

## EM BUSCA DE UMA NOVA RAZÃO POÉTICA: O LIRISMO MODERNO DE MÁRIO DE ANDRADE

Josenildo Ferreira Teófilo da Silva<sup>10</sup>

### Resumo

O objetivo deste ensaio é discutir os principais fundamentos desenvolvidos por Mário de Andrade na construção de uma nova postura poética e lírica frente à poesia modernista. Influenciado pelo pensamento de críticos como Paul Dermée e pelas leituras dos manifestos vanguardistas que estavam sendo publicados e difundidos na Europa daquela época, Mário de Andrade põe em prática os princípios básicos da antropofagia, absorvendo e digerindo todas essas ideias vindas de fora e transformando-as em algo totalmente nosso, isto é, tipicamente brasileiro. Essa revolução formal e estética também traz consigo uma reflexão crítica em torno de nossa condição nacional, pondo em questionamento a natureza de nossa produção literária, bem como de nossa própria identidade cultural e histórica enquanto brasileiros, tal como já fizeram, mesmo que em condições diferentes, alguns nomes importantes da revolução romântica.

### Palavras-chave

Nacionalismo.Lirismo.Poética.

### Abstract

The purpose of this essay is to discuss the main fundamental developed by Mário de Andrade in the construction of a new poetic and lyric attitude up against the modernist poetry. Influenced by the thought of critics as Paul Dermée and by the reading of the avant-garde manifestos which were being published and widespread in Europe of that time, Mário de Andrade had put into practice the basic principle of anthropophagi, absorbing and digesting all of these ideias that were coming from outside and transforming them into something completely ours, that is, typically Brazilian. This formal and aesthetic revolution also brings a critical reflection concerning our national condition, asking the nature of our literary production as well as our own cultural and historical identity as Brazilians, the same way as, though in different conditions, some important names of the romantic revolution had done.

### Keywords

Nationalism.Lyrism.Poetic.

---

<sup>10</sup>Mestrando – UFC

O projeto poético desenvolvido pelo movimento modernista de 22 trouxe em suas bases uma profunda necessidade de renovação e revisão crítica dos princípios fundamentais que regiam a poesia tradicional, principalmente aquela de natureza parnasiana. Basta lembrarmos, por exemplo, de Manuel Bandeira (1886 – 1968) que, em sua “Poética”, nos apresenta um verdadeiro manifesto dessa nova poesia, de um lirismo que tem como principal objetivo alcançar a libertação, não apenas da forma, mas também da expressão. Surge, portanto, a necessidade de ir além dessa poesia “bem comportada” e “comedida”, cheia de regras e que se preocupa demasiadamente com os aspectos estruturais do poema. É preferível o lirismo caótico e desenfreado dos loucos, dos bêbados, um lirismo “difícil e pungente”, mas que é, acima de tudo, livre (BANDEIRA, 1982, p. 63).

Os novos tempos, que começavam sua marcha acelerada e frenética já nas primeiras décadas do século XX, clamavam por uma postura poética que fosse capaz de renovar essa poesia “raquítica” e “sifilítica” que vinha sendo produzida até então. *Make it new* – eis o lema proferido pelo poeta norte-americano Ezra Pound (1885 – 1972) e que se encaixa perfeitamente bem com os ideais revolucionários da primeira geração do modernismo. Poetas como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade (1890 – 1954) e Mário de Andrade (1893 – 1945) buscaram romper as barreiras dessa poesia “passadista” para, assim, criar algo novo, liberto das amarras de possíveis fórmulas ou leis que ditavam como deveria ser a criação poética.

A palavra de ordem, portanto, é liberdade, mas, antes de qualquer coisa, é preciso “destruir”, demolir as velhas estruturas da poesia tradicional e, assim, reconstruí-las, reconfigurá-las, torná-las completamente novas, modernas. Pois é dentro desse jogo dialético entre destruição e criação que o novo surge, trazendo consigo uma marca de originalidade que é fruto dessa atitude de ousadia e coragem (BRADBURY, 1989, p. 20). É preciso estabelecer uma “ruptura” em nossa tradição poética, sem, contudo, negar o que veio antes, e sim reformulá-lo, criar, a partir dos modelos já existentes, novas formas de expressão, mais livres e condizentes com as necessidades exigidas pelo momento histórico.

