

Tradição e modernismo em *Prefácio Interessantíssimo* de Mário de Andrade

Hilda Gomes Dutra Magalhães (UFMT)

ABSTRACT: This paper examines the presence of tradition in *Prefácio interessantíssimo* of Mário de Andrade. Combing through the past, authors, literary works and ancient theories are revised at several moments in the preface of *Paulicéia Desvairada*, attesting to the impossibility of conceiving the absolute original and creating the new from nothing.

Conforme Kristeva, a escrita é um fenômeno básica e essencialmente intertextual, resultando do entrecruzamento de textos diversos¹. Nestes termos a presença de outros textos se configura como condição *sine qua non* para a produtividade textual, e isso é inalienável na obra literária.

Discorrendo sobre o assunto, Gilberto Mendonça Teles, ao prefaciando a obra *Montagem em invenção de Orfeu*², de Luiz Buzatto, relaciona uma série de procedimentos que configuram na verdade as várias possibilidades do intertexto legitimadas na literatura no decorrer dos séculos, desde a imitação (processo pelo qual os romanos “copiavam” a maneira de fazer literatura dos gregos), passando pelo plágio, a paráfrase, a epígrafe, o prefácio, o seguir, a alusão, a citação, a influência, o manifesto, até a paródia, processo pelo qual a obra antiga é atualizada humoristicamente.

¹ KRISTEVA, 1974: 98.

² TELES, In BUZATTO, 1978: 34-54.

Como se pode observar, a noção de intertexto assume, nos dois teóricos citados, uma dimensão bastante ampla, podendo se adequar, em última análise, a qualquer recurso de resgate de um texto já existente.

Ora, diante disso, é evidente que a teoria não mais vê a tradição como algo estanque no passado e só a ele pertinente. Ao contrário, a tradição é entendida como uma força viva que se torna atual na ordem do dia. Em outras palavras, a teoria redime a tradição, que deixa de ser um capítulo do passado para se atualizar no presente, da forma como isso é possível³. Assim também as concepções *velho* e *novo* são revistas, uma vez que o primeiro já pressupõe em si o segundo, e vice-versa. Do mesmo modo, o tempo deixa de ser entendido como uma sucessividade passado-presente-futuro para ser concebido como tempo pleno (qualquer uma das categorias passado/presente/futuro contendo as demais), só distinguível em termos de qualitatividade, de diferença, e não mais de progressividade, de hierarquia⁴.

Ora, esses conceitos exigem dos teóricos da literatura uma sistemática revisão de posturas e conceitos que se tornam questionáveis e, em muitos casos, absolutamente insustentáveis à luz dessas idéias. No caso específico do Modernismo, não pode mais ser entendido, numa visão simplista, como negação das estéticas passadas, como o queriam muitos de seus estudiosos, até mesmo porque não se pode dissociar, em qualquer atividade humana, o novo do velho.

De fato, seja na configuração cultural do início do século, seja nos textos modernos propriamente ditos, a convivência do antigo e do novo se denuncia de modo inequívoco, fornecendo à História, em muitos casos, quadros pitorescos e hilariantes. Como exemplo citamos as sóbrias criaturas de monóculo e fraque, bebendo chope e cachaça, a declamarem trechos greco-latinos na parisiense Rua do Ouvidor, num Rio de Janeiro contemporâneo dos bondes elétricos, do cinema, dos automóveis conversíveis, aviões e

³ CAMPOS, 1986: 69.

⁴ CAMPOS, 1986: 69.

arranha-céus⁵. Outra cena que ilustra bem este momento de junção velho/novo é a do poeta Olavo Bilac, baluarte da poesia parnasiana, a passear, no início do século, pelas ruas cariocas, em seu cadilac amarelo, primeiro automóvel a rodar naquela cidade⁶.

