Mário de Andrade: da teoria à prática: uma leitura da polifonia poética em poemas de *Paulicéia Desvairada*

Regina Célia dos Santos Alves[1]

[1]Centro de Letras e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Londrina (UEL)
CEP 86051-990 – Londrina – PR – Brasil

Abstract. This paper analyses some poems published in Paulicéia Desvairada, by Mário de Andrade, in order to show how some poetics concepts concerning Mário de Andrade criticism, specially "poetic polyphonic", are used in his poems construction.

Keywords. Mário de Andrade; Modernism; literary criticis; poetic poliphonic.

Resumo. O presente trabalho analisa alguns poemas de Paulicéia Desvairada, de Mário de Andrade, no sentido de mostrar como alguns conceitos teóricos presentes na crítica do escritor modernista, sobretudo no que se refere àquilo que chama de "polifonia poética", manifestam-se em seus poemas.

Paçavaras-chave. Mário de Andrade; Modernismo; crítica literária; polifonia poética.

A prática da crítica literária por escritores não é algo recente. Ao contrário, como afirma Jean-Ives Tadié, "a crítica dos artistas abrange toda a história da literatura" (1987:10), tornando-se um exercício ainda mais sistemático no século XX. A intensificação desse tipo de crítica em tal século deve-se, conforme mostra Leyla Perrone-Moisés, a um mal-estar da avaliação manifesto desde o Romantismo, quando os princípios, as regras e os valores literários deixaram de ser predeterminados pelas Academias ou por outro tipo de autoridade (1998:11). Em razão disso, a crítica dos escritores pode ser definida como uma característica da modernidade.

Embora não seja uma atividade recente, mas em vista do crescimento da mesma no século passado, o estudo da produção crítica de escritores tem atraído os pesquisadores, ainda que vozes dissonantes possam não aceitar sua validade, como faz Malraux no prefácio para *Sangue Negro*, de Guilloux:

> Não acredito na crítica dos escritores. Não contam com a oportunidade de falar, a não ser sobre alguns poucos livros; se o fazem, é, portanto, conseqüência de amor ou rancor. Às vezes, para defender seus valores." (MALRAUX, apud TADIÉ, 1987:10)

Mais comum que a postura de Malraux, no entanto, é o posicionamento favorável à crítica dos escritores, vistas por muitos, como T. S. Eliot, Roland Barthes, Leyla Perrone-Moisés, Osman Lins, só para citar alguns, como, via de regra, mais

lúcida, independente e funcional que aquela freqüentemente praticada pela crítica institucional.

Paradoxalmente, o comentário de Malraux serve-nos, ao contrário do que pretendia o autor, para mostrar a validade e alguns dos principais aspectos da crítica dos artistas, quais sejam: a *parcimônia*, a *mobilidade* e o *objetivo*, aspectos estes que ressoam na fala de Leyla Perrone-Moisés em defesa da crítica dos escritores:

> ... o discurso crítico dos escritores é o mais *investido*, o mais interessado, o mais implicado e o de maiores conseqüências: porque orienta a produção de suas próprias obras, dando assim continuidade à Literatura. (1982:07. Grifo da autora.)

A tripla adjetivação usada por Leyla Perrone, "investido", "interessado" e "implicado", registra a funcionalidade do discurso crítico dos escritores, além do compromisso dessa crítica com a própria sobrevivência da literatura, uma vez que teria como princípio o norteamento do fazer literário.