O nosso modernismo, em suas primeiras manifestações, nasce justamente com esse desejo de mudança, de experimentar novos caminhos, de buscar outras

combinações e de repensar criticamente as raízes de nossa históriacultural, tal como reivindicaram quase um século antes os românticos. Mário de Andrade, vinte anos depois do grande estopim que culminou na Semana de Arte Moderna, de fevereiro de 1922, fez uma reavaliação do movimento e afirmou que, apesar de o principal objetivo ser a revolução artística, os gritos de transformação já podiam ser sentidos em diferentes dimensões de nossa vida social. Essas reverberações foram importantes para o desenvolvimento de uma consciência nacional, de um “despertar” para a busca de uma identidade brasileira que ainda não havia definido muito bem os seus contornos:

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. [...] o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo(ANDRADE, 1964, p. 231).

É por este motivo que, para Mário de Andrade, esse primeiro momento modernista assume um caráter, ao mesmo tempo, revisor e destruidor, isto é, na medida em que procura novas formas para a criação poética, também almeja realizar uma espécie de resgate dos pontos altos de nossa cultura, tendo, assim, como objetivo definir uma imagem mais nítida de nossa identidade enquanto brasileiros (1964, p. 242). Quem somos nós enquanto nação? Qual a “verdadeira” narrativa de nossa história? Onde se encontram nossas origens culturais? Somos sujeitos ativos ou apenas observadores distantes dessa história? Esses são apenas alguns dos questionamentos lançados pelo movimentomodernista e que já foram anteriormente discutidos ao longo de toda a revolução românticapor escritores como José de Alencar (1829 – 1877), Gonçalves Dias (1883 – 1864) e muitos outros, mas que agora adquirem uma nova feição, dentro de um contexto social e histórico diferente daquele vivido no século XIX.

Entretanto, nosso modernismo não está desvinculado da grande série de acontecimentos que remodelaram a face do continente europeu nesse início de século. Pelo contrário, é do modernismo europeu que tomamos nosso impulso destruidor e reformador, de onde importamos as bases de nossa revolução intelectual. Buscamos no outro uma consciência acerca de nosso próprio eu, mas atribuindo a ele uma marca que é só nossa. “Abrasilamos” uma necessidade criadora que já vinha se desenvolvendo

em outros territórios, devoramos e digerimos, como diz Oswald de Andrade, o que veio de fora, para, assim, transformá-lo em algo verdadeiramente nosso.

Bebemos diretamente das fontes do modernismo europeu, de seus movimentos de vanguarda, de seus manifestos e de seus gritos de libertação em relação aos velhos modelos acadêmicos. Contudo, se há alguma dúvida, já a superamos. O primeiro momento modernista foi o que Clarice Lispector (1920 – 1977) chamou de um “movimento de posse: movimento de tomada de nosso modo de ser, de um dos nossos modos de ser, o mais urgente naquela época, talvez” (2005, p. 99), o de um Brasil que ainda se encontrava em um processo de redescoberta de si mesmo, de sua própria identidade. Diferentemente de outros movimentos, o modernismo, da mesma forma que o romantismo, não foi uma simples cópia dos padrões estéticos europeus, uma espécie de imitação direta e sem nenhum tipo de reflexão crítica de seus procedimentos. A consciência histórica e nacional que estes movimentos trouxeram consigo já os redirecionou para uma outra direção:

Talvez seja o atual, realmente, o primeiro movimento de independência da Inteligência brasileira, que a gente possa ter como legítimo e indiscutível. [...] Até o Parnasianismo, até o Simbolismo, até o Impressionismo inicial de um Vila Lobos, o Brasil jamais pesquisou (como consciência coletiva, entenda-se), nos campos da criação estética. Não só importávamos técnicas e estéticas, como só as importávamos de certa estabilização na Europa, e a maioria das vezes já academizadas. Era ainda um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravização econômico-social (ANDRADE, 1964, p. 249).

O nosso modernismo é o modernismo estrangeiro devorado e assimilado. E este é justamente o princípio básico da antropofagia, da recriação poética. Ora, se queríamos tanto uma revolução radical em nossa arte, precisávamos então encontrar nosso próprio caminho, nossas próprias diretrizes. E foi com isto em mente que Mário de Andrade buscou um novo sentido para a lírica moderna, através de um conceito de lirismo que tem em seu cerne o desejo latente de libertação, daquilo que ele chamará várias vezes de “estado puro de poesia”, de delírio e de inspiração.

