

MÁRIO DE ANDRADE: POESIA E POLÍTICA

Paulo Becker

SUMÁRIO

Pesquisa da relação que a poesia de Mário de Andrade estabelece com a política. A obra do autor parte de uma posição esteticista, passa por um período de engajamento forçado e alcança, na última fase, uma síntese original do poético com o político.

O TROVADOR ARLEQUINAL

Mário de Andrade foi uma figura destacada na implantação do Modernismo no Brasil. Seja como poeta, seja como crítico e teórico da literatura, ele participou ativamente da movimentação geral que propiciou uma mudança de ares no panorama artístico nacional, e esteve presente inclusive nas atividades da Semana de 22, expondo-se à vaia pública, apesar de uma timidez confessa. Durante este período, lançou-se na defesa da nova estética modernista com paixão, característica que marcaria sua participação em todas as atividades que viria a desempenhar no futuro, inclusive a de funcionário público, apaixonadamente defendendo a pesquisa e preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. Mas a militância modernista dos anos 20 apresenta a particularidade de exigir o artista e esteta quase que por completo, servindo desse modo como fulcro de sua vida intelectual. Talvez por isso, Mário de Andrade mostra, nessa década, uma indiferença pelas questões mais explicitamente políticas. O arlequim até pode atirar um tomate na autoridade pública, para se divertir e fazer rir o leitor, mas não há em sua obra poética inicial qualquer crítica mais consistente aos políticos ou mesmo uma preocupação mais continuada com as questões sociais.

Na **Paulicéia desvairada**, apesar da onipresença de São Paulo e de seus habitantes, eles se encontram aí ao modo de um pano de fundo, contra o qual se destaca a figura ímpar do trovador arlequinal. O individualismo se anuncia desde a dedicatória do livro, que o poeta endereça a si mesmo: Mário de Andrade diz ser seu próprio Guia, Mestre e Senhor (as maiúsculas são dele). O livro se apresenta, praticamente em sua totalidade, como um conjunto de instantâneos da cidade de São Paulo, colhidos através da sensibilidade do poeta. Os pontos de exclamação e as reticências, que proliferam ao longo dos poemas, são sintomáticos da subjetividade e passionalidade que permeia todo o livro. O poema “Inspiração”, só para dar um exemplo, conta com nove versos, nos quais aparecem doze vezes as reticências e seis vezes o ponto de exclamação - algumas vezes os dois vêm justapostos.

Se o registro sentimental da cidade de São Paulo se apresenta como a nota dominante do livro, há entretanto um ou outro poema que arisca polemizar idéias ou crenças. É este o caso da conhecida “Ode ao burguês”, na qual se escarnece da burguesia, ou do poema “Religião”, uma profissão de fé no catolicismo, que soará aos ouvidos do leitor de hoje, muito provavelmente, como anacrônica e piegas.

Há, ainda, um poema que tematiza explicitamente o risível cenário político nacional. Trata-se de “O rebanho”:

*Oh! minhas alucinações!
Vi os deputados, chapéus altos,
sob o pátio vespéral, feito de mangas-rosas,
saírem de mãos dadas do Congresso...
Como um possesso num acesso em meus aplausos*

aos salvadores do meu Estado amado!...

*Desciam, inteligentes, de mãos dadas,
entre o trepidar dos táxis vascolejantes,
a rua Marechal Deodoro...*

*Oh! minhas alucinações!
Como um possesso num acesso em meus aplausos
aos heróis do meu Estado amado!...*

*E as esperanças de ver tudo salvo!
Duas mil reformas, três projetos...
Emigram os futuros noturnos...
E verde, verde, verde!...
Oh! minhas alucinações!
Mas os deputados, chapéus altos,
mudavam-se pouco a pouco em cabras!
Crescem-lhes os cornos, descem-lhes as barbinhas...*

*E vi que os chapéus altos do meu Estado amado,
com os triângulos de madeira no pescoço,
nos verdes esperanças, sob as franjas de oiro da tarde,
se punham a pastar
rente do palácio do senhor presidente...
Oh! minhas alucinações!*

O principal alvo deste poema, em que soa uma nota de inusitada atualidade, é o poder legislativo, na figura dos “deputados, chapéus altos”. A princípio, o poeta mostra-se efusivo diante dos representantes do Congresso: ele aplaude frenético, pois deposita grandes esperanças nos deputados. Chama-os de “salvadores”, de “heróis” do seu Estado amado. Com a intervenção dos deputados, através de “Duas mil reformas, três projetos...” (note-se a concepção política claramente reformista), o futuro deixaria de mostrar-se “noturno”, ganhando então a cor verde da esperança. E o verde explode em todo um verso, no qual, à força da repetição, a exaltação vai num crescendo e se espraia nas reticências: “E verde, verde, verde!...”. Entretanto, os deputados sofrem uma metamorfose: pouco a pouco, se convertem em cabras e, sem mais, põe-se a “pastar / rente do palácio do senhor presidente...” Fica patente a crítica ao servilismo dos congressistas, à sua sujeição aos ditames do poder executivo: os deputados não só vão “pastar” no gramado do palácio do presidente, mas trazem ainda no pescoço um triângulo de madeira, peça comumente utilizada no meio rural para impedir que os animais consigam se evadir do cercado. Ou seja, também os políticos do legislativo se movem dentro de limites estreitos, e são incapazes de ultrapassá-los, pois trazem no pescoço a marca de sua submissão, ao modo de animais domésticos.