Em outro estudo da mesma autora, o valor e a validade da crítica dos artistas ganham ainda mais destaque à medida em que se contrapõe a crítica dos escritores à crítica institucional:

> Escrevendo sobre as obras de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subseqüente. A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. Nesse sentido, é uma crítica que confirma e cria valores. Enquanto a crítica literária institucional, na sua vertente universitária, tornou-se cada vez mais analítica (com pretensões à ciência) e cada vez menos judicativa, a crítica dos escritores lida diretamente com os valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar. (1998:11)

O posicionamento favorável à crítica dos escritores é evidente no comentário de Leyla Perrone-Moisés. Destaca-se, de seu pensamento, o fato de que o escritor é erigido à posição de leitor e juiz privilegiado, pois o diferencial de seu discurso crítico origina-se de seu envolvimento especial com a linguagem em suas várias potencialidades. Sob esse aspecto, podemos observar na crítica dos escritores o caráter artístico destacado por Jean-Ives Tadié, visto que a leitura crítica dos artistas é enriquecida pela experiência poética e marca sobremaneira seus objetivos: "a crítica dos artistas é uma obra de arte, a reconstrução de um estilo por outro, a metamorfose de uma linguagem em outra" (1987:11).O comentário de Tadié vai ao encontro de uma concepção encontrada em Barthes, para quem a crítica está submetida às mesmas exigências da linguagem literária. Da mesma forma que esta não pode dizer o mundo a crítica também não pode dizer a obra, mas apenas construir significados para a mesma. Não sendo mais que uma linguagem, uma metalinguagem, deve sempre caminhar num duplo sentido, ou seja, ser crítica da obra e crítica de si mesma para que, dessa forma, seja o "conhecimento do outro e co-nascimento de si mesmo ao mundo" (1970:160). Participa, assim, do mesmo sistema *deceptivo* que a literatura, pois seu sentido está, da mesma forma, suspenso.

No Brasil, vários são os escritores que se ocuparam ou se ocupam com a atividade crítica, seja de maneira sistemática ou esporádica. Também aqui observamos uma freqüência maior desse exercício a partir do século XX, embora tenhamos, no século anterior, grandes escritores, como Machado de Assis, por exemplo, que também fizeram crítica literária.

No presente trabalho, o objetivo é mostrar como alguma reflexões críticas e teóricas de Mário de Andrade – um dos maiores expoentes do modernismo brasileiro, se não o maior – presentes sobretudo no "Prefácio Interessantíssimo", de *Paulicéia Desvairada* (1922) e em *A escrava que não é Isaura* (1925), obras nas quais nos centraremos, revelam-se na própria construção poética de seus textos.

A fim de desenvolver a idéia exposta, optamos por analisar dois poemas de *Paulicéia Desvairada*, considerada a primeira obra de Mário em que princípios e ideais modernistas se fazem notar de maneira evidente. Em razão dos limites impostos ao trabalho, centraremos nossa atenção apenas em um dos aspectos destacados por Mário de Andrade em suas reflexões teóricas sobre a fatura da poesia modernista, a saber, a polifonia poética. Nesse sentido, selecionamos os poemas "Inspiração" e "Tietê", nos quais o polifonismo, conforme descrito por Mário, aparece de modo contundente.

Cabe lembrar que nossa intenção, aqui, não é julgar a qualidade estética dos poemas, mas avaliar o modo como são construídos a partir da teoria poética de Mário de Andrade no "Prefácio Interessantíssimo" e em *A escrava que não é Isaura*.

Embora Mário de Andrade seja, sem sombra de dúvida, conhecido muito mais por seus escritos literários, foi, além disso, um incansável pensador da literatura e da cultura brasileiras, apresentando paralelamente à prática literária o exercício da crítica. De acordo com Joan Dassin, "enquanto teórico de sua geração modernista, Mário formulou as questões mais relevantes para sua própria carreira e para o artista brasileiro em geral" (1978:78). O comentário da pesquisadora ilustra com clareza a importância das reflexões críticas e teóricas de Mário, da mesma forma que aponta para o envolvimento, conforme mostramos, da crítica dos escritores com o caminhar, com o futuro da própria literatura, ou seja, a crítica passa a funcionar não apenas como um julgamento e uma interpretação de obras alheias, mas exerce a função de orientadora do fazer literário do próprio escritor e de seus contemporâneos.

