

A MÁSCARA DA AUTORIA EM MÁRIO DE ANDRADE: TEATRALIZAÇÃO DA FICÇÃO

Daniela Soares PORTELA (UNESP/São José do Rio Preto)¹

RESUMO: Este artigo objetiva investigar dois procedimentos técnicos de modernidade em Mário de Andrade (1893-1945): a teatralização de uma “autoria coletiva”, e o processo de “rasgamento” da moldura ficcional do suporte que carrega a camada expressiva de seus textos. Embora presentes em gêneros textuais diversos (conto, teatro, rapsódia, idílio e poema), esses procedimentos obedecem a uma diretriz geral, defendida em *O baile das quatro artes* (1943): cada gênero textual exige, em suas realizações específicas, a obediência às leis dos próprios elementos de sua constituição essencial. Nessa perspectiva, Mário de Andrade constrói a tensão fundamental que polariza música e silêncio nos “Poemas da negra”, de *Remate de Males* (1930): poesia é, essencialmente, som articulado.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade; Modernidade; Máscara; autoria; “Poemas da Negra”.

ABSTRACT: The present article aims at investigating two technical modernist procedures in Mário de Andrade (1893-1945): the theatricalization of "collective authorship", and the process of "ripping" the fictive frame of the material support that bears the expressive dimension of his texts. Although these procedures can be detected in numerous textual genres (short story, theatrical play, rhapsody, idyl, and poem), these techniques follow a general guideline presented by Mário de Andrade in *O baile das quatro artes* (1943): each textual genre demands, in its specific construction, the obedience to the rules pertaining to their own elements of essential constitution. Through such perspective, Mário de Andrade creates the fundamental tension that polarizes music and silence in the “Poemas da negra”, encompassed in *Remate de Males* (1930): poetry is thus essentially articulated sound.

KEYWORDS: Mário de Andrade; *Modernity*; *Mask*; *Authorship*; “Poemas da Negra”.

Em 1939, Mário de Andrade, irreverentemente, devolve a auréola usurpada do poeta por Baudelaire e denuncia como cabotinismo, masoquismo e sentimento de autopunição (ANDRADE, 1972, p. 74) a confissão de Edgar Allan Poe que, ao descrever os processos artísticos que originaram a construção de “O corvo”, insere as motivações da criação poética no universo puramente técnico, mobilizado por razões humanas concernentes ao âmbito das “pequenas vilanias” (ibid., p. 72) da alma. Além disso, faz um apelo para que devolvam ao poeta o Pégaso romântico (ibid., p. 71) e

afirma a necessidade de “apresentá-lo novamente às musas, e submetê-lo à votação dos deuses”. (ibidem, p. 71). Ironicamente, um dos mais ardorosos defensores do modernismo de primeira hora, demonstra-se, no mínimo irritado, com aquilo que ele chamou de “razões imorais” (ibidem) da existência do artista moderno e faz um apelo para que o poeta seja posto, novamente, no altar demiurgo dos românticos.

Numa argumentação artilosa, o autor de *Clã do Jabuti* fragmenta o artista em duas entidades. A primeira, motivada por razões vis como “a luta pela própria subsistência, a inveja, a vaidade sexual” (ibid., p. 72) e uma segunda, que recalcou essas “causas secretas” (ibid., p. 73) da produção artística e criou uma máscara que orienta a sua produção para a busca do sublime, ou da Beleza. Embora a razão original da criação poética possa ser “abjeta”, a inteligência do artista a seqüestra e transforma em “ideias-finalidades, cujo destino é realmente caridoso e nobilitador” (ibidem).

Não há dúvidas de que o consumo subjetivista da função emotiva da linguagem poética de Mário de Andrade seja um elemento complicador para a sua apreciação crítica e, ao mesmo tempo, motriz de polêmicas fecundas para a discussão dos critérios que orientam a avaliação da poesia moderna². Mas, o que nos interessa sublinhar, neste artigo, é o caráter elucidativo que a “inflação do eu”³ parece ter para explicar a tensão paradoxal, criada em *Remate de Males* (1930) entre a poética do silêncio, como a denominou Antonio Candido (1994), e a apontou o próprio Mário de Andrade em carta a Manuel Bandeira, e a expressividade rítmica dos “Poemas da negra”, que levaram Mozart Camargo Guarnieri a explorá-los musicalmente num lapso de tempo, compreendido entre 1933 e 1975. Além disso, fazer um levantamento da fatura estética que essa questão levanta para uma sistematização da concepção que Mário de Andrade apresenta de arte moderna.

As composições de Guarnieri foram, originalmente, discutidas com o próprio Mário de Andrade, embora a maior parte delas tenha sido finalizada após a morte do poeta. São posteriores a 1945: “Não sei se estou vivo” (1968); “Estou com medo”, “Lá longe no sul” e “Não sei porquê tetéus” (todas de 1974), “Nega em teu ser primário”, e “Na zona da mata” (ambas de 1975). Mesmo posteriores à morte de Mário, é possível que a melodia encontrada por Guarnieri para por música nos *Poemas da negra* seja

relevante para a interpretação desses textos. Isso porque, para o próprio Mário, como foi indicado na *Introdução à estética musical*, os trabalhos do autor e do intérprete eram equivalentes no processo de recepção da música e por extensão, da arte.

Ao pensar sobre a música, o autor de *Lira paulistana* se preocupa em definir teoricamente o artista, a obra-de-arte, o intérprete e o ouvinte⁴. Em relação ao criador, Mário de Andrade o considerava como sendo a primeira entidade da manifestação musical, mas podemos expandir esse conceito, para a ideia de obra arte, ou pelo menos, no que se refere ao *Remate de Males*, obra híbrida em que a música serve como base de estrutura poética.

Torna-se importante notar que “o criador” ocupa uma posição hierárquica idêntica às posições do intérprete e do ouvinte, ou seja, os três têm funcionalidade de igual importância para que o processo comunicativo da obra de arte se efetue.

Na *Introdução à estética musical*, há o germen da polêmica instaurada por Mário em relação à *Filosofia da composição* de Poe, presente no artigo “Do cabotinismo”, de 1939. Na perspectiva marioandradina, o artista é tímido, inferior aos outros homens e um amante mais intenso do que os outros, já que “não realiza o seu amor” (ANDRADE, 1995a, p. 57). Além disso, o artista teria uma espécie de “vida dupla” (ibid., p. 58). Essa vida dupla se distinguiria em uma “vida prática”, referente aos âmbitos familiares, políticos, afetivos, etc. e uma vida que idealiza as formas belas da arte. O homem comum direciona sua força vital no sentido de alcançar suas aspirações “egoístas” (ibidem), enquanto o artista direciona sua “energia vital” no sentido de:

[...] criar formas expressivas e as suas inspirações se manifestando unicamente no sentido estético [...] vive e se move no domínio do espírito aonde a palavra útil se desconhece ou se é conhecida se aplica só pro que origina diretamente pensamentos belos e sentimento intenso. (ibid., p. 58).

Nesse sentido, as preocupações de ordem prática, as manifestações políticas ou as ideologias sociais são alheias ao processo de produção de obra do verdadeiro artista. Mário cita dois exemplos que justificam sua posição: a música sublime de Wolfgang Amadeus Mozart em contraposição às infelicidades de sua vida e o protestantismo de Bach em relação às suas missas católicas perfeitas.

Coerente ou não, o que Mário propunha em sua primeira estética, em relação à obra de arte, era que ela não deveria servir como suporte de veiculação de ideologias políticas, nacionalistas ou elitistas, e que a realidade do artista deveria ser desprezada como elemento de interpretação da verdadeira obra de arte.

O projeto poético que dá forma a *Remate de Males*, em 1930, inicia-se em 1925. Embora Lafetá (1986) sustente que o livro seja “um balanço e fecho da primeira fase modernista” (p. 14) e que tenha abandonado as pesquisas estéticas em prol de um equilíbrio maior que desnudasse, em forma de vaticínio, os horrores que viriam na ditadura de Vargas de 1930, Mário o discute, com Bandeira, em termos de mudança de técnica e efeitos estéticos provenientes dela.

Em relação à leitura dos textos, Mário afirma ao amigo pernambucano, em carta datada de 12 de dezembro de 1925, querer construir o “poema pau”. A definição desse poema seria:

[...] o poema que não tem nenhuma excitação exterior, nem de pandega, nem de efeitos nenhuns nem de sentimentos vivazes. Nada que flameje, que rutila, que espicace. Nada de condimento nem de enfeites. O poema poesia construído com pensamento condicionando o lirismo que tem de ser enorme (sinão não transparece o mais formidável que puder porém duma ardência com que escondida porque inteiramente interior). [...] Quero construir o poema que não se pode ler no bonde, o poema que não carece de ser recitado, ao contrário que perde quando recitado (o tempo dos rapsodos e dos menestréis já passou) o poema que carece ser lido e entendido e o amor verdadeiro há-de descobrir dentro dele o fogo e o foco ardentíssimos porém que não queimam em vez elevam e consolam e são fecundos. (ANDRADE, s.d., p. 165).

Uma vez que o próprio Mário de Andrade orientou as peças iniciais de Guarnieri, e essas peças recebem indicação de canto, fica evidente que o silêncio ao qual Mário se referia não está associado ao caráter musical dos textos. É possível que este silêncio indicado pela crítica⁵ refira-se a uma espécie de oposição às facilidades verbais da relação entre conteúdo poético e ritmo.

Essa oposição à facilidade verbal do ritmo poético, defendida por Mário, parece antecipar aquilo que Friedrich denominou de categorias negativas da poesia moderna. Ao contrário do que propunha Aristóteles (1999), a poesia moderna não se justifica pelo

deleite da imitação em si, ou pelo prazer de aprender as coisas que compõem a realidade. Friedrich define a lírica moderna como uma “tensão dissonante”, pois a poesia pode comunicar-se antes de ser compreendida. Essa incompreensão seria uma consequência lógica da substância da qual é formada: “a língua do desvio”. Friedrich propõe três “maneiras possíveis de comportamento da poesia lírica: sentir, observar ou transformar” (p. 17). A lírica moderna centralizar-se-ia na última forma. Tanto ao que se refere ao “mundo representado”, como à “língua” que o representa, sendo assim, a poesia lírica não representa a realidade como é, mas como a imaginação a cria. Para Friedrich isso é possível porque a poesia lírica “arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo como uma transcendência vazia” (ibidem). Essa liberdade, na prática, se consubstancia na técnica das categorias negativas.

Como exemplos de categorias negativas para definir a poesia moderna, Friedrich enumera “desorientação; dissolução; ordem sacrificada; incoerência; fragmentação; reversibilidade; estilo de alinhavo; poesia despoetizada; lampejos destrutivos; imagens cortantes; modo de ver assistemático; etc” (ibid., p. 18).

A citação da carta de Mário a Bandeira permite a sistematização daquilo que o autor paulista entendia como poesia moderna: uma técnica de realização eficiente de um texto que se define pela negatividade em relação à lírica tradicional: o silêncio que substitui a eloquência; a simplicidade ao invés do “enfeite”; a interioridade no lugar da “excitação exterior” e dos “sentimentos vivazes”. Portanto, o que Costa Lima propunha como inflação do eu, pode ser interpretado como um projeto de interiorização. Mas essa interiorização não se realiza apenas na temática, pois é formalmente construída por meio de um ritmo dissonante que inibe ou dificulta a exteriorização sonora do texto, sua declamação.

Nessa relação entre imagem e sentido estaria outra concepção da modernidade poética de Mário. O autor de *Clã do Jabuti* teria concebido sua lírica por aquilo que Paz posteriormente proporia como relação de complementaridade entre som e imagem. O poeta mexicano argumenta que “todo ritmo verbal contém já em si mesmo a imagem e

constitui, real ou potencialmente, uma frase poética completa” (1972, p. 13). Como Paz (ibidem) recorre ao conceito de Baudelaire de que “a poesia está para a imagem e para a analogia assim como a prosa está para o conceito e para o pensamento lógico”, deve-se concluir que Mário de Andrade estabelece um diálogo formal com a concepção de modernidade proposta pela tradição francesa.

Esse diálogo pode ser percebido desde o trecho inaugural de “Poemas da negra”. Nos quatro primeiros versos que abrem o texto: “Não sei por que espírito antigo/ Ficamos assim [impossíveis.../ A lua chapeia os mangues/ Donde sai um favor de silêncio” (ANDRADE, 1983, p. 192) há a instauração de um sujeito coletivo, “ficamos”, qualificado como “impossível”, como consequência da ação de um “espírito antigo”, ininteligível pelo eu lírico que será desdobrado em uma coletividade, no uso da primeira pessoa do plural.

O primeiro estranhamento instaura-se na materialização da qualidade do predicativo do sujeito “impossíveis” com a lógica do eixo sintagmático: um “espírito antigo” não pode estabelecer relação causal com a impossibilidade de um sujeito coletivo. Os dois versos seguintes não explicam a impossibilidade anterior, antes acumulam uma outra dificuldade: o termo “favor” introduz-nos numa instrumentalização moderna quando se vale do ilusionismo vocabular, comum em Mallarmé, possibilitando-nos ler, por trás de favor, fervor. Em ambos os casos, estamos diante de “uma língua do desvio”, para usar um termo de Friedrich. “Fervor de silêncio”, mais plausível, indicaria uma ideia paradoxal: um silêncio ardente, entusiasta. “Favor de silêncio” promove uma ruptura na plausibilidade do eixo sintagmático, cristalizada num ritmo também repleto de desarmonias melódicas.

O primeiro verso inaugura, em escala cromática (de meios tons), uma sequência de duas sílabas tônicas (a primeira tônica e a segunda semitônica), que desestabiliza o ritmo ternário descendente. O segundo verso inicia-se com uma sílaba átona que volta a desestabilizar o ritmo também ternário descendente. O terceiro verso, ainda mais dissonante, inicia-se com uma sílaba átona, seguida de uma sequência ternária descendente que se converte em um ritmo binário descendente. No último verso, temos uma sequência binária descendente (donde sai) seguida de uma sequência ternária

ascendente. Entretanto a ruptura do ritmo desestabiliza a construção lógica do sentido. “Donde sai” torna-se uma sequência sonora separada melodicamente do seu complemento “favor de silêncio”.