Mário de Andrade seria o que o filósofo italiano Giorgio Agamben denomina de *contemporâneo*, isto é, de um homem que possui uma consciência crítica de seu tempo presente, que consegue manter com ele uma relação singular. É aquele que mesmo inserido no fluxo contínuo e vivo de sua própria época é capaz de estabelecer uma certa distância para observar, não as suas luzes, mas as suas trevas, as suas

obscuridades. É o que mantém um olhar fixo sobre o hoje, sobre o agora para, desta forma, extrair-lhe as suas necessidades mais essenciais:

O poeta – o contemporâneo – [...] é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte de sombra, a sua íntima obscuridade. [...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provém do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 62-64).

Em outras palavras, o *contemporâneo* é justamente aquele que consegue captar o *Zeitgeist*, ou seja, o espírito de sua época e, assim, buscar a construção de novas formas e estruturas que estejam condizentes com os novos tempos. Mário de Andrade, portanto, foi um verdadeiro contemporâneo, na medida em que compreendeu que o momento histórico que estava vivendo já exigia uma renovação da tradição poética vigente, de um novo impulso criador que pudesse abrir um espaço para a experimentação.

Era preciso arriscar, deixar a timidez e o medo do novo de lado, destruir para depois reconstruir a partir de uma nova forma de expressão. Era preciso mergulhar fundo na loucura desordenada, no caos de natureza dionisíaca para, só então, voltar à superfície com uma nova ordem, um novo *cosmos*, guiado agora por uma força apolínea. Ou seja, era preciso, antes de tudo, deixar-se experimentar pelo *Desvairismo* que, com seu começo que já é também o seu próprio fim, nos leva a uma nova consciência lírica. É assim que Mário de Andrade decide então criar o seu canto de louvor à cidade, ao moderno, ao movimento incessante das máquinas e do progresso, tal como fizera T.S. Elliot (1888 – 1965) em seu *The Waste Land* (1922).

Para Mário, a criação poética se dava em duas etapas complementares: de um lado havia a *intuição*, originada dos impulsos automáticos de nosso subconsciente, do outro, a *organização racional*, fruto de nossa capacidade intelectual de ordenar, de “eliminar” os excessos e exageros das tomadas desenfreadas empreendidas pela nossa *psique*. Dioniso e Apolo. Caos e ordem. Os dois lados inseparáveis de uma mesma moeda. É nítida a influência em Mário das teorias psicanalíticas de Freud, principalmente devido a sua leitura dos manifestos de vanguarda que tanto beberam dessa fonte.

Em seu “Prefácio Interessantíssimo”, publicado em 1922, juntamente com *Paulicéia Desvairada*, Mário define os contornos de sua teoria poética e estética: “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” (ANDRADE, 2009, p. 09). A intuição se caracteriza justamente pela etapa do processo criador em que o subconsciente fica livre para se expressar, para construir suas próprias associações e imagens, é onde se realiza uma estrutura lógica completamente diferente da que estamos acostumados – O caos não seria uma outra ordem, só que subvertida? É um começo de liberdade, só que ainda sem freios. É um sentido latente, que pulsa, que já existe, porém sem uma forma e uma expressão definidas:

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... (ANDRADE, 2009, p. 13).

Mário reivindica a mesma liberdade desejada por Manuel Bandeira. O verdadeiro lirismo não se constitui a partir da obsessão delimitadora de regras e leis que determinam como se deve criar um poema, pelo número de sílabas poéticas dentro de um verso, ou pelas rimas raras e ricas que podem ser utilizadas: “O sapo tanoeiro,/ Parnasiano aguado,/ Diz: – „Meu cancionero/ É bem martelado./ Vede como primo/ Em comer os hiatos!/ Que arte! E nunca rimo/ Os termos cognatos”, ou ainda, “Vai por cinquenta anos/ Que lhes dei a norma: Reduzi sem danos/ A fôrmas a forma” (BANDEIRA, 1982, p. 24). É preciso ser livre, deixar-se seguir pelo fluxo que emerge de nossa subconsciência em direção ao nosso consciente racional, lógico e ordenador.

Assim, podemos, numa primeira instância, definir o conceito de lirismo para Mário de Andrade como a associação entre estas duas forças – a do caos e a da ordem, a da intuição subconsciente e a da ordenação consciente:

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 a denominou Censura. Sou contrabandista! E contrário à lei da vacina obrigatória. (ANDRADE, 2009, p. 24).