Importa notar que, não obstante o pensamento estético de Mário de Andrade ter sido marcado durante toda a sua vida por tensões e contradições das quais o autor não conseguiu se libertar, pelo menos em suas formulações críticas e teóricas, uma vez que não conseguiu encontrar, de acordo com João Luiz Lafetá (2000), uma solução dialética para o impasse que percorreu suas reflexões por toda a vida, ou seja, a conciliação entre o projeto estético e o projeto ideológico, ele representa

> (...) o esforço maior e mais bem-sucedido, em grande parte vitorioso, para ajustar numa posição única e coerente os dois projetos do Modernismo, compondo na mesma linha a revolução estética e a ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma linguagem nacional. (2000:153)

A despeito da importância inegável das reflexões estéticas de Mário de Andrade, por vezes a crítica acerca do escritor aponta como traço negativo de seu pensamento um forte psicologismo de clara raiz romântica, conforme mostra Luiz Costa Lima (1995).

Tal afirmação parece apenas em parte verdadeira, pois desvincula o psicologismo, acentuado em Mário, de sua conciliação com os anseios e as exigências da modernidade. Assim, a pulsão subconsciente, exaustivamente apontada no "Prefácio" e na *Escrava* como força motriz do ato criador, não se esgota nela mesma e nem representa, aos moldes românticos, uma priorização da inspiração. Ao contrário, vale e adquire importância no pensamento teórico de Mário na medida em que se vincula a um projeto estético, cujos ideais estão tanto nas aspirações particulares do modernismo brasileiro quanto nas influências recebidas das orientações advindas das vanguardas européias do início do século XX.

É nesse sentido que João Luiz Lafetá afirma que

> (...) registro psicológico e ruptura da linguagem não vão juntos fortuitamente: ao desmascaramento da linguagem artificiosa, o desnudamento das sensações corresponde ao desnudar-se dos procedimentos, ao *strep-tease* a que Rimbaud obriga a escrava que não é Isaura.
>
> Assim, o psicologismo se justifica e se legitima. A "grafia do lirismo" é comparável ao processo da escrita automática dos surrealistas: em ambos os casos, e apesar das diferenças que existem entre as duas técnicas, trata-se de multiplicar as significações das palavras até sentir-se esfumaçada a falsa significação unívoca. O "Harmonismo" e o "polifonismo" teorizados por Mário no "Prefácio" e na *Escrava* abrem o texto e seu sentido à participação do leitor; (...) (2000:167)

Tanto no "Prefácio Interessantíssimo" quanto em *A escrava que não é Isaura* há um esforço de Mário em definir o processo de criçação artística, tanto no que diz respeito ao criador quanto aos procedimentos técnicos de fatura do literário.

Já no "Prefácio", de 1922, as duas noções básicas que norteiam o pensamento de Mário, o criador e a criação, são o ponto de partida para suas discussões teóricas. Logo no início do texto, a poesia é concebida como soma de Arte e Lirismo:

> Acredito que o lirismo, nascido no
> Subconsciente, acrisolado num pensamento claro
> Ou confuso, cria frases que são verso inteiros,
> Sem prejuízo de medir sílabas, com
> Acentuação determinada.
> (...)
>
> A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer
> Impecilho a perturba e mesmo emudece. Arte,
> Que, somada a Lirismo, da Poesia, ... (2005:63)7)

A orientação psicologizante do pensamento de Mário revela-se com clareza em seus comentários, uma vez que, para o autor, o impulso criativo nasce no subconsciente, desvinculando-se, portanto, de uma formulação racional, orientadora em especial da concepção parnasiana de arte, a qual se opõem Mário e o movimento do qual faz parte. A essa idéia primeira, vemos que se une a concepção de poesia encontrada em Paul Dermée, Lirismo+Arte = Poesia. Todavia, o direcionamento psicologizante é apenas parte do processo que não nega ou exclui a atividade da inteligência, pois, como afirma Mário, a "harmonia poética", combinação de sons simultâneos, técnica primeiramente

vinculada à ação do subconsciente, "efetua-se na inteligência", na medida em que "a compreensão das artes do tempo/nunca é imediata, mas mediata. Na arte do/ tempo coordenamos atos de memória/ consecutivos, que assimilamos num todo final" (2005:71)

