para si como um conjunto de estímulos, integral e expandindo de vez, assim "o poeta sintetiza e escolhe os universais mais impressionantes. O poeta não fotografa: cria. Ainda mais: não reproduz: exagera, deforma, porém sintetizando. E da escolha dos valores faz nascer eúritmias, relações que estavam esparsas na vida, na natureza, e que a ele, poeta, competia descobrir e aproximar."<sup>23</sup> Eis o naturalismo modernista.

## II

A arte, como a indústria, precisava de forjar novos instrumentos de produção—instrumentos abstrata e modalmente intercambiáveis no processo de produção estética. Tal instrumentalização ressoou na poesia com mudanças correspondentes "da música contemporânea, ao impressionismo musical, ao atonalismo, ao uso sistemático da dissonância, à divulgação do jazz, à dodecafonía."<sup>24</sup> A expressão modernista não tornava no verso, mas numa semântica mais sensual e críptica de vez.<sup>25</sup> Como teorizava Mário de Andrade, "cada uma [palavra] é frase, período elíptico, / reduzido ao mínimo telegráfico," e "fica vibrando, à espera / duma frase que lhe faça adquirir significado." Eis a plena montagem, ou colagem, ou bricolagem modernista que transforma a gramática em "acorde arpejado, harmonia," ou "sensação de superposição," e "polifonia poética."<sup>26</sup> A fenomenologia e psicologia da poesia modernista copiaram a forma da dinâmica do *commodity* e do dinheiro nas relações diárias. Com a síntese de todas as tendências, o Modernismo nacionalizou a língua nacional e inventou um idioma poético correspondente. Com uma atitude iconoclasta, Mário de Andrade valorizou: "A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. / E possui o admirabilíssimo ão."<sup>27</sup> "Escrevo brasileiro," Mário de Andrade disse, liquificando o coloquial, o prosaico, o folclórico numa só arte.<sup>28</sup> Embora o elemento popular neste tecnicismo modernista seja o que a musicalidade se leva à oralidade e à voz, Mário de Andrade registra plenamente uma divisão de produção e de classe entre o poeta e o sujeito, entre o manual e o mental:

..... Harmonia oral não se realiza, como a musical, nos sentidos, porque palavras não se fundam como sons, antes baralham-se, tornam-se incompreensíveis. A realização da harmonia poética efetua-se na inteligência. A compreensão das artes do tempo nunca é imediata, mas mediata . . .<sup>29</sup>



É mais uma mente respondente que engajada na “mediata” em que o modo evolui antes e sobre a consciência. A sintonização musical, gráfica e mental encorpora já certo estruturalismo e concretismo na representação modernista:

Conversam  
Serenos pacholas fortes.  
    Que planos estratégicos . . .  
        Balística.  
            Tenentes.  
                Um galão.  
                    Dois galões.  
                        A galinhada!  
.....  
Mas porém da caserna dum corpo que eu sei  
Sai o exército desordenado meu sublime . . .  
Assombrações  
    Tristezas  
        Pecados  
            Versos livres  
                Sarcasmos . . .  
E o universo inteirinho em continência!  
    . . . Vai passando  
    No meu cavalo alazão  
    O marechal das tropas desvairadas  
    do país de Mim-Mesmo . . .<sup>30</sup>

Mário de Andrade atacou o conteudismo da mensagem política na literatura, insistindo na disciplina técnica de uma nova síntese de plasticidade e muscularidade—o trabalho abstrato industrial—para dominar a língua, que por natureza confunde Beleza com Assunto para criar um idioma e “forma na literatura” que comunicasse a realidade complexa.<sup>31</sup>

Em 1926 Mário de Andrade publicou sua primeira coleção de poesia experimental. Mas já tinha composto em 1924 *Remate de Males* (1930) em que criou suas famosas “Danças,” cujas moção e contração marcam o movimento entre o poeta idealista e o consciente da dissemetria do mundo real. Uma das danças é a coreografia de duas cruzeiras dançantes e espelhadas tanto na representação poética como na ideostética:

A moral não é roupa diária!  
Sou bom só nos domingos e dias-santos!  
Só nas meias o dia-santo é quotidiano!  
    Vida  
    arame  
    crimes  
    quidam  
    cama e pança!  
    Viva a dança!  
    Dança a viva!  
    Vivedouro de alegria!