A metamorfose dos deputados provoca uma repentina mudança no tom do poema. O tom efusivo do início, reforçado pelos aplausos possessos do poeta e por suas enormes esperanças, cede lugar a uma desolação que se esconde atrás da sátira. Os deputados aparecem com cornos e barbinhas, são cabras com triângulos de madeira no pescoço, e ao pastar devoram tanto a grama do palácio presidencial quanto os “verdes esperanças” do poeta. E os chapéus altos, que no início do poema pareciam distinguir seus portadores com uma dignidade especial, na última estrofe acabam por ocupar metonimicamente o lugar dos próprios deputados, dando a entender que a ostentação pretensiosa dos últimos não possui correspondência no real. Na verdade, os deputados não passam de figuras cuja imponência aparente apenas dissimula sua impotência efetiva. E o próprio Congresso se revela, afinal, um adereço do Estado, como símbolo de uma democracia que, diante da hipertrofia do executivo e dos poderes do “senhor presidente”, inexistia de fato.

O poema “O rebanho” realiza, em forma de sátira, uma crítica à política da República Velha. Mas esta nota crítica soa mais ou menos isolada no livro, e seu alvo é antes o Congresso que a estrutura política como um todo. Vale lembrar que esta estrutura já se mostrava carcomida em suas bases pela manipulação e fraude eleitoral, pela alternância no poder acertada entre os dois estados mais fortes, São Paulo e Minas Gerais (a

conhecida “política do café com leite”) e, enfim, pelo tratamento dispensado pelas oligarquias às graves questões sociais, enquadradas como “caso de polícia”. No intuito de corrigir estas e outras características anacrônicas da República Velha, tomaria corpo no Exército durante os anos 20 o movimento tenentista, que culminaria no golpe militar que levou Getúlio Vargas à presidência da República em 1930.

Em um poema longo ao final do livro, “As enfiaturas do Ipiranga”, denominado de “oratório profano”, a luta entre o novo e o arcaico se trava no campo estético, e apenas repercute em surdina no plano social ou político. O poema é composto em forma de jogral, e apresenta o confronto entre a estética modernista, que luta por se afirmar (representada pelas “Juvenilidades Auriverdes”), e as estéticas passadistas (reunidas sob a denominação de “Orientalismos Convencionais”). Os “Orientalismos Convencionais”, o próprio nome o diz, estão empenhados em que prevaleça a tradição e o bom senso na criação artística: “Universalizai-vos no senso comum! / Senti sentimentos de vossos pais e avós!” Já as “Juvenilidades Auriverdes” se anunciam sob o refrão “A passiflora! o espanto! a loucura! o desejo!”, palavras de ordem que apresentam o multifacetado e ainda pouco definido projeto estético dos modernistas.

A sociedade não é chamada a participar desta discussão, e a representação que o poema oferece da sociedade é esquemática, contrapondo apenas duas classes ou segmentos: os ricos e os pobres. Os operários e a gente pobre (“Sandapilários Indiferentes”) comparecem somente com uma fala de cinco versos, sintomaticamente pedindo silêncio: “Vá de rumor! Vá de rumor! / Esta gente não nos deixa mais dormir!”. Já os milionários e burgueses (“Senectudes Tremulinas”) participam mais, embora com o intuito único de apoiar a arte passadista.

Entre as várias vozes corais, há apenas uma solista, que o poeta denomina de “Minha Loucura”. Esta voz em solo intervém, em tom mais elevado e pacificador, para afirmar a fé em Deus e o patriotismo autênticos, bem como para anunciar, ao final do poema, a glória que o futuro reserva para as “Juvenilidades Auriverdes”: “Os vossos vaga-lumes interiores! / Inda serão um Sol nos oiros do amanhã!”. Assim, os que eram, à época, “imolados sem razão”, devido às inovações que introduziam no âmbito da criação artística, escutam o sedutor acalanto da solista “Minha loucura” como um bálsamo e um presságio dos céus, e podem adormecer “eternamente surdos” às vaias e patadas que recebem do mundo terreno, dos simples mortais, indiferentes ou francamente contrários às novas formulações estéticas.

UM SAFADÍSSIMO CHUPIM

Mário de Andrade começou a publicar poesia em 1917, sob o pseudônimo de Mário Sobral. O livro de estréia, **Há uma gota de sangue em cada poema**, é um panfleto pacifista inspirado pela Primeira Guerra Mundial. Mas apenas o segundo livro, **Paulicéia desvairada**, escrito em 1920 e publicado em 1922 (ano da primeira rebelião tenentista e da fundação do Partido Comunista do Brasil), foi elaborado dentro da nova concepção estética do Modernismo. E se o livro de estréia trazia preocupações com um grande problema social, como a guerra, o segundo, já marcado pelo espírito vanguardista e individualista que marcou o Modernismo em âmbito internacional, calava quase totalmente sobre problemáticas extra-artísticas.