Dessa forma, a atuação do subconsciente e da inteligência no ato de criação são momentos complementares e não excludentes. Ao contrário, é da sua interligação necessária e indissociável que resulta a poesia, ainda que a fórmula de Dermée, adotada por Mário no "Prefácio", não aponte necessariamente para isso. Parece ser justamente em razão disso que , na *Escrava*, de 1925, Mário de Andrade, conforme explicita Maria Helena Grembecki, ainda que não rompa totalmente com a filiação de Dermée, distancia-se dela, colocando "em xeque a posição psicológica assim como foi adotada no início, sem anulá-la no entanto" (1969:41).

Semelhantemente ao que se observa no "Prefácio", guardadas algumas diferenças de orientação, também na *Escrava* há a preocupação do autor em traçar os pontos principais que nortearão o seu fazer poético e de toda a produção literária modernista. Todavia, se no "Prefácio" o tom psicologizante é mais acentuado, na *Escrava* a inter-relação de dependência entre subconsciente e consciente torna-se muito mais clara, o que é possível vislumbrar no conceito de poesia apresentado, pois a fórmula de Dermée presente no "Prefácio", Lirismo+Arte = Poesia, é substituída pela fórmula Lirismo puro+Crítica+Palavra = Poesia (1980:205)

A alteração operada no conceito de poesia mostra que Mário de Andrade não incorporou simplesmente o conceito de Dermée, mas a ele acrescentou dados significativos partindo de uma orientação e de uma teoria estética particulares e de outros autores europeus que o influenciaram, como Subled, por exemplo. Além disso, o acréscimo dos termos "crítica" e "palavra", conforme afirma Lafetá, evidencia o afastamento do pensamento de Mário do puro psicologismo, já que possibilitam "o entendimento do poema como uma estrutura verbal", estando, portanto, a poética do autor "preocupada com o concreto da expressão, com os meios técnicos da obra de arte" (2000:165). A orientação de sua teoria poética não aponta, dessa forma, para a crença ingênua na mágica da inspiração, embora a postura psicologizante não desapareça de todo.

Tal fato se confirma, na *Escrava*, até emsmo na divisão que o autor faz da obra, destinando toda a segunda parte para a descrição e conceituação das técnicas de composição poética reclamadas pela arte modernista e que se inter-relaciona com o conteúdo da primeira parte, dedicada ao criador propriamente dito.

É dentro da preocupação de Mário com os meios de expressão poética que se encontra o "polifonismo", teoria formulada pelo próprio autor e que coincide com o "simultaneísmo", de Epstein (1969:22). Tanto no "Prefácio" quanto na *Escrava* , Mário tece considerações acerca da "polifonia poética".

No "Prefácio", o autor considera a polifonia poética uma técnica que se funda na harmonia e não na melodia, esta última definidora da poesia clássica, tradicional, com a qual o Modernismo intencionava romper:

> Ora, si em vez de unicamente usar versos
> Melódicos horizontais (...)

Fizermos com que se sigam palavras sem ligação
Imediata entre si: estas palavras pelo fato
Mesmo de se não seguirem intelectual,
Gramaticalmente, se sobrepõem uma às outras,
Para a nossa sensação, formato, não mais
Melodias, mas harmonias.
Explico milhor:
Harmonia:combinação de sons simultâneos.
(...)
Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso
Frases soltas: mesma sensação de superposição,
Não já de palavras (notas) mas de frases
(melodias). Portanto: polifonia poética. (2005:68-9)

Em *A escrava que não é Isaura* , o autor delimita com mais precisão os contornos da técnica:

> Denomino Polifonismo e Simultaneidade dos franceses, com Epstein por cartaz, o Simultaneísmo de Fernando Divoire, o Sincronismo de Marcelo Fabri. (1980:226)
>
> Obrigado por insistência de amigos e dum inimigo a escrever um prefácio para "Paulicéa Desvairada" nele despergi algumas considerações sobre o *Harmonismo* ao qual milhormente denominei mais tarde *Polifonismo*.
>
> *Polifonismo* e simultaneidade são a mesma coisa. O nome Polifonismo caracteristicamente artificial deriva de meus conhecimentos musicais que não qualifico parco, por humildade. (256)
>
> Por seu lado a psicologia verifica a simultaneidade.
>
> Lembrai-vos do que chamei "sensações complexas".
>
> A sensação complexa que nos dá por exemplo uma sala de baile nada mais é que uma simultaneidade de sensações (O).
>
> .....
>
> Ora o poeta modernista observando esse fenômeno das sensações simultâneas interiores (sensação complexa) pretende às vezes realiza-las transportando-as naturalmente para a ordem artística.
>
> Denominei esse aspecto da poesia modernista: POLIFONIA POÉTICA.
>
> Razões:
>
> *Simultaneidade* é a coexistência de coisas e fatos num momento dado.
>
> *Polifonia* é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um *efeito final total*. (1980:267-8)

As definições de "polifonia poética" apresentadas por Mário de Andrade fundam-se tanto no enfoque psicológico quanto no estético, revelando que seu pensamento não separa, de fato, as duas orientações . Poderíamos dizer até que já está latente, ainda nesse momento inicial das reflexões teóricas, a terceira postura adotada pelo autor, a do enfoque sociológico. Analisemos com mais precisão.

O enfoque psicológico é evidente na conceituação da polifonia na medida em que seu ponto de partida são as "sensações simultâneas interiores", ou "sensações

complexas", resultados de um percepção subconsciente, não organizada pela inteligência. Estamos, ainda, no domínio daquilo que Mário chama de "Lirismo puro", e que constitui o primeiro elemento de sua fórmula poética. Todavia, como ele próprio afirma, "*lirismo* não é *poesia*" (1980:243).

É nítido, portanto, que o processo criador não se limita às sensações advindas das do subconsciente, mas para que a arte passe a existir é preciso que seja submetida a um "máximo trabalho intelectual". O domínio, agora, encaminha-se para o campo estético, na medida em que à "Tradução" a que se refere Mário necessita de técnicas capazes de transformar a simples percepção psicológica em arte, sendo a polifonia poética uma dessas técnicas que, trabalha com com "a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos feitos passageiros de embates de sons concorrem para um *efeito total final*" (1980:268) É esse *efeito* que caracteriza o trabalho artístico, resultado da inter-relação entre as pulsões inconscientes e conscientes. Daí não se poder ver, nas reflexões de Mário, um mero psicologismo.

O Polifonismo, assim, é, antes de tudo, técnica, tessitura artística de superposição de idéias e imagens, cujo objetivo é expressar a sensação de simultaneidade na representação do processo subconsciente de captação do mundo sensível e na apreensão da dinâmica multifacetada e veloz do mundo moderno. Nesse último aspecto, pode-se inferir, ainda que isso não seja evidente nem no "Prefácio" nem na *Escrava*, e muito mais em textos posteriores, que a reflexão teórica de Mário encaminha-se também para um enfoque sociológico, pois há um esforço em ver na conformação da poesia modernista uma exigência também do contexto em que ela se manifesta e das transformações por que passa.

Nos poemas que aqui serão abordados, "Inspiração" e "Tietê", todos de *Paulicéia Desvairada*, as questões levantadas mostram-se evidentes.

"Inspiração" é o primeiro poema da coletânea, e sua atenção volta-se para a "paulicéia", ou seja, para a cidade de São Paulo, motivo em torno do qual giram todas as composições do livro:

INSPIRAÇÃO

> "Onde até na força do verão havia tempestades de ventos e frios de crudelíssimo inverno."
>
> Fr. Luis de Sousa

São Paulo! Comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original...
Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem Escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!
Bolfetadas líricas no Trianon... Algodoal!...

