



Centro de Ensino Universitário de Brasília
Faculdade de Ciências da Educação – FACE
Curso de Letras

A RELAÇÃO ENTRE O INTELLECTUAL E O PODER NA OBRA “*Prefácio
Interessantíssimo*” DE MÁRIO DE ANDRADE

Maria de Fátima Guedes Dias
Brasília, Junho de 2006.



Centro de Ensino Universitário de Brasília
Faculdade de Ciências da Educação – FACE
Curso de Letras

A RELAÇÃO ENTRE O INTELLECTUAL E O PODER NA OBRA “*Prefácio Interessantíssimo*” DE MÁRIO DE ANDRADE

Monografia apresentada como requisito parcial para conclusão do Curso de Letras pela Faculdade de Ciências da Educação do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, tendo como Professora-Orientadora Ana Luiza Montalvão Maia.

Maria de Fátima Guedes Dias
Brasília, Junho de 2006.

DEDICATÓRIA

Dedico esta monografia a todos os intelectuais que acreditam na mudança da sociedade por intermédio das suas relações na esfera política na busca das realizações dos anseios coletivos, e a minha orientadora a professora Ana Luiza Montalvão Maia.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por ter me dado à oportunidade de estar no mundo com vida e saúde. Aos meus pais João Batista Dias e Florenice Guedes Dias, a minha família por todo amor, carinho, compreensão e respeito. Por terem contribuído com mais esta conquista apoiando-me sem medirem esforços.

Meus agradecimentos especiais a:

- Meu amigo Abimael, grande incentivador da minha formação;
- Meus amigos o casal Josué e Rejane pelo o apoio;
- Ana Luiza, minha orientadora e incentivadora do meu processo de formação;
- A minha amiga e colega de turma – Meire Elen pela amizade, companheirismo, dedicação e sinceridade nas palavras em prol da minha formação profissional.
- A todos que colaboraram direta ou indiretamente para a concretização deste sonho!

Epígrafe

“...nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime”.

Mário de Andrade

RESUMO

A presente monografia aborda a relação entre o intelectual e o poder na obra “Prefácio Interessantíssimo” de Mário de Andrade, objeto de estudo está dividida em quatro capítulos onde contextualiza: A Semana de Arte Moderna, a poética de Mário de Andrade, o intelectual brasileiro e sua relação com o poder que está expresso no objeto de estudo “Prefácio Interessantíssimo”. Este trabalho mostra a importância da Literatura para o desenvolvimento dos temas mais complexo em uma sociedade por intermédio dos intelectuais, pois eles conseguem nortear a complexidade vivenciada pelo o indivíduo no seu cotidiano tendo a literatura como espelho da sociedade, representa os momentos históricos vivido pelo o povo que reflete o extrato substancial de uma cultura em constante processo de metamorfose. Infinita, mas principalmente por ser espelho, reflexo das transformações humanas. Não se pode também fugir do fato de que a Literatura pauta-se, quase que exclusivamente, na sua função lúdica produzida a partir da sua matéria-prima: a palavra. Nesta monografia pôde se observar à busca constante de novos caminhos para resolver a problemática cultural vivida por uma nação que ainda não tinha a sua própria identidade cultural. A obra literária por ser multiformes proporciona caminhos que são como rodovias de inúmeras pistas lotadas de possibilidades. Estas possibilidades são encontradas no objeto de estudo deste trabalho. O objetivo deste trabalho, é despertar a sociedade para importância do papel do intelectual na contribuição no desenvolvimento social que está pautada exclusivamente em pesquisa bibliográfica de algumas teorias publicadas no último século.

Palavras-chave: Modernismo, cultura brasileira, intelectual, poder, literatura.

SUMÁRIO

Introdução	07
I. A Semana de Arte Moderna	09
II. A poética de Mário Andrade	27
III. O intelectual brasileiro e sua relação com o poder	42
IV. O “Prefácio Interessantíssimo” – um intelectual discute o poder	55
Conclusão	66
Referências	68
Anexos	70

Introdução

Neste trabalho de conclusão de curso vai ser mostrada a relação do intelectual brasileiro com o poder a partir do objeto de estudo “Prefácio Interessantíssimo” de Mário de Andrade, fazendo uma abordagem sobre a importância do intelectual na esfera política, na formação de uma sociedade justa, esclarecida e sensível à criação de uma cultura genuinamente brasileira. Sociedade essa, que será capaz de fazer ruptura com o passado criando uma nova arte com raízes nacionais em conformidade com a identidade do povo brasileiro.

Os intelectuais como um todo buscava as transformações em todas as esferas: política, econômica, tecnológica, cultural e social. Alterando radicalmente a forma de viver e de sentir o mundo do homem moderno, por meio da manifestação das principais características do Modernismo, fazendo rompimento com todas as estruturas do passado que ao mesmo tempo em que se procura o moderno, o original e o polêmico, o nacionalismo se manifesta em suas múltiplas facetas como por exemplo: à volta as origens, a procura de uma “língua brasileira” (a língua falada pelo o povo nas ruas), a valorização da cultura verdadeiramente brasileira, apresentando o amadurecimento poético cultivando o verso livre e a poesia sintética, passando a questionar a realidade com mais vigor, criando uma literatura mais construtiva e mais politizada, que não quer e não pode se afastar das profundas transformações ocorridas nesse período.

Faz também uma breve abordagem sobre a importância da poesia, no processo de individualização e conscientização do indivíduo, a partir da origem, no que está fora do sujeito, mesmo nos casos de a inspiração ter nascido no interior, pois a idéia vem só após a imagem. Mostrando a movimentação do artista no seu espaço na busca da criação da arte na memória, na escolha, com sua sensibilidade e capacidade de extrair o essencial, para poder posteriormente, recriar a existência não em sua forma original, mas como uma intuição, como uma impressão subjetiva. A experiência concreta, vivida, nunca entra na arte do mesmo modo como foi concebida no momento de sua ação, pois passa pelo processo de vários distanciamentos.

No terceiro capítulo faz um breve relato da relação do intelectual e o poder, tentando dar uma definição do que é “intelectual” e do que é “poder”, fazendo um paralelo da influência desses mecanismos na resolução da problemática social brasileira. Por serem formados por grupos sociais autônomos e são tidos como porta-vozes no campo ideológico, pela importância na organização da sociedade dando maior homogeneidade e consciência nas ações sociais.

No último é trabalhado o objeto de estudo desta monografia “Prefácio Interessantíssimo” apontando as características modernistas encontrada no texto. O autor aborda na obra as mudanças ocorridas no período de ruptura com a cultura estrangeira e a criação de uma cultura nacional tendo como musa inspiradora a cidade de São Paulo, pois a mesma estava sendo sacudido pela a efervescência cultural, econômica, política, tecnológica, etc.

Capítulo I

A Semana de Arte Moderna no Brasil

No final do século XIX e no início do século XX, quando novas correntes artísticas começaram a circular pela Europa, a maior parte do mundo ocidental encontrava-se em meio a transformações sociais, políticas, econômicas, tecnológicas e culturais que alteraram radicalmente a forma de viver e de sentir o mundo do homem moderno. Invenções revolucionárias como o rádio, o telefone, o automóvel e o cinema passaram a fazer parte do cotidiano das grandes cidades, cada vez mais urbanizadas. A industrialização modificara a economia das potências, e os lucros acumulados pela produção em larga escala de artigos manufaturados garantiam às classes dominantes tamanha sensação de conforto, segurança e otimismo em relação ao futuro, que o período ficou conhecido como *belle époque*. Foi uma época de efervescência artística, principalmente em Paris, que abrigava artistas vindos de toda a parte, atraídos pelo dinamismo cultural e pelo ritmo eletrizante da vida social, especialmente a noturna, dos cafés, bares e cabarés.

De acordo com Nicolau Sevckenko, (2003: p. 237):

Na transição dos séculos XIX e XX assinalaram mudanças drásticas em todos os setores da vida brasileira. Mudanças que foram registradas pela literatura, mas, sobretudo mudanças que se transformaram em literatura. Os fenômenos históricos se reproduziram no campo das letras, insinuando modos originais de observar, sentir, compreender, nomear e exprimir. A rapidez e profundidade da transfiguração que devassou a sociedade inculcou na produção artística uma inquietação diretamente voltada para os processos de mudança, perplexa com a

sua intensidade inédita, presa de seus desmandos e ansiosa de assumir a sua condição. Fruto das transformações, dedicada a refletir sobre elas e exprimi-los de toda modo, essa literatura pretendia ainda mais alcançar o seu controle, fosse reacional, artística ou politicamente. Poucas vezes a criação literária esteve tão presa à própria epiderme da história. Era em grande parte uma literatura encapada por homens de ação, com predisposição para a liderança e a gerência política-social: engenheiros, militares, médicos, políticos, diplomatas. Nesse meio e sob essa atmosfera, quem quer que se dispusesse a servir às letras, era compelido à atuação cívica já pela dupla imposição do tirocínio e da forma.

Por outro lado, os valores éticos e sociais mudaram tanto no nível das instituições e dos comportamentos como no plano das peças literárias. Os textos artísticos se tornaram alias termômetros admiráveis dessa mudança de mentalidade e sensibilidade.

Mas se para alguns grupos sociais o período era de euforia, para as classes trabalhadoras, que ficavam à margem dos benefícios da *belle époque*, o tempo era de lutas por melhores condições de vida. As idéias socialistas e anarquistas passam a ser defendidas pelos operários, que se organizam em associações e fazem greves por condições de trabalho mais dignas. No plano internacional, as potências européias disputam colônias produtoras de matérias-primas e consumidoras de produtos industrializados, que por sua vez procuram tornar-se independentes; esse e outros fatores econômicos e políticos, como o nacionalismo exacerbado de alguns países, terminam por levar à eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914.

No final da Primeira Guerra Mundial, em 1918, os países europeus, principalmente a Alemanha e a Itália, atravessam crises econômicas e sociais - sem falar na imensa crise espiritual que se abate sobre os sobreviventes do grande conflito, marcado pela tecnologia destruidora de novas armas. Além disso,

a Revolução Russa, ocorrida em 1917, levou ao poder a classe trabalhadora, e amplificara a divulgação das idéias socialistas no mundo. É nesse contexto de crises e incertezas que surgiram as correntes de vanguarda (do francês *avant-garde*, "o que marcha à frente"), originárias de vários países, mas irradiadas principalmente por Paris.

Entre as novas correntes artísticas estavam o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Expressionismo, o Surrealismo; todas elas, vindas nas "malas" de artistas brasileiros em visita à Europa ou divulgadas pela imprensa, influenciaram o Modernismo no Brasil.

De acordo com Afrânio Coutinho, (1998: p. 241):

Todos esses 'ismos' que infestaram a cena literária ocidental de 1910 a 1930 foram reações contra o esgotamento e o cansaço ante o peso da tradição literária ocidental. Eram janelas que se abriam para o futuro, preocupação que absorvia os espíritos. Eram atitudes violentas de destruição e negação do passado, que consideravam morto e inútil, tentativas de regresso à inocência primitiva ou infantil. Eram glorificações da técnica e do mundo mecânico, fonte única de dinamismo. Eram a libertação de todos os freios e formas tradicionais.

No Brasil da década de 1910, onde o Parnasianismo e o Simbolismo ainda norteavam as criações poéticas, mas já mostravam sinais de esgotamento, as vanguardas européias foram recebidas com entusiasmo por escritores que procuravam renovar as formas de expressão artística. O país também vivia período de grandes mudanças, inclusive com a urbanização e a chegada de novas tecnologias que transformavam o ritmo de vida e o cenário das grandes cidades, e que pareciam alterar a percepção do mundo; faziam-se necessárias, assim, para muitos autores, novas maneiras de comunicação poética.

A vanguarda européia que englobava os vários “ísmos” – o movimento futurismo surgiu em 1909, com o lançamento do “Manifesto Futurismo”, do italiano Filippo Tommaso Marinetti, tendo como principais propostas: exaltar a vida moderna; culto da máquina e da velocidade; destruição do passado e do academicismo; liberdade de expressão e a proposta que mais se destaca é a “imaginação sem fio” e as “palavras em liberdade”, como o próprio nome lembra, havia no Futurismo uma vontade de abolir o passado, começar tudo de novo e reformular temas e técnicas de arte.

O Expressionismo valoriza a expressão, ao considerar que na vida interior do artista se encontravam os elementos a serem exteriorizados. Manifestando de forma notável na pintura, em especial na Alemanha, onde surgiu, em 1910. A pintura expressa a forma que a arte brota da vida interior; do íntimo do ser; da obscuridade do ser e é transportado para a expressão nas telas que retratam o patético, o vício, os horrores, a guerra; protesta contra a violência e suas cores explosivas; reflete a crise de consciência gerada pela guerra. Para os pintores expressionistas, seria uma “expressão do eu subjetivo”, operando de dentro para fora, do centro para a periferia, ao contrário impressionismo da época realista, cuja estética estava centrada no movimento de fora para dentro.

O Cubismo surgiu em 1907 e foi um movimento que se desenvolveu na pintura como o objetivo de representar a realidade, fragmentando-a através de figuras geométricas. O cubismo desejava demonstrar as formas em diferentes planos, de modo a tornar possível a visão dos objetos em diversas faces, de frente e de perfil, ou seja, simultaneamente. Seu maior expoente foi Pablo Picasso, que

lançou as bases de Cubismo, juntamente com o francês Georges Braque, com o quadro “As senhoritas de Avignon”.

Ao estabelecer como principais características: decomposição da realidade em figuras geométricas (geometrização das formas e volumes); decomposição da imagem em diferentes planos (o claro-escuro perde a função); desintegração da realidade gerando uma poesia ausente de lógica; linguagem caótica; representação do volume colorido sobre superfícies planas e sensação de pintura escultórica; cores austeras, do branco ao negro passando pelo cinza ou um castanho suave.

Um procedimento análogo a esse foi adotado em literatura, com a desintegração da linguagem encontrada em poemas que, compostos de maneira caótica, romperam à lógica convencional. Seu maior representante foi o poeta francês Guillaume Apollinaire.

A literatura cubista valorizou a proposta da vanguarda européia de aproximar ao máximo as várias manifestações artísticas (pintura, música, literatura, escultura), preocupando-se com a construção do texto e ressaltando a importância dos espaços em branco e em preto da folha de papel e da impressão tipográfica, características essa que viria a influenciar fortemente a chamada poesia concreta da década de 60 no Brasil.

O Dadaísmo propunha a rejeição à arte tradicional, questionar sua comercialização e a utilização de materiais considerados nobres, com o mármore e a tinta a óleo. Parte da produção dadaísta revelou uma postura negativa e pessimista, decorrente dos horrores da guerra. Caracterizou-se por um cunho

fortemente anárquico, expressando a rebelião da geração jovem contra os poderosos círculos internacionais e a burguesia acomodada.