Eu danço!  
Mãos e pés, músculos, cérebro . . .  
Muito de indústria me fiz careca,  
Dei um salão aos meus pensamentos!  
Tudo gira,  
Tudo vira,  
Tudo salta,  
Samba,  
Valsa,  
Canta,  
Ri!

Quem foi que disse que não vivo satisfeito?  
EU DANÇO!<sup>32</sup>

A crítica carnavalesca do grotesco real, por todo seu humor e toda sua valorização da cultura nacional, é uma poética da corte intelectual ainda. Pois Mário de Andrade ironicamente representou um papel de poeta-brincalhão sério-gracejo. Assim, no poema "XXX—Jorobabel," (*Losango Cáqui*), ele cria toda uma onomatopéia abstrata do mundo revoltado da época em que a ruína da espécie humana fascina a poesia:

Um choro aberto sôbre o universo desaba  
A badalar . . . Um choro aberto sôbre a Terra  
Em bandos de ais . . . Guairar profético se capande . . .  
Anda franco no mundo o agoiro da miséria . . .  
Job abúlico baba o fel que o devora . . . Hirta  
A multidão que desapareceu Abel . . .  
Clamor! Ninguém se entende! Um Deus não vem! . . . Babel!  
Babel! Um choro aberto sôbre a confusão  
Das raças! Babel! Os sinos em arremessos  
Bélicos! Badalar dos sinos! Multidão  
Hirta! Jerusalém incendiada . . . Rebate!  
Babel! Jerusalém! Jorobabel! Babel!  
Batem os bronzes bimbalhando! Pobre Job  
Sem ouro, multidão devora e baba o fel! . . .  
Um choro aberto de entes misérrimos . . .

Encontra-se aqui um bom exemplo poético-filosófico e lingüístico da reação modernista contra a sua própria fonte de formação. A crítica babélica da década dos 20 é uma lamentação vasta da nova cidade burocrática, vertical-hubristica do capitalismo novo. A essência do poema é expressa no código "Jorobabel," que serve de um onomatopéico "guairar profético," um "choro aberto" sobre "o universo" e "a Terra" contemporânea. O poema é "choro" porque o alarme passa não atendido pela "multidão hirta," ignorante, e até homicida por gênese. O Job "sem ouro" é o poeta sem crentes. É a onomatopéia da confusão das raças" que, aparentemente, devem ser separadas. A alienação do poeta dos "entes misérrimos" se registra nas suas caracterizações delas. Não há

*deus exmachina*, nem ilustração. A visão do mundo é bíblicamente simples e geral—nem o poeta escapa bom! Eis o humanismo negativo endêmico no Modernismo—o de categorizar tudo sob aquele ideal da burguesia desde o Renascimento, o Homem, mas um Homem “abúlico.” É uma perspectiva de fora e por cima do cotidiano. O pessimismo radical na crença do poeta não poder ver-se melhor do que a “hirta multidão”—pois o próprio poema cai na vórtice em que “baba” e “fel” (“Babel”) se devoram numa “vida excessivamente infinita.”

No famoso “Ode ao Burguês,” Mário de Andrade expressa um ódio de classe que não aparece muito na obra dele, até 1942 quando ele se acusa de “não . . . uma só vez pegar a máscara do tempo e esbofeteá-la como ela merece.”<sup>33</sup> O “odeódio” foi considerado anti-burguês na época.<sup>34</sup> Numa paródia da “ode,” Mário de Andrade ataca “o burguês-burguês . homem-nádegas” e “as aristocracias cautelosas,” “que algarismam os amanhã!” Ele militantemente grita “Morte à gordura! / Morte às adiposidades cerebrais!” até “Morte / . . . / ao burguês-cinema!” Com a prefigurada antropofagia do auto-consumo do mundo capitalista burguês anticultural, Mário de Andrade manda “o bom burguês” que “come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma! / Oh! *purée* de batatas morais!” Ao mesmo tempo, o humor é “arlequinal” e burlesco na ridicularização auto-crítica da decadente sociedade dominante—ele golpeia a burguesia, a “Marcha!” para “a Central [prisão] do meu rancor inebriante!” que explode em “ódio e insulto . . . raiva . . . ódio vermelho . . . fecundo . . . cíclico . . . fundamento, sem perdão!” E finalmente, como *show* de caberê, dando pontapés à parte atrás burguesa, “Fora! Fú! Fora o bom burguês! . . .” Esta revolução cômica, carnavalesca, como um *kitsch* político, representa muito bem o puro reformismo da sátira modernista que assume o objeto (a burguesia) da sua crítica.

### III

No seu empenho de despertar um espírito nacional moderno na poesia, Mário de Andrade cientificizou a arte e descobriu a riqueza ‘natural’ da cultura popular. Adquiriu uma sensibilidade especial pelas formas populares e tradição oral. Os costumes da gente viram verdadeira matéria prima para o Modernismo sintetizar a cultura nacional. O aspecto utopista, ‘socialista’ de Mário de Andrade apareceu como o primitivismo que simpatizou com o sujeito popular. Mas o primitivismo para Mário de Andrade foi tanto uma estratégia outra vez da coalizão cultural nacionalista em que os brasileiros

Somos na realidade uns primitivos. E como todos os primitivos realistas e estilizadores. A realização sincera da matéria afetiva e do subconsciente é nosso realismo. Pela imaginação deformadora e sintética somos estilizadores. O problema é juntar num todo equilibrado essas tendências contraditórias.<sup>36</sup>



O individualismo lírico e científico foi a forma pela qual o poeta trata o Brasil como uma coisa para si, coisa consumível e reificada em forma da *commodity* cultural. Tal teluricismo patriótico retomou temas regionais e os universalizou num "nacionalismo pitoresco" que infantiliza e idealiza o índio, o mestiço, e outras categorias etnográficas.<sup>37</sup> Assim, a classe trabalhadora aparece como fauna natural e estranhada. No seu volume de poemas mais populistas, *Clã do Jaboti*, no "Acalanto do seringueiro," o poeta intelectual alienado da vida urbana, agoniza da divisão de classes que impossibilita a união do poeta com o sujeito. O poeta, em vez, abala emblematicamente a classe trabalhadora num tropicalismo nacionalista:

Seringueiro brasileiro,  
Na escuridão da floresta  
Seringueiro, dorme.

E, caracterizando o sujeito de um pobre bebê, o poeta condescende—

Mas porém é brasileiro,  
Brasileiro que nem eu.

O poeta expõe que é só a história nacional que unifica os vários brasileiros num sublime abstrato que simultaneamente indica a lamentável impossibilidade de uma unificação concreta—

Não sabemos nada do outro,  
Não nos veremos jamais!

Na penosa alienação do intelectual urbano moderno, o poeta sonha com uma sabedoria sensual e precipitadamente apostrofa o próprio sujeito poético como um pobre que vive "numa indiferença enorme," que rima, claro, com

Seringueiro, dorme!  
Num amor-de-amigo enorme  
Brasileiro, dorme!<sup>38</sup>

O gosto pelo popular é evidente nos "ponteiros," "toadas" e "modas" esparsos ao longo da sua obra. Muitas vezes cultivou a forma piadística ou a reviravolta muito usada no oral popular. Em "O Poeta Como Amendoim," poema que abre o *Clã do Jaboti*, (pp. 109-110), pelo título próprio o autor se identifica como brasileiro moderno absorto não nos céus mas no quotidiano da sua terra.<sup>39</sup> Neste e nos próximos poemas de "Carnaval Carioca," ele evoca a imensidade diversa do seu país geográfico, histórico, étnico e lingüístico.<sup>40</sup> Para capturar o espírito carnavalesco, ele usa paronomásia, ou jogo com palavras homófonas, e coloquialismos para criar um batuque poético:

O préstito passando.  
Bandos de clarins em cavalos fogosos.  
Utiaritis aritis assoprando cornetas sagradas.  
Fanfarras fanfarrans

fenferrens

finfirrins...

Forrobodó de cúia!

Vitória sobre a civilização! Que civilização?... É Baco!<sup>41</sup>

Com uma boa virtuosidade poética, Mário de Andrade critica o grotesco da vida moderna pelo tratamento carnavalesco do povo e da terra. No lado nacionalista, quer elevar o Brasil à civilização, onde no lado nativista ele quer criticar o capitalismo de uma maneira satírica, liberal, reformista com um racismo reflexivo.<sup>42</sup> A sua política racial viu a gente brasileira como raças iguais mas separadas.<sup>43</sup> A democracia nisso sempre sofreu em Mário de Andrade de passadismo, romanticismo, racismo na sua reação às condições materialistas crassas e pretenciosas do capitalismo urbano industrial. No poema de 1928 "Improviso do Mal da América" ele escreve: "grito imperioso de brancura em mim" e lamenta o esbranqueamento do Brasil pela imigração de europeus com valores corruptos e vulgares e incapazes de valorizar as tradições ameríndias e africanas no Brasil—"Mas eu não me sinto negro, mas eu não me sinto vermelho / Me sinto só branco."<sup>44</sup> Em 1931 no poema "Rito do Irmão Pequeno", Mário de Andrade canta, com dedicação a Manuel Bandeira: "meu irmão é tão bonito como o pássaro amarelo." O leitor talvez prefira "progresso," "telefone," mas "Venha comigo. Por detrás das árvores..." no mato brasileiro os nativistas encontram "nossas razões verdes," raízes com que "Nós blefamos a punição européia dos pecados originais." O poeta nos convida ao culto da orgia tropicalista—

Vamos, irmão pequeno, entre palavras e deuses,  
Exercer a preguiça, com vagar.

Finalmente, num futuro apocalíptico e genético,

E quando a terra for terra,  
Só nós dois, e mais ninguém,  
De mim nascerão os brancos,  
De você, a escuridão<sup>45</sup>

Mas a escuridão, o mato, a floresta, o rio, a mão de obra, constituem a fronteira do capital predatório.

Em *Remate de Males* (1930) Mário de Andrade já pode apresentar a sua consciência de si como a auto-crítica do Modernismo. Mário de Andrade tinha declarado desde o início em 1922 que o seu "Desvairismo" foi um natimorto, em 1920 testemunha e resiste no poema "Improviso do rapaz morto" a segunda morte do messias do próprio movimento, concluindo que

... o esquecimento suavemente vem / . . . /  
Vai-te embora! vai-te embora, rapaz morto!  
Oh, vai-te embora que não te conheço mais!<sup>46</sup>

As revoluções constantes na estética modernista pesaram nos ombros do “papa do modernismo” como a própria idade do movimento:

Eu sou trezentos, sou trezentos e cinqüenta / /  
Se um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!  
Abraço no meu leito as melhores palavras / /  
Só o esquecimento é que condensa,  
E então minha alma servirá de abrigo.<sup>47</sup>

O caso romântico modernista rimbaudiano com a terra e a gente brasileiras continua o sexismo do culto da terra na figura da mulher nua, idealizada.<sup>48</sup> Nos “Poemas da negra e da amiga” no *Remate de Males*, há uma certa sensualidade do corpo, uma ternura da alma, uma simplicidade do coração. Eles têm a textura tenra e a suavidade curvilínea duma amiga, e a ingenuidade dum amigo:

Estou com medo . . .  
Teu beijo é tão beijo  
Tua inocência é dura.  
Feita de camélias.

As relações do rapto real são rearranjadas de maneira que o traço pareça mútuo:

Minha mão se alastra  
Em vosso grande corpo,  
Você estremece um pouco.<sup>49</sup>

A visão modernista se cega na raptura mística do seu próprio símbolo ideal:

Ontem você estava tão linda  
Que o meu corpo chegou.  
.....ôh minha doce amiga,  
Te reclinaste sôbre mim, como a verdade,  
Fui virar, fundeei o rosto no teu corpo.

Apesar de evocar um abril português nos “Poemas da amiga,” Mário não deixa de duvidar da penetração lírica e sonhadora do espírito tropical “lá nos fundos do Grã Choco . . . nas terras do morubixada Caiuari.” O poeta modernista até caracteriza o seu êxtase amoroso como um ato filantrópico:

Tudo é suavíssimo na flora dos milagres . . .  
Um pensamento se dissolve em mel e à porta  
Do meu coração há sempre mendigo esmolando . . .<sup>50</sup>

A morte é um motivo que fere muito o êxtase poético em Mário de Andrade. No próprio leito amoroso com a mulher-terra se encontra a morbidade ceda do caso modernista com o corpo feminino racial do país, como no sétimo “Poema da negra”:

Não sei porque os tetéus gritam tanto esta noite...  
Não serão talvez nem mesmo os tetéus.  
Porém minha alma está tão cheia de delírios  
Que faz um susto enorme dentro do meu ser.

Estás imóvel.  
Es feito uma praia...  
Talvez estejas dormindo, não sei.