São Paulo! Comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América!

O título do poema, Inspiração, a princípio, remete para a pura expressão do *eu*, em especial quando o vincularmos à construção do texto, pautada pelas imagens desconexas da capital paulista, que também podem se ligar à captação subconsciente do mundo.

Por outro lado, verificamos que essa impressão primeira não se sustenta por si, mas somente na medida em que o trabalho elabora, esteticamente, essa impressão. Para tanto,, o uso da polifonia poética é de fundamental importância, pois a superposição de imagens e idéias sem nexo lógico-causal, ora presentes na ausência de ligação entre um verso e outro, ora de uma expressão e outra no mesmo verso: São Paulo! Comoção de minha vida.../Os meus amores são flores feitas de original.../Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...

Os versos transcritos revelam com clareza o processo descrito acima. O primeiro verso, "São Paulo! Comoção de minha vida..." isola-se dos demais em termos de vínculos lógico-causais gramaticais e semânticos, assim como os demais também se apresentam isolados no mesmo sentido. Esse insulamento ocorre também entre as expressões de um mesmo verso, constituindo a construção harmônica, e não melódica, da qual fala Mário. Disso resulta, portanto, a impressão de simultaneidade e caoticidade do espaço urbano enfocado. Sob esse aspecto, o vínculo de Mário com o modernismo faz-se não apenas no âmbito formal, mas de igual maneira no que se refere ao tema, pois a preocupação é com a apresentação do presente e do cotidiano da cidade de São Paulo, como suas belezas, seu colorido, sua temperatura, o comportamento de seus habitantes, mostrado por meio de imagens metonímicas e que denuncia a preferência pelo que vem de fora, sobretudo da França:

> Luz e bruma... Forno e inverno morno...
> Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
> Perfumes de Paris... Arys!
> Bofetadas líricas no Trianon... Algodoal!...
> São Paulo! Comoção de minha vida...
> Galicismo a berrar nos desertos da América!

Interessa observar ainda a colaboração das rimas internas freqüentes por todo o poema e que direcionam a descrição da cidade para uma imagem sonora da mesma e não apenas visual, na concretização do *efeito final total*, resultado da técnica polifônica.

No poema "Tietê", as reflexões teóricas de Mário acerca da poesia modernista são também bastante evidentes.

TIETÊ

> Era uma vez um rio...
> Porém os Borba-Gatos dos ultra-nacionais esperiamente!
>
> Havia nas manhãs cheias de sol do entusiasmo
> As monções da ambição...
> E as giganteas vitórias!
> As embarcações singravam rumo do abismal Descaminho...
>
> Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...
> Ritmos de Brecheret!... E a santificação da morte!

Foram-se os ouros!... E o hoje das turmalinas!...

— Nadador! Vamos partir pela via dum Mato-Grosso?
— Io! Mai! (mais dez braçadas.
Quina Migone. Hat Stores. Meia de Seda.)
Vado a pranzare com la Ruth.

No poema "Tietê" o próprio assunto está inscrito no título. Trata-se de uma visão do rio Tietê, maior e principal rio que corta a "paulicéia". Da mesma forma que o poema anterior, "Inspiração", a técnica polifônica rege todo o processo de construção do poema, pois é através de frases nominais e paratáticas, sugerindo uma sobreposição de imagens aparentemente desconexas, sem ligação gramatical, que se realiza a composição poemática.

Interessante observar que, embora o foco de atenção seja o rio Tietê, nenhuma descrição física dele se faz nos moldes de uma composição realística. Ao contrário, tem-se uma visão subjetiva do objeto, que alterna matizes a partir de sua integração com o elemento humano, o que ocorre logo na primeira parte do poema, composta pelos dois versos iniciais: "Era uma vez um rio.../ porém os Borba-Gatos dos ultra-nacionais esperiamente!". O primeiro verso, "Era uma vez um rio...", já se mostra bastante curioso, pois parte de uma expressão comum aos contos de fada, "era uma vez", sugerindo, além do universo fantasioso aí presente, também uma construção narrativa, que pretende contar uma história.