Foi um movimento antiarte por excelência em que, através de arruaças, exposições extravagantes, agitações anárquicas, banquetes excêntricos e tumultuados, os dadaístas gritavam a sua traça revolta, ridicularizando tradições e valores institucionalizados. Este movimento teve como principal divulgador o escritor francês de origem romana Trintão Tzara.

O último movimento desse conjunto de vanguardas surgiu em 1924, com o Manifesto do Surrealismo, do escritor francês André Breton, um dissidente do movimento dadaísta. Propunha a emancipação total do ser humano, para que este se libertasse de lógica, da razão, da família, da moral, ou seja, viver em total liberdade.

Em contato com a psicanálise, voltaram-se os surrealistas para o subconsciente, os sonhos e a hipnose. Em literatura, os surrealistas pregavam a “escrita automática”, procedimento que permitia o autor o registro da obras como esta lhe vinha à mente, sem pontuação, sem ordem e no caos. O Surrealismo pode ser compreendido a partir das seguintes características: conflito entre a vida vivida e a vida pensada; desejo de redenção psicológica, social e universal do ser humano; ilogismo; valorização do inconsciente; automatismo verbal e escrito; modificação das estruturas da realidade; emprego da imagem liberdade *a imagem surrealista deve ser a tradução de um modelo interior numa representação dotada de qualidades e valores que garantam o interesse e a relativa duração da obra e humor negro.* (Domício Proença, 2004: p. 324).

A primeira geração modernista com a ousadia dos movimentos de vanguarda empenhou-se na renovação da linguagem e das formas. Privilegiou o tratamento de temas especificamente brasileiros, apresentado quase sempre um humor que tomou os textos desse período muito fáceis de serem reconhecidos.

Segundo Silvio Castro, (1979: p. 104):

Uma das maiores preocupações das vanguardas foi a de verificar as relações possíveis, de estrutura e modos expressivos, entre as várias artes. Retomando o problema que sempre atraía as épocas culturais mais abertas, o século XX se preocupou com a definição dos pontos de contato existentes entre as múltiplas manifestações estéticas.

Enquanto no campo econômica a indústria brasileira, que já vinha obtendo crescimento desde o início do século XX, foi impulsionada com a Primeira Guerra Mundial e estimulou a urbanização das cidades, principalmente de São Paulo. A capital paulista, que até meados do século XIX havia se mantido pequena e pacata, com a expansão da cafeicultura começou a experimentar um enorme crescimento econômico. O café era a principal mercadoria brasileira de exportação, e o Estado de São Paulo chegou a produzir sozinho 75% de todo o café do mercado mundial. A imensa riqueza gerada por essa situação transformou-se em investimentos em vários setores da economia paulista, principalmente o industrial, e no patrocínio de artistas, ainda citando livro de Castro:

Segundo Silvo Castro, (1979: p. 93):

O século XIX estava para completar-se com tais dados e com uma existência nacional quase monocórdia: um Estado conservador, estável, absolutamente sereno, com uma economia estável e medíocre; uma Sociedade

conservadora, estável, serena e medíocre; onde uma aristocracia rica gozava serenamente das forças de uma Nação; e desta a grande massa vivia isolada em grandes solidões e silêncio. As regras desse viver eram inalteráveis e "sábias". Por elas o "gosto" do brasileiro não atingia mais que aquela expressão lógica e realista das formas expressivas consagradas e repetidas. A imaginação nacional criava nos limites dos pequenos universos regionais.

O período foi marcado também pela chegada em massa de imigrantes, principalmente italianos, muitos dos quais haviam vivido a experiência da luta de classes em seus países e divulgaram no país idéias anarquistas e socialistas. Com o crescimento urbano e industrial o proletariado também cresceu e organizou-se; no decorrer das primeiras décadas do século XX ocorreram várias greves em São Paulo, sendo a maior delas em 1917 - mesmo ano da Revolução Russa. Também ocorreu o fortalecimento de uma pequena classe média e o aumento da marginalização dos antigos escravos e seus descendentes. Os primeiros anos do século XX são, ainda, de radicais transformações políticas, e abrangem acontecimentos decisivos para a vida nacional, como as revoltas deflagradas pelo movimento tenentista, a fundação do Partido Comunista, a derrocada da República Velha, das oligarquias rurais e da "política café-com-leite", o início da Era Vargas.

Nesse cenário tumultuado os modernistas refletiram sobre a realidade brasileira e renovaram a cultura do país. A partir de meados da década de 1910 eles começam a organizar-se em grupos, principalmente no Rio de Janeiro, em Recife e São Paulo, onde a aristocracia enriquecida com o café e a industrialização patrocinava obras e eventos artísticos, como a "Semana de Arte Moderna", ocorrida em 1922 e considerada o marco inicial do movimento. É em São Paulo também que surge a moderna indústria editorial brasileira, com o

aprimoramento técnico de tipografias e o empreendimento de Monteiro Lobato que, entre 1916 e 1925, à frente de sua editora Revista do Brasil, revolucionou a produção e a difusão de livros no país. Era o início de uma nova fase no sistema literário brasileiro, já que até então a grande maioria dos livros era impressa em Portugal ou na França, em tiragens pequenas e mal distribuídas.

Outro fator importante foi o aumento do número de revistas e jornais, principalmente os literários, criados para divulgar as novas idéias modernistas, que acompanhou o crescimento – ainda que pequeno – do público leitor. Pois as tantas revistas de variedades e ilustradas que pontilharam o mercado impresso no Brasil - onde se conjugavam seções díspares de literatura, moda, esporte e anedotas para cooptação o público leitor - agora se segmentava, em razão das demandas específicas de uma sociedade que se estratificava e que se especializava. Também agora, os romances já seriam lançados em livros - graças à iniciante editoração nacional - e não maciçamente em folhetins dos jornais e revistas, como no passado recente.

A grande maioria dos escritores modernistas colaborou em periódicos como articulistas, críticos ou cronistas. As crônicas de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira são representativas do envolvimento dos modernistas com a realidade brasileira e também da importância que os periódicos tiveram como veículos de difusão das propostas artísticas do movimento.

“A Semana de Arte Moderna” foi uma serie de apresentações, realizadas no Teatro Municipal de São Paulo, de 13, 15, 17, de fevereiro de 1922, o evento inicia o Modernismo no Brasil. O Modernismo termo que se fixou na

historiografia literária para designar o período estilístico compreendido entre 1922 e o final da década 1950.

A “Semana”, na verdade, não foi um começo, mas antes o desdobramento de toda uma tendência renovadora que se vinha esboçando desde o princípio do século, durante a fase que se convencionou chamar se Sincretismo. A “Semana” não foi, pois apenas a exploração, oriunda da insatisfação geral que sentiam os intelectuais e artista “... *foi uma idéia espontânea que brotou naturalmente, sem pregões, nem manifestos, nem chefes, nem nada*”. A Semana veio por si mesma, porque veio, porque devia vir, manifestou-se, exteriorizou-se.

Segundo Guilherme de Almeida nós, “os *mocinhos*” de 1922, não tínhamos consciência do que então tentávamos, como agora não temos consciência do que estamos realizando. “A Semana” foi uma explosão no espírito literário para uma renovação radical, alguns espíritos de vanguarda, reunidos por anseios e pontos de vista comum, acertaram os planos da verdadeira batalha à custa da qual assaltariam bastões do “passadismo”. Foi sobretudo um golpe de destruição da velha ordem. Originou-se de uma sugestão do pintor Di Cavalcante a Paulo Prado, para que se organizasse uma semana de escândalos em São Paulo, tal como “*a série de escândalos da semana de Elegância de Deaureille*”. O fato é que tanto o Rio de Janeiro como São Paulo estava na linha da renovação, com grupos em ambas as cidades fermentando as novas idéias. Estava criado o clima para a eclosão do movimento, no Rio talvez mais acentuado no terreno literário, em São Paulo no campo artístico, no Rio mais propenso à transformação

evolutiva, ao passo que São Paulo à revolução. Mas o impulso final partiu de São Paulo.

Mário de Andrade, como um dos precursores do movimento assinalou, avanço no caminho da revolução e lá é que se travou o grande peleja, “*a grande operação cirúrgica necessário à eclosão definitiva do Modernismo brasileiro*”. Circunstâncias ocasionais, portanto, mormente o apoio que encontrou de logo nas altas rodas da aristocracia paulista, cujos salões a prestigiaram, fizeram com que a sede da rebeldia fosse São Paulo. Embora a atmosfera não diferisse da encontrada em outras regiões, o desenvolvimento do espírito moderno em São Paulo apressou-se e, sobretudo ganhou em aglutinação. Merece menção especial, na formação desse clima, a campanha pela a imprensa desencadeada por volta de 1920, por Oswald, Mário e Menotti, “*com grande celeuma e escândalo*” difundindo as mudanças artísticas que se processavam na Europa e conclamando os intelectuais para a sua realização no Brasil. Sobretudo foi em São Paulo que o movimento encontrou consciência, “a Semana” foi o “brado coletivo principal”, disse Mário, com decisões vigorosas de cunho artístico, consolidando a união dos artistas e intelectuais que será uma das características do movimento, desde a exposição de Anita Malfatti, e depois que, em 1920, Mário e Oswald descobriram Brecheret. Então, Oswald de Andrade lançou o artigo “o meu poeta futurista”, apontando e exaltando o “*desvairiemo*” de Mário de Andrade.

Em 1922 foi mais que uma simples data, por tanto denota que a situação revolucionária chegara ao auge do amadurecimento, e não foi por certo casual a coincidência das revoluções estética e política, mas, mostra que a consciência do país atingira um estado agudo de revolta contra a velha ordem, em

seus diversos setores. Não se trata de procurar procedência de um fator sobre os autores, o intelectual e artístico, o político, o econômico, mas de reconhecer que era a estrutura da civilização brasileira, era o todo do organismo nacional, que mobilizava as forças para quebrar as amarras de sujeição ao colonialismo mental, político e econômico, entrando firme na era da maturidade e posse de si mesmo.

No plano intelectual, em 1922 sugeriram, como apontou Tristão de Ataíde, algumas obras que acentuaram o divisor de água: *Luz mediterrânea*, de Raul de Leôni, despedida do espírito simbolista; *Epigramas Irônicas e Sentimentais*, de Ronald de Carvalho, passagem do simbolismo para o Modernismo; “*Paulicéia Desvairada*”, de Mário de Andrade, a bomba modernista; *Pascal e a Inquietação Moderna*, de Jackson de Figueiredo, *A Aurora da Renovação Espiritualista*; *Igreja, a Reforma e a Civilização* de Leonel França, a revelação do novo turismo, para fundamento do movimento de restauração espiritualista. Há que estudar aqui o discutido papel de Graça Aranha no movimento. Ao regressar ao Brasil, em outubro de 1921, como embaixador aposentado, vinha o autor de *Canaã* imbuído das aspirações renovadora já em 1913 revelara a Tristão de Ataíde e Rodrigo Otavio Filho. Traz pronta a *Estética da vida*.

Quais os caracteres, objetivo e resultados da “*Semana*”? A idéia central da “*Semana*” é a de destruir, fazer escândalos. O sentido principal é crítico. “Não sabemos definir o que queremos, mas sabemos discernir o que não queremos” foi à frase de Aníbal Machado, que poderia ter sido a plataforma. Rejeitava-se tudo o que constituísse patrimônio “passadista”: da ênfase oratória, a eloquência o hieraticismo parnasiano, o culto das rimas ricas, do metro perfeito e

convencional, da linguagem classicizante e lusitanizante; advoga-se uma maior fidelidade à realidade brasileira. Mário de Andrade, vinte anos depois, traçava o que lhe parecêramos rumos iniciais do movimento: 1) ruptura das subordinações acadêmicas; 2) destruição espírito conservador e conformista; 3) demolição de tabus e preconceitos; 4) perseguição permanente de três princípios fundamentais: a) direito à pesquisa estética; b) atualização da inteligência artística brasileira; c) estabilização de uma consciência criadora nacional e não há dúvida que os objetivos visados foram atingidos.

Em 1924 alcança ainda maior repercussão e prestígio, com a batalha de Graça Aranha contra a Academia Brasileira de Letras, típica peleja de perde-ganha. E se em torno da “Semana” havia certa aglutinação dos participantes, que poderia induzir o observador a crer numa homogeneidade e unidade de doutrina – o que nunca houve, mesmo porque faltou ao movimento “conteúdo filosófico e psicológico” como assinalou Peregrino Júnior ou como disse Prudente de Moraes Neto, *“nunca foi uma escola, muito menos um corpo de doutrina”* – depois dela essa aparente unidade. O que estava sendo questionado era a legitimidade da participação de Graça Aranha na “Semana” por ter ficado muito tempos fora do país sofrendo influência da cultura européia fora da realidade nacional e mesmo assim sendo criticado, foi uma figura importante para o movimento, pois teve a coragem de romper com o passado com a sua geração, incorporando-se aos jovens artistas, emprestando-lhes o seu nome e prestígio, chamando para eles a atenção do público.

A historiografia literária brasileira costuma dividir em três fases o Modernismo brasileiro. Os marcos cronológicos da primeira fase, também

conhecida como "*heróica*", são o ano de 1922, quando se realizou a Semana de Arte Moderna em São Paulo, e o ano de 1930, quando ocorreu a publicação de *Alguma Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, dando início a um novo período. No entanto, bem antes de 1922 os artistas participantes da Semana já produziam obras influenciadas pelas novas correntes européias, que debatiam e divulgavam pela imprensa. Assim, a realização da "Semana de 22" apenas reuniu e apresentou a um público bastante restrito - e escandalizados - alguns dos artistas paulistas e cariocas que já vinham cultivando modernas formas de expressão.

Entre eles estavam os escritores Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho e Menotti del Picchia, além de Graça Aranha, na época autor consagrado e membro da Academia Brasileira de Letras, que usou seu prestígio para apresentar os jovens modernistas. Também participaram da Semana o músico Villa-Lobos, a pintora Anita Malfatti e o escultor Victor Brecheret, entre outros.

Segundo Alfredo Bosi, (1994: p. 339):

A Semana foi, ao mesmo tempo, o ponto de encontro das várias tendências que desde a I Guerra vinham se firmando em São Paulo e no Rio, e a plataforma que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural

A necessidade de consolidar as novas estéticas, de definir seus rumos, de romper com os padrões literários do passado conferiu ao Modernismo da primeira fase um alto grau de radicalismo. Mário de Andrade afirmou, a respeito da violência com que se processou a ruptura com o passado:

(...) se alastrou pelo Brasil o espírito destruidor do movimento modernista. Isto é, o seu sentido verdadeiramente específico. Porque, embora lançando inúmeros processos e idéias novas, o movimento modernista foi essencialmente destruidor. (Bosi, 1994: p. 340).