Mas eu vibro cheinho de delírios,  
Os tetéus gritam tanto em meus ouvidos,  
Acorda! ergue ao menos o braço dos seios!  
Apaga o grito dos tetéus!<sup>51</sup>

Um dilema para o modernista é ser o vanguardista do próprio capitalismo que liquifica o sujeito poético na própria tinta do poeta. Sem querer, o poeta modernista reflexivamente avança o próprio processo abstracionante do capital até o lugar, a coisa, a relação mais natural e comum, tornando a experiência poética num pesadelo. Mário de Andrade expressa os sentimentos e idéias da distorção do industrialismo, imperialismo, e estadismo. A multiplicidade e a ambigüidade de acompanhar e reagir ao desenvolvimentismo capitalista fornecem a tragicomédia modernista de não ter em si uma saída revolucionária. Assim o verdadeiro caráter do Modernismo de compartilhar o que criticava— assim muitos dos motivos da poesia de Mário de Andrade. A repetida imagem do rio simboliza na poesia de Mário de Andrade a forma e o meio de correrem juntas as várias correntes do capitalismo modernista. O seu último poema escrito, “A meditação sobre o Tietê” (*Lira Paulistana*, póstumo, 1946), é uma contemplação do corpo e da alma do capital industrial urbano refletidos no “peito do rio” que “murmura num banqueiro de água pesada e oliosa.”<sup>52</sup> Este poema é curioso por seu tamanho tanto em comprimento como em termos artísticos. Pela sua dimensão épica reclama uma história coletiva e pela sua dimensão lírica é um canto pessoal e íntimo. Não é somente um poema introspectivo, mas também retrospectivo por colecionar elementos e idéias de muito da sua obra anterior. Assim toma um aspecto sinfônico por criar uma orquestração de peças esparsas que surgem suavemente do passado. São versos longos e livres, mas também feitos com a cautela e o lamento de um homem noturno. Numa gravidade meditabunda, o rio torna “um caminho de morte,” e num momento de clareza na reflexão cintilante na água poluída, onde “dinosaurios” e “aranha-céus” assombra “a emaranhada forma / Humana corrupta da vida que muge e se aplaude. / E se aclama e se falsifica e se esconde.” O poeta está no reino da morte não uma morte absoluta, mas

...do ponto entre as águas e a noite,  
Daquele ponto leal à terrestre pergunta do homem,  
De que o homem há de nascer.

Há uma aceitação da verdade e do seu sacrifício ficar transformado no "Boi Paciência / Se afogando, que o peito das águas tudo soverteu,". O poeta maravilha o antirevolucionário de sua classe:

...Por que não me escutam  
Os plutocratas e todos os que são chefes e são fezes?  
Todos os donos da vida?  
Eu lhes daria o impossível e lhes daria o segrêdo.<sup>53</sup>

O poeta reconhece e repela a verdade do seu mundo que a produção é a recusação. Evocando um idealizado passado pre-industrial, um pouco nostálgico e meio consentimental com o processo histórico como uma coerência irreversível, o poeta entra "no eternamente esquecido fogo de amor" pela humanidade.<sup>54</sup> Dentro do noturno obscurante do mundo transformado em indústria e manufatura da vida e da mente, o poeta se transforma em símbolo morto oblíquo do próprio Modernismo:

Sou homem! Vencedor das mortes, bem-nascido além dos dias,  
Transfigurado além das profecias!

E, em tal sublime, nem precisando de "paciência" nem "esperança," o poeta modernista prepara a embarcação dantesca para cruzar o rio Estige do capitalismo industrial, e buscar vida melhor numa utopia no outro lado:

É noite! é noite!... E tudo é noite! E os meus olhos são noite!  
.....  
Rio, meu rio... mas porém há-de haver com certeza  
Outra vida melhor do outro lado de lá  
Da serra! E hei-de guardar silêncio.<sup>55</sup>

O dualismo entre este lado e esse lado do mundo para o poeta produz uma ressonância mútua entre um discurso concretista que expressa o individualismo e um discurso metafísico que expressa o individualismo alienado. E nesta passagem pacatã, silente numa zona de guerra entre dois mundos, num momento quando havia uma luta de vida e morte sobre a questão, o poeta vitimizado, como se repetiria muito na história subsequente, canta "o silêncio dos vencidos" dentro da confusão intelectual da época golpeada pela luta das classes.<sup>56</sup>