De fato, se observado com a devida atenção, o poema realmente parece narrar uma história do rio Tietê, não nos moldes tradicionais, por meio de um discurso lógico e racional, elaborado a partir das relações de causa e conseqüência. Ao contrário, o que se tem é a concatenação de imagens e idéias superpostas, configurando o processo polifônico. Assim, os dois primeiros versos, que são o início da exposição sobre o rio, na verdade apresentam um sentido suspenso, uma vez que o primeiro verso não se completa, reduzindo-se à expressão "Era uma vez", seguida de reticências, e o segundo verso, que se inicia com a adversativa, "porém", não chega a complementar o verso anterior, já que se reduz a uma frase nominal, sem vínculo aparente com o primeiro verso.

O segundo momento do poema, composto por quatro versos, focaliza sobretudo as competições realizadas no rio. Todavia, essas competições são descritas de forma difusa, pois novamente as frases superpostas sobrepõem imagens desconexas, fazendo com que o sentido pleno dos versos siga, assim como as embarcações, "rumo ao abismal Descaminho".

A última parte do poema parece condensar o "descaminho" do sentido único e preciso, pois a simultaneidade de idéias e imagens, construída a partir da sobreposição de termos, expressões e frases isoladas quanto ao nexo causal, completam o retrato difuso do rio, que se encerra com a blague "Vado a pranzare com la Ruth".

Dessa forma, a construção polifônica, conforme descrita por Mário de Andrade, ao se inscrever enquanto prática poética, enquanto recurso que move a construção do poema, desestabiliza a poética tradicional, de cunho parnasiano, que via a arte enquanto construção realística, "arabesco horizontal de vozes consecutivas, / contendo pensamento inteligível". Contra esse pensamento inteligível, canalizador de um sentido

único,, Mário propõe e utiliza regularmente nos poemas de *Paulicéia Desvairada* , a exemplo dos dois aqui apresentados , a técnica da polifonia poética que, ao partir da harmonia (palavras isoladas, sons simultâneos) e não da melodia (verso lógico-discursivo) destaca a importância do subconsciente, daí a orientação psicologizante de sua teoria poética, mas, ao mesmo tempo, observa, no contexto modernizante do início do século XX, a ineficácia de uma poética desse próprio contexto, buscando uma forma poética adequada de representar e refletir sobre o mesmo. Assim, o simultaneísmo expresso pela adoção da técnica polifônica é não apenas imagem do mecanismo subconsciente, não orientado pela razão, mas tentativa de representação poética da caoticidade e da pluralidade da vida moderna, impossível de ser apreendida por meio de um discurso lógico-racional, de sentido fechado, sem que se torne, no mínimo falaciosa.

Voltando à questão da crítica exercida por escritores, é possível observar em Mário de Andrade uma evidente intenção em fazer do ato reflexivo sobre a arte um esforço orientador de sua produção literária e também da de seus contemporâneos. Nesse sentido é, assim como afirma Leyla Perrone-Moisés, "uma crítica que confirma e cria valores"(1998:11), não se limitando à análise de obras e à orientação do leitor.

Referências

ANDRADE, Mário. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura*. 3 ed. Belo Horizonte:Itatiaia, 1980.

_____. Paulicéia Desvairada. In: *Poesias completas*. Belo Horizonte:Itatiaia, 2005.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo:Perspectiva, 1970.

DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo:Duas Cidades, 1978.

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

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

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. 2 ed. Rio de Janeiro:Topbrooks, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo:Companhia das Letras, 1988.

_____. Escolher e/é julgar. In: *Cadernos de Colóquio/Letras I*. Teoria da literatura e da crítica. Lisboa:Calouste Gulbekian, 1982, nº1, p. 159-71.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro:Bertrand do Brasil, 1988.