Esse movimento, que fragmenta a construção semântica por meio da fragmentação melódica, constitui-se na “poética do silêncio”, indicada por Candido (1994), e constrói a ruptura de uma unidade subjetiva. Parece que os vários fragmentos rítmicos equivalem a vários sujeitos líricos, construindo, assim, o jogo de máscaras que organiza a modernidade lírica dos “Poemas da negra”. Essa percepção é corroborada ainda pela música composta por Guarnieri. Ela apresenta-se como uma espécie de objeto estilizado. O cantor enfrenta um desafio à afinação na complexidade da base harmônica. O apoio harmônico do solfejo é difícil por causa dos intervalos aumentados e diminutos de várias canções. Para piano, há diversas linhas contrapontísticas com distintos ataques.

Retomando: há duas polarizações fundamentais na poesia de Mário de 1930 que são problemáticas para a crítica: a inflação da subjetividade e a negação dela como em versos “Eu me inundo de vossas riquezas! / Não sou mais eu!” (ANDRADE, 1983, p. 193), e o silêncio de poemas que foram destinados, pelo próprio poeta, para serem musicados por um de seus discípulos mais promissores. Em relação à primeira questão, Rosenfeld (1969) propõe que a pluralidade das facetas poéticas de Mário seria uma tentativa de o poeta encontrar a identidade nacional por meio da busca da própria identidade poética. Portanto o experimentalismo (o direito à pesquisa) proposto já em *Pauliceia Desvairada* (1922) seria uma tentativa de sistematizar um projeto político disciplinado por uma metodologia ficcional. Embora o argumento seja perspicaz, ele se torna incoerente se visto sob a luz daquilo que o próprio Mário afirma na *Introdução à estética musical*.

Partindo da hipótese de que o crítico Mário não tenha mentido (é sempre perigoso acreditar nas palavras de um narrador ficcional, mas Mário distinguia muito bem o papel do crítico/teórico e o do artista) seria possível propor que o apagamento do eu se dá não por uma pluralidade de máscaras que busca uma identidade nacional, mas por uma pluralidade de máscaras (cabotismo) que busca experimentar técnicas

específicas de composição. E nessa busca, o uso e a forma de uso que Mário faz da tradição são fundamentais. Ou seja, a proposta de Mário de que toda a criação artística é objetiva porque não é criação de um único autor, mas uma criação coletiva, em que as leituras que o autor realiza condicionam a produção artística de forma consciente (melhor) ou inconsciente (menos produtiva).

Como elucidada Souza (1988), o autor paulista fazia uma distinção bastante específica, ao que se refere à autoria, em relação à arte e à ciência. Em carta endereçada à Oneyda Alvarenga, em 9 de novembro de 1939, reclama, magoado, da apropriação (sem citação) que sua discípula fez de seus estudos teóricos, ao ministrar uma palestra sob o tema de “Música instrumental”.

Na carta, fica claro que Mário de Andrade defendia a prática do plágio, desde que esse funcionasse como um procedimento consciente do autor para melhorar o seu texto e a tradição da qual se apropria. Nesse sentido, Mário não deturpa o lugar da autoridade do criador, apenas o subordina hierarquicamente, ao lugar do intérprete da tradição. O criador deve ter consciência crítica sobre os textos que serão apropriados, o porquê dessa apropriação e, principalmente, não pode perder o controle do efeito de sentido que essa apropriação provocará na obra que ela ajuda a construir. Nesse sentido, a polifonia de Mário se diferencia da de Bakhtin (1981). Se para o teórico russo, a polifonia tinha como prerrogativa a horizontalidade das funções das vozes que compõem o texto artístico, ou seja, todas ocupam a mesma posição hierárquica no texto, para o autor paulista, a voz do autor deve “manter sob controle a rédea da criação e a consciência de seus limites” (ibid., p. 30-31).

Mas, há ainda mais um elemento complicador nesta questão. Para Mário, a voz da criação não pertence a uma identidade específica, mas sim a uma identidade fragmentada, estilhaçada, ou melhor, a um eu que se “Eu [se] inund[a]de vossas riquezas!/ Não [é] mais eu!”

A segunda questão refere-se ao silêncio polarizado com a musicalidade dos textos. Para Silva (1993, p. 28) isso se resolve da seguinte forma:

Estamos sob o signo do olhar, ao contrário da primeira poética, fundada sob o signo do ouvir. Talvez a paulificância, e a conseqüente fadiga estética, seja resultado desse conflito entre a condução do processo criador pela imaginação visual ou plástica e a realização por meio de sons articulados.

Essa perspectiva crítica conta com o apoio da percepção que Candido tem da questão estética dos “Poemas da negra”. Para ele, a chamada poética do silêncio de Mário de Andrade consistia em criar uma tensão entre forma e conteúdo, mas que “não está no assunto, nem tão pouco nos jogos de palavras - mas no próprio ato de olhar as coisas e senti-las [...]” (CANDIDO, 1994, p. 136).

Entretanto, será ainda Silva (1993) que indicará uma solução para a melodia estilhaçada que faz dos “Poemas da negra” aqueles “que não podem ser lidos”, porque o tempo dos rapsodos já passou. O crítico considera o conjunto dos doze poemas como um agrupamento de textos, mas também como um grande poema composto de doze partes. Nessa perspectiva, o padrão que melhor explica a camada fônica dos “Poemas da negra” seria:

No decurso do poema, a medida melódica e o ritmo intensivo, quando parecem fixar-se num padrão, mesmo móvel, deslizam para outro, novo ou retornado. Essa mobilidade, observável de poema para poema (se analisarmos o conjunto de “Poemas da Negra”), e no interior de cada poema, concretiza, em forma fônica, o movimento semântico [...] do fugido e o errático. (p. 30).

O texto feito para ser olhado, ou melhor, para cristalizar o movimento do olhar, em imagens plásticas e fugidias, como indicou Candido (1994), movimentada, abstratamente, o conceito de ritmo. Não mais como um elemento (timbre, tom ou intensidade) que se repete em intervalos regulares de tempo, mas a própria irregularidade como medida do ritmo. Ou seja, Mário de Andrade incorpora, na feitura artesanal de seus versos, o procedimento artístico como elemento ficcional.

Nesse sentido, a modernidade de Mário estaria em duas questões recorrentes em sua obra, que problematiza a análise crítica realizada por Costa Lima (1968) e se desenvolve a partir da indicação da poética do olhar de Candido (1994).

No primeiro caso, não há subjetivismo romântico ou inflação do eu que evocaria de forma inconsciente a poesia romântica com roupagem de moderna, como argumenta Costa Lima. Isso porque não há o “eu inflacionado”. O que parece existir em Mário são máscaras, criadas à maneira do processo heteronímico de Fernando Pessoa (e isso não só na poesia, mas em toda sua extensa criação ficcional).

No segundo caso, e talvez aí esteja a parte mais criativa de Mário, a modernidade de sua estética parece apontar com frequência para uma ruptura com o suporte ao qual o texto é veiculado, uma espécie de experimentalismo estético que transborda sempre a moldura a qual se incorpora no processo comunicativo, como se um pintor extrapolasse os limites da tela e expandisse a sua arte para a moldura do quadro, eventualmente até para a parede onde está pendurado, incorporada como elemento ficcional que denunciasse o processo artesanal de sua obra e os limites de operacionalidade entre o real e a ficção. Mário teatraliza a própria ficção, ou melhor, evidencia o aparato retórico da criação artística.

Isso aparece de forma exemplar em *Macunaíma*. Num livro feito originalmente para ser ouvido, uma vez que mimetiza um processo comunicativo no qual há uma simulação de narração feita por um papagaio a um violeiro que a recita, não caberia, coerentemente, um capítulo como “Carta pras Icamiabas”, em forma epistolar para ser lido. Esse capítulo (aliás, escrito ficcionalmente por um narrador analfabeto) extrapola o pacto ficcional de narrativa cantada num recitativo de viola de ponteio e propõe como ficção o tecido que estamos decodificando.

Essa mesma estratégia ainda pode ser encontrada de forma exemplar em “Histórias com data”, “Moral cotidiana” e *Amar, verbo intransitivo*.

“História com data” estabelece intertextualidade evidente com o livro “Histórias sem data”, de Machado de Assis, mas com uma inversão. O título machadiano, como observa Silva (2006, p. 89) indica a ausência de datas em contos que “são bem datados, interna (em sua diegese) e externamente (sua publicação)”. Mas o conto de Mário de Andrade apresenta apenas uma indicação temporal provável: depois de fevereiro de 1931. E essa indicação não está inscrita na fábula, mas vem como uma dedução a qual o leitor deve chegar pelas notas de rodapé que indicam, ironicamente, as fontes de onde

trechos da obra foram retirados. Nesse sentido, há uma simetria entre fábula e trama. A história relata um experimento médico, pelo qual Alberto de Figueiredo Azoé, aviador de 25 anos, adquire o cérebro de José, homem pobre por volta dos 40 anos, que morreu de uma doença cardíaca. No corpo de Alberto, José não se reconhece (e nem é reconhecido) e transforma-se numa criatura monstruosa, determinando o fracasso no experimento do médico Chiz. Na trama, o conto é fragmentado com notas que indicam fontes (geralmente jornalísticas) de onde períodos, frases ou expressões foram retirados. Há também indicação de discursos científicos e filosóficos, como de Lombroso e Bergson, assim como literários. Além disso, o narrador insere uma história paralela, lida pelo motorista da família de Alberto “A filha do enforcado”, interrompida abruptamente quando um criado vem chamar o motorista para almoçar. O final surpreendente do conto se dará, segundo as notas de rodapé, depois do dia 23 de março de 1931⁶, com a morte do médico e de Alberto-José num acidente aéreo, mas também com o desfecho da história da “Filha do enforcado” e da indicação de Mário de que o conto teria sido um plágio inconsciente do “Avatara”, indicado por um amigo, que fizera a gentileza de lhe informar que a obra de Teófilo Gautier existia.

Obviamente que se a nota final for levada a sério, a possível indicação ostensiva que Mário faz das fontes das quais retirou trechos do conto pode ser lida como uma desforra ao preciosismo de originalidade do amigo. Mas, se a nota final for lida também como ficção, já podemos entender esse conto como um experimento da forma como o autor concebia a criação da obra de arte: recolha consciente e inconsciente de repertório alheio para produzir algo melhor do que o original.

Outro experimento narrativo que incorpora a fisicalidade da composição da página como procedimento artístico de criação de sentido, “Moral Quotidiana”, escrito em 1922, traz, de forma ostensiva, não as remissões aos textos de jornais e científicos, mas marcas publicitárias em caixa alta. Salus, lacta, guaraná espumante, Bella cor e Dunlop aparecem como elementos gráficos, aparentemente desvinculados do contexto, na cena final de uma possível tragédia em um ato e duas cenas. O texto relata uma briga entre a mulher jovem, brasileira e bonita de um marido “joguete nas Mãos do Destino” (ANDRADE, 1980, p. 154) e sua amante francesa. O efeito de humor é criado pelo coro, composto por “senhoras e senhores idosos”, “senhoras e senhores casados” que

apoiam a amante e qualificam como ridícula a pretensão de fidelidade conjugal da esposa. Sugerindo o ritmo das marchinhas de carnaval, o quarteto coral executa um coro que expulsa o casal da cena (e do teatro da civilização) em letras garrafais, intercaladas por letras menores, pontos de exclamação e travessões:

O QUARTETO CORAL (fortíssimo) – Fó-fó-fó-ra! Fó-fó-fó-ra! Vamos! Vá-vá- vá- vá- vá- vamos! Fó-fó-fó-fó-fóra! Vá-Fó-Vá-Fó-vá-vá-vá-vá-Fó-fó-fó-mos-ra!Vá-Fó-mos! Ra-Mos-rá! ra! Fó-fó-Vá-vá-ra! Mos! ra! mos! ra! mos! ra!- raaaaaaaááááá!...

(Ibid., p. 161)

A disposição gráfica das letras e a desordenação do sentido referencial iconizado por elas imprimem, no aspecto físico da página, a desordenação caótica dos valores da civilização nas questões matrimoniais.

Essas experiências, nas quais o autor parece criar a consciência do material físico (forma de livro, constituída por papel, diagramação, fonte, tamanho da fonte, disposição das palavras na página, remissões, citações, interferências de discursos, etc.) parecem ser análogas à incorporação do conceito de ritmo na produção do próprio ritmo, como se dá nos “Poemas da Negra”.

Em *Amar, verbo intransitivo*, redigido entre 1923 e 1924, publicado apenas em 1927, às expensas do autor, Mário constrói um narrador que dialoga com o falecido Brás Cubas, e como este, inúmeras vezes rasga o tecido da ficção e apresenta o objeto livro em sua relação operacional com o leitor. Assim como Brás Cubas duvida que sua obra alcance a marca dos cinco leitores, logo no prólogo, assinado por ele e não pelo autor Machado de Assis, no idílio marioandradiano o narrador desloca seu prefácio para dentro do livro (e desta forma movimenta materialmente no objeto livro o espaço físico do prólogo) e propõe ao leitor real que terá, se muito, 51 leitores virtuais:

Não vejo razão pra me chamarem vaidoso se imagino que meu livro tem neste momento cinquenta leitores. Comigo 51. Ninguém duvide: esse um que lê com mais compreensão e entusiasmo um escrito é o autor dele. Quem

cria, vê sempre uma Lindóia na criatura, embora as índias sejam pançudas e ramelentas.

Volto a afirmar que meu livro tem 50 leitores. Comigo 51. Não é muito não. Cinquenta exemplares distribuí com dedicatórias gentilíssimas. Ora dentre cinquenta presenteados, não tem exagero algum supor que ao menos 5 hão de ler o livro. Cinco leitores. Tenho, salvo omissão, 45 inimigos. Esses lerão meu livro, juro. E a lotação do bonde se completa. Pois toquemos para a avenida Higienópolis! (ANDRADE, 1995b, p. 57).

Além do prólogo, o fim também é deslocado. Na edição de 1995, aparece pela primeira vez na página 140, com a inscrição textual que o indica, em caixa alta: “E o idílio de Fräulein realmente acaba aqui. O idílio dos dois. O livro está acabado. FIM.” Mas a narração continua, fazendo com que o fim do livro, materialmente, se dê, de fato, apenas na página 148, após a descrição do período de recuperação emocional de Carlos e da indicação do novo trabalho de Elza, com o aluno Luís. Portanto, ou o leitor desloca o primeiro período que indica o fim do livro para a página 148, ou a narrativa instaura, ficcionalmente, dois livros: aquele que termina no primeiro FIM, e o segundo, acrescido de uma espécie de errata que funciona como prolongamento indevido do primeiro.

Também, à maneira do narrador machadiano, Mário de Andrade iconiza um bilhete escrito por um anjo no meio da narrativa. Pela lógica ficcional do romance, o narrador teria incorporado ao seu texto um outro, cuja origem divina poderia qualificar positivamente o narrador deste livro, como a tradição romântica pressupunha (o escritor como a voz divina). Mas, no contexto, o resultado estético obtido configura-se no rebaixamento dos anjos, que “acham graça” na luxúria de Carlos. Ironicamente, o bilhete refere-se à avaliação do ato de masturbação de Carlos, descrito em cortes cinematográficos por uma alegoria que relaciona a ação do personagem com o revoar dos anjos no céu. Ao interromper o fluxo da fábula para inserir um elemento gráfico estranho à forma romanesca, o narrador evidencia que a leitura canonizada do objeto livro de ficção romanesca é normatizada por uma leitura que pressupõe, por parte do leitor, linhas cheias, organizadas em parágrafos, preenchendo simetricamente a página em branco. Mas o bilhete aparece em fonte menor, no meio da página e satiricamente indica, por extenso, “um tracinho” nos itens avaliados para os quais os anjos ignoram a qualificação:

São Rafael nos céus escreve:

Nº 9.877.524.953.407:

Carlos Alberto Sousa Costa.
Nacionalidade: Brasileiro.
Estado Social: Solteiro.
Idade: Quinze (15) anos.
Profissão: (um tracinho).
Intenções (um tracinho).
Observações extraordinárias: (um tracinho).
“REGISTRO DO AMOR SINCERO”.

(ANDRADE, *ibid.*, p. 70)

Possivelmente, essa estratégia (de extrapolar os limites da representação para teatralizar a própria ficção) esteja relacionada com as propostas de Mário, exploradas na *Introdução à estética musical*, referentes ao papel do intérprete, da leitura e da obra de arte.

O terceiro conceito do processo de recepção da obra de arte desta *Estética* diz respeito ao intérprete: em música, é ele quem revela a obra ao ouvinte. Seu trabalho será mais delicado e difícil quanto melhor a obra a ser interpretada. Ao mesmo tempo, o intérprete deve ater-se a ser virtuoso e não virtuose. O virtuose trai a obra de arte nas manifestações de suas habilidades técnicas. O virtuoso se aplica a conhecer a obra de arte para que possa interpretá-la o mais próximo possível das intenções do seu criador para o ouvinte. Entre os bons intérpretes virtuosos, há ainda mais dois tipos. O imitador, que revela a obra de arte apagando-se enquanto entidade e o traidor, que “se serve da obra-de-arte alheia pra se revelar a si mesmo. O intérprete traidor é um criador frustrado, o que não podendo objetivar sua imaginação criadora por uma incapacidade qualquer revela essa sua personalidade, o que faz dentro dela objeto de prazer estético, por meio de obras já construídas.” (1995a, p. 64). Embora aparentemente a definição de intérprete traidor carregue uma carga moral pejorativa, inúmeras vezes Mário ressalta que são conceitos neutros que não trazem crítica subjacente. Chega a argumentar que a traição desse intérprete voluntarioso é legítima à medida que acontece pela necessidade de expressão de alguém que tem algo a dizer. Sendo assim, “pouco importa que ele se

expresse por criações pessoais ou se sirva de criações alheias pra expressar o que tem que dizer.” (Ibidem).

Ora, se a entidade criativa de Mário é uma máscara, logo é sempre um intérprete, até porque, o processo de produção das obras é coletivo. Portanto, o “eu” poético marioandradino está o mais longe possível da concepção romântica de autoria. O “eu” que escreve é uma criação ficcional, uma máscara, que carrega em si o peso da tradição e a mobiliza, como um intérprete, no seu processo produtivo.

A última categoria das instâncias do processo comunicativo da obra de arte é a do ouvinte, ser fundamental na obra de arte, pois apenas o ouvinte que sabe ouvir, ou seja, aquele que sabe manter-se numa “atitude desinteressada de contemplação diante da manifestação musical” (ibid., p. 65) é capaz de compreender o trabalho criador do intérprete traidor, e pode compreender o que esse intérprete tem a dizer.

Atrapalham a compreensão do artista vários elementos alheios à contemplação desinteressada da obra de arte. A criação de ídolos é um deles: o ouvinte que se interessa em ouvir Beethoven estará ouvindo antes ao ídolo do que às composições feitas pelo artista. Nesse sentido, essa forma de recepção artística antes rebaixa o artista do que demonstra respeito e amor por ele. Mas entre todas as formas de rebaixamento de uma obra, a mais séria delas talvez seja o nacionalismo. Nas palavras de Mário:

A segunda categoria dos ídolos são os nacionalismos que levam a enganos formidáveis de compreensão e de desamor. Ainda com a guerra de há pouco vimos Wagner atacado em França e Beethoven vaiado no Coliseu de Roma. Quando Napoleão vencido Viena aplaudia até o delírio obras patrióticas de Beethoven hoje inteiramente esquecidas. Todos esses são fenômenos nacionais, patrióticos que têm sua justificação e mesmo a sua beleza, porém que descambam inteiramente pra prática e nada têm haver com o prazer estético. E sob o ponto de vista estético, do prazer estético, levam a enganos e erros mesquinhos e dolorosos. (ANDRADE, 1995a, p. 67).

A última categoria dos elementos que atrapalham a fruição estética pode ser denominada de intolerância formal. O ouvinte que se acostuma a validar uma forma em detrimento de outras não será capaz de gozar desinteressadamente uma obra de arte que se apresente de forma original. Aceitar uma única forma de expressão porque foi a primeira a se apresentar, invalida o ouvinte. “Só é realmente digno do nome de ouvinte

aquele que livre de todos os preconceitos, ignorando todos os ídolos, se conserva naquela exata atitude de contemplação passiva que lhe permitirá gozar e amar.” (ibidem).

Nesse sentido, a proposta marioandradina do *Prefácio Interessantíssimo* continua válida: “Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade de um só”. (ANDRADE, 1983, p. 35). Por isso, é no mínimo injusto que a modernidade de Mário de Andrade seja avaliada pelos critérios de modernidade da poesia baudelairiana, como o fez Costa Lima.

Referências

- ANDRADE, M. de. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins, 1963.
- _____. Do cabotinismo. In: _____. **O empalhador de passarinhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1972, p. 71-74.
- _____. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Ed. Crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- _____. **Obra imatura**. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- _____. **De Paulicéia desvairada a Café** (Poesias completas). São Paulo: Círculo do Livro, 1983.
- _____. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995a.
- _____. **Amar, verbo intransitivo**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1995b.
- _____. **Cartas a Manuel Bandeira**. Prefácio e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. p.227.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Os pensadores).
- CANDIDO, A. Resenha sem título. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo: IEB-USP, p. 135-139, 1994.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- LAFETÁ, J. L. **Figuração da intimidade**: imagem na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LIMA, L. C. **Lira e antilira**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- PAZ, O. Verso e prosa. In: _____. **Signos em rotação. Tradução Sebastião Uchoa Leite**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROSENFELD, A. Mário de o cabotinismo. In: _____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SILVA, A. M. S. A ardência escondida. **Revista de Letras**, São Paulo, p.23-34, 1993.

_____. **Os bárbaros submetidos** - Interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira. São Paulo: Arte e Ciência/Unimar, 2006. p. 28-35.

SOUZA, E. M., de. **A pedra mágica do discurso**: jogo e linguagem em *Macunaíma*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 24.

1 Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários. UNESP de São José do Rio Preto (IBILCE) – SP e-mail: dandan2@terra.com.br . Doutoranda em Literaturas de língua portuguesa, desenvolvendo pesquisa sobre o suporte gráfico nas obras de Mário de Andrade, Machado de Assis e Guimarães Rosa.

2 Refiro-me à polêmica em torno de Mário de Andrade empreendida por Lima, L. C. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968 e LAFETÁ, J. L. *Figuração da intimidade: imagem na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

3 Expressão usada por SILVA, A. M. S.. in: A ardência escondida. *Revista de Letras* (São Paulo), São Paulo/SP, 1993, p. 23-34.

4 A partir de fevereiro de 1925, Mário afirma em cartas aos amigos Manuel Bandeira e Prudente de Moraes Filho estar se ocupando da elaboração do projeto da **Introdução à Estética Musical**, a ser terminado em junho do mesmo ano.

5 Ver: CANDIDO, A. Resenha sem título. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, IEB-USP, 1994, p. 135-139.

6 Em nota, o narrador informa ao leitor que no dia 23 de março de 1931, o Correio Paulistano noticiou a morte do Chiz e de Alberto. Ora, se o conto foi escrito em 1921, e publicado em 1926, logicamente que as referências cronológicas das fontes são todas propositalmente absurdas.