Robert Krueger  
University of Northern Iowa



1. *Testamento de uma Geração*, ed. Edgard Carvalho (Porto Alegre: Globo, 1944), p. 279.
2. *Testamento*, p. 277.
3. *Testamento*, p. 277-278.
4. João Luiz Lafetá, "Estética e ideologia: O modernismo em 1930," *Argumento*, Ano 1, No. 2, 23.
5. Carlos Guilherme Mota, *Ideologia da Cultura Brasileira* (São Paulo: Ática, 1977), pp. 17-51, *passim*.
6. *Aspectos da Literatura Brasileira*, Vol. X das *Obras Completas de Mário de Andrade* (São Paulo: Martins, 1966), p. 242.
7. *Aspectos*, pp. 235-236.
8. Afrânio Coutinho, ed., *A Literatura no Brasil*, Vol. III, Tomo I (Rio de Janeiro: São José, 1959), pp. 488-491.
9. Wilson Martins, *The Modernist Ideal*, trans. Jack E. Tomlins (New York: New York University Press, 1970), pp. 81-83.
10. David T. Haberly, *Three Sad Races* (New York: Cambridge University Press, 1983), pp. 137-139.
11. Mário de Andrade, *Cartas a Manuel Bandeira* (Rio de Janeiro: Sim&es, 1958), p. 45.
12. *Aspectos*, p. 28.
13. *A Escrava que não é Isaura*, em *Obra Imatura* (São Paulo: Martins, 1925), p. 205.
14. *A Escrava*, p. 258.
15. *A Escrava*, pp. 206-207.
16. Mário de Andrade, "Mestres do Passado," *Jornal do Comércio*, esp. "1: Glorificação," 2 agosto 1921, e "VII: Prelúdio, Coral e Fuga," 1 setembro 1921.
17. *A Escrava*, pp. 208-209; 224-226.
18. *A Escrava*, p. 252.
19. "Prefácio Interessantíssimo," *Paulicéia Desvairada*, em *Poesias Completas*, Vol. II de *Obras Completas* (São Paulo: Martins, 1966), s.p.
20. *Paulicéia Desvairada*, p. 13.
21. *A Escrava*, p. 250.
22. *A Escrava*, p. 245.
23. *A Escrava*, p. 237.
24. Antônio Cândido and J. Aderaldo Castello, *Presença da Literatura Brasileira: Modernismo*, Vol. III (São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972), p. 20.
25. Álvaro de Sá, "Do Modernismo ao Poema-Processo," *Vozes*, Ano 66, Vol. LXVI, No. 1 (jan.-fev. 1972), 22.
26. *Paulicéia Desvairada*, p. 23.
27. *Paulicéia*, p. 22.
28. *Paulicéia*, p. 28.
29. *Paulicéia*, p. 24.
30. "XVI," *O Losango Cáqui*, em *Poesias Completas*, vol. II de *Obras Completas*, p.d.; primeira publicação em 1926.
31. "A Forma na Literatura," cit. em Cândido, *Presença*, pp. 90-92. Crítica literária em *O Empalhador de Passarinho*, vol. XX de *Obras Completas*.
32. *Remate de Males*, *Poesias Completas*, p. 158.
33. *Testamento*, pp. 277-278.
34. Fernando Góes, "História de Paulicéia Desvairada," *Planalto*, Ano 1, no. 3 (junho 15, 1941), 21-22.
35. *Paulicéia*, p.d.
36. "Apêndices," *A Escrava*.
37. Cândido, p. 11.
38. Cit. em Giovanni Ponteiro, *An Anthology of Brazilian Modernist Poetry* (London: Pergamon, 1969), pp. 23-26.
39. *Clã do Jaboti* em *Poesias Completas*, pp. 109-110.

40. *Clã*, pp. 110-121.
41. *Clã*, p. 118.
42. John Nist, *The Modernist Movement in Brazil* (Austin, Texas: University of Texas Press, 1967), pp. 77-79.
43. Haberly, p. 137-138.
44. *Poesias* (São Paulo: Martins, 1941), p.d.; cit. em Cândido, pp. 97-99.
45. *Poesias*; cit. em Cândido, pp. 100-105.
46. Cit. em Ponteiro, ppl 28-29.
47. Ponteiro, pp. 28-29.
48. Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, 2ª ed. (Petrópolis: Vozes, 1973), p. 186.
49. *Remate de Males*, em *Poesias Completas*, pp. 187, 188.
50. *Remate*, pp. 208, 209, 210.
51. *Remate*, pp. 188-189.
52. *Lira Paulistana*, em *Poesias Completas*, p. 306.
53. *Lira Paulistana*, pp. 306, 311.
54. *Lira Paulistana*, p. 312.
55. *Lira Paulistana*, p. 313.
56. Edgar Salvadori de Decca, *O Silêncio dos Vencidos* (São Paulo: Brasiliense, 1981), p. 32.