Falar em individualismo em relação à obra de Mário de Andrade é, entretanto, sempre um pouco difícil. Isto porque, como o poeta repetiu várias vezes ao longo de sua vida, a intenção básica que o animou sempre foi a de fazer a palavra “servir”. Pode-se, é claro, chamar o próprio Mário de Andrade a depor, tentando provar o seu individualismo. No lúcido texto “O movimento modernista”, de 1942, ele afirma sem meias-palavras que se deixou enganar por suas intenções durante uma vida inteira, e que, embora traísse sua obra artística buscando conferir-lhe um “valor utilitário”, descobre afinal que esta não contribuiu em nada para o “amplioramento político social do homem”. Confronta-se, assim, com um paradoxo: “Tendo deformado toda a minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável!”¹.

Não se deve, entretanto, dar demasiado crédito a essas palavras do poeta, sob pena de não perceber o intuito verdadeiramente solidário e participativo que anima a sua obra. A **Paulicéia desvairada** transborda de elementos individualistas, na esteira da noção de arte como “idealização livre, subjetiva”, apresentada pelo

¹. Mário de Andrade, **O movimento modernista**, p. 78.

autor no “Prefácio interessantíssimo”, mas isso tudo não apaga o fato de que a publicação do livro foi realizada, em que pese os riscos que isto representava na época, acima de tudo por uma preocupação de mudar a mentalidade coletiva, ainda que esta mudança se restringisse ao plano artístico. A princípio temeroso ou tímido demais para publicar sua **Paulicéia**, o autor entretanto não hesitou em dá-la a público quando percebeu que ela poderia ser **útil para os outros**, abrindo caminho para uma renovação da sensibilidade estética e do próprio processo criador, o que demonstra que o seu peculiar individualismo não carece de generosidade nem de espírito participativo (coisa que sua vasta correspondência só vem confirmar). Apenas, enquanto tardava a consciência de que era preciso mudar o mundo, se empenhava solidariamente pela mudança da arte.

Nos anos 30, porém, grande parte dos modernistas, entre eles o próprio Mário de Andrade, enveredariam por uma arte mais politizada e mais atenta às discontinuidades e asperezas do tecido social. Como nota Lafetá, depois da Revolução de 30, “os homens do Modernismo voltaram-se quase todos para as preocupações políticas: a consciência da função social da literatura e das responsabilidades dos escritores foi assumida de modo pleno por eles. Em Mário, essa consciência esteve presente desde o começo, mas cresceu e tomou um lugar cada vez mais importante a partir dessa época.”²

Um poema que apresenta claramente uma evolução na postura política de Mário de Andrade é “O Carro da Miséria”, escrito em duas datas significativas: 24 de dezembro de 1930, portanto logo após o golpe que levou Getúlio Vargas ao poder, e 11 de outubro de 1932, na esteira do fracasso da revolução constitucionalista empreendida pelo estado de São Paulo. O poema traz aposta ainda uma terceira data, 26 de dezembro de 1943, mas esta, segundo o próprio autor, não foi propriamente de criação, mas de ajuste final do poema.

Além das datas de criação, também a dedicatória fornece pistas para a interpretação do poema. “O Carro da Miséria” é dedicado a Carlos Lacerda, na época ainda situado politicamente na esquerda, seguindo aliás uma tradição que já vinha de família (seu pai, Maurício de Lacerda, era homem de oposição e revolucionário, e dois de seus tios eram filiados ao Partido Comunista). A dedicatória a Carlos Lacerda evidencia assim, por si mesma, a busca de um alinhamento ideológico por parte de Mário de Andrade com as correntes políticas mais progressistas, nas quais também se encontrava engajado o pessoal mais jovem da **Revista Acadêmica**, que ele conhece em 1934, mas com o qual irá aprofundar a convivência durante seu “exílio” no Rio (de 1938 a 1941). O pessoal da revista, além de Carlos Lacerda, inclui Moacir Werneck de Castro, Murilo Miranda e Lúcio Rangel, sendo os dois primeiros os mais decididamente políticos e radicais³.

Por nascimento e por educação, Mário de Andrade era um burguês (embora nada abastado). E, segundo Paulo Duarte, esta sua posição de classe se traduziu inclusive em seus escritos literários: “de um modo geral, até 1921, literariamente, Mário de Andrade era um escritor burguês, como todos os outros e muito hesitante ainda.”⁴ Para Paulo Duarte, a conversão de Mário de Andrade ao Modernismo significa sua ruptura com a burguesia. Mas, mesmo que o Modernismo não fizesse a apologia da sociedade burguesa, também não foi muito crítico dela (especialmente no Brasil), em decorrência da falta de consciência histórica e social desse movimento. Por isso, o lado burguês de Mário de Andrade pôde sobreviver, mesmo que à sombra, em suas obras modernistas dos anos 20. E é apenas com algumas obras de 1930 em diante que ele vai buscar exorcizar este burguês que carrega dentro de si, como ele mesmo diz em carta a Carlos Lacerda datada de 5 de abril de 1944: “as datas do desfazimento em mim dos prazeres e prerrogativas da minha classe são essas: 1930, “O Carro da Miséria”, 1932, 2a. versão e definitiva do mesmo; 1933, “Grão Cão do Outubro” e enfim, fins de 1934 o artigo me confessando “coram populo” comunista. Sem sê-lo e sem selo nenhum, hélas!”⁵

². Em **Mário de Andrade**, volume organizado por Lafetá para a coleção “Literatura comentada”, p. 18.