Podemos lembrar ainda o visual conservador exibido pelos garotos da Semana de 22, durante o Evento (ternos bem comportados, cabelos curtos e penteados com brilhantina)⁷ de modo algum combinando com os versos “enlouquecidos” que os mesmos recitavam em meio a gritos e urros da platéia.

Até mesmo o público que freqüentou as três noites da Semana personificou a indissociação passado/presente. Assim, ao mesmo tempo em que se sentia indignado e escandalizado com o que via, não deixou de comparecer, lotando o teatro nos três dias de festivais⁸.

Em relação aos textos modernistas propriamente ditos, o que todos sabemos é que foram elaborados a partir da proposta de tácita e radical negação da estética verborrágica e bem comportada no século passado. Entretanto isso não elimina a tradição do processo produtivo. Analisando o “Prefácio interessantíssimo”⁹, de Mário de Andrade, em *Paulicéia desvairada*, a primeira coisa que nos salta aos olhos é a epígrafe (“Dans mon pays de fiel et d’or j’en suis la loi”. E. Verhaeren), a atestar a presença da tradição no polêmico texto. E esta presença é inclusive comentada pelo próprio Mário de Andrade nos seguintes termos:

“E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita se pretendesse

⁵ BRITO, 1978: 17-8.

⁶ Idem, 28.

⁷ SOUZA & PAVÃO, 1977: 139.

⁸ SCALZO, 1992: 4.

⁹ ANDRADE, 1980: 13-31.

representar orientação moderna que ainda não compreende bem”. (Andrade, 1980: 14)

Nas palavras acima o autor, teorizando sobre a produtividade literária, denuncia as limitações a que está condicionado o artista no ato da concepção do novo, que, na verdade, não pode existir por si só. Assim o poeta reconhece não só a impossibilidade de se indissociar do passado como também a perenidade de certos valores estéticos, como se lê abaixo:

“Sei mais que pode ser moderno artista que se inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de Nun’ Álvares. Reconheço mais a existência de temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presença-dos-ausentes, ex-gozo-amargo-de infelizes”. (Andrade, 1980: 29)

A concepção estética de Mário de Andrade passa, pois, pela reedição do passado, entendido por ele não como algo a ser esquecido, mas como “lição” para se meditar (*O passado é lição para se meditar, não para reproduzir*). (Andrade, 1980: 29)

A experiência literária pressupõe, portanto, um processo de autognose que, ao mesmo tempo, fratura e redime a autoria. Como herdeiro do passado, o poeta é um ser fraturado, mas, neste processo de ruptura, enriquecido. É o que podemos inferir, por exemplo, na passagem em que Mário de Andrade faz referências a Marinetti:

“Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para

mim, e inda bebo no copo dos outros”.
(Andrade, 1980: 22)

Redescobrir verdades antigas como Adão, recensear o passado, beber no copo alheio, e, a partir daí, construir o novo. Este é o sentido da poética de Mário de Andrade. E, ao eleger o subconsciente como fonte lírica, valoriza o passado da estrutura mental humana, bem como o passado literário. Como conseqüência desta atitude, passa a conviver com o fragmento, com o hieróglifo, com o palimpsesto, inaugurando um novo primitivismo, como o próprio poeta define sua arte. E ao defini-la enquanto procedimento basicamente intertextual e metalingüístico, sintetiza em suas palavras toda a natureza e a vocação da arte do século XX: *o nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar, metodizar as lições do passado.* (Andrade, 1980: 26)

No conceito acima, acha-se embutida toda a concepção moderna de arte do nosso século, que encontrará sua expressão máxima nos concretistas de 50: a arte enquanto revisão da tradição; a tradição vista como o velho atualizado; a arte enquanto fenômeno intertextual. É quando os discursos paralelos deixam de ser encarados como coadjuvantes (como na estética clássica), para ganhar o centro do palco sob os refletores de artistas e teóricos da arte. É quando o texto debruça-se sobre si mesmo, assumindo esse “debruçar metalingüístico” como a razão de sua própria existência. É quando a arte é finalmente reconhecida na sua condição básica e visceralmente metalingüística:

“Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma era nova. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas expressão mais humana e livre de arte”. (Andrade, 1980: 29)

Emergindo das águas mágicas do subconsciente, a arte de Mário de Andrade resgata o primitivismo do passado.

Mas, para tanto, bebe no “copo dos outros”: psicólogos, naturalistas e estudiosos dos primitivos de eras passadas. E, neste processo de elaboração da tradição, convive com o múltiplo, valoriza a miscelânea e erige o poema como uma instituição babélica, mágica e sobretudo livre:

“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-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é moldar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos”. (Andrade, 1980: 18)

O passado se afirma, pois, como referencial para se construir o presente. Sabendo disso, Mário de Andrade faz uma incursão pelas águas de remotas eras, elaborando, a partir da tradição, sua experiência moderna. E o autor de *Paulicéia Desvairada* cria uma poética que revê Marinetti, Victor Hugo, Homero, Virgílio (*Virgílio e Homero, não usaram rima. Virgílio, Homero, têm assonâncias admiráveis* Andrade, 1980: 22). Uma poética que contabiliza os erros e acertos de escritores antigos ou não tão antigos assim (*Você já leu São João Evangelista? Walt Whitman? Mallarmè? Verhaeren?* Andrade, 1980: 15). Enfim, uma poética que faz desfilar em suas linhas uma plêiade de teóricos e artistas das Letras, da Música e da Pintura.

E assim é que, num incessante processo de negação e resgate do passado, Mário de Andrade condena o rigor formal, mas não abole de sua poesia os versos metrificadas, como se pode ler nos trechos abaixo:

“Não acho mais graça nenhuma nisso da gente submeter comoções a um leito de Procusto para que obtenham, em ritmo

convencional, número convencional de sílabas.

(...)

Mas não desdenho baloiços dançarinos de redondilhas e decassílabos. Acontece a comoção caber neles. Entram pois às vezes no cabaré rítmico dos meus versos. (Andrade, 1980: 20)

Perto de dez anos metrifiquei, rimei (...) Os Srs. Laurindo de Brito, Martins Fontes, Paulo Setúbal, embora não tenham evidentemente a envergadura de Vicente de Carvalho ou de Francisca Júlia, publicam seus versos. E fazem muito bem. Podia, como eles, publicar meus versos metrificados”. (Andrade, 1980: 15-6)

Do mesmo modo, ao mesmo tempo em que condena o culto romântico à natureza, reivindica as verdades nuas do subconsciente, livres da consciência ordenadora, como se pode ler nos exemplos abaixo:

“Não sei que futurismo pode existir em quem quase perfilha a concepção estética de Fichte. Fugamos da natureza! Só assim a arte não se ressentirá da ridícula fraqueza da fotografia... colorida. (Andrade, 1980: 20)

Lirismo: estado afetivo sublime-vizinho da sublime loucura. Preocupação de métrica e de rima prejudica a naturalidade livre do lirismo objetivado”. (Andrade, 1980: 26)

Além dos trechos citados, importantíssimos para se compreender a estética de vanguarda do autor de *Macunaíma*, encontramos, ao longo do prefácio, várias outras citações, como as abaixo relacionadas, atestando o cruzamento de textos em “Prefácio interessantíssimo”:

“Este Alcorão nada mais é que uma embrulhada de sonhos confusos e incoerentes. Não é inspiração provinda de Deus, mas criada pelo autor. Maomé não é profeta, é um homem que faz versos. Que se apresente com algum sinal revelador do seu destino, como os antigos profetas”. Sem indicação do autor. (Andrade, 1980: 15)

“Alguns leitores ao lerem estas frases (poesia citada) não compreenderam logo. Creio mesmo que é impossível compreender inteiramente à primeira leitura pensamentos assim esquematizados sem uma certa prática. Nem é nisso que um poeta pode queixar-se dos seus leitores. No que estes se tornam condenáveis é em não pensar que um autor que assina não escreve asneiras pelo simples prazer de experimentar tinta; e que, sob essa extravagância aparente havia um sentido por ventura interessantíssimo que havia qualquer coisa por compreender”. João Epstein (Andrade, 1980: 16)

“O fato dum obra se afastar de preceitos e regras aprendidas não dá a medida do seu valor”. Zdislas Milner (Andrade, 1980: 17)

“O vento senta no ombro das tuas velas. Shakeaspeare”. (Andrade, 1980: 18)

O ideal dum artista consiste em apresentar, mais que os próprios objetos, completa e claramente qualquer característica essencial e saliente deles, por meio de alterações sistemáticas das relações naturais entre as suas partes, de modo a tornar essa característica mais visível e dominadora. Taine (Andrade, 1980: 18)

“O fim lógico dum quadro é ser agradável de ver. Todavia comprazem-se os artistas em exprimir o singular encanto da feiúra. O artista sublima tudo”. Emilio Bayard (Andrade, 1980: 19)

“L’art de servir à point un dénouement bien cuit”. Musset (Andrade, 1980: 21)

“Toda canção de liberdade vem do cárcere”. Gorch Fock (Andrade, 1980: 32)

“Façam que possa combinar simultaneamente várias frases e verão de que sou capaz”. Victor Hugo (Andrade, 1980: 24)

“...O ar e o chão, a fauna e a flora, a erva e o pássaro, a pedra e o tronco, os ninhos e a hera, a água e o réptil, a folha e o inseto, a flor e a fera”. O. Bilac (Andrade, 1980: 26)

“A linguagem admite a forma dubitativa que o mármore não admite”. Renan (Andrade, 1980: 27)

“Entre o artista plástico e o músico está o poeta, que se avizinha do artista plástico com sua produção consciente, enquanto atinge as possibilidades do músico no fundo obscuro do inconsciente”. Wagner (Andrade, 1980: 27)

“E tu che sè costé, anima viva, Pártiti da cotesti che son morti”. Sem indicação do autor (Andrade, 1980: 29)

Como se pode observar, a estética de Mário de Andrade é engendrada através de um processo altamente dialógico, em que artistas e teóricos das Letras, da Música e da Pintura são resgatados com o fim de servir à legitimação da

obra de vanguarda do poeta. Seja através de alusões, seja através de citações, povoam as páginas de “Prefácio interessantíssimo” os nomes Delacroix, Whistler, Rafael, Ingres, Grecco, Rodin, Debussy, Palestrina, João Sebastião Bach, Maomé, Alá, São João Evangelista, Walt Whitman, Mallarmé, Verhaeren, Leonardo, Laurindo de Brito, Martins Fontes, Paulo Setúbal, Vicente de Carvalho, Francisca Júlia, Marinetti, Oswald de Andrade, Watteau, João Epstein, Edislas Milner, Shakeaspeare, Taine, Luis Carlos (Prestes), Anita Malfatti, Emílio Bayard, Rafael, Beethoven, Machado de Assis, Fichte, Musset, Pedro Álvares Cabral, Virgílio, Homero, Adão, Victor Hugo, Rigoletto, Galli, Pitágoras, G. Migot, Bilac, Gorch Fock, Heine, Gonçalves Dias, Rostand, Amadeu Amaral, Ribot, Renan, Wagner, Freud, Nun’Álvares, Gourmont, Rui Barbosa, João Cocteau. São lembradas também as obras *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *I-Juca-Pirama*, *Promenades Littéraires*, *La noce massacrée*, *Tarde e Só quem ama*. (Olavo Bilac).

Além dos referenciais acima, vale ressaltar que são discutidas no prefácio teorias do Futurismo, Impressionismo, Modernismo, Parnasianismo, Surrealismo, bem como conceitos já conhecidos sobre o feio e o belo estético.

Se formos analisar a práxis poética de Mário de Andrade os exemplos de convivência do passado e do presente se estenderão de modo sintomático. Entretanto, só pela análise das teorias estéticas expostas pelo poeta em seu “Prefácio interessantíssimo”, já podemos constatar a consciência da indissociabilidade passado/presente na poesia andradina. E, através de um cuidadoso processo de seleção, através da negação e do resgate do passado, a tradição e o modernismo caminham juntas na poesia do autor de *Macunaíma*. Para compreendê-la torna-se necessário entender antes que em Mário de Andrade a negação da estética clássica não é essencial. O que lhe é básico e essencial é a liberdade, o “permanente direito à experimentação”:

“Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso... sei embridá-la nas minhas verdades filosóficas e religiosas; porque verdades filosóficas, religiosas, não são

convencionais como a Arte, são verdades. Tanto não abuso!” (Andrade, 1980)

E Mário de Andrade exerce o seu direito à liberdade, construindo uma nova sintaxe, um novo conceito de verso, inaugurando, enfim, um novo modo lírico de ver o mundo. Não abre mão, todavia, do clássico conceito essencialista da arte, como se pode ler no trecho abaixo:

“A poesia... tende a despojar o homem de todos os seus aspectos contingentes e efêmeros, para apanhar nele a humanidade... Sou passadista, confesso” (Andrade, 1980: 14)

Ora, entendendo por sistema literário o conjunto de todas as obras que compõem a experiência de leitura do leitor (ou autor)¹⁰, a legitimação textual se realiza por atração e retração. No primeiro momento as obras são resgatadas por apresentarem afinidade com o novo texto, contribuindo, em muitos casos, para conformá-lo. No segundo momento as obras são negadas, possibilitando com isso afirmar a diferença do texto criado.

Todos os elementos já relacionados são modalidades de discursos paralelos que contribuem para a diferenciação e legitimação da estética de Mário de Andrade. Cada uma das referências constatadas compõe o sistema literário responsável pela afirmação da arte de vanguarda do poeta. E, mediante um processo de negação (do mau exemplo) e aceitação (do bom exemplo) do passado, uma nova visão estética vai se delineando ao longo do texto.

Assim, devemos entender a poética modernista e mais propriamente a de Mário de Andrade como soma, e também como diferença. De fato, diante dos exemplos citados, não é possível se dissociar, do ponto de vista da produtividade literária, a estética clássica do Modernismo na poética andradina. E, neste sentido, a intenção de negação empreendida pelos modernos só se realiza em termos, até

¹⁰ MAGALHÃES, 1992: 88.

mesmo porque para negar o passado os modernistas precisaram antes legitimá-lo. E ao eleger a negação da estética do passado como plataforma do Modernismo, acabam por legitimá-la no cenário literário nacional.

Neste sentido, podemos concluir que, de algum modo, o projeto de negação da estética do século XIX empreendido pelos modernistas gorou, porque, no meio do caminho havia uma pedra: a natureza basicamente intertextual da obra literária a atestar a impossibilidade de se criar alguma coisa a partir do nada e a inviabilidade de se conceber o original absoluto.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. 6a. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, v. 1.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. Minha relação com a tradição é musical. *Boletim Bibliográfico (da) Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, 47(1/4): 69-75, jan/dez, 1986.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *A Teoria Particular da Obra Literária em As Primaveras, de Casimiro de Abreu*. Rio de Janeiro, Fac. de Letras, UFRJ, 1992. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura).
- SCALZO, Fernanda. Semana deu prejuízo aos organizadores. *Folha de São Paulo*, 08 fev. 1992, p. 6:4.
- SOUZA, Sérgio Alberto & PAVÃO, Suzana Rodrigues. *Literatura Brasileira*. Série Sinopse. São Paulo: Moderna, 1977.

TELES, Gilberto Mendonça. Os limites da intertextualidade. In:
BUZATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de
Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.