Entretanto, esta postura de certa forma rebelde em relação a uma ordenação, aqui representada pela “Censura” do consciente, deve ser tomada com cautela. A ordem se faz necessária, não temos como fugir dela: “Parece que sou todo instinto... Não é verdade. Há no meu livro, e não me desagrada, tendência pronunciadamente intelectualista” (ANDRADE, 2009, p. 24). A poesia não é apenas impulso destruidor, mas também criador. O que se deve refutar não é a ordem em si, mas aquela que limita, que prende, que se volta apenas para a estrutura, esquecendo o que há de mais belo e sublime na poesia – a liberdade! Pois, para Mário, escrever poesia moderna significa justamente lutar, gritar por essa libertação, pelo direito de criar, de ser e de se deixar levar pelo “desvairismo lunático” da experimentação:

O ponto mais polêmico do “Prefácio Interessantíssimo” (ontem como hoje) está aqui: na discussão da natureza psicológica do lirismo. A poética parnasiana levava a um verdadeiro fetichismo da técnica; métrica, rima, chave de ouro, cesura obrigatória, todos os pequenos truques da versificação eram confundidos e identificados com a poesia. Sucede que tal poética tinha seus quadros muito estreitos, incapazes de abranger aspectos importantes da poesia: a ênfase exagerada no papel da técnica resultava na diminuição igualmente exagerada do valor da inspiração (LAFETÁ, 2000, p. 161).

É neste sentido que Mário de Andrade, a partir das ideias desenvolvidas em dois artigos do esteta francês Paul Dermée, “Découvert du Lyrisme” e “Poésie = Lyrisme + art”, publicados respectivamente nos números 1 e 2 da revista *L'Esprit Nouveau*, estabelece sua crítica ao formalismo parnasiano, que justamente põe em desequilíbrio estes dois impulsos tão importantes para o processo de criação poética. É por isso que Mário se utiliza da fórmula apresentada por Dermée para enfatizar que a poesia é composta por estas duas naturezas que interligam os domínios de nosso consciente ao de nosso subconsciente, ou como ele chamará mais tarde, de nosso “eu” ao de nosso “sub-eu”:

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-los das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastentas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos (ANDRADE, 2009, p. 14, grifo nosso).

Lirismo e Arte, os dois pesos e as duas medidas usados por Mário para a construção de sua teoria poética. O primeiro, do qual admite uma total autonomia, corresponde à intuição, ao estado puro de inspiração, enquanto o segundo nos remete à Arte como técnica, como procedimento, sentido muito próximo ao do termo grego

*tékhne*. Tanto Mário como Paul Dermée tomam como base para o processo de criação artística o trabalho consciente do poeta-criador que, com sua sensibilidade e inteligência, é capaz de criar algo genuinamente novo e original (GREMBECKI, 1969, p. 36).

Assim, a criação poética seria constituída por estes dois momentos – primeiro o da sensibilidade, da impulsão lírica que nasce em nosso subconsciente e busca a expressão livre em nosso consciente; depois, o da inteligência que recria, reelabora os elementos frutos da inspiração do poeta. A diferença está que, em Dermée, estas duas faculdades são independentes, autônomas, não há interferência de uma na outra, cada uma realiza seu trabalho separadamente (GREMBECKI, 1969, p. 37). Para Mário de Andrade, principalmente a partir da *Escrava que não é Isaura*, produzido entre 1922 e 1925, estes dois elementos são inseparáveis e intimamente ligados um ao outro. Não são dois processos separados, primeiro ocorre um para depois ocorrer o outro. Essa divisão tem apenas um propósito explicativo e didático.

É preciso encontrar um ponto de equilíbrio entre as duas parcelas da soma proposta por Dermée. Ou melhor, é preciso ir além desta fórmula, recriá-la, reformulá-la, descrever em detalhes cada um de seus elementos, decompô-la. E foi justamente isso que Mário de Andrade fez: “Começo por conta de somar: Necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de ação + necessidade de prazer = Belas Artes” (ANDRADE, 1980, p. 127). Primeiramente, o homem, em contato direto com a realidade circundante, recebe uma série de informações através de seus sentidos, são as chamadas sensações, dados sensíveis que nosso intelecto “codifica” e “interpreta”. Com isso, surge uma necessidade de exprimir, de expressar por meio de gestos, gritos, sons articulados, entre outras formas, aquilo que foi recebido e sentido.

Junto a esta necessidade de expressão há também uma outra, de comunicação, que tem como objetivo recriar no espectador/ouvinte/leitor uma sensação similar à que foi sentida pelo poeta. Neste ponto, Mário coloca dentro desta equação matemática a categoria da recepção como ponto fundamental para o processo de criação poética. Percepção e recepção se tornam as duas pontas de um mesmo fio. Estão interligados. A criação poética não é apenas um ato desencadeado pela *psique* de seu criador, mas também pela sua leitura, pela sua recepção. O leitor assume, assim, uma responsabilidade, de co-criador da obra de arte. Entretanto, no entremeio deste processo

existe o caráter movente da arte – a ação. Reconstruímos, relembramos, reconfiguramos as sensações sentidas. E aí que reside o momento crucial da criação – a crítica:

O homem nunca está inativo. Por uma condenação assevérica movemo-nos sempre no corpo ou no espírito. [...] o homem por NECESSIDADE DE AÇÃO rememora os gestos e os reconstrói. Brinca. Porém CRÍTICA esses gestos e procura realizá-los agora de maneira mais expressiva e – quer porque o sentimento do belo seja intuitivo, quer porque o tenha adquirido pelo amor e pela contemplação das coisas naturais – de maneira mais agradável (ANDRADE, 1980, p. 128).

E é neste sentido que Mário define a poesia como uma forma de expressão das belas-artes. O poeta modernista reconhece a importância da fórmula de Dermée, mas acredita que há alguns pontos falhos nesta conceituação. O principal deles é que o lirismo não é apenas um processo restrito à poesia, mas a toda e qualquer forma de expressão artística. Assim, podemos falar de um impulso lírico na construção de uma pintura, por exemplo, ou mesmo na escrita de um romance em prosa. O lirismo não se associa somente à técnica, aos procedimentos de construção de um texto. Por este motivo, a fórmula de Dermée deve ser reformulada: “Corrigida a receita, eis o marron-glacé: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia” (ANDRADE, 1980, p. 128).

Um aspecto importante que devemos observar nesta fórmula é a troca do termo “lirismo” por “lirismo puro”, que caracteriza o estado e a natureza em que esta força criadora deve se encontrar. Dermée já havia apontado nesta direção. Para que se pudesse alcançar a poesia lírica em seu esplendor, ou que o Mário chama de “estado puro de poesia”, fazia-se necessário, portanto, um estado “puro” de lirismo (GREMBECKI, 1969, p. 38). Por sua vez, a substituição do termo “Arte” por “Crítica” corresponderia ao trabalho simultâneo no processo de criação poética empreendido pelo intelecto. Mas o ponto-chave nesta fórmula é o termo “Palavra”, enquanto o meio de expressão da poesia lírica. Mário estabelece, desta forma, uma tríade: sensibilidade, intelecto e linguagem.

A inclusão deste terceiro elemento caracteriza justamente o seu grande passo em relação ao conceito de lírica elaborado por Paul Dermée. Para Mário, a poesia, a verdadeira e mais livre, só pode ser alcançada a partir do equilíbrio destas três forças e é neste sentido que sua teoria da poesia moderna não pode ser compreendida apenas por um ponto de vista psicológico: “Temos, portanto, uma poética preocupada com o concreto da linguagem, com os meios técnicos da obra de arte” (LAFETÁ, 2000, p.

165). A inspiração e a técnica são necessárias, mas também é preciso uma consciência profunda do campo de possibilidades que a linguagem verbal é capaz de proporcionar.

Em outras palavras, se é importante assumir uma postura moderna frente à nova poesia lírica, precisamos, antes de qualquer coisa, de uma linguagem que possa expressar esse espírito de novidade, isto é, precisamos de uma linguagem renovada, experimental. Mário utiliza uma parábola para exemplificar essa consciência sobre a linguagem através da figura da escrava de Ararat e de um “vagabundo genial” que logo revela ser o poeta francês Arthur Rimbaud (1854 – 1891):

Um vagabundo genial nascido a 20 de outubro de 1854 passou uma vez junto do monte. E admirou-se de, em vez do Ararat de terra, encontrar um Gaurisancar de sedas, setins, chapéus, jóias, botinas, máscaras, espartilhos... que sei lá! Mas o vagabundo quis ver o monte e deu um chute de 20 anos naquela heterogênea rouparia. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera. A escrava do Ararat chamava-se poesia. O vagabundo genial era Arthur Rimbaud (ANDRADE, 1980, p. 127).