A "destruição" tinha como objetivo, em um primeiro momento, o rompimento com estéticas passadas, especialmente a parnasiana. A figura do poeta parnasiano, comparado a uma "*máquina de fazer versos*" no "Manifesto Antropófago" (1928) de Oswald de Andrade, foi ridicularizada e atacada em inúmeros artigos e poemas, como *Os Sapos*, de Manuel Bandeira, recitado por Ronald de Carvalho na segunda noite da Semana de Arte Moderna. Em oposição ao rigor gramatical e ao preciosismo lingüístico parnasianos, os poetas modernistas valorizaram a incorporação de gírias e de sintaxe irregular, e a aproximação da linguagem oral de vários segmentos da sociedade brasileira, como se pode observar no poema *Pronominais*, de Oswald de Andrade. Ainda no plano formal, o verso livre, a concisão e a objetividade são características marcantes do movimento. No poema de Manuel Bandeira, *Poética*, está expressas as principais "palavras de ordem" da estética modernista.

Outros objetivos do "*espírito destruidor*" modernista eram a preparação de um terreno onde se pudesse reconstruir a cultura brasileira, sobre bases nacionais; a realização de uma revisão crítica da história e das tradições culturais do país; a eliminação do "*complexo de colonizados*" que tornava os brasileiros apegados a valores estrangeiros. A tentativa de revisão crítica e de reconstrução da cultura brasileira demandou a pesquisa e a abordagem poética de fontes quinhentistas, como a *Carta* de Pero Vaz de Caminha. No poema *As*

Meninas da Gare, por exemplo, Oswald de Andrade utiliza trechos da *Carta* que, deslocados de seu contexto original, remetem a problemas sociais do Brasil moderno. O enfoque de temas do cotidiano também permitiu a reflexão sobre a realidade brasileira, geralmente pontuada pelo uso do humor, como ocorre em inúmeros poemas de Manuel Bandeira.

Além disso, segundo Antônio Cândido, (1998: p. 70):

Os modernistas "passaram por cima das distinções entre os gêneros, injetando poesia e insólito na narrativa em prosa, abandonando as formas poéticas regulares, misturando documento e fantasia, lógica e absurdo, recorrendo ao primitivismo do folclore e ao português deformado dos imigrantes, chegando a usar como exemplo extremo contra a linguagem oficial certas ordenações sintáticas tomadas a línguas indígenas.

Os autores do Modernismo procuraram no índio e no negro o primitivismo, os elementos primordiais da cultura brasileira que proporcionariam a reconstrução da realidade nacional, e procuraram retratar a mistura de culturas e raças existente no país. O poema *Cobra-Norato*, de Raul Bopp, talvez seja o mais significativo exemplo da exploração poética do primitivismo.

O nacionalismo, talvez a mais marcante característica do Modernismo, separou ideologicamente os adeptos do movimento. Oswald de Andrade lançou, em 1924, o "*Manifesto da Poesia Pau-Brasil*", que enfatizava a criação de uma poesia baseada na revisão crítica de nosso passado histórico e na valorização da pluralidade cultural brasileira. Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo reagiram com o movimento Verde-Amarelismo, que propunha um nacionalismo mais ufanista, de inclinação nazi-fascista; em 1927, o grupo se transformou na Escola da Anta, tomando como símbolos de nacionalidade o índio

tupi e a anta. No ano seguinte, Oswald, Raul Bopp e Tarsila do Amaral revidam o nacionalismo xenofobista da Anta com o Manifesto Antropófago, que incorporava o comunismo, o freudismo e o matriarcalismo, e pretendia "*devorar*" as influências estrangeiras, aproveitando suas inovações artísticas, mas imprimindo a identidade cultural brasileira à arte e à literatura.

Oswald de Andrade e Mário de Andrade foram os principais agitadores e divulgadores do Modernismo, e também poetas significativos do movimento. Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo e Raul Bopp foram outros nomes importantes da nova estética.

Para Antonio Cândido (1998: p. 73), nos poemas de Oswald de Andrade encontramos "*o gosto pelo fragmento e o escorço levado ao máximo, associado às técnicas de colagem de textos e amostras da fala cotidiana, num primitivismo elaborado que foi um golpe duro na ênfase e no preciosismo da literatura acadêmica*". Já Mário de Andrade afirma que para o crítico:

Construiu uma obra onde a manifestação atormentada da personalidade busca como compensação, os estados de plenitude construída; e onde conseguiu o feito raro de unir num mesmo corpo expressivo a manifestação do eu e a manifestação do país, como se ambos procurassem a respectiva identidade num só momento: consciência, de um lado; civilização, de outro. (Cândido, 1998: p. 72)

Nessa mesma sede de mudanças Manuel Bandeira iniciou sua participação artística sob os influxos do Parnasianismo e do Simbolismo, mas com o livro *Libertinagem* (1930) adere à corrente modernista na busca de formas mais livre, favorecidas pelo momento de transição cultural que foi o penumbriamento, pois

sua formação não prendeu ao passado e nem sua vontade de mudança foi transitória.

Para José Aderaldo Castello: “o poeta concilia a agitação revolucionária do Modernismo com a herança imediatamente anterior e tradicional, de maneira também a distinguir-se como poeta-síntese”. Também influenciado pelas estéticas simbolistas e parnasianistas, Cassiano Ricardo, a partir de *A Fruta de Pã* (1926) liga-se ao verde-amarelismo e, segundo Alfredo Bosi, “entra de chofre no seu núcleo de inspiração realmente fecundo: o Brasil tupi e o Brasil colonial, sentidos como estados de alma primitivos e cósmicos”; com o passar dos anos, sua obra se torna mais universalizante e experimental. Já Raul Bopp foi “modernista de primeira hora”, e para a crítica Luciana Stegnano Picchio é o criador da “obra-prima da antropofagia”, o poema *Cobra Norato* que “num tom fabulístico de história para crianças, numa língua ‘primitiva’ ritmada por onomatopéias, cria com extraordinária e sugestiva plasticidade a paisagem amazônica”.

O objeto de estudo desta monografia “*Prefácio Interessantíssimo*” de Mário de Andrade, estabelece de modo sistemático os princípios ordenadores da Semana de Arte moderna.

Capítulo II

A Poética de Mário de Andrade

A poética é o estudo das obras literárias, particularmente as narrativas, que visa esclarecer suas características gerais, a sua literalidade, criando conceitos que possam ser generalizados para o entendimento da construção de outras obras. Apesar de não ter caráter normativo, ela opera implícita ou explicitamente na criação artística. Surge na filosofia na Grécia Antiga com Aristóteles, que trata como um dos métodos do discurso estudando no fragmento que restou até nossos dias da tragédia, e dela destacando noções fundamentais para as considerações teóricas posteriores, como a distinção a partir de Platão entre “*mimesis*”, no qual o poeta faz parecer que é um outro (um personagem) quem fala, no qual o poeta fala por si mesmo, na narração em terceira pessoa da composição literária.

A poesia diversificou-se conforme os gênios dos autores, uns mais graves representavam ações nobres às pessoas nobres; outros, mais vulgares, as do vulgo, compondo inicialmente vitupérios. O poeta necessariamente imita de três maneiras: reproduz os originais tais como são; ou como os dizem e eles parecem; ou como deviam ser. Pois a poesia é meio de criação, de realização pessoal, de identificação com o universo, de doação e comunicação, ela serve

para manter vivos e eficazes os mecanismos humanos de percepção do universo, de pensamento e de fala, também pode servir para atender às necessidades metafísicas, místicas e míticas do ser humano. A poesia não é apenas música e imagem: é também pensamento. Pois a poética e a poesia não se sobre põe, mas se completam. Segundo Massaud Moisés, (1977: p. 19):

A natureza do poético coincide com o conceito de belo artístico e de obra de arte, pelo fato de a imaginação poética, em vez de permanecer encerrada por limites impostos pela natureza dos materiais empregados, deve somente satisfazer às exigências essenciais de uma representação ideal e artística

Definir a relação entre a vida e a obra de um autor, seguir o processo pelo qual a memória recupera os traços da existência, descobrir o modo como à vivência vira criação literária não é uma tarefa fácil. Parece ser uma tentativa de penetrar em um segredo escondido atrás de uma porta, que nós apenas pode-se espreitar pelo buraco da fechadura. Às vezes conseguimos entreabrir a porta, mas nunca podemos passear livremente no espaço que só pertence ao autor. E ele não nos facilita o acesso a seu universo. Mas, pelo contrário; brinca conosco, inventa, esconde, altera, diz “*sim*” em vez de “*não*” e “*não*” em vez de “*sim*”. Só raramente deixa uma pista que o leitor, em sua busca frustrante, possa seguir. Para entender melhor a poética, é necessário fazer uma relação entre os vários períodos da humanidade para estabelecer uma teoria concisa do gênero poético.

Segundo Faustino, (1976: p. 67):

O artista que se utiliza à linguagem poética percebe o objeto naturalmente, como os outros homens: Através de palavras por meio do logos. Apenas no processo simultâneo percepção – nomeação – recriação do objeto, ele não atribui uma palavra qualquer a esse objeto. Pois a poesia é a beleza, a

harmonia, o pensamento profundo, a imaginação, a emoção, a linguagem metrificada, o verso, o conjunto de poemas.

Segundo Platão, “*existe uma doutrina que é de não aceitar a parte de caráter mimético. Para ele a arte de imitar está bem longe da verdade*” (Platão, 2001: p. 296). Na República ele expõe que o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mal generoso, lisonjeando a parte irracional que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora o que são pequenas; que está sempre a forjar, fantasiar; há uma distância enorme da verdade. Para ele a poesia pode causar danos a pessoas honestas, se valendo disso ele cita uma passagem interessante:

Os melhores de entre nós, quando escutam Homero ou qualquer poeta trágico a imitar um herói que está aflito e se espraia numa extensa tirada de gemidos, ou os que cantam e batem no peito, sabes que gostamos disso, e que nos entregamos a eles e o seguimos, sofrendo com eles, e com toda a seriedade elogiamos o poeta, como sendo bom, por ter nos provocado até ao máximo essas disposições, no entanto, quando sobrevém a qualquer um de nós um luto pessoal repare que gabamos ao contrário. (Platão, 2001: p. 305).

Platão afirma que: “*a poesia somente deve ser efetivada quando aborda na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais*” (Platão, 2001: p. 306). Aristóteles, discípulo de Platão, diz que “*a poesia é mimese*”. Mas imitação não quer dizer cópia, decalque ou reprodução servil. O poeta, como o pintor ou qualquer outro artista, dando formas às imagens, pode muito bem imitar representando as coisas tais como elas foram ou como elas são realmente, ou tais como ele as imagina; pode igualmente imitá-las, representando-as segundo o que ele pensa que elas deveriam ser. Assim, o poeta imita ou

representa segundo a verossimilhança. A mimese aqui, não cuida de simples transposição, mas de uma elaboração no que é dado a respeito do homem.

O filósofo Aristóteles conclui que, (1997: p. 21):

Imitar é natural do homem desde a infância e nisso difere de outros animais em ser mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação, e todos têm o prazer de imitar. Por serem naturais em nós a tendência para imitação, a melodia e o ritmo; que os metros são parte do ritmo é fato evidente; primitivamente, os mais bem dotados para eles, progredindo pouco a pouco, fizeram nascer de suas improvisações a poesia.

Enquanto o poeta e pensador Horácio se preocupou em escrever em sua arte poética a respeito da poesia o seguinte:

“Não basta serem belos os poemas, têm de ser emocionantes, de conduzir os sentimentos do ouvinte aonde quiserem. O rosto da gente ri com quem ri, assim se condói com quem chora; se me queres ver chorar, tem de sentir primeiro a dor. A natureza molda-nos primeiramente por dentro para todas as vicissitudes, ela nos alegra ou nos impele à cólera, ou prostra em terra agoniados ao peso da aflição, depois é que interpreta pela linguagem as emoções da alma. Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra se te põe mais longe, esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico, essa agradou uma vez, essa outra, dez vezes repetida, agradecerá sempre”. (Horácio, 1997: pág. 58).

No artigo “A personalidade poética de Mário de Andrade”, do autor Carlos Burlamáqui Köpke expressa a opinião de um dos grandes nomes da poesia brasileira o poeta Mário de Andrade que nos possibilita entender a estética poética modernista no Brasil a partir da sua genialidade poética que é enfatizada no texto:

“...Mário de Andrade pertencia, sem dúvida alguma, à família de poetas como T. S. Eliot e Pessoa, nos quais, convergindo para a unidade do ser e do espírito, se associam a mais completa liberdade de anseios, de impulsos anímicos, de peregrinações agônicas pelos temas, e a disciplina interior da própria razão legisladora. O que quer dizer: sem

deixar de ter sido um grande artista, foi, a par, um grande doutrinador...”
(Köpke, 1977: p. 53).

Se a comparação do escritor brasileiro com os poetas referidos é, sem dúvida, acuradamente colocada no sentido de uma união perfeita entre a atividade intelectual, teorizadora, e a própria criação artística, parece que a problemática da “*unidade do ser e do espírito*” é mais complexa. Por razões de simplificação, tomando como pólo de referência Fernando Pessoa, podemos observar uma divergência na concepção de “*ser*” entre os dois artistas. Sem a menor intenção de valorizar, é possível ver Pessoa como um caso exemplar do homem que se deixou engolir, quase aniquilar pelo artista que nele existia. Em Mário de Andrade, porém, ao lado do ser artístico, no mesmo patamar de valores, há o homem inserido na sociedade, no mundo real. Ambas as instâncias, a vida e a arte, são sacras; mutuamente se influem e complementam, uma não existe sem a outra. Em uma carta a Carlos Drummond de Andrade, ele diz:

...Só há um jeito feliz de viver a vida: é ter espírito religioso. Explico melhor: não se trata de ter espírito católico ou budista, trata-se de ter espírito religioso pra com a vida, isto é viver com religião a vida... Eu tanto aprecio uma boa caminhada a pé até o alto da Lapa como uma tocata de Bach...
(Andrade, 1976: p. 39).

Pode se observar que esta dualidade psicológica criou, várias vezes, uma tensão interior, colocando os dois “*eus*” em contradição. É, nomeadamente, na primeira fase de sua criação que prevalecem à posição individualista e preocupações com os valores estéticos. Contudo, mesmo nesta fase de iconoclastia e de procura de originalidade, Mário de Andrade, na verdade, também

lutou pelos interesses de certo grupo social e seus objetivos eram coletivos. Já em 1924, por exemplo, podemos ler em sua correspondência com Manuel Bandeira:

...É preciso acabar com esse individualismo orgulhoso que faz de nós deuses e não homens. Hoje sou muito humilde. Meu maior desejo é ser homem entre os homens. Transfundir-me. Amalgamar-me. Ser entendido... (Andrade, 1996: p. 37)

E esta tendência vai-se acentuando ao longo de sua vida; sua poesia vai-se tornando cada vez mais comprometida com questões sociais, com a condição humana. A vida, o “*estar-aqui*”, sempre vence; a arte, concebida como missão, está a seu serviço. Isso também prova a vasta escala das atividades que Mário de Andrade em sua vida exercia: além de poeta, contista e romancista, era professor, crítico, musicólogo, etnólogo, epistológrafo e funcionário público. Esta fragmentação das forças criativas, a dispersão da energia em várias áreas, tinha, naturalmente impacto no valor de sua obra literária, em termos de seu conjunto. Ele, aliás, estava bem consciente deste fato. Em sua correspondência, freqüentemente, alude ao caráter temporal, transitório de sua arte, sabendo que está sacrificando a procura da beleza estética pelas tarefas do homem que participa do destino dos outros:

...nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade. Eu me sacrifiquei inteiramente e quando eu penso em mim nas horas de consciência, eu mal posso respirar, quase gemo na pleura da minha felicidade. Toda a minha obra é transitória e caduca, eu sei. E eu quero que ela seja transitória (Andrade: 1996 p. 40).

No labirinto da criação, a tomada de consciência do poeta leva-nos de volta à problemática do memorialismo. Como pode ser observado, o compromisso com a condição humana e a própria vida, que Mário de Andrade valorizava acima de tudo, é exatamente o fundamento de sua poesia. Seu universo poético recria experiências psíquicas individuais, é marcado pela constante interação entre o sujeito e o objeto, entre a vida interior e a realidade exterior. É sempre o mundo – ou melhor – a vivência do poeta no mundo, que se projeta em sua poesia.

A poesia, como processo de individualização, parece ter quase sempre origem no que está fora do sujeito, mesmo nos casos de a inspiração ter nascido no interior, pois a idéia vem só após a imagem. O artista, movendo-se no espaço da memória, escolhe, com sua sensibilidade e capacidade de extrair, o essencial e significativo para poder, posteriormente, recriar a existência não em sua forma original, mas como uma intuição, como uma impressão subjetiva. A experiência concreta, vivida, nunca entra na arte do mesmo modo como foi concebida no momento de sua ação, pois passa pelo processo de vários distanciamentos.

Primeiramente, pode-se considerar já o fato da “filtração” do fenômeno objetivo pelo sujeito, no instante da percepção. Posteriormente, é preciso contar com a ação da memória que é, como observa Proust, seletiva e está sempre em interação com o esquecimento:

As imagens escolhidas pela recordação são tão arbitrárias, tão estreitas, tão inacessíveis, como as que formara a imaginação e a realidade destruíra. Não há razão para que, fora de nós, um local verdadeiro possua antes os

quadros da memória do que os do sonho” (Proust, 1958: p. 155)

Como terceiro fator, não menos contundente – apesar de pertencer, ao contrário dos outros, à esfera da consciência e do intelecto – podemos citar o conjunto dos próprios princípios estéticos que conduzem o artista na execução de sua obra (ver, por exemplo, o contraste entre o objetivismo modernista e a libertação do subjetivismo no Romantismo). A reconstrução da experiência psíquica no plano artístico é, portanto, sempre conduzida na direção para o novo, para o diferente, sendo, com freqüência, marcada pelo conflito. Daí o caráter dinâmico, inacabado da experiência lembrada. E, finalmente, o último distanciamento ocorre na interação entre a obra e o leitor. A verdadeira experiência do autor, que está atrás de um texto, é pelo leitor desconhecida e ele também a aceita com o peso de sua própria existência. Assim, a repercussão da obra de arte em seu consumidor é dependente, essencialmente, da empatia entre a mensagem da obra e a vivência do leitor. Portanto, não é a verossimilhança que podemos considerar o critério mais importante, mas sim a dimensão universal da obra.

Por analogia, constata-se que a poesia de Mário de Andrade representa, em um sentido mais amplo, um documento de sua vida, que nela está subjacente a realidade exterior, é preciso ver que se trata sempre de uma realidade individualizada, interiorizada. O seguinte trecho de uma carta a Manuel Bandeira expõe a idéia que ele tinha acerca da relação arte – realidade:

...Quanto eu digo que a obra de arte é inteiramente livre da natureza digo como obra de arte, isto é, manifestação objetiva, realidade já concreta. Isso

não quer dizer que ela não tenha relação entre homem e manifestação fenomenal quer física e exterior quer psicológica e interior, tudo manifestações naturais de que a obra de arte é a expressão... (Andrade, 1996: p. 106-107).

Esta fusão entre a realidade física e a realidade artística pode ser também ilustrada pelas palavras de Carlos Burlamáqui Köpke: “...*Para Mário de Andrade a existência verdadeira era aquela que se refletia no poema que compunha...*” (1977: p. 56). Partindo desta visão privativa da arte, do fato de cada poema de Mário de Andrade ser, na verdade, um ato de vida, interessa-nos agora de que maneira a experiência psíquica é captada.

*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
Ôh espelhos, ôh Pirenéus! Ôh caiçaras!
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!*

(“*Eu sou trezentos*”)

Os poemas de Mário de Andrade deixam, em geral, uma impressão de intensidade, fragmentação e ambigüidade, fato que é estreitamente ligado à procura modernista de outras formas da expressão verbal, correspondentes a um novo olhar do mundo contemporâneo. A vida é concebida como uma instância multiforme e complexa; daí a desconstrução de sua concepção tradicional como unidade e a busca de uma nova síntese fundamentada nesta multiplicidade.

O processo criador tem, em Mário de Andrade, o caráter conflituoso; parte de um problema, de um choque de impressões. O conflito provoca uma série de associações, desencadeiam um fogo simultâneo de imagens, idéias, sensações, assim como uma sobreposição de vários planos vividos. O mosaico de imagens independentes, significativas, aspira a uma visão totalizadora.

O próprio “*eu-lírico*” tem o caráter fragmentário e conflituoso; consciente da relatividade dos valores, de sua condição efêmera, orienta-se, em sua busca, para o auto-conhecimento e para a superação da fugacidade:

*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.*

(“Eu sou trezentos”)

Ao longo de toda a obra, o “*eu-lírico*” identifica-se com a figura do arlequim – imagem que se torna Símbolo-chave na poética do autor. Arlequim, personagem (da antiga comédia italiana) ao mesmo tempo triste e alegre, cheio de dor e ironia, leviano, incoerente e indefinido, vestido de traje multicolor feito de pedaços xadrez, representa a variedade, o ambíguo. É um ser carnavalesco, destruidor do sério e do racional, distanciado, em seu palco de espetáculo, do resto do mundo. É a máscara do autor que lhe permite o distanciamento irônico.

Na maior parte dos poemas, é possível observar uma incessante interação entre o sujeito e o objeto. Trata-se de uma atitude positiva diante do mundo das coisas. O homem está, queira ou não, inserido na realidade física e nela se realiza. Em vez de uma fuga assistimos em Mário de Andrade, a uma apropriação da matéria pelo sujeito, a um tipo de “*espiritualização*” do empírico. Esta relação manifesta-se na oscilação entre dois universos: homem – natureza e homem – cidade.

O universo poético de Mário de Andrade aspira a uma simbiose do espaço cultural (representado pela cidade) e da natureza. Desse modo, a

constante temática, recorrente através de toda sua obra – a cidade de São Paulo – aparece misturada com signos de essência natural. Ruas, praças, casas, cinemas e lojas estão inseridos em um cenário de água-terra-fogo-ar, que é, na maioria dos poemas, evocado pelas imagens do rio (Tietê), do jardim (ou da rosa), do Sol (luz) e da neblina (névoa, bruma). Veja-se, por exemplo, uma série de poemas com a temática citadina, de *Paulicéia Desvairada*, intitulados “*Paisagem*”. A fusão homem – cultura – natureza é simbolizada pelo rio Tietê que, além de ser um elemento natural, torna-se também metonímia da cidade de São Paulo e metáfora das “*águas da humanidade*”:

*Meu rio, meu Tietê, onde me levas?
Sarcástico rio que contradizes o curso das águas
E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens,
Onde me queres levar?...*

*Por que me proíbes assim praias e mar, por que
Me impedes a fama das tempestades do Atlântico
E os lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar?
Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da terra,
Me induzindo com a tua insistência turrona paulista
Para as tempestades humanas da vida, rio, meu rio!...*

(“*Meditação sobre o Tietê*”)

A abordagem do tema da grande cidade na poesia de Mário de Andrade está plena de atitudes modernistas. Em *Paulicéia Desvairada*, apesar de seu caráter ainda pouco inovador em comparação com a então literatura francesa, o autor adota o verso livre como “*a expressão de um ritmo pessoal*” (citado em 11, p. 87) e emprega o discurso fragmentado, dinâmico e exclamativo – invocador da pulsação interna da vida citadina. Sua cidade ferve, dança e grita em um quadro sinestésico, em uma volúpia de cores, luzes, sons e aromas:

*São Paulo! comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original!...
Arlequinal!... Trajes de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodoad!...*

(“Inspiração”)

Aparecem signos de contemporaneidade – expressões e temas considerados “*antipoéticos*” pela estética tradicional, associações inesperadas de idéias, assim como estrangeirismos que, além de aludir à variedade lingüística e ao mosaico cultural existente na metrópole, denunciam também a presença do elemento estrangeiro, prejudicial para o país:

*Não tenho navios de vela para mais naufrágios!
Faltam-me as forças! Falta-me o ar!
Mas qual! Não há sequer um porto morto!
“Can you dance the tarantella” – “Ach! ya”.
São as califórnia duma vida milionária
numa cidade arlequinal...*

*O Clube Comercial... A Padaria Espiritual...
Mas a desilusão dos sombrais amorosos
Põe “majoration temporaire”, 100%!...*

*Minha Loucura, acalma-te!
Veste o “water-proof” dos também!
à fabrica de tecidos dos teus êxtases;
telefone: Além, 3991...*

(“Rua de São Bento”)

Nos poemas cujo tema é a cidade pode se observa, freqüentemente, um choque entre o sujeito lírico e a realidade que o circunda. Para superar a natural barreira existencial sujeito – objeto, junto com a sensação da incompatibilidade do ser com seu ambiente pragmático e materialista, o artista

assume a máscara arlequinal de autodefesa, dançando seu “fox-trot da desesperança” (“Paisagem n. 3”):

*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”...*

Na poesia de Mário de Andrade há uma qualidade mestra, que domina as outras, é responsável pela sua grandeza como poeta: a sua capacidade de descobridor. Porque a poesia é, antes de mais nada, uma aventura de descobrimento, que faz o poeta mergulhar no mais profundo das suas águas . É poeta aquele homem que vai descobrindo significações novas nas coisas velhas e, principalmente, sentidos novos em coisas novas - antes dele inexploradas. Pois ela participa das emoções daqueles que se experimentam de olhos fechados, numa longa aspiração de descer em si mesmo, de chegar às raízes escuras do próprio mistério. Esta poesia, sim, é uma poesia de descobrimento; uma poesia que toca em pontos escondidos da alma e desliza pelas emoções em busca de mais profundidade, que não é aclarada nem se torna matéria somente de conhecimento intelectual, mas de conhecimento essencial, inexprimível, como o que balbuciam os versos admiráveis de Mário de Andrade.

Mário de Andrade o autor do objeto de estudo da monografia, é um poeta que gosta sempre de impor a sua presença; de falar alto através dos seus modismos de expressão e de ser. Nos poemas que foram estudados, ele se retira nas pontas dos pés, e deixa apenas o sortilégio da sua ausência, que se funde na

poesia do silêncio e revela realmente ignorados aspectos d'alma. Porque está no domínio essencial, numa obra de descobrimento em profundidade que é a máxima finalidade da poesia. A sua grande habilidade está em *fazer falar* o silêncio; em apagar-se para fundir nele a sua poesia.

A sua poesia se apresenta despojada, perfeita, contendo aqueles leves traços absolutamente indispensáveis para a emoção. Nada de andaimes nem de linhas de construção. Mário por sua vez apresentar sua poesia, como o afloramento de um grande trabalho interior, mas mostrava ao leitor todo o processo poético com as suas riquezas e as suas abundâncias. O fato que Mário de Andrade criou grande e soberana poesia com os dados cotidiano e com as riquezas da sua inspiração, afastavam-nos dessas regiões de solidão e de recolhimento em que o fenômeno poético adquire um tão raro prestígio.

Mário de Andrade, foi um dos mais importantes intelectuais do Brasil no século XX, contribuiu para a cultura nacional não só pela vasta obra que produziu, mas também deixando exemplo de uma perfeita harmonia entre o homem e o artista. Apesar da convicção da temporalidade da própria criação, que o acompanhou ao longo de toda a vida, sua mensagem fica, assim como ele desejou em um de seus poemas:

*Quando eu morrer quero ficar,
Não contem aos meus inimigos,
Sepultado em minha cidade,
Saudade.*

*Meus pés enterrem na rua Aurora,
No Paiçandu deixem meu sexo,
Na Lopes Chaves a cabeça
Esqueçam.*

*No Pátio do Colégio afundem
O meu coração paulistano:*

*O nariz guardem nos rosais,
A língua no alto do Ipiranga
Para cantar a liberdade.
Saudade...*

*Os olhos lá no Jaraguá
Assistirão ao que há-de vir
O joelho na Universidade,
Saudade...*

*As mãos atirem por aí
Que desvivam como viveram,*

*Um coração vivo e um defunto
Bem juntos.
Adeus.*

*Escondam no Correio o ouvido
Direito, o esquerdo nos Telégrafos,
Quero saber da vida alheia,
Sereia.*

("Quando eu morrer quero ficar")

*As tripas atirem pro Diabo,
Que o espírito será de Deus.*

Capítulo III

O Intelectual Brasileiro e sua Relação com o Poder

O que é intelectual? Esta palavra tem sido objeto de muitas discussões desde que surgiu na França, no final do séc. XIX. Para alguns os intelectuais são os defensores básicos dos valores e padrões morais e cognitivos que sustentam os sistemas políticos democráticos ou liberais, para alguns eruditos o rótulo de “*intelectual*” deveria ser de todas as pessoas envolvidas na esfera da cultura, isto é, no mundo dos símbolos. Mas para outros, essa seria uma definição muito ampla, pois incluiria em seu âmbito ganhadores do Premio Nobel, professores, jornalistas e não somente os criadores de cultura que são os que detêm ou aplicam o título. Além disso, cortaria as possibilidades de avaliar e calcular o status dos criadores de idéias que têm um peso social diferente do atribuído a outras categorias de utilizadores de símbolos.

Os intelectuais são indivíduos que pensam de forma diferente e tendem a ser perturbadores da complacência e da acomodação. São pessoas que jamais parecem satisfeitas com as coisas como elas são, nem com os hábitos e costumes predominantes, que questionam a verdade em tempo integral, buscando a veracidade mais elevada dos fatos, que eles se consideram os depositários especiais de idéias abstratas, tais como verdade ou justiça e se encaram como guardiões dos padrões morais quando estes são alvos de ataque tanto no âmbito da sociedade quanto no poder.

Já o poder tem a capacidade de produzir ou contribuir para resultados, fazendo com que ocorra algo que faça diferenças para o mundo na vida social. Pode-se dizer que o poder nos proporciona realizações através de relações sociais e tem capacidade de produzir ou contribuir para resultados que afetem significativamente o (s) outro (s), muitos vêem o poder como uma capacidade de agentes, individuais ou coletivas, possibilitando fazer ou produzir qualquer coisa, embora haja quem o considere uma propriedade impessoal, a capacidade dos sistemas sociais de realizar objetivos coletivamente vinculatório a reduzir a complexidade dos mecanismos sociais: coletivo, individual de “*disciplinar*” indivíduos, modelando seu discurso, seus desejos, a bem dizer, a sua própria “*subjetividade*”.

O poder está relacionado ao acúmulo de recursos e de capacidade de usá-los, que permitem um homem determinar comportamento de outro. Ter poder sobre um homem é ter a capacidade de fazê-lo agir de acordo com um objetivo pré-concebido.

A partir desta ótica, numa sociedade os homens não são apenas os sujeitos, mas também os objetos do poder. Como pode-se observar, o poder não tem apenas o sentido do comando, mas também o da obediência. Desta forma, o poder implica em integração e em agregação, pois é uma relação social. Não se apresenta como um jogo de soma zero (os ganhos de um lado são iguais às perdas do outro), pois muitas vezes proporciona benefícios tanto para quem manda quanto para quem obedece. A participação do intelectual na esfera política é crucial para abrir portas e também fechá-las, a exemplo de Graça Aranha na “*Semana de 22*”, que sua participação foi fundamental, pois o mesmo emprestou-

lhes o seu nome e prestígio para chamar atenção do público a valorizar o movimento e dá credibilidade aos novos artistas que estava despontando no cenário cultural brasileiro, que foram peças chaves para fazer ruptura com a cultura europeia e criar uma nova cultura com identidade nacional genuinamente brasileira.

No momento de ruptura com o passado e em busca de novos caminhos e horizonte, a cultura brasileira que passava pelo processo de transformação social de grandes proporções, dos quais os intelectuais foram os porta-vozes responsáveis diretamente pelos fatos que mudaram o cenário político, econômico e social brasileiro, prometendo abertura de um mundo liberal, democrático, progressivo, abundante e de perspectiva ilimitada, reiterando a atualização da sociedade na modernidade com a elevação do nível cultural e material na produção, e que os caminhos para se alcançar esses objetivos seriam mediante a aceleração de atividade na cultural e na política nacional. Nesse momento os intelectuais e artistas assumiram uma atitude positiva diante da diversidade étnica, das contradições da riqueza cultural afirmando a força da cultura mestiça que aqui se constituiu, revelando um novo panorama na configuração do pensamento brasileiro. Atuação deles como homens públicos foi decisiva para organizar em grupo e subgrupos, o que lhes permitiam realizações de tarefas em conjunto: eventos, edições de livros e revista, assim como inovação de formas próprias de sociabilidade comprometida com o ideal coletivo.

Nessa direção uma das mais relevantes figuras da cultura e política italiana do século XX Antônio Gramsci, discute o papel dos intelectuais como os que fazem as relações entre as diferentes classes sociais possibilitando uma visão

de mundo mais unitária e homogênea. Destaca que todas as camadas sociais possuem seus intelectuais, uns sendo profissionais, outros inclusos nesta categoria apenas por participarem de determinada visão de mundo. Pois os intelectuais possuem uma função orgânica bastante importante no processo da reprodução social, na medida em que ocupam espaços sociais de decisão prática e teórica, tornando-os objeto de longa análise. Mas a principal função destes se encontra na formação de uma nova moral e de uma nova cultura, que podem ser entendidas também como uma contra-hegemonia, já que o objetivo final das lutas organizativas seria no seu momento histórico, o socialismo.

Os intelectuais são formados por grupo social autônomo, com uma função social de porta-vozes dos grupos ligados ao mundo da produção. Que compreendem que a luta também se dar no campo ideológico, pela importância da organização social socialista. Todo grupo social que possui função no mundo da produção, empresários, trabalhadores, elaboram os seus intelectuais para darem maior homogeneidade e consciência da importância da função desta classe. O empresário capitalista, por exemplo, cria o técnico da indústria, os cientistas da economia política para favorecer a expansão da própria classe. Nas sociedades primitivas também a figura do intelectual estava representada pelos eclesiásticos, que dirigiram ideologicamente quinze séculos e representavam organicamente a aristocracia fundiária. Ao lado destes nasceram também categorias diferenciadas como os administradores, filósofos, cientistas, favorecidas e engrandecidas pelos poderes das monarquias.

O intelectual italiano Antônio Gramsci, também queria compreender o ponto sobre os qual estão unidos todos os intelectuais, independente de sua

categoria. Notifica este ponto de unidade no conjunto das relações sociais, e não na atividade intelectual intrínseca. Mesmo na atividade física, onde o operário parece apenas exercer suas funções mecânicas, também existe um trabalho intelectual criador. Ao insistir na compreensão do intelectual vinculado às forças de base histórica Gramsci considera *“um erro bastante comum é o de crer que toda camada social elabora sua própria consciência, sua própria cultura da mesma maneira, com os mesmos métodos, isto é, com os métodos dos intelectuais profissionais”*, (Gramsci, 1989, p. 18-19).

Todos os homens são intelectuais, apesar de nem todos assumirem na sociedade a função de intelectuais. Apesar das atividades sociais serem distintas, todos os homens possuem, mesmo de maneira fragmentada alguma cosmovisão, sob a qual baseia o seu comportamento moral, contribui ou não para manter ou mudar uma determinada forma de pensar.

Na sociedade moderna existe a criação de um novo tipo de intelectual, que difere do tradicional, conhecido popularmente como filósofo, artista ou literato. Na modernidade o intelectual está ligado ao trabalho industrial, que supera o espírito abstrato, mas mistura-se constantemente na vida prática, como construtor , organizador, superando a relação técnica-trabalho para chegar à técnica-ciência e torna-se especialista e dirigente.

A organização dos intelectuais pode ser medida pela maior ou menor conexão nas funções superestruturais, ou da sociedade civil e seus aparelhos privados de hegemonia ou da sociedade política. Os intelectuais exercem as funções da hegemonia na política, na cultura, em nome da classe dominante constituindo-se os *“caixeiros”* dos interesses desta. Eles com função de unificarem

os conceitos para criação de uma nova cultura, que não se reduz apenas a formação de uma vontade coletiva, capaz de adquirir o poder do Estado, mas também a difusão de uma nova concepção de mundo e de comportamento. Nessa empreitada, tornam-se fundamental o papel das instituições privadas da sociedade civil como a igreja, escola, sindicatos, jornais, família e outros, como entidades concretizadoras de uma nova vontade e moral social.

No âmbito da política partidária têm os intelectuais que se organizam nos campos ideológicos e funciona como aglutinador dos intelectuais orgânicos e tradicionais, para torná-los intelectuais dirigentes, capazes de organizar a vida civil e política. Nesse sentido o partido possui uma função orgânica muito maior que o próprio Estado, que não raramente está representado por homens contraditórios em relação a sua classe social. No partido a função da categoria intelectual ultrapassa o momento corporativo, ou seja, nela não há espaço para o aperfeiçoamento da renda do comerciante ou para encontrar melhores formas de produzir ao camponês, mas é o espaço da elaboração geral.

É exatamente disso que deriva a diferença entre o intelectual e o político: embora o político maximize a sua atuação, ele não o faz sempre racionalmente, porque há de decidir, e essa decisão em geral não resulta do conhecimento de princípios conforme a razão, e até é motivada inadvertidamente pela conjuntura, que enseja determinada tomada de decisão, ao passo que o intelectual ao maximizar a sua atuação racionalmente, opera a todo instante sem o sacrifício da razão. Para o filósofo italiano Norberto Bobbio (1997: p. 82) afirma que: "*...a tarefa do intelectual é a de agitar idéias, levantar problemas, elaborar programas ou apenas teorias gerais; a tarefa do político é a de tomar decisões*".

Somente num momento a síntese operativa entre o intelectual e o político pode ser racionalmente máxima: no exercício da emancipação da fusão entre teoria e práxis. Mas na política cotidiana, na política profissional é pouco provável. Para o político e até para todas as demais atividades sociais, a razão há de estar inserta e dissolvida nos projetos que se concretizarão, na ética do trabalho para a minimização do desperdício e maximização do aproveitamento do tempo do operário, na organização dos meios pelos quais se dá o intercâmbio de informações, mas, para o intelectual, a razão sempre há de ter a primazia.

No desempenho de sua função ideológica, o intelectual fortalece os conceitos em detrimento dos prognósticos, pois dá prioridade ao que acha que é em detrimento do que acha que será, tentando alterar conceitos anteriores inculcados em seus interlocutores e dar-lhes os seus como verdadeiros. Tanto êxito terá quanto maior facilidade encontrar, por exemplo, pelo caminho aberto pelos aparelhos ideológicos colocados à disposição pelas instâncias de controle, favorecido pelas condições materiais de existência do ser. Desempenhando a função positiva da ciência, o intelectual fortalecerá os prognósticos em detrimento dos conceitos, pois não se trata mais de alterar outros conceitos, mas de colocá-los postos, com todo o autoritarismo universal, neste caso é próprio da ciência não dialogar sobre o erro do interlocutor: a hegemonia do conceito novo dissolve tudo que lhe for contrário e é imediatamente recebido, sendo os prognósticos a parcela forte, porque passível de dúvidas ou refutações.

O contra-exemplo, que dá conta de não ser necessária qualquer expertise acerca do passado para ser um intelectual, quem o dá é um dos grandes pensadores deste século Norberto Bobbio (1997: p. 114): *"o que caracteriza o*

intelectual não é tanto o tipo de trabalho, mas a função: um operário que também desenvolva obra de propaganda sindical ou política pode ser considerado um intelectual", ainda que as informações, no caso da propaganda sindical, sejam pouco substantivas com relação ao passado e, sobretudo nos dias atuais, seja pouco a utilização de qualquer "contexto metodológico".

O intelectual baseia na discussão de poder concluir que se chegou a um impasse, pois de acordo com os passos dados até aqui, a maior parte das pessoas que compõem a sociedade seria intelectual, Segundo o socialista Antônio Gramsci, a distinção entre os intelectuais e os outros agrupamentos não reside nos indivíduos, mas na função desempenhada e ele escreve o seguinte:

O erro metodológico mais difundido... consiste em se ter buscado este critério de distinção no que é intrínseco às atividades intelectuais, ao invés de buscá-lo no conjunto do sistema de relações no qual estas atividades se encontram, no conjunto geral das relações sociais. Desse modo, todos os homens são intelectuais ...; mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais. E acrescenta - nos dias atuais, soando demasiado otimista - que fora do exercício da atividade econômica, a razão e o fazer são indissociáveis, donde se abre alguma atividade intelectual: todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um 'filósofo', um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar. (GRAMSCI, 1989: p. 6-8),

Uma vez que até o último parágrafo foi dada importância ao indivíduo, ao intelectual tomado isoladamente, e não ao campo de atuação, de maneira que seria fácil encontrar muitas pessoas que, de algum modo, tivessem de ser intelectuais para produzir algum resultado social: por exemplo, o "adivinhador" de chuva que, de tanto ter assimilado todas as condições empíricas que levam, com alta probabilidade, a um evento chuvoso, convence os

interlocutores de seus dotes proféticos, mas não deixa de dar o prognóstico muitas vezes correto.

A produção intelectual por ser um campo amplo tem ao mesmo tempo, fins culturais e sociais, na medida em que permite operar sobre e a partir da herança humana, pois os intelectuais iluminam e definem horizonte possível no âmbito das suas atribuições: quebrando hierarquias, rompendo barreiras imprimindo sua marca ao longo do tempo, a exemplo de Mário de Andrade como um dos líderes intelectual do século XX no Brasil, que buscava incansavelmente a implementação cultural em todas as classes sociais que realmente tivesse a cara dos brasileiros. Delimitar o universo cultural e as principais preocupações do personagem histórico e homem público que foi Mário de Andrade não é uma tarefa fácil, pois ele foi o expoente peculiar da cultura nacional. Ele ocupou uma posição singular nas décadas de 1920, 1930 e 1940, sendo um dos articuladores mais veementes e convictos das novas narrativas gestadas, nesse período, sobre a cultura Brasileira. Era impressionante a erudição desse paulista, oriundo da pequena burguesia do fim do século XIX e início do século XX. Que leu e pesquisou tudo o que estava ao seu alcance sobre: Marx, Freud, Frazer, Lévi-Bruhl, Durkheim e também transitara na mesma esfera que os sociólogos e antropólogos brasileiros como: Manuel Bomfim, Gilberto Freyre, Câmara Cascudo e Oliveira Viana.

Para Antônio Cândido, (1998: p. 70-71):

A figura central do Modernismo foi Mário de Andrade (1893 – 1945), poeta, narrador, ensaísta, musicólogo, folclorista e líder cultural. Escritor de grande fecundidade e senso dos deveres intelectuais, exerceu uma espécie de

magistério renovador, através não apenas do exemplo de suas obras de ficção e poesia, mas dos escritos teóricos e de uma intensa atividade epistolar e jornalística. Na fase final da vida organizou o departamento de cultura da sua cidade de São Paulo (1935-1938). Então, realizou uma das maiores obras que o Brasil conheceu no terreno da divulgação cultural, procurando com êxito levar ao povo os produtos eruditos da música e da literatura por meio de serviços eficientes, como discoteca, bibliotecas ambulantes, conjuntos instrumentais, que contribuíram para mudar o gosto. Além disso promoveu pesquisa de etnografia e folclore, sistematizando o interesse dos modernistas pelo conhecimento objetivo das primitivas e populares.

Mário foi um grande fomentador da cultura brasileira que passa a desdobrar-se em série que lhe são correlatas, como tradição, nacionalidade e originalidade, tendo em vista a discussão e formulação de um nacionalismo estético. Nessa concepção de cultural ele traz em seu bojo um dos aspectos de maior riqueza nas obras desse intelectual, que é a permanente busca de resolução da tensão presente nas várias dicotomias típicas da modernidade: popular versus erudito, particular versus universal; arte pura versus arte interessada; tradição versus passadismo; originalidade versus reprodução.

Ao fazer uma leitura de obra de Mário Andrade deve observar o seu interesse tanto pela arte popular e pelo folclore quanto pela arte erudita, pela arte colonial e pelo Barroco: na busca de uma visão totalizadora da cultura brasileira, como ele próprio preconizava. Assim, deve ser discutida a concepção de cultura brasileira presente no pensamento do intelectual Mário de Andrade, em suas vertentes essenciais, buscando desvendar e compreender os principais elementos constitutivos dessa concepção.

A concepção cultural do universo Mariodeandradiano é encarnada e personifica a figura do homem público, a partir da luta que empreendeu para a construção e implementação de um projeto coletivo de âmbito nacional,

perseguindo sua missão de tornar o brasileiro um cidadão consciente, com participação no projeto de construção da nação, essa era uma das suas grandes obsessões. Pois o seu maior projeto era fazer com que o povo viva sua cultura, pois só assim poderá se reconhecer como nação. Acreditava que, por meio dessa vivência-reconhecimento, seria possível a superação dialética da história, o que possibilitaria a existência de mutações, progresso e evolução, visando à “*milhoria da humanidade*”, como ele próprio se exprimiria.

Nessa perspectiva, pretendeu instituir uma consciência pública que transformasse o relacionamento das pessoas em “*comunhão vivida*”. Pois ao longo de sua trajetória intelectual Mário de Andrade, construiu uma posição política firme a respeito da arte, vista por ele como prática cultural extremamente relevante para a organização da vida coletiva. Por essa mesma razão, entende que a expressão artística de revelar um compromisso social, e o sentido social da arte, segundo sua concepção, atinge sua plenitude quando conseguir ensejar um sentido público, isto é, coletivo.

Foi um difusor ferrenho da cultura nacional em todos os momentos da sua vida especialmente quando teve participação direta na vida pública. Valorizando as manifestações coletivas centradas no interesse dos fenômenos, ritos sociais. Estava sempre preocupado com a produção intelectual nacional em função das riquezas culturais, que tematizou em profundidade os conceitos de cultura, símbolo, arte, estética, ética e folclore, e que a partir desse trabalho, elaborou uma definição de cultura brasileira, entendendo-a como um processo de criação permanente, cuja dinâmica seria capaz de produzir um sentido de universalização, de comunhão como a totalidade de civilização, isto é, com o

conjunto dos processos de comunicação do homem ocidental. Propondo uma valorização do passado, mas não uma volta sem critérios ou crítica, pois ele é fonte de conhecimento apenas na medida em que produz inspiração para o desvendamento de tradições, cujo conhecimento abre possibilidades de futuro. *“Entre ser do passado e ser passadista há uma grande diferença segundo Mário, ele diz: Goethe era do passado mas não passadista. Passadista é o ser que faz o papel de carro de boi numa estrada de asfalto”*. (Paulo Duarte, 1977: p. 23). Ao mesmo tempo, na visão de Mário de Andrade, a história é o engajamento com a contemporaneidade e é compromisso com o tempo atual. Assim, sendo é preciso romper com a visão estética do passado e inventar o presente, desvendá-lo, para que se possa chegar a novos patamares de civilização.

O novo conceito de história, introduzido com o Modernismo, conduz Mário de Andrade a um rompimento com a postura tradicional, que supunha uma continuidade entre passado, presente e futuro, e se detinha nos grandes fatos sócio-político. Ao contrário do que foi dito ele realça a necessidade de invenção do dado contemporâneo, propondo, em suas narrativas e imagens, sínteses originais para a cultura brasileira: a valorização da ludicidade, da criatividade e da preguiça. Procurando conceituar o homem brasileiro e seu destino, por meio de uma visão crítica sobre o povo brasileiro, de constituição mestiça, uma visão expressa na maioria de suas obras e, com especial ênfase, em *Macunaíma*, (1928), que por sua vez trata da problemática questão da ambiência tropical.

Pode-se observar que Mário de Andrade foi um colaborador com participação direta na mudança da história cultural, social, política nacional, sua presença foi decisiva na implementação de qualquer projeto ligado aos interesses

sociais e culturais como por exemplo, o Departamento de Cultura, que por meio dele foi impresso dinâmica de abrangência singular para a sociedade, com políticas absolutamente inéditas na construção da história cultural brasileira com a participação do povo e nação, porque para ele *“o povo era percebido como detentor da “alma nacional”, da autenticidade e originalidade da cultura”*. O intelectual Mário de Andrade soube desempenhar o seu papel na constituição do ideário sobre o patrimônio histórico e artístico, contribuindo para uma visão particular do passado e da história, pois tinha a nítida consciência de que poucos conheciam os monumentos arquitetônicos pertencentes à cultura brasileira, a exemplo da arte barroca em especial as de Aleijadinho que era vista por ele como exemplo de nacionalidade. Segundo Benjamin *“citar o passado é também um gesto de redenção. O historiador dialético salva o passado quando o traz para o presente: é uma citação messiânica. Contém um valor utópico”*. (Benjamin, 1985: p. 224).

O objeto de estudo deste trabalho de conclusão de curso é o *“Prefácio Interessantíssimo”* de Mário de Andrade, estabelece de maneira sistemática os princípios ordenadores da relação do intelectual brasileiro e sua relação como poder. E no próximo capítulo fará uma abordagem sobre: O *“Prefácio Interessantíssimo”* – um intelectual discute o poder (Andrade).

Capítulo IV

O “*Prefácio Interessantíssimo*” – um intelectual discute o poder.

Neste capítulo será trabalhado as características modernistas a partir do objeto de estudo desta monografia “*Prefácio Interessantíssimo*”. Serão apontadas as características marcantes do movimento modernista que tem como precursor Mário de Andrade e que também é autor do texto a ser analisado.

A obra formada por um “*Prefácio Interessantíssimo*” é composta de 23 poemas e tem como nome “*Paulicéia Desvairada*”, o livro tem como musa inspiradora, ou melhor, como objeto de análise a cidade de São Paulo e seu provincianismo do rio Tietê, que leva em seu extrato forte marca modernista reivindicada naquele período mobilizando o povo, os artistas e os intelectuais de todos os seguimentos para o rompimento com todas as estruturas do passado; com a inquietação de caráter anarquista; com um sentimento destruidor; com o olhar voltado para as origens à procura de uma “*língua brasileira*” ou seja, a língua falada pelo o povo nas ruas, assim valorizando cultura verdadeiramente brasileira na busca de uma nacionalidade crítica, ufanista, fazendo ruptura com o passado, denunciando a realidade vivida pela nossa gente valorizando o regionalismo e resgatando os tipos humanos marginalizados por fatos políticos, econômicos, culturais e sociais contemporâneos. No texto encontra-se uma oratória profana que consegue uma síntese harmônica que supera os pormenores dos vários

“ísmos” e o mesmo é nominado de “*Prefácio Interessantíssimo*” pois é uma crítica feita pelo o autor aos leitores brasileiro, que para ele “ninguém lê prefácio”.

A obra Mário de Andrade defende a perspectiva de integração dinâmica do passado ao presente. No "Prefácio interessantíssimo" de seu livro de poemas *Paulicéia desvairada* (1922), define o passado como "lição para meditar não para reproduzir". A tradição em si não tinha valor, a não ser que estabelecesse um elo vivo com a atualidade. No “*Prefácio Interessantíssimo*” o autor critica a arte transmitida em tom professoral para ele esse papel atribuído à arte era inaceitável “não faço arte, ensino”. “Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade de poucos”.

No “*Prefácio Interessantíssimo*”, pode verificar-se uma relação entre as idéias dos simbolistas franceses com o Movimento Modernista Brasileiro, por exemplo, na epígrafe de E. Verhaeren remete a uma das tendências da poética do autor: “Dans mon pays de fiel et d’or j’en suis la loi” (No meu país de fel e de ouro eu sou a lei). Se num país de contrastes o poeta se põe como lei, é porque assume também os próprios contrastes, que na poesia de Mário de Andrade estão “sob o signo da ambigüidade destruição/construção” (15 fragmento). Aí está a primeira aproximação com os poetas franceses: a construção de uma poética marcada pela edificação de uma realidade, no caso a brasileira, mas uma realidade problemática e fragmentada pela multiplicidade de um mundo conturbado por seus valores burgueses. É um prefácio de 66 fragmentos numerados, portanto sua própria estrutura comprova sua inovação (modernidade poética): já não são parágrafos.

Já no quarto fragmento há uma aproximação possível com Rimbaud, quando afirma: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo” (16 fragmento). Primeiro o impulso, depois a consciência, a segunda metodizando o primeiro. Não a escrita automática dos surrealistas – que a esta altura eram um embrião em Paris – mas tendo a razão como o fiel diferencial na construção da arte. “Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu” (6 fragmento), afirma o autor, que apesar de inovador, ele não produziu sua arte a partir do nada e que, portanto, ele estava amarrado às influências de sua cultura e de suas leituras, em especialmente àquelas de caráter cristão, por isso sua procura do transcendente se fez tão presente, mesmo sendo uma transcendência vazia. “Maomé apresentava-se como profeta; julguei mais conveniente apresentar-me como louco” (8 fragmento) afirma Mário de Andrade acrescenta em seguida: “Você já leu São João Evangelista? Walt Whitman? Mallarmé? Verhaeren?” (9 fragmento), como se esses fossem exemplos de loucos, pois suas poesias não seguem os trâmites convencionais. Entretanto “arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastiantas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos” (19 fragmento), como fizera Mallarmé, dando importância essencial à forma do poema, preocupado com a concisão e exatidão do dizer poético.

“Não me venham dizer que o artista, reproduzindo o feio, o horrível, faz obra bela. [...] Mas feio = pecado... Atrai” (23 fragmento). Mário Andrade tem consciência de que a arte já não é mimese e que o feio não mais repete o feio da realidade, pois o feio é a construção de um feio em si, que desconstrói a idéia de

beleza pela construção de uma horrenda feiúra incompatível com qualquer realidade. A arte, aliás, “não consegue reproduzir natureza, nem esse é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente [...] ora inconscientemente [...] foram deformadores da natureza” (24 fragmento).

A respeito da ordem e das normas, Mário de Andrade não quer o convencional. Se por acaso a rima ou o ritmo lhe servem, usa, pois é livre para tanto e preza a liberdade de organizar o impulso lírico: “Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevisita das comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores. Acontece que o tema às vezes descaminha” (30), no fragmento mostra um ensaio de versos livres na sua realização poética fazendo um paralelo com os simbolistas franceses que também não foram convencionais no modo de realizar sua poesia. Talvez o mais próximo das convenções do seu tempo tenha sido Verlaine, mas foi ele que disse, em poesia, “a música antes de todas as coisas”, aspecto que Mário de Andrade não despreza, pois sabe que “Virgílio, Homero, não usaram rima. Virgílio, Homero, têm assonâncias admiráveis” (33 fragmento). Não é preciso ser convencional para ser musical. É, aliás, sobre a música, bem conhecida do poeta, que Mário de Andrade constrói sua tese da harmonia que em muito combina com a maneira dos simbolistas franceses fazerem as associações de palavras.

Mário de Andrade propõe substituir a melodia pela harmonia. Enquanto aquela corresponde à frase poética que contém pensamento inteligível, por sua seqüência lógica e horizontal; esta rompe com a seqüência para introduzir a associação (acorde) de palavras díspares, que não se seguem gramaticalmente e que, portanto, se sobrepõem, como se acontecessem simultaneamente. Isso

pode se dar com palavras ou com frases que pareçam dissociadas. Se com frases, tem-se polifonia, já que ocorre a melodia de cada um das frases em conjunto. Para Mallarmé principalmente, Baudelaire, Verlaine e Rimbaud a estranheza na aproximação dos vocábulos é comum, mas não ocorre por acaso, é fruto de trabalho inteligente; assim como para Mário de Andrade: “A realização da harmonia poética efetua-se na inteligência”.(39 fragmento) Isso, entretanto, não garante e nem quer levar à clareza de compreensão, ao contrário, são formas de tornar ambígua a compreensão e conseqüentemente múltipla. Mário de Andrade cita Renan: “A linguagem admite a forma dubitativa que o mármore não admite” (44 fragmento). Mário também cita Wagner: “Entre o artista plástico e o músico está o poeta, que se avizinha do artista plástico com sua produção consciente, enquanto atinge as possibilidades do músico no fundo obscuro do inconsciente” (45 fragmento). E aqui não há como se furtar ao estudo que Baudelaire fez de Wagner e ao alto conceito com que via a construção musical do alemão, após ter ouvido *Tannhauser*.

“Quando uma das poesias deste livro foi publicada, muita gente me disse: ‘Não entendi’. Pessoas houve, porém que confessaram: ‘Entendi, mas não senti’. Os meus amigos... percebi mais duma vez que sentiam, mas não entendiam” (57 fragmento). Há nesse fragmento pelo menos duas coisas a aproximar, a obscuridade do discurso a que nem todos têm acesso, e a múltipla maneira de chegar ao texto. Tanto uma como a outra lembram Mallarmé, que escrevia seletivamente e para iniciados, pois o poeta é o gênio que existe para: como escreveu Mário de Andrade, “alumiar” (58 fragmento). Se escrevo, “que me importa si me não entendem?” (59 fragmento), “Aliás, versos não se escrevem

para leitura de olhos mudos. [...] Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem for como eu tem essa chave” (62 fragmento). É preciso, portanto, repertório e compatibilidade para compreender o poeta. Tornando à música e ao canto, “com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade” (59 fragmento). Se a urbe é selvagem, poderia ser primitiva, mas a frase sugere antes a idéia de desconhecida, ou melhor, tema desconhecido para a poesia. São Paulo, a cidade, foi o tema central da obra deste prefácio. Mas certamente o tema cidade não é tão desconhecido assim, já que Baudelaire construiu poeticamente a cidade e seu mundo artificial fantástico e, de certa forma, selvagem.

“Quando escrevi *Paulicéia Desvairada* não pensei em nada disso” (61 fragmento). E Mário de Andrade novamente está certo, não é a teoria que fundamenta a criação poética; também aos poetas franceses deste estudo era comum refletir sobre o fazer poético, o que novamente os aproxima. A prática dos estudos críticos e da metapoesia se tem intensificado desde então.

O primeiro momento modernista, compreendido entre os anos de 1922 e 1930, devido ao seu caráter anárquico e sentido destruidor, é o mais radical de todos os três momentos desse movimento. Isso se dá devido à necessidade de se romper com o tradicionalismo, ou seja, com a tradição acadêmica da época e chocar o público. Para conseguir isso e para manifestar todas as idéias modernistas que as revistas e os manifestos da época propunham, os modernistas, no campo da literatura, fizeram uso de muitos recursos de linguagem: liberdade formal, aproximação da linguagem poética coma da prosa, metalinguagem (questionamento da língua literária), valorização do cotidiano etc.

Vale lembrar que hoje em dia esses recursos são muito comuns e é difícil, para o leitor moderno, encontrar novidade e inovação neles. No entanto, para a época, esses recursos eram tão inovadores, que chegavam a chocar o leitor.

Além da nova linguagem, o Primeiro Momento Modernista também é caracterizado pelo nacionalismo exacerbado; pela procura de uma "língua nacional", ou seja, a língua falada pelo povo nas ruas; pela reescritura de textos do passado, na forma de paródia; e pela incorporação do humor e irreverência.

Dentre todas essas características, o humor e irreverência, foram as grandes marcas da literatura desse primeiro Momento. Muita ironia e sarcasmo caracterizaram os poemas-piada, que satirizavam as antigas escolas literárias e os costumes do passado.