³. No livro **Mário de Andrade: exílio no Rio**, Moacir Werneck de Castro comenta o espanto do amigo mais velho, que eles chamavam de modo brincalhão de “mestre”, com a biografia precoce dos moços da **Revista Acadêmica**, com sua politização, sua coragem (Mário de Andrade diz ter pavor só de pensar em ser preso algum dia) e com suas vidas nômades e inconstantes, tão distintas da vida de “paulistano regrado” do autor de **Macunaíma**.

⁴. Paulo Duarte, **Mário de Andrade por ele mesmo**, p. 25.

⁵. **Mário de Andrade** (Literatura Comentada), p. 137.

Nessa altura, já fica evidente o caráter político de “O Carro da Miséria”. As datas, a dedicatória, o depoimento posterior do próprio Mário de Andrade sobre este seu poema, e além de tudo isso o próprio título, alertando ironicamente para a miséria que desfila pelas ruas do país cotidianamente, provam este vínculo com a política. Mas será que, ao se politizar, a poesia de Mário de Andrade também assume, nesta década de trinta, algum compromisso claro com determinada corrente ou ideologia política? Para responder esta pergunta, é necessário realizar a análise do texto poético de “O Carro da Miséria”. Por se tratar de um poema longo, o que impede sua transcrição neste trabalho, são citados apenas os trechos que sirvam de exemplificação aos aspectos levantados.

“O Carro da Miséria” é composto de dezesseis partes. A estrutura das partes é heterogênea, variando em extensão (que pode ser de dois versos ou de várias estrofes longas), no uso de verso metrificado ou livre, na presença ou não de rimas, na explicitação ou ocultamento do sujeito lírico, no tom mais ou menos sério, etc. A ligação entre as partes é relativamente solta, não havendo um nexos lógico ou uma progressão evidente entre elas. Há, entretanto, vários temas e imagens recorrentes que garantem a coesão do poema, e a primeira e última partes fornecem como que uma moldura para o mesmo.

A primeira parte começa com duas estrofes em forma de pergunta (“O quê que vem fazer pelos meus olhos tantos barcos...” e “O quê que vem fazer na minha boca um beijo...”), evoluindo depois para uma revisão do passado nacional, os “caminhos caminhos caminhos errados de séculos”, passado esse que “atrapalha” a vida do poeta, fazendo dele um sujeito fragmentado e sem identidade própria. Já a última estrofe principia por afirmações (“Nasce o dia canta o galo / O salvador não nasceu. / Não foram esses heróis heróis revolucionários...”), e toma em seguida o rumo da profecia utópica (“Oi Tia Misemiséria / Tens de parir o que espero / Espero não! esperamos / O plural é que eu venero”).

Na construção do verso, Mário de Andrade lança mão de vários recursos provenientes da tradição da poesia culta, como a rima, a anáfora, as assonâncias e aliterações, ao lado de técnicas inovadoras, como a livre associação de imagens (“Zine o espaço carpideira / Arrancando os cabelos / Dos luminosos magistrats / E à luz dos raios que te partam...”), o bestialógico (“A pia pinga o pinto pia / Morre a vizinha”) e a grafia deturpada de certas palavras (“E te enlambuza na miséria *nacionar*”). Esta carpintaria heteróclita, que não se preocupa muito com o acabamento final, lixas e vernizes, provoca certa inquietude no leitor comum de poesia, acostumado a poemas mais “puros” e bem-feitos.

Quanto ao tom, o poema oscila entre o sublime e o cômico, entre o problemático e o puramente panfletário. Pode-se reconhecer aí a mescla de estilos (tão cara à estética modernista), que afirmava a dignidade literária igual de todos os elementos da realidade, bem como de todos os gêneros literários. De um ponto de vista político, este constante vai-e-vem estilístico pode ser interpretado como um sintoma da indefinição ideológica do poeta. Nos versos a seguir, encontramos um exemplo dessa oscilação do poema, que desce abruptamente do sublime e problemático (primeiros quatro versos) ao cômico (três versos finais):

*Torpe é a cidade. Um desejo sombrio de estupro
Um desejo de destruir tudo num grito
Num grito não num gruto
E dar um beijo em cada mão de quem trabalha...*

*E si o Fulano for maneta?
Ora brinque-se senhor adeogado
Diga adeus e vá pro Diabo que o carregue*

Diante da realidade envilecida, o poeta é acometido por um sentimento trágico de revolta e, ao mesmo tempo, de solidariedade com as gentes mais sofridas, os trabalhadores. Entretanto, é difícil não notar que a expressão dessa solidariedade, que aparece no quarto verso transcrito, já vem comprometida por um tom algo panfletário. Então, talvez para fugir do panfleto, ou pela incapacidade mesma de o poeta apresentar alternativas concretas ou soluções práticas para a transformação da sociedade, ele escorrega imediatamente no cômico: “E si o Fulano [trabalhador] for maneta?”.