O projeto modernista que Mário determina se pauta nesta ideia de uma poesia que está livre dos adornos e das joias que foram colocadas sobre ela ao longo dos séculos. O poeta modernista quer venerar essa mulher, porém, nua, desprovida de qualquer acessório, em sua essência mais humana e bela. Precisamos mergulhar na linguagem em seu estado mais natural, livre de pretensões e normas sintáticas convencionais. Desta maneira, sua teorização poética segue dois caminhos – um técnico e o outro estético: “Tecnicamente são: Verso livre, Rima livre, Vitória do dicionário. Esteticamente são: Substituição da Ordem Intelectual pela Ordem Subconsciente, Rapidez e Síntese, Polifonismo” (ANDRADE, 1980, p. 130).

Mário parte de uma comparação com a música. Esta última, de acordo com o poeta, há muito já se libertou de uma “possível obrigação” com a melodia, se debruçando, desde o século VIII, no universo de combinações e expressões provocadas pelo uso da harmonia. A poesia, por sua vez, até meados do século XIX, foi essencialmente melódica, isto é, essencialmente figurativa e bem estruturada em encadeamentos perfeitos de frases inteligíveis. Contudo, a dinamicidade e a fugacidade vividas no início do século XX reclamavam por uma nova organização:

Ora, se em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais: “Mnezarete, a divina, a pálida Phrynea/ 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 (ANDRADE, 2009, p. 19).

A harmonia é, na concepção de Mário de Andrade, a associação automática e simultânea de sons. Daí sua definição para a poesia moderna uma espécie de “polifonia” ou “simultaneísmo” dos vocábulos, enquanto estruturas sonoras e semânticas bem organizadas, para compor um conjunto harmônico e agradável. As palavras não precisam se unir por meio de relações sintáticas estabelecidas. Nenhuma palavra precisa ser o complemento de sentido de outra. Elas são independentes. E é a interligação entre seus sentidos particulares, a associação destas palavras que vibram epulsam, que cria a harmonia estética da poesia (LAFETÁ, 2000, p. 163). O que Mário procura é o estado primitivo da linguagem, que muitos outros poetas buscaram, dentre eles o próprio Arthur Rimbaud.

A sintaxe gramatical, portanto, não é um fim, não é o objetivo maior da poesia. As palavras em liberdade possuem uma lógica e uma organização particular: “Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, – o verso harmônico” (ANDRADE, 2009, p. 124). Essa linguagem de natureza telegráfica quebra toda a linearidade do poema. Precisamos, enquanto leitores, redescobrir o modo de leitura do texto, reelaborar nossos procedimentos para que, assim, possamos ser capazes de apreciar esta nova arte que exige para si uma nova postura. Não é apenas a poesia que tem que ser moderna, também precisamos ser leitores modernos. A frase e o verso são dispostos agora a partir de uma nova configuração, de relações entre termos completamente diferente daquela a que estávamos acostumados até então.

A linguagem poética deve ser, na visão de Mário, polifônica, isto é, representar as simultaneidades de sensações e sons que recebemos através de nossos sentidos. A poesia não possui nenhuma obrigação de representar a realidade de maneira fiel e realista. Os impulsos líricos, que emergem de nosso subconsciente, criam algo que se afasta do real em si (LAFETÁ, 2000, p. 163). Como diz em sua parábola, o homem, invejando o grande Criador do universo, também procurou criar e, assim, de sua língua, retirou um novo ser – a escrava de Ararat, a própria Poesia. O poeta não é um copista, um fotógrafo; ele recria, ele reconstrói. A liberdade que tanto almeja reside exatamente neste ato. Seu compromisso não é com o real, mas com algo que se encontra muito além deste. A verdade do poeta, para Mário de Andrade, reside em sua coragem com o novo,

em sua determinação. A arte não tem propósito de reproduzir, mas de deformar. E é aí que nos defrontamos com o que há de mais belo em sua existência.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius NicastroHonesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ANDRADE, Mário de. “A Escrava que não é Isaura”. In: **Obra imatura**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

\_\_\_\_\_. “O Movimento Modernista”. In: **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.

\_\_\_\_\_. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Vida Melhor, 2009.

BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

BRADBURY, Malcolm. “Tornar novo”. In: **O mundo moderno: dez grandes escritores**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 19-20.

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

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

LISPECTOR, Clarice. “Literatura de Vanguarda no Brasil”. In: **Outros escritos**. Organização de Tereza Montero e Lúcia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.