Pois as propostas de escrita apresentada por Mário de Andrade em seu "Prefácio Interessantíssimo" são: Escrever uma literatura despreocupada em satisfazer o leitor ou com a aceitação de sua obra. Para quem o aceita, maiores detalhes e conclusões não lhes farão falta. Para quem o rejeita, maiores explicações nem serão ouvidas. Escrever sem pensar e sem premeditar. Depois seria repensada a obra, no intuito de corrigi-la e justificar sua criação perante si. Uma escrita despreocupada em ser completamente "moderna", uma vez que os próprios idealizadores deste Modernismo não o compreendiam totalmente. Onde o próprio Mário de Andrade se considerava um "passadista confesso". A despreocupação em pertencer a este ou àquele momento ou estilo, principalmente no que se refere à poesia. "A poesia tende a despojar o homem de todos os seus aspectos contingentes e efêmeros, para apanhar nele a humanidade..." pois para

ele o poeta não é nada divino e não é perfeito ao escrever. Mário de Andrade diz no “Prefácio Interessantíssimo” que é um “passadista confesso” (pois, segundo ele, não há como libertar-se de uma só vez das teorias-avós que bebeu). Ele diz ainda não ser representante da tendência Moderna (que não compreende bem). Mas logo se percebe que a verdade é outra: ele com certeza ainda não “libertou-se” das tendências passadas, pois estas ele as utiliza como corpus para um repensar, um reformular da nova tendência então deflagrada do ponto que se cria, no mundo contemporâneo, uma nova consciência.

Mário de Andrade realmente parece importar-se com a forma e o conteúdo do que escreve. No “Prefácio...” ele deixa claro que pode até escrever, de início, levado por uma súbita inspiração; mas logo depois “pensa” tudo o que escreveu, fazendo uma espécie de “revisão” do que lhe veio à mente. Ou seja: o intelectual sobrepuja o sentimental. Tendo por base as críticas ao Movimento Modernista que trouxe aos nossos dias (me refiro àqueles dias) uma forma muito mais intelectual de pensar e repensar as artes. É a crítica de um homem consciente da evolução de seu tempo, e mais: da evolução dos tempos. Mário de Andrade fez alusão a tudo isso quando escreveu o “Prefácio...”. Ele deixou explícito que analisaria tudo o que tinha: tanto o que recebeu antes (nos períodos anteriores ao Modernismo) como o que estava produzindo no presente. Tudo é um objeto de análise crítica. Os pontos de encontro tanto quanto os pontos de tensão são campo fértil para o pensamento. Mário de Andrade entendia tanto a situação na qual se encontrava e tinha tanta visão crítica que chegou a dizer: “Não ataquei nem aplaudi: me pensei”. Ou seja, pensou o homem de seu tempo e lugar através

do outro, fazendo uma espécie de releitura, de deglutição de tudo, dando forma cada vez mais nítida à nova tendência que se instaurava.

Sendo assim, o Movimento Modernista é, por excelência, um momento de análise crítica; tempo de repensar e de trazer à nossa realidade tudo que possa ser útil para sua melhor compreensão e evolução. A ruptura foi e representou exatamente isso: o início de um pensamento mais crítico e abrangente, não se detendo apenas há seu tempo, mas fazendo uso e considerações de tudo o que já foi produzido num passado até então um pouco confuso.

Em 1920 já é integrante do grupo modernista de São Paulo. Em 1921 está presente no lançamento do Modernismo no banquete do Trianon. Ainda nesse Oswald de Andrade publicou um artigo, no jornal do Comércio, no qual chamava Mário de Andrade de "meu poeta futurista", Isso se deu porque ele leu os originais de "Paulicéia Desvairada", livro que seria publicado no ano seguinte e representaria o primeiro livro de poemas modernistas brasileiro. Mário de Andrade respondeu negando sua condição de poeta futurista da seguinte forma:

"Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o Tenho pontos de contatos com o Futurismo. Oswald de Andrade chamou-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse". Essa atitude de Mário de Andrade é muito fácil de ser explicada: Nessa época Marinetti, líder do movimento Futurista, aderiu ao Fascismo e essa idéia era repudiada pelos escritores brasileiros.

Entre agosto e setembro, Mário de Andrade publica no "Jornal do Comércio" a série "Mestra do Passado", na qual analisa a poesia de autores

consagrados do Parnasianismo. Em um desses artigos Mário de Andrade diz: "Malditos para sempre os Mestres do Passado! Que a simples recordação de um de vós escravize os espíritos no amor incondicional pela forma! Que o Brasil seja infeliz porque os criou! Que o universo se desmantele porque vos comportou! E que não fique nada! Nada! Nada!".

A obra de Mário de Andrade é indispensável para se entender todas as faces da arte moderna pregada no Modernismo, á que ela se estende desde a poesia até o romance e o conto, além de suas importantes teses sobre a literatura em nosso país. Sua grande virtude está em quebrar com o Parnasianismo da elite, criando uma nova linguagem literária, mais brasileira. Trabalhando muito bem com a sonoridade das palavras, Mário de Andrade resgata em nossas letras um vocabulário que une desde as palavras providas de línguas indígenas até os neologismos e estrangeirismos dos bairros italianos de São Paulo.

O livro *Paulicéia Desvairada* (1922) é o reflexo de tudo isso, pois o mesmo denota toda a sua tendência modernista: versos livres, linguagem solta e lírica, nacionalismo exaltado, principalmente em sua paixão declarada em cantar a cidade de São Paulo com toda a sua agitação, seu barulho, e elementos como o cimento armado, a garoa e a fumaça. São poemas que mostram a vida quotidiana, a preocupação em descrever simples idéias e emoções, uso da ironia e do poema-piada, a poesia-telegrama (poemas curtos, porém providos sempre de grande significação), a montagem e a colagem de imagens (características próprias da pintura de vanguarda) e divulgação das idéias de vanguarda (Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, etc.). O livro *Paulicéia Desvairada*, primeira obra poética modernista, já continha em seu início o famoso "Prefácio

Interessantíssimo" pelo conjunto de idéias onde são expostas as características do Modernismo e também por ser a obra que lança as bases estéticas do movimento moderno.

Conclusão

Este trabalho está permeado na idéia de que não existiu tão somente um, mas vários pensamentos modernos no Brasil no final do século XIX e início do século XX. A década de vinte sugere a idéia de renovação completa do imaginário e da mentalidade nacionais, não só por haver transcrito a arte moderna para o cenário nacional, livrando o país do “passadismo”, mas por haver mesmo iniciado, finalmente, a constituição de um sentimento nacional. Essas são máximas das visões clássicas na história e crítica literária acerca do modernismo em nosso país, que o reduzem à Semana de Arte Moderna e à produção de nomes consagrados nesse contexto aguerrido por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros.

Também se tentou mostrar a importância da função do intelectual, na esfera do poder no desempenho do seu papel na busca de resultados que possibilita assegurar o direito de liberdade em uma sociedade capitalista, não somente nisso mais também na conquista de outros resultados já mostrados por estudiosos em diversos cenários políticos, sociais, culturais, etc.

Há uma busca constante pela conquistas permanente de forma que possa proporcionar liberdade em todos os sentidos da vida cotidiana do indivíduo, na sua capacidade de retroagir, de recuperar perdas praticamente sem expor as suas seqüelas.

Mostra também a reconstrução da história no campo de produção intelectual brasileira notadamente do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, nas

primeiras décadas do século XX. Pois descrever-la é uma tarefa difícil dada às imbricações e interpenetrações entre os diversos grupos sociais, culturais, econômico, político, estudantes e as demais pessoas. É uma tarefa maior do que pode um trabalho desta natureza ambicionar. Esta pesquisa escolheu um enfoque mais específico dentro dessa rede de sociabilidades, buscando produzir material relevante para contribuir com a compreensão desse universo. A proposta é estabelecer uma comparação de valores e idéias concernentes à questão da brasilidade modernista na visão do intelectual brasileiro, questionando a formação da cultura e a construção da identidade nacional a partir do objeto de estudo “Prefácio Interessantíssimo” de Mário de Andrade. Que busca confirma a presença do ideário moderno dentro dos limites da Paulicéia Desvairada neste momento de efervescência do movimento modernista brasileiro consagrado nos primeiros anos da década de 20, bem como compreender as restrições impostas aos intelectuais que pleiteava em tempo integral na implementação da uma cultural moderna que representasse a nossa brasilidade.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: editora Itatiaia, 2002.

_____. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Edição crítica. Coordenação de Telê Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

_____: *A escrava que não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. São Paulo, Liv. Lealdade, 1925.

_____: *Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. In: José, *Literatura Críticas & Arte*. Rio de Janeiro, Editora Fontana, 1976.

_____: *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1966.

_____: *Poesias Completas*. São Paulo, Belo Horizonte, Itatiaia, 1987.

_____: *Seleção de texto, notas, estudos biográficos, histórico e crítico por João Luiz Lafetá*. 39 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1990.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética Clássica*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7^o ed. São Paulo: Cultrix: 1997.

ÁVILA, Affonso. (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. (Org.). *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BOBBIO, Norberto. *Os Intelectuais e o Poder*. São Paulo, UNESP, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22. Entre vaias e aplausos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CASTRO, Silvio. *Teoria e política do modernismo brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1979.

DACANAL, José Hildebrando; FISCHER, L. A.; WEBER, J.H. *O romance modernista. Tradição literária e contexto histórico*. Porto Alegre: Ed./Universidade UFRGS, 1990.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado das Letras, 1994.

FAUSTINO, Mário. *Poesia experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.

KÖPKE, Carlos Burlamáqui: *A personalidade poética de Mário de Andrade*. In: *Poesia São Paulo*, 1977.

MOISÉS, Massaud: *A criação Poética*, Edições melhoramentos editora da Universidade de São Paulo, 1967; 8ª edição, 1977.

OLIVEIRA, Franklin de. *A Semana de Arte moderna na contramão da História & outros ensaios*. Rio de Janeiro: TopBooks, 1993.

PLATÃO. *A República*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

PROUST, Marcel: *O Tempo Redescoberto*, Porto Alegre, Livraria do Globo. 1958.
REZENDE, Neide. *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Ática, 1993.

SEVCENCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

ANEXOS

Prefácio Interessantíssimo

O “Prefácio Interessantíssimo”, publicado como introdução aos poemas da Paulicéia Desvairada, é o primeiro texto teórico escrito no Brasil sobre a natureza dos procedimentos técnicos da arte contemporânea. Tem, portanto, a importância de um manifesto pioneiro do Modernismo. Nota-se que Mário de Andrade cita aqui um grande número de intelectuais e artistas de todos os tempos, desde a Antiguidade (Homero e Virgílio) até o século XX (Cocteau, Epstein, Anita Malfatti, Marinetti). Essa erudição espantosa não deve, entretanto, atrapalhar o leitor: as idéias contidas nesse “manifesto” são explicadas de forma vigorosa e pessoal.

"Dans mon pays de fiel et d'or j'en suis la loi".

E. Verhaeren

Leitor:
Está fundado o Desvairismo.

Este prefácio, apesar de interessante, inútil.

Alguns dados. Nem todos. Sem conclusões. Para quem me aceita são inúteis ambos. Os curiosos terão prazer em descobrir minhas conclusões, confrontando obra e dados. Para quem me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou.

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo.

Aliás muito difícil nesta prosa saber onde termina a blague, onde principia a seriedade. Nem eu sei.

E desculpo-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem.

Livro evidentemente impressionista. Ora, segundo modernos, erro grave o Impressionismo.

Os arquitetos fogem do gótico como da arte nova, filiando-se, para além dos tempos históricos, nos volumes elementares: cubo, esfera, etc. Os pintores desdenham Delacroix como Whistler, para apoiarem na calma construtiva de Rafael, de Ingres, do Grecco. Na escultura Rodin é ruim, os imaginários africanos são bons. Os músicos desprezam Debussy, genuflexos diante da polifonia catedralesca de Palestrina e João Sebastião Bach. A poesia... "tende a despojar o homem de todos os seus aspectos contingentes e efêmeros, para apanhar nele a humanidade..." Sou passadista, confesso.

"Este Alcorão nada mais é que uma embrulhada de sonhos confusos e incoerentes. Não é inspiração provinda de Deus, mas criada pelo autor. Maomé não é profeta, é um homem que faz versos. Que se apresente com algum sinal revelador do seu destino, como os antigos profetas". Talvez digam de mim o que disseram do criador de Alá. Diferença cabal entre nós dois: Maomé apresentava-se como profeta; julguei mais conveniente apresentar-me como louco.

Você já leu São João Evangelista? Walt Whitman? Mallarmé? Verhaeren?

Perto de dez anos metrifiquei, rimei. Exemplo?

ARTISTA

O meu desejo é ser pintor - Lionardo,
 Cujo ideal em piedades se acrisola;
 Fazendo abrir-se a mundo a ampla corola
 do sonho ilustre que em meu peito guardo...

Meu anseio é, trazendo ao fundo pardo
 da vida, a cor da veneziana escola,
 dar tons de rosa e de ouro, por esmola,
 a quanto houver de penedia ou cardo.

Quando encontrar o manancial das tintas
 e os pincéis exaltados com que pintas,
 Veronese! teus quadros e teus frisos,
 irei morar onde as Desgraças moram;
 e viverei de colorir sorrisos
 nos lábios dos que imprecam ou que choram!

Os Srs. Laurindo de Brito, Martins Fontes, Paulo Setúbal, embora não tenham evidentemente a envergadura de Vicente de Carvalho ou de Francisca Júlia, publicam seus versos. E fazem muito bem. Podia, como eles, publicar meus versos metrificados.

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. Pensei que discutiriam minhas idéias (que nem são minhas) : discutiram minhas intenções. Já agora não me calo. Tanto ridicularizariam meu silêncio como esta grita. Andarei a vida de braços no ar, como o "Indiferente" de Watteau.

"Alguns leitores ao lerem estas frases (poesia citada) não compreenderam logo. Creio mesmo que é impossível compreender inteiramente à primeira leitura pensamentos assim esquematizados sem uma certa prática. Nem é nisso que um poeta pode queixar-se dos seus leitores. No que estes se tornam condenáveis é em não pensar que um autor que assina não escreve asneiras pelo simples prazer de experimentar tinta; e que, sob essa extravagância aparente havia um sentido porventura interessantíssimo, que havia qualquer coisa por compreender." João Epstein.

Há neste mundo um senhor chamado Zdislas Milner. Entretanto escreveu isto: "O fato duma obra se afastar de preceitos e regras aprendidas, não dá a medida do seu valor". Perdoe-me dar algum valor a meu livro. Não há pai que, sendo pai, abandone seu filho corcunda que se afoga, para salvar o lindo herdeiro do vizinho. A ama-de-leite do conto foi uma grandíssima cabotina desnaturada.

Todo escritor acredita na valia do que escreve. Si mostra é por vaidade. Si não mostra é por vaidade também.

Não fujo do ridículo. Tenho companheiros ilustres.

O ridículo é muitas vezes subjetivo. Independe do maior ou menor alvo de quem o sofre. Criamo-lo para vestir com ele quem fere nosso orgulho, ignorância, esterilidade.

Um pouco de teoria? Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada. Entroncamento é sueto para os condenados da prisão alexandrina. Há porém raro exemplo dele neste livro. Uso de cachimbo...

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer impecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos.

Que Arte não seja porém limpar versos de exageros coloridos. Exagero: símbolo sempre novo da vida como do sonho. Por ele vida e sonho se irmanaram. E, consciente, não é defeito, mas meio legítimo de expressão.

"O vento senta no ombro das tuas velas!" Shakespeare. Homero já escrevera que a terra mugia debaixo dos pés de homens e cavalos. Mas você deve saber que há milhões de exageros na obra dos mestres.

Taine disse que o ideal dum artista consiste em "apresentar, mais que os próprios objetos, completa e claramente qualquer característica essencial e saliente das relações naturais entre as suas partes, de modo a tornar essa característica mais visível e dominadora". O Sr. Luís Carlos, porém, reconheço que tem o direito de citar o mesmo em defesa das suas "Colunas".

Já raciocinou sobre o chamado belo horrível, é pena. O belo horrível é uma escapatória criada pela dimensão da orelha de certo filósofos para justificar a atração exercida, em todos os tempos, pelo feio sobre os artistas. Não me venham dizer que o artista, reproduzindo o feio, o horrível, faz obra bela. Chamar de belo o que é feio, horrível, só porque está expressado com grandeza, comoção, arte, é desvirtuar ou desconhecer o conceito de beleza. Mas feio = pecado... Atrai. Anita Malfatti falava-me outro dia no encanto sempre novo do feio. Ora Anita Malfatti ainda não leu Emílio Bayard: "O fim lógico dum quadro é ser agradável de ver."

Todavia comprazem-se os artistas em exprimir o singular encanto da feiúra. O artista sublima tudo".

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório - questão de moda. Belo da natureza: imutável, o objetivo, natural - tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonas, Rodin do Balzac, Beetjoven da Pastoral Machado de Assis do Brás Cubas), ora inconscientemente (a grande maioria), foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa.

Nossos sentidos são frágeis. A percepções das coisas exteriores é fraca, prejudicada por mil véus, provenientes das nossas taras físicas e morais: doenças, preconceitos, indisposições, antipatias, ignorâncias, hereditariedade, circunstâncias de tempo, de lugar, etc... Só idealmente podemos conhecer os objetos como os atos na sua inteireza bela ou feia. A arte que, mesmo tirando os seus temas do mundo objetivo, desenvolve-se em comparações afastadas, exageradas, sem exatidão aparente, ou indica os objetos, como um universal, sem delimitação qualificativa nenhuma, tem o poder de nos conduzir a essa idealização livre, musical. Esta idealização livre, subjetiva permite criar todo um ambiente de realidades ideais onde sentimentos, seres e coisas, belezas e defeitos se apresentam na sua plenitude heróica, que ultrapassa a defeituosas percepção dos sentidos. Não sei que futurismo pode existir em quem quase perfilha a concepção estética de Fichte. Fugamos da natureza! Só assim a arte não se ressentirá da ridícula fraqueza da fotografia... colorida.

Não acho mais graça nenhuma nisso da gente submeter comoções a um leito de Procusto para que obtenham, em ritmo convencional, número convencional de sílabas. Já, primeiro livro, usei indiferentemente, sem obrigação de retorno periódico, os diversos metros pares. Agora liberto-me também desse preconceito. Adquiro outros. Razão para que me insultem?

Mas não desenho baloiços dançarinos de redondilhas e decassílabos. Acontece a comoção caber neles. Entram pois às vezes no cabaré rítmico dos

meus versos. Nesta questão de metros não sou aliado; sou como a Argentina: enriqueço-me.

Sobre a ordem? Repugna-me, com efeito, o que Musset chamou: "L'art de servir à point un dénouement bien cuit".

Existe a ordem dos colegiais infantis que saem das escolas de mãos dadas, dois a dois. Existe uma ordem nos estudantes das escolas superiores que descem uma escada de quatro em quatro degraus, chocando-se lindamente. Existe uma ordem, inda mais alta, na fúria desencadeada dos elementos.

Quem leciona história no Brasil obedecerá a uma ordem que, certo, não consiste em estudar a Guerra do Paraguai antes do ilustre acaso de Pedro Álvares. Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevisível das comoções, das associações de imagens, dos contactos exteriores. Acontece que o tema às vezes descaminha.

O impulso lírico clama dentro de nós como turba enfuriada. Seria engraçadíssimo que a esta se dissesse: "Alto lá! Cada qual berre por sua vez; e quem tiver o argumento mais forte, guarde-o para o fim!" A turba é confusão aparente. Quem souber afastar-se idealmente dela, verá o imponente desenvolver-se dessa alma coletiva, falando a retórica exata das reivindicações.

Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso. Sei embridá-la nas minhas verdades filosóficas e religiosas; porque verdades filosóficas, religiosas, não são convencionais como a Arte, são verdades. Tanto Não abuso! Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me. Costumo andar sozinho.

Virgílio, Homero, não usaram rima. Virgílio, Homero, têm assonâncias admiráveis.

A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. E possui o admirabilíssimo "ão".

Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela um sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e ainda bebo no copo dos outros.

Sei construir teorias engenhosas. Quer ver? A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitavada, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível. Ora, si em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais: "Mnezarete, a divina, a pálida Finéias comparece ante a austera e rígida assembléia do Areópago supremo...", fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias. Explico melhor: Harmonia: combinação dos sons simultâneos. Exemplo: "Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!..." Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. Si pronuncio "Arroubos", como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e ficava vibrando, *à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e **QUE NÃO VEM.*** "Lutas" não dá conclusão alguma a "Arroubos"; e , nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, - o verso harmônico. Mas si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto : polifonia poética. Assim, em "Paulicéia Desvairada" usam-se o verso melódico: "São Paulo é um palco de bailados russos"; o verso harmônico: "A cainçalha ... A Bolsa... As jogatinas..."; e a polifonia poética (um e à vezes dois e mesmo mais versos consecutivos): "A engrenagem trepida... A bruma neva..." Que tal? Não se esqueça porém que outro virá destruir tudo isto que construí. Para juntar à teoria:

1.º

Os gênios poéticos do passado conseguiram dar maior interesse ao verso melódico, não só criando-o mais belo, como fazendo-o mais variado, mais

comotivo, mais imprevisto. Alguns mesmo conseguiram formar harmonias, por vezes ricas. Harmonias porém inconscientes, esporádicas. Provo inconsciência: Victor Hugo, muita vez harmônico, exclamou depois de ouvir o quarteto do Rigoletto: "Façam que possa combinar simultaneamente várias frases e verão de que sou capaz". Encontro anedota em Galli, Estética Musical. Se non é vero...

2.º

Há certas figuras de retórica em que podemos ver embrião da harmonia oral, como na lição das sinfonias de Pitágoras encontramos germe da harmonia musical. Antítese - genuína dissonância. E si tão apreciada é justo porque poetas como músicos, sempre sentiram o grande encanto da dissonância, de que fala G. Migot.

3.º

Comentário à frase de Hugo. Harmonia oral não se realiza, como a musical, nos sentidos, porque palavras não se fundem 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. Na arte do tempo coordenamos atos de memória consecutivos, que assimilamos num todo final. Este todo, resultante de estados de consciência sucessivos, dá a compreensão final, completa da música, poesia, dança terminada. Victor Hugo errou querendo realizar objetivamente o que se realiza subjetivamente, dentro de nós.

4.º

Os psicólogos não admitirão a teoria... É responder-lhes com o "Só-que-ama" de Bilac. Ou com os versos de Heine de que Bilac tirou o "Só-quem-ama". Entretanto: si você já teve por acaso na vida um acontecimento forte, imprevisto (já teve, naturalmente), recorde-se do tumulto desordenado das muitas idéias que nesse momento lhe tumultuaram no cérebro. Essas idéias, reduzidas ao mínimo telegráfico da palavras, não se continuavam, porque não faziam parte de frase alguma, não tinham resposta, solução, continuidade. Vibravam, ressoavam, amontoavam-se, sobrepunham-se. Sem ligação, sem concordância aparente - embora nascidas do mesmo acontecimento - formavam, pela sucessão

rapidíssima, verdadeira simultaneidade, verdadeiras harmonias acompanhando a melodia energética e larga do acontecimento.

5.º

Bilac, Tarde, é muitas vezes tentativa de harmonia poética. Daí, em parte ao menos, o estilo novo do livro. Descobriu, para a língua brasileira, a harmonia poética, antes dele empregada raramente. (Gonçalves Dias, genialmente, na cena da luta, Y-Juca-Pirama). O defeito de Bilac foi não metodizar o invento; tirar dele todas as conseqüências. Explica-se historicamente seu defeito: Tarde é um apogeu. As decadências não vêm depois dos apogeus. O apogeu já é decadência, porque sendo estagnação não pode conter em si um progresso, uma evolução ascensional. Bilac representa uma fase destrutiva da poesia; porque toda perfeição em arte significa destruição. Imagino o seu susto, leitor, lendo isto. Não tenho tempo para explicar: estude, si quiser. O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar, metodizar as lições do passado. Volto ao poeta. Ele fez como os criadores do Organum medieval: aceitou harmonias de quartas e quintas desprezando terceiras, sextas, todos os demais intervalos. O número das suas harmonias é muito restrito. Assim, "... o ar e o chão, a fauna e a flora, a erva e o pássaro, a pedra e o tronco, os ninhos e a hera, a água e o réptil, a folha e o inseto, a flor e a fera" dá a impressão duma longa, monótona série de quintas medievais, fastidiosa, excessiva, inútil, incapaz de suggestionar o ouvinte e dar-lhe a sensação do crepúsculo na mata.

Lirismo: estado afetivo sublime - vizinho da sublime loucura. Preocupação de métrica e de rima prejudica a naturalidade livre do lirismo objetivado. Por isso poetas sinceros confessam nunca ter escrito seus melhores versos. Rostand por exemplo; e, entre nós, mais ou menos, o Sr. Amadeu Amaral. Tenho a felicidade de escrever meus melhores versos. Melhor do que isso não posso fazer.

Ribot disse algures que inspiração é telegrama cifrado transmitido pela atividade inconsciente à atividade consciente que o traduz. Essa atividade consciente pode ser repartida entre poeta e leitor. Assim aquele não escorcha e esmiúça friamente o momento lírico; e bondosamente concede ao leitor a glória de colaborar nos poemas.

"A linguagem admite a forma que o mármore não admite." Renan.

"Entre o artista plástico e o músico está o poeta, que se avizinha do artista plástico com a sua produção consciente, enquanto atinge as possibilidades do músico no fundo obscuro do inconsciente". De Wagner.

Você está reparando de que maneira costume andar sozinho...

Dom Lirismo, ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente, é inspecionado pela visita médica, a Inteligência, que o alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. Dom Lirismo sofre mais uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que denominou Censura. Sou contrabandista! E contrário à lei da vacina obrigatória.

Parece que sou todo instinto... Não é verdade. Há no meu livro, e não me desagrada, tendência pronunciadamente intelectualista. Que quer você? Consigo passar minhas sedas sem pagar direitos. Mas é psicologicamente impossível livrar-me das injeções e dos tônicos.

A gramática apareceu depois de organizadas as línguas. Acontece que meu inconsciente não sabe da existência de gramáticas, nem de línguas organizadas. E como Dom Lirismo é contrabandista...

Você perceberá com facilidade que si na minha poesia a gramática às vezes é desprezada, graves insultos não sofre neste prefácio interessantíssimo. Prefácio: rojão do meu eu superior. Versos: paisagem do meu eu profundo.

Pronomes? Escrevo brasileiro. Si uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia.

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

Sei mais que pode ser moderno artista que se inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de Nun' Álvares. Reconheço mais a existência de temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presença-dos-ausentes, ex-gozo-amargo-de-infelizes.

Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma era nova. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre da arte.

O passado é lição para se meditar, não para reproduzir. "E tu che sè costí, anima viva, Pártiti da cotesti son morti."

Por muitos anos procurei-me a mim mesmo. Achei. Agora não me digam que ando à procura da originalidade, porque já descobri onde ela estava, pertence-me, é minha.

Quando uma das poesias deste livro foi publicada, muita gente me disse: "Não entendi". Pessoas houve porém que confessaram: "Entendi, mas não senti". Os meus amigos... percebi mais duma vez que sentiam, mas não entendiam. Evidentemente meu livro é bom.

Escritor de nome disse dos meus amigos e de mim que ou éramos gênios ou bestas. Acho que tem razão. Sentimos, tanto eu como meus amigos, o anseio do farol. Si fôssemos tão carneiros a ponto de termos escola coletiva, esta seria por certo o "Farolismo". Nosso desejo: indicaremos o caminho a seguir, bestas: náufragos por evitar.

Canto da minha maneira. Que me importa si me não entendem? Não tenho forças bastantes para me universalizar? Paciência. Como o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio só. Mas canto é agente simpático: faz renascer na alma dum outro predisposto ou apenas sinceramente curioso e livre, o mesmo estado lírico provocado em nós por alegrias, sofrimentos, ideais. Sempre hei de achar também algum, alguma que se embalarão à cadência libertária dos meus versos. Nesse momento: novo Anfião moreno e aixá-d'óculos, farei que as próprias pedras se reunam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas esconderemos nossa tribo.

Minha mão escreveu a respeito deste livro que "não tinha e não tem nenhuma intenção de o publicar". Jornal do Comércio, 6 de junho. Leia frase de Gourmont sobre contradição: 1.º volume das "Promenades Littéraires". Rui

Barbosa tem sobre ela página lindíssima, não me recordo onde. Há umas palavras também em João Cocteau, "La Noce Massacrée".

Mas todo esse prefácio, com todo o disparate das teorias que contém, não vale coisíssima nenhuma. Quando escrevi "Paulicéia desvairada" não pensei em nada disto. Garanto porém que chorei, que cantei, que ri, que berrei... Eu vivo!

Aliás versos não se escrevem para leitura de olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se, choram-se. Que não souber cantar não leia Paisagem n.º1. Quem não souber urrar não leia Ode ao Burguês. Quem não souber rezar, não leia Religião. Desprezar: A Escalada. Sofrer: Colloque Sentimental. Perdoar: a cantiga do berço, um dos solos de Minha Loucura, das Enfibraturas do Ipiranga. Não continuo. Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem for como eu tem essa chave.

E está acabada a escola poética "Desvairismo".

Próximo livro fundarei outra.

E não quero discípulos. Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só.

Poderia ter citado Gorch Fock. Evitava o Prefácio Interessantíssimo. "Toda canção de liberdade vem do cárcere". (Andrade, 1990: p. 114 – 132)