Se o poema “O Carro da Miséria” apresenta, em muitos momentos, uma espécie de compromisso com as classes despossuídas, volta-se, outras vezes, com virulência contra a burguesia. Há versos, inclusive, que soam ao ouvido como palavras de ordem de algum comício ou passeata de partido revolucionário: “Avança avança

contra toda a Cristandade! / General serás derrotado”). Mário de Andrade, católico e de origem burguesa, assimila o cristianismo ao capitalismo para renegar (ou abjurar) ambos de um só golpe, embora sem convicção. A falta de convicção, ou de uma postura firme e clara do poeta, se traduzem na ambigüidade radical do poema, que impossibilita uma interpretação unívoca. Assim, a mensagem política revolucionária encontra uma tal quantidade de “ruidos” e distorções no caminho (como o bestialógico, as grafias deturpadas, a mescla estilística, etc.) que não chega a se explicitar de forma clara. Em decorrência disso, não deixa de soar algo forçada a nota utópica que se impõe na parte final do poema, em que o poeta busca se diluir na multidão de miseráveis que esperam por dias melhores.

O poema “O Carro da Miséria”, por suas idas e voltas, afirmações e negações, denúncias e silenciamentos, não deveria encontrar um final que, este sim, se pretende unívoco e profético. Isto porque, mais que a figura do intelectual engajado ou de esquerda, o que transparece ao longo do poema são os negaceios de uma consciência burguesa atormentada com os próprios privilégios, ou ainda, mais especificamente, os jogos lúdicos de um poeta que, sabendo de seu enraizamento na classe dominante, busca de alguma forma ultrapassá-la: “Vou reentrar no meu povo / Reprincipiar minha ciência”. Mas a ultrapassagem não se dá de maneira completa e definitiva, pois o poeta ora se vê como mártir social, que “range e come as próprias tíbias do naufrágio”, ora se confessa um simples fingidor, um gozador que, no fundo, chora “como um safadíssimo chupim” (ave que põe seus ovos a chocar em ninho alheio - ninho que, no poema, representaria a classe social inferior).

O que a parte final do poema permite deduzir, entretanto, é a crença do poeta (compartilhada pela maioria da intelectualidade da época) na figura de um “salvador da pátria”, de um governo forte que viesse colocar as coisas em ordem e restabelecer a justiça de cima para baixo.⁶ Nem a revolução de 30, nem a de 32 propiciaram, no entendimento do poeta, o surgimento desse salvador (cuja figura no poema também apresenta, evidentemente, traços do cristianismo). Desiludido com os políticos, que reconhecia estarem mais interessados na “politicagem” do que em melhorar a situação social, Mário de Andrade, num blefe inconsciente, na parte final de “O Carro da Miséria” engrossa o coro dos apologistas da revolução, embora suas próprias convicções intelectuais não permitissem este apólogo, pois ele mesmo jamais chegou a se converter ao marxismo, como confessa em carta a Oneyda Alvarenga, de 1940: “Você sabe que pessoalmente não admito integralmente o marxismo e sinto na vida humana uma porção de causas e de imponderáveis que produziram os efeitos.”⁷

Enfim, há uma característica de “O Carro da Miséria” que não pode passar despercebida: a sua concepção deve muito à festa popular do carnaval, e ao espírito dionisíaco aí presente. De certa forma, o poema mimetiza em sua própria estrutura um desfile carnavalesco: compõe-se de várias alas (partes), vale-se de máscaras (ambigüidades), busca desfazer as contradições em riso (mistura do trágico ao cômico), e possui várias referências à música e à dança (“Maxixa agora samba o coco”, etc.)⁸. A festa do carnaval serve de pretexto ao poeta, na vida cotidiana profundamente cristão e burguês, para brincar com a idéia de uma virada radical no estado das coisas, vislumbrando mesmo uma vitória dos “Vermes barrigudinhos chins e Almeidas” sobre os “Larinhos crespinhos e matarazinhos” (alta burguesia paulista). Talvez expressar essa idéia funcionasse mesmo, para Mário de Andrade, como exercício catártico para sua má-consciência burguesa. Mas não se deve

⁶. Segundo Silviano Santiago, o projeto básico do nosso Modernismo era o de atualização da nossa arte através de uma escrita de vanguarda (por si mesma já elitista e autoritária) e o de “modernização da nossa sociedade através de um governo revolucionário e autoritário”. Noutro momento, Santiago comenta como Mário de Andrade se vale, em seu posto de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (que ocupou entre 1934 e 1938), de uma prática comum ao governo autoritário, o sigilo, e conclui: “A grande *bête noire* de todos nos anos 30 é o liberalismo e a democracia. A redenção dos regimes autoritários se encontra, por isso, no conhecimento especializado dos técnicos, escolhidos a dedo pelos poucos eleitos.” (**Nas malhas da letra**, p. 76 e 174).

⁸. **Mário de Andrade - Oneyda Alvarenga**: cartas, p. 212.

⁸. Fazendo o caminho reverso, do carnaval à obra poética, uma escola de samba do Rio de Janeiro utilizou, em 1992, justamente o livro **Paulicéia desvairada**, de Mário de Andrade, como tema para seu enredo e desfile, o que demonstra as afinidades eletivas que o poeta possuía com o carnaval.

esquecer que a pretensa inversão ou transformação da ordem vigente durante o período carnavalesco só é permitida enquanto encenação, para - como diz o conhecido samba - tudo se acabar na quarta-feira.

COM O CORAÇÃO DEVASTADO

Mário de Andrade professou várias vezes, especialmente em sua vasta correspondência com os amigos, seu distanciamento da vida política mais momentânea, das lutas partidárias, da prática dos conchavos e dos ajustes entre as elites (em carta a Moacir Werneck de Castro, de 28 de janeiro de 1944, ele fala do seu “antipolitiquismo essencial”). Isso não impediu, porém, que o poeta se tivesse envolvido cada vez mais com o mundo da política, até mesmo em função de vários incidentes pessoais (como a prisão de seu irmão Carlos ou de amigos como Paulo Duarte, ou a sua própria demissão do Departamento de Cultura de São Paulo). Mas as marcas que esse envolvimento deixou sobre sua poesia derradeira dá conta de que, apesar de tudo, Mário de Andrade só via dignidade humana (e poética) na política que permanece isenta de interesses pessoais.

O que ressalta à primeira leitura das obras poéticas que Mário de Andrade compôs na década de 40 é, sem dúvida, a exacerbação do traço político nas mesmas ⁹. Além disso, espanta a postura política coerente e afirmativa que encontramos aí, muito diversa daquela verificável nos poemas da década anterior. O poeta parece ter atingido a essência mesma da questão, e, sem comprometimentos partidários ou tendenciosos, apresenta uma denúncia dolorida do caos que vê instalado na política e na sociedade da época, além de marcar a sua opção vigorosa por todos aqueles que se encontram marginalizados dentro da estrutura social. Isso tudo é muito bem sintetizado no poema abaixo, o terceiro da “Lira paulistana”:

*Garoa do meu São Paulo,
- Timbre triste de mártírios –
Um negro vem vindo, é branco!
Só bem perto fica negro,
Passa e torna a ficar branco.*

*Meu São Paulo da garoa,
- Londres das neblinas finas –
Um pobre vem vindo, é rico!
Só bem perto fica pobre,
Passa e torna a ficar rico.*

*Garoa do meu São Paulo,
- Costureira de malditos –
Vem um rico, vem um branco,
São sempre brancos e ricos...*

Garoa, sai dos meus olhos.

A forma desse poema é quase clássica. É composto de três estrofes de cinco versos (a última com o quinto verso aparecendo isolado), em redondilha maior, com um vocabulário reduzido ao mínimo, e o tom, mais que de seriedade, é de trágica pungência. As duas primeiras estrofes se estruturam simetricamente, num paralelismo formal que acentua a contigüidade entre o assunto tratado (a oposição entre negros e brancos, na primeira, e a oposição entre pobres e ricos, na segunda). A terceira estrofe retoma apenas os elementos dominantes na escala social (ricos e brancos), explicitando assim o vínculo entre eles, mas termina com uma angustiada apóstrofe à garoa, solicitando que saia dos olhos do poeta para que ele possa ver os elementos marginalizados (pobres e negros) que ficam eclipsados nesta estrofe. As palavras centrais do poema, ou seja, as que compõem as oposições (rico/pobre, negro/branco) e as que designam o palco histórico e geográfico em que essas oposições se instalam (São Paulo), se repetem várias vezes, numa reiteração que vem sublinhar a aparente imutabilidade da indesejável situação presente (idéia que vem reforçada no verso “São sempre brancos e ricos...”).

⁹. Estas obras, além de “Lira paulistana”, incluem “A meditação sobre o Tietê” e “Café”.

Outro termo que se repete ao longo do poema é garoa (e, uma vez, aparece o sinônimo neblina). Desde logo, pela recorrência da palavra e pela adjetivação que recebe, nota-se que a garoa é elevada à uma significação simbólica. Inicialmente, a garoa é qualificada como “Timbre triste de martírios”, mas já na segunda estrofe é ela que constitui o elo de ligação entre São Paulo e Londres, comparação que aparentemente permite uma elevação da cidade do poeta (aproximando-a à capital de um país europeu). Na terceira estrofe, a garoa é novamente qualificada de forma negativa (ela é a “Costureira de malditos”) e, afinal, o poeta diz para ela sair de seus olhos.

A predominância de adjetivações negativas para a garoa permite reconhecer que, mesmo naquele caso em que parecia conotar uma valor positivo, como elo de ligação entre as cidades de São Paulo e de Londres, há na verdade uma marca negativa ou crítica. E esta releitura encaminha uma interpretação diversa e mais complexa de todo o poema, por envolver um questionamento da constituição da identidade brasileira feita através de comparações com o estrangeiro, especialmente com os países europeus mais desenvolvidos. Pode-se depreender, então, que o elemento que impede de fato a visão do poeta, e contra o qual ele se dirige ao final do poema, não é de fato nenhum fenômeno meteorológico, mas sim cultural, ou seja, a garoa nada mais é que um conjunto de preconceitos culturais, geralmente assimilados do estrangeiro sem crítica, que impedem o intelectual ou o cidadão brasileiro comum de ver claramente a sua própria realidade.

Entre o real e a vista se interpõe a garoa, como uma cortina opaca, constituída pelos valores do mundo desenvolvido, dos povos brancos e ricos do hemisfério norte, e esta cortina impede o poeta (e a sociedade brasileira em geral) de reconhecer tanto as raças não brancas que compõem em grande parte a população do país como o estado miserável em que essa população sobrevive. Os negros e pobres passeiam publicamente pelas ruas, mas permanecem despercebidos e desassistidos, como se fossem de fato invisíveis. Vale notar que o próprio Mário de Andrade tinha por avós, tanto pelo lado paterno quanto materno, duas mulatas, das quais herdou algumas características físicas. Este fato contribuiu para que o poeta (ou “bardo mestiço”, como se auto-denomina em “A meditação sobre o Tietê”) fosse especialmente sensível à questão da cor, e sabe-se que ele chegou a recusar vários convites de viagens aos Estados Unidos, entre outros motivos, devido à “discriminação racial nos States”¹⁰.

Neste poema de “Lira paulistana” podemos verificar, portanto, como o poeta consegue, através de versos límpidos e incisivos, denunciar uma problemática que lhe toca pessoalmente e, ao mesmo tempo, se articula com grandes problemas nacionais (como o racismo, a pobreza e a colonização cultural). Dessa forma, Mário de Andrade dá um passo decisivo no sentido da criação daquela arte mais verdadeiramente interessada que, na conferência “O movimento modernista”, lamentou não ter sido feita nem por ele nem por seus companheiros de geração nas décadas anteriores.

O mesmo compromisso social presente no poema analisado acima retorna em quase todos os outros poemas da série intitulada “Lira paulistana”, que constitui como que uma resposta do Mário de Andrade maduro e sofrido ao poeta arlequinal, individualista e predominantemente esteta, que ele mesmo já fora, à época em que compôs a **Paulicéia desvairada**. De fato, Mário de Andrade viveu seus últimos anos de vida, após seu afastamento do Departamento de Cultura e talvez principalmente em função disso, bastante inquieto e infeliz, como observa Paulo Duarte. Não bastasse sua situação pessoal a atormentá-lo, na primeira metade da década de 40 (portanto, nos últimos cinco anos de vida do poeta) os tempos estavam mesmo sombrios. A nível internacional, encontrava-se em curso a Segunda Guerra Mundial, cujas notícias, como a da ocupação de Paris, muito fizeram sofrer Mário de Andrade. Enquanto isso, aqui no Brasil, continuava-se sob o jugo do governo autoritário do Estado Novo, cuja política de censura à imprensa ocasionou a intervenção no jornal **Estado de São Paulo**, do qual Mário de Andrade era colaborador, o que acarretou a saída dele do jornal.

Desgostoso com o mundo, com a saúde constantemente comprometida e ganhando relativamente pouco, Mário de Andrade entretanto não deixou de criar poesia, aliás, são justamente de seus anos derradeiros algumas de suas melhores obras. Além da “Lira Paulistana”, escreveu ainda entre fins de 1944 e início de 1945 o longo poema “A meditação sobre o Tietê”, espécie de testamento poético e político do autor e, ao mesmo tempo, uma revisão de sua vida e sua poesia. “A meditação sobre o Tietê” recupera inúmeras imagens que pertencem à própria obra poética anterior de Mário de Andrade, e articula intimamente a sua bio-

¹⁰. Moacir Werneck de Castro, **Mário de Andrade: exílio no Rio**, p. 139.

bibliografia com o cenário social e político da época. O começo do poema é grave e sombrio, e os seus versos longos, segundo Lafetá, imitam “o fluxo ininterrupto da torrente”:

*É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável
Da Ponte das Bandeiras o rio
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.
É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras,
Soturnas sombras, enchem de noite tão vasta
O peito do rio, que é como si a noite fosse água,
Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões
As altas torres do meu coração exausto. De repente
O óleo das águas recolhe em cheio luzes trêmulas,
É um susto. E num momento o rio
Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas,
.....
Luzes e glória. É a cidade... É a emaranhada forma
Humana corrupta da vida que muge e se aplaude.
E se aclama e se falsifica e se esconde. E deslumbra.
Mas é um momento só. Logo o rio escurece de novo,
Está negro. As águas oliosas e pesadas se aplacam
Num gemido. Flor. Tristeza que timbra um caminho de morte.
É noite. E tudo é noite. E o meu coração devastado
É um rumor de germes insalubres pela noite insone e humana.*

O poeta se identifica com o rio Tietê, com ele atravessa a cidade de São Paulo, deixando-se iluminar por um momento pelo clarão das luzes, que espelha, mas logo reconhece enganadoras, e afinal segue solitário, levando dentro de seu coração devastado a noite, o óleo, os germes insalubres que corrompem as águas do rio. Pelo julgamento moral negativo que se expressa nesses versos sobre a vaidade e falsidade humanas, que aparecem potencializadas na cidade grande, julgamento este estendido à generalidade da população, o trecho inicial transcrito poderia criar uma expectativa de que todo o poema não fosse mais que um desabafo ressentido, ou mesmo uma acusação. Mas não. Na verdade, estrofes adiante o poeta se derrama em amorosa solidariedade a tudo e a todos, e professa sua vontade de que se modifique o curso das coisas. Prega o amor entre todos os homens, a vida mais livre e um apego menor aos bens materiais (mais uma vez, é visível a presença do cristianismo). Apenas não perdoa àqueles que, pela defesa de seus privilégios próprios, são contra estas modificações. A estes, o poeta não hesita em dirigir as palavras mais duras:

*Por que os homens não me escutam! Por que os governadores
Não me escutam? Por que não me escutam
Os plutocratas e todos os que são chefes e são fezes?
Todos os donos da vida?*

O poema também ataca os políticos, que vem satiricamente representados como peixes (“Olha o peixe dourado sonoro / Esse um é presidente, mantém faixa de crachá no peito...”), e a quem acusa de serem meros demagogos. No final de “A meditação sobre o Tietê”, entretanto, o poeta reconhece que o amor, que sempre foi o motor de sua própria vida, tem se mostrado impotente diante do “ouro pelo qual se sacrificam os homens”. Entristecido diante da derrota evidente, conclui: “Uma lágrima apenas, uma lágrima, / Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê.”¹¹

Como se vê, apesar dos tortuosos caminhos que o poeta percorreu no campo da afirmação política, e dos obstáculos que enfrentou ao buscar incorporar o dado político dentro da obra artística, sua produção poética final mostra uma solução bastante equilibrada, feliz mesmo, dessa problemática. Essa solução foi atingida não apenas de forma intuitiva mas também através da reflexão crítica, como atesta o seguinte trecho de uma carta

¹¹. A presença do Tietê é recorrente na poesia de Mário de Andrade. O poeta se identificava muito com o rio, talvez porque, como ele próprio, o Tietê não seguia para o mar, mas para o interior (lembre-se que Mário de Andrade jamais viajou para a Europa, fazendo apenas algumas raras viagens a Minas Gerais e para o norte e nordeste do Brasil).

dirigida a Carlos Drummond de Andrade, datada de 11.2.45, na qual Mário de Andrade defende a “torre-de-marfim” para o artista (se bem que adaptando o conceito para o seu caso):

*Pela primeira vez se impôs a mim o meu, nosso destino de artistas: a Torre de Marfim. (...) está claro, a torre-de-marfim não quer nem pode significar não-se-importismo e arte-purismo. Mas o intelectual, o artista, pela sua natureza, pela sua definição mesma de não conformista não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. Ele pensa, meu Deus! e a sua **verdade** é irrecusável pra ele. Qualquer concessão interessada pra ele, prá (sic) sua posição política, o desmoraliza, e qualquer combinação, qualquer concessão o infama. É da sua torre-de-marfim que ele deve combater, jogar desde o guspe até o raio de Júpiter incendiando cidades.*¹²

Estas esclarecedoras palavras, se tivessem se tornado públicas antes e encontrado ouvidos atentos, talvez houvessem evitado o descaminho populista da arte brasileira nos anos 60. Como frisa Mário de Andrade, o artista não deve se abster do embate político, mas a sua participação neste necessariamente se diferencia daquela do político profissional. Os compromissos ou as idéias políticas só se tornam artisticamente produtivos quando são internalizados pelo artista, participando então de sua obra de forma não programática nem panfletária, mas *verdadeira*.

Numa carta anterior a Drummond, de 30.6.44, Mário de Andrade já se referia à internalização do político pelo artista¹³, processo que não é, de forma alguma, fácil de ser cumprido. Podemos verificar esta dificuldade na própria obra de Mário de Andrade, que em sua segunda fase buscou de fato assumir uma postura politicamente combativa, agressiva mesmo, mas não encontrou ainda uma solução formal satisfatória, o que só viria a acontecer na fase final de sua obra.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. **De Paulicéia desvairada a Café**: poesias completas. São Paulo: Círculo do livro, 1982.

_____. **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. **Mário de Andrade**. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico por João Luiz Lafetá. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Literatura Comentada)

_____. **Mário de Andrade - Oneyda Alvarenga**: cartas. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. **O movimento modernista**. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1942.

CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade: exílio no Rio**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. 2. ed. São Paulo: Hucitec / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹². Mário de Andrade, **A lição do amigo**, p. 243.

¹³. "Parece que enfim acertei a mão (a mão minha, está claro) nesta fase nova e combativa do meu espírito. (...) Agora já a tese, o combate creio que **se intimiza mais dentro de mim** num estado-de-poesia mais legitimável." (**A lição do amigo**, p. 218-219 - grifo meu)