

Uma análise da poética cinematográfica em Mário de Andrade

Glleyce Santos (mestranda, UFPA)

Resumo: O presente artigo propõe o exame de alguns poemas selecionados da obra do poeta paulista Mário de Andrade, publicadas no período de 1922 a 1930, no que concerne à mobilidade do olhar moderno e às imagens polifônicas, ambas as características que se relacionam à linguagem cinematográfica, isto é, a primeira característica ressaltando o aspecto dinâmico do olhar do homem do século XX e a segunda o simultaneísmo da linguagem posta em fita pelo cinema. O objetivo central está em apontar as características da linguagem cinematográfica que, apreendidas por Mário, um espectador de cinema nada comum, são retrabalhadas no âmbito de sua poesia.

Palavras-chave: modernismo, cinema, poesia, Mário de Andrade.

Abstract: This article proposes examining some selected poems of the work of native of São Paulo poet Mário de Andrade, published in the period 1922-1930, with regard to the mobility of the modern look and poliphonic images, both characteristics that relate to language film, that is, the first characteristics emphasizing the dynamic aspect of man's look of the twentieth century and the second the simultaneísmo put language on tape by the cinema. The main objective is to point out the characteristics of cinematic language that seized by Mário, an unusual spectator of movie, they are reworked whitin his poetry.

Keywords: Modernism, Cinema, Poetry, Mário de Andrade.

1. Introdução

O cinematógrafo representou uma conquista dos últimos tempos da modernidade e “identifica, mais que qualquer outra invenção de *belle époque*, a saturação do espaço urbano de coisas novas, sempre em movimento, que tornam a vida célebre e renovam a cada dia o convite à aventura de viver” (CUNHA, 2011, p.145). Em meio a esse novo espaço urbano, industrializado, ir ao cinema era moderno, e não só a ida ao cinema, mas uma gama de novos hábitos e necessidades urbanas.

A primeira exibição de cinema em São Paulo acontece em 1896 numa sessão privada para o então Presidente do Estado, Campos Sales, quando Mário de Andrade ainda era criança. Anos depois, quando os filmes ganham salas específicas localizadas nas principais ruas, a população, elegante e rica, passa a se comprimir nas grandes salas. Mário ia ao cinema. Cinemeiro de primeira, longe de ser um espectador comum, buscou aprender, por meio da linguagem cinematográfica, a “espontaneidade do cotidiano, para retrabalhá-la em cortes, cenas, isolando ângulos, volumes, destacando volumes,

delineando contornos, aproximando detalhes, montando retratos em sequência literária” (CUNHA, 2011, p. 156).

Como afirma Marlene Correia (2010), Mário de Andrade é o primeiro poeta brasileiro a fazer do contexto cultural do século XX a matéria dominante de sua poesia, além de ser também o responsável pela primeira apropriação do *topos* cinema pela poesia modernista, em “A Escalada” e “Domingo” de *Pauliceia Desvairada* (“Há fita de série no Colombo./“O empurrão na escuridão.” Filme nacional.”).

Dos versos de “A Escalada”, pode-se inferir que Mário sugere uma relação entre o espaço ficcional da tela de cinema e o espaço socioeconômico da cidade, e que o título do filme, que pode ter sido inventado pelo poeta, seja a metáfora representativa dos artifícios violentos e abjetos utilizados na luta pela promoção social indiciada nele. O poema traz à baila, também, a sala de cinema Colombo, que recebia filmes já em representação e exibia fitas em série, logo, ficando fora do circuito dos principais lançadores de fita.

Já em “Domingo”, o poeta refere-se às atividades comuns da população metropolitana em um dia de domingo, ao aludir a elas, no final de cada uma das quatro estrofes do poema, como “Futilidade, civilização...”: a missa (“Missas de chegar tarde, em rendas,”), o jogo (“Hoje que joga?... O Paulistano”), o curso das “famílias dominicais” (“Ir ao curso é lei. Viste Marília?”) e o cinema:

Central. Drama de adultério.
A Bertini arranca os cabelos e morre.
Fugas... Tiros... Tom Mix!
Amanhã fita alemã... de beijos...
As meninas mordem os beijos pensando em fita alemã...
As romas de Petronio...
E o leito virginal... Tudo azul e branco!
Descansar... Os anjos... imaculado!
As meninas sonham masculinidades...
- Futilidade, civilização...

Neste poema Mário repete o procedimento de “A Escalada”, isto é, utiliza-se novamente do título do filme para relacionar a ficção à realidade cotidiana das famílias paulistas. Aqui, porém, refere-se ao cinema alemão, e não mais ao nacional, afirmando aquele como estímulo a fantasias eróticas das adolescentes burguesas. Como no poema anterior, Mário também faz alusão a uma sala de cinema, o Cinema Central, um dos mais luxuosos da avenida São João, endereço antigo de outra sala de cinema, o antigo Cine Bijú, de onde Mário era frequentador.

Bertini, diva do cinema francês, famosa pela interpretação de dramas intensos, entre 1909 e 1921, é evocada no texto, de modo a aludir às histórias de amores

desesperados e trágicos, que faziam sucesso nos cinemas. Em “Fugas... Tiros... Tom Mix!”, faz referência a western, gênero criado pelo cinema norte-americano e que, aliás, inventou mitos do cinema, a exemplo do *cow-boy*, airoso, ligeiro e imbatível.

Na poesia de Mário de Andrade o espaço urbano e a realidade cotidiana, que vão desde os garotos jornalheiros ao cinema e seus filmes de Tom Mix à figura de Oswald de Andrade de *cadillac* “mariscando gênios entre a multidão”, serão cenas representadas. De modo que, desde *Pauliceia Desvairada* (1922) até *Lira Paulistana* (1944-1945), é possível encontrar referências ao cinema. Entretanto, é em outro ponto, também relacionado ao cinema, que toca este artigo. Isto é, além de representar o *topos* cinema em sua poesia, o poeta utiliza-se de aspectos da linguagem cinematográfica para representar a vida moderna em sua essência simultânea.

Assim, o presente estudo dedica-se à análise de alguns poemas de Mário de Andrade, selecionados de suas obras poéticas escritas e publicadas entre 1922 e 1930, no que concerne a poética cinematográfica: a mobilidade do olhar moderno e o polifonismo das imagens poéticas. Os poemas analisados aqui são: “Inspiração”, de *Pauliceia Desvairada* (1922), “VI”, “VIII”, “O ‘Alto’” e “Fleming”, de *Losango Cáqui* (1926), parte “III” de “Carnaval Carioca”, de *Clan do Jabotí* (1927), e as partes “III” e “IV” de “Danças”, de *Remate de Males* (1930). O critério utilizado para a escolha dos poemas em análise refere-se ao que estes poemas fazem referência direta ao cinema, e neles busquei investigar como as características acima citadas se dão. Ou seja, como Mário de Andrade retrabalha, nestes poemas, a questão do olhar cinematográfico, isto é, da mobilidade do olhar moderno em sua velocidade e síntese, e do polifonismo e simultaneidade das imagens poéticas.

1. “Todo cinemeiro-cinéfilo é um voyeur”¹: a mobilidade do olhar moderno

Em suas anotações diárias durante a primeira viagem etnográfica pelo norte-nordeste do Brasil, como um *voyeur*, compulsivo pelo olhar, e que redefine o olhar sobre o mundo a partir da imagem revelada pela câmera, o próprio Mário de Andrade reconhece sua condição ao afirmar, em *O Turista Aprendiz* (1976) que adora voluptuosamente a natureza, acreditando haver qualquer coisa de sexual em seu prazer das vistas, que não sabe explicar. Freqüentador assíduo das salas de cinemas paulistas desde sua adolescência, o poeta analisa e aprende o que a tela lhe mostra, de forma a

¹ CUNHA, João Manuel dos Santos. *A Lição Aproveitada: Modernismo e cinema em Mário de Andrade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, p. 162.

trazer para sua produção poética aspectos da técnica cinematográfica, dando a elas a mobilidade própria da vida moderna, olhar adaptado pelo novo modo de ver o mundo.

Em carta a Manuel Bandeira, onde revela suas experiências no carnaval carioca de 1923, Mário de Andrade diz:

Sei que me perdoarás [...] principalmente quando souberes que tendo perdido tantas coisas no carnaval, não perdi a máquina fotográfica, antes cinematográfica do meu subconsciente. Aqui estou na vida quotidiana. Pois não é que ontem começaram a se revelar fotografias e fotografias dentro de mim! Pois não é que, no écran das folhas brancas, começou a se desenrolar o filme moderníssimo dum poema! (ANDRADE, 1981 apud CUNHA, 2011, p. 194)

Reconhecendo sua relação subconsciente com os meios fotográficos e cinematográficos, percebe-se a aproximação que Mário desenvolve com os dois discursos, de um lado o cinema e do outro a poesia. Além disso, é possível intuir que a sensibilidade do poeta, assim como seu modo de ver a vida cotidiana, passou por uma adaptação perante a invasão de novas tecnologias, a ponto de fazer com que o seu olhar identifique-se como a lente de uma câmera, passando a relizar procedimentos semelhantes ao dela. E, assim, a partir de “fotografias e fotografias” realiza-se a construção de vários poemas do vário Mário de Andrade.

Desse modo, a transformação da linguagem poética pelo viés da linguagem cinematográfica (e cubista), como também afirma Gomes (2002), ocorre quando aquela, plasmada pelos processos metonímicos, abre-se “ao *close-up*, aos *flashes*, aos cortes (cada verso é uma imagem fragmentada), aos movimentos de câmera que capta dinamicamente as imagens de caráter eminentemente visual” (p. 99).

Na poesia de Mário de Andrade o processo de fragmentação das imagens, que tem seu sentido completo na montagem, é um aspecto bastante frequente a partir de 1922, quando passa a exercer sua liberdade de criação, inventando soluções cinematográficas para seus poemas. Dessacralizando as convenções de natureza fixa, a montagem literária deu velocidade aos jogos poéticos, como é o caso de vários poemas de *Losango Cáqui*, em que o poeta constrói imagens dos exércitos militares em marcha pelas ruas de São Paulo. Vejamos um trecho de “VI”:

Queda pedrenta da ladeira.
Calcei botinas de febre.
Meus pés são duas sarças ardentes
Queima-se o bruxo!
Inquisição!

Topada,
Turtuveio,
Desfaleço...

...um-dois, um-dois...

Mário, coragem!
Tão atrás dos companheiros... Avance!
Olhe à direita o alinhamento.

E contínuo: um-dois, um dois...

Assim, construindo as imagens poéticas em um constante exercício de montagem, observa-se que o poema acima, criado pela visão cinematográfica de um cérebro operado pela imaginação, deixa-nos visualizar uma cena, criando em nós a sensação de estarmos assistindo a uma fita. Ao transcrever para o poema a marcha do soldado, em "...um-dois, um-dois...", Mário o imbuí de velocidade e marca o momento de corte da cena. Na segunda estrofe, quando o soldado desfalece pela "queima" do sol, é como se uma câmera cinematográfica, os olhos do poeta, que antes focalizavam o soldado, partisse a filmar a marcha, "...um-dois, um-dois...", e, depois, novamente, tornasse ao soldado, que agora, na quarta estrofe, levanta e tenta avançar na marcha, alinhando-se e seguindo seus companheiros. Tratamento muito semelhante ao dado às cenas filmicas que aqui, porém, aparecendo no discurso verbal.

O mesmo procedimento acontece em "O "Alto"", também de *Losango Cáqui*:

Tudo esquecido na cerração.
... um-dois, um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,
um-dois, um-dois, um-dois
ARVORE
um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,
um-dois
ARVORE
um-dois, um-dois, um-
ARVORE
dois,
um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,
um-dois
PRIMEIRO APITO
um-dois,
um-dois,
um:
- prraá
- Catuba!

Aqui a "câmera" alterna-se entre a marcha e outros elementos presentes na cena, como a árvore e o tenente, que aparece representado pelo "apito". A disposição gráfica dos closes e das palavras deixa claro o sentido cinematográfico da construção marioandradina, além de conotar o movimento da "câmera", num ir e vir. Diante de tais procedimentos, o olhar do poeta e do leitor, que se colocaria, agora, como espectador, afasta-se para assistir a cena, a fita.

Em “VIII”, repetindo o processo da montagem, muito usado pelos vanguardistas, no que há a junção de imagens fragmentadas, estabelecendo uma unidade significativa, o poeta introduz uma voz alheia à voz de quem vê e descreve a cena, no caso a do tenente, que dialoga com a sua, quando da recriação da cena pela linguagem poética, e compara a marcha a uma fita de cinema:

- “Escola! Alto!”
Pararraáaaa...
- “Não prestou! Escola!...”

Escola pra quem, tenente?
O poeta vai na escola...
Vai soletrar marchas altos esporas...

O apito mandachuva chicoteia o lombo dêle.
O tenente é um cow-boy da Paramount.
O pôtro corcoveia
Prisca,
Relinchos surdos,
Tine tiririca esporeado no orgulho,
Mas parou porque o cow-boy fê-lo parar.

A fita continúa.

E Pauliceia em frente
Recostada no espigão do horizonte
Aplauda o domador doiradamente
Batendo a mão do Sol na mão da Terra.

Na última estrofe, ao referir-se aos aplausos que o tenente recebe da Pauliceia, Mário ressalta o aspecto do espetáculo, aliado ao culto aos heróis cinematográficos, que se tornaram familiares a partir da propaganda de grandes filmes norte-americanos, como é o caso do “cow-boy da *Paramount*”. Walter Benjamin (1994), ao referir-se ao aspecto do espetáculo e aos heróis criados pelo cinema, afirma que o público aguarda por luminosas fitas onde os heróis afluem diante dos portões.

Em “Flamingo”, outro poema de *Losango Cáqui*, destaca-se a simultaneidade dos movimentos do pássaro e de uma tarde de domingo na cidade de São Paulo, ambas as impressões poetizadas ao mesmo tempo. Simultaneidade que, aliás, é reflexo das teorias do vanguardismo francês:

Rígido a levantar no blau a flama rósea,
Flamingo... Além na sombra o mistério de Flandres...
Sinos de coros polifônicos se expandem
Em cinza em amplidão nítida e crua ardósia.

Quimera viva! Vlan! Lança pelo infinito
O bico em curva e o vôo arca sôbre o deserto.
Desce no areal. Heraldo o alto perfil inquieto
Real... E a ridiculêz do passo de Carlito.

Passam autos. Mulheres vão e vêm. Dengosa
A tarde grande bate as asas do flamingo.
Marés-altas de luxo. E o Flamengo domingo
Abre nos céus o que não tem no Rio: rosas!...

Dotado de rapidez, o poema acima preza pela exposição das imagens apreendidas pelo olhar do eu moderno que, fascinado pelo visual, acompanha todo o percurso feito pelo flamingo, descrito com deliciosa sutileza, desde os movimentos iniciais (“Rígido a levantar no blau a flama rósea,”) ao momento do voo (“Quimera viva! Vlan! Lança pelo infinito/ O bico em curva e o vôo arca sôbre o deserto”) e pouso (“Desce no areal. Heraldo o alto perfil inquieto”). No fim da segunda estrofe, o poema evoca a persona de Carlitos, personagem de Charles Chaplin, que tem seus passos comparados aos da ave, passos coisificados, rigorosos, decorrentes do trabalho alienante ao corpo, apenas, pois mantém sua identidade íntegra. Mário realiza, assim, uma estilização chapliniana do sujeito poético (“Real... E a ridiculêz do passo de Carlito”).

Na última estrofe do poema, o olhar do eu do poeta parece como olhar ao redor (“Passam autos. Mulheres vão e vêm. Dengosa/ A tarde grande bate as asas do flamingo.”), e termina dizendo de São Paulo que tem rosas (“Marés-altas de luxo. E o Flamengo domingo/ Abre nos céus o que não tem no Rio: rosas!...”). Pode-se dizer que as vistas de São Paulo, para o eu poético, são mais bonitas, agradáveis, charmosas e mesmo elegantes (“Flamingo... Além na sombra o mistério de Flandres...”).

Da coletânea de *Clan do Jabotí*, onde Mário situa tudo em um contexto mais amplo, brasileiro, nacional, “Carnaval Carioca”, dedicado a Manuel Bandeira, faz referência às já citadas experiências que teve no carnaval de 1923, no Rio de Janeiro, e, assim como “Flamingo”, é o puro exercício poético da simultaneidade:

Carnaval!
Minha frieza de paulista,
Policiamentos interiores,
Temores da exceção...
E o excesso goitacá pardo selvagem!
Cafrarias desabaladas
Ruínas de linhas puras
Um negro dois brancos três mulatos, despudores...
[...]
O casal jovem rompendo a multidão.
O bando de mascarados de sopetão em bofetadas de confetes
na mulher.
- Olhe só a boquinha dela!
- Ria um pouco, beleza!
- Come do meu!
O marido esperou (com paciência) que a espôsa se desvencilhasse do bando de máscaras
E lá foram rompendo a multidão.
Ela apertava femininamente contra o seio o braço protetor do Espôso.

Do espôso recebido ante a imponencia catedrática da Lei
E as benção invisíveis – extraviadas? – do Senhor...

Através da superposição de imagens e sensações intermediadas por planos espaço-temporais, o poema atinge a rapidez e a síntese do instante fixado. Resultado do impacto sensorial do novo modo de ver, o cinema, “Cinema Carioca”, dá-nos a sensação de movimento, proporcionada pela introdução, no discurso verbal, de comentador, ou narrador-personagem, presente na maioria dos poemas de caráter cinematográfico que, por meio de suas digressões, faz crescer a narrativa, unindo por meio da linguagem verbal os planos fragmentados captados por seu olhar.

Apresentando a experiência de um tímido paulista (“Minha frieza de paulista,/ Policiamentos interiores,/ Temores da exceção...”) no carnaval delirante do Rio de Janeiro (“E o excesso goitacá pardo selvagem!/ Cafrarias desabaladas/ Ruínas de linhas puras/ Um negro dois brancos três mulatos, despudores...”), uma cena provoca enternecimento no poeta (“O casal jovem rompendo a multidão./ O bando de mascarados de sopetão em bofetadas de confetes na mulher.”), que passa a segui-la atentamente (“O marido esperou (com paciência) que a espôsa se desvencilhasse do bando de máscaras/ E lá foram rompendo a multidão.”), destacando-lhe aspectos que um simples expectador não notaria (“Ela apertava femininamente contra o seio o braço protetor do Espôso.”).

Tomadas como estas evidenciam a relação que a poética de Mário de Andrade apresenta com a estética cinematográfica, bem como o entendimento de que, como expectador do cinema alemão, italiano, e principalmente norte-americano, Mário enriqueceu não apenas seu imaginário, abrindo-o para a representação cinematográfica de cenas cotidianas em seu poemas, mas também seu conhecimento sobre as técnicas empreendidas pelo cinema na construção de seus filmes, tendo a delicadeza sutil de transportá-las ao âmbito de sua poesia modernista.

Verdade maior é, que:

[...] entre as ideias que passam pelo seu crivo, fincado na realidade brasileira, estão, indubitavelmente, aquelas que resultam de uma reflexão a partir de sua forte relação com as artes fotocinematográficas. Assim, antropofágico antes dos “manifestos antropófagos”, Mário de Andrade apropria-se de modelos, técnicas e temas, ultrapassando o estigma da influência e construindo um projeto cultural e estético inconfundivelmente brasileiro. No percurso, o cinematógrafo, proporcionando-lhe a “cena muda” [...] tema a sua importância e o seu lugar. (CUNHA, 2011, p. 335)

2. “O homem contemporâneo é um ser multiplicado”² : o polifonismo poético

“Capaz de realizar ‘as feições imediatas da vida’” (NUNES, 2002, p.49), o cinema condensou na dinâmica imagética a simultaneidade, característica antecipada pelo “estilo cinematográfico” ao qual se refere Nunes. Tal simultaneidade viria a ativar possibilidades expressivas capazes de transformar a linguagem poética, como queriam os artistas modernos e modernistas. Então, também em convergência com a característica simultânea do cinema e com as características vanguardistas, é na estética da música que Mário de Andrade funda a teoria do polifonismo ou harmonismo que se estenderá à sua poesia como polifonismo poético, e que irá coincidir com a simultaneidade de os franceses Jean Epstein e Blaise Cendrars.

Segundo Mário de Andrade (2009) a simultaneidade artística, originada tanto na vida moderna quanto na observação de nosso ser interior, transforma o homem contemporâneo num ser multiplicado que vivencia “sensações complexas”, isto é, uma simultaneidade de sensações num dado momento. O poeta modernista, sensível a esse fenômeno, transportou-o para sua escrita, Mário denominou esse aspecto, próprio da literatura modernista, de polifonia poética.

A teoria do polifonismo ou harmonismo é apresentada por Mário de Andrade pela primeira vez no “Prefácio Interessantíssimo”, de *Pauliceia Desvairada* (1922), como procedimento que caracteriza a arte e a poesia modernista, isto é, processo empregado cotidianamente por artistas e poetas modernistas:

Os músicos desprezam Debussy, genuflexos diante da polifonia catedralesca de Palestrina e João Sebastião Bach. (ANDRADE, 1972, p. 14)

E adianta, ao introduzir o assunto:

Sei construir teorias engenhosas. Quer ver? A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitava, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. (ANDRADE, 1972, p. 22)

Percebe-se que Mário afirma o polifonismo como uma técnica que se funda na harmonia, e por isso também denominado harmonismo, e não na melodia, haja vista esta seja definidora da poesia clássica, tradicional, com a qual o Modernismo intencionava romper. É na perspectiva do rompimento com o verso melódico ou melodia musical, isto é, “arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo

² ANDRADE, Mário. A Escrava que não é Isaura. In: Obra Imatura. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p.302.

pensamento inteligível” (ANDRADE, 1972, p. 220), que Mário de Andrade propõe a polifonia poética:

Ora, si em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais [...] fizermos que 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, formando, não mais melodias, mas harmonias. (ANDRADE, 1972, p. 23)

Nota-se que o polifonismo poético é tratado do ponto de vista estético, isto é, reunindo a síntese e a rapidez, consistindo na justaposição de palavras ou de frases soltas sem conectivos ou com um mínimo deles, fazendo com que entre elas não haja qualquer conexão lógica:

Explico melhor:

Harmonia: combinação de sons simultâneos.

Exemplo:

Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar...”

Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. Si pronuncio “Arroubos”, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, *à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM*. “Lutas” não dá conclusão alguma a “Arroubos”; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, - o verso harmônico. Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, já não de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética. (ANDRADE, 1972, p. 23)

O conceito volta a aparecer em “A Escrava que não é Isaura”, de *Obra Imatura* (1925), onde Mário retoma o discurso sobre algumas tendências da poesia modernista iniciado no “Prefácio Interessantíssimo”, porém percebe-se, em relação a esta primeira apresentação, uma variação no tratamento dado ao polifonismo. Tratado primeiramente do ponto de vista estético, no “Prefácio” e Em “Escrava” o procedimento é tomado a partir do ponto de vista psicológico, haja vista é considerado como superposição de ideias e de imagens “focalizando-o, portanto, do ponto de vista de sua causa no poeta ou seu efeito sobre o leitor” (NUNES, 2002, p. 49), isto é, a questão da percepção passa a ser incluída à realização do procedimento.

Vale ressaltar que, apesar das palavras, frases, ideias e imagens estarem sobrepostas de forma insulada, representando as sensações simultâneas, o efeito de simultaneidade não se realizará em cada sensação insulada, mas na sensação complexa total final obtida da audição ou leitura de um poema. Observemos como Mário coloca a questão da simultaneidade das sensações:

A sensação complexa que nos dá por exemplo uma sala de baile nada mais é que uma simultaneidade de sensações.

Olhar aberto de repente ante uma paisagem, não percebe

primeiro uma árvore,
depois uma outra árvore,
depois um cavalo,
depois um homem,
depois uma nuvem,
depois um regato, etc.,
mas percebe simultaneamente tudo isso. (ANDRADE, 2009, p. 303)

O polifonismo é consequência do uso da ordem do subconsciente, isto é, é resultado de estados psicológicos nos quais se observa um nivelamento de sensações, todas com o mesmo poder ativo e importância passam a coexistir em um único plano. A este estado psicológico Mário deu o nome de cisma. Para o poeta, “que a cisma seja eminentemente poética e muito ocorrente na vida quem o negará? Não há passeio, não há atravessar ruas em que ela não seja mais ou menos nosso estado psicológico” (ANDRADE, 2009, p. 327). É, então, realizando a poesia na polifonia politonal das sensações recebidas que se construirá um poema simultâneo.

Além do mais, concorrendo esteticamente para a existência do lirismo, a substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente estabeleceu uma antítese entre a impulsão lírica, espontânea, e a linguagem que depende, pela crítica das palavras, da ação da inteligência. Nesse contexto, a polifonia poética aparece para Mário como uma primeira solução a essa antítese, abrindo espaço para o trabalho intelectual de assimilação de ideias.

O polifonismo poético de Mário de Andrade pode ser comparado ao uso das palavras em liberdade, método proposto e defendido pela corrente Futurista de Marinetti. No “Manifesto técnico da literatura futurista”, publicado em Milão, em 1912, o mais importante em relação à literatura, Marinetti trata de aspectos expressivos da poesia futurista, processos que visam à destruição da sintaxe. A disposição de substantivos ao acaso, como nascem no subconsciente, o uso do verbo no infinitivo, adaptando-se ao substantivo e não o submetendo ao eu do escritor que o observa e imagina, a abolição do adjetivo, conservando a cor do substantivo, a eliminação do advérbio, e a consequente eliminação da fivela que une as palavras umas às outras, haja vista o advérbio conservaria a frase numa ordem melódica, a duplicidade do substantivo, isto é, o substantivo sendo seguido, sem conjunção, por outro substantivo ao qual se liga por analogia, são procedimentos levados a cabo pela estética e poética do Futurismo. O resultado desse processo, a poesia futurista, assemelha-se muito ao que propõe a poética polifônica de Mário.

Livro muito particular do ponto de vista estilístico, em *Pauliceia Desvairada* a linguagem de Mário se mostra admiravelmente vital. Livro mais lírico do autor, é onde

ele revela sua relação com a cidade de São Paulo, buscando estabelecer o efeito de velocidade e intensidade, transmitir o caos da cidade e o caos que esta provoca em seus pensamentos e sensações. Ao transmitir esses desordenados e por vezes não assimilados pensamentos, muitas frases ficam inacabadas, sem um sentido aparente, mas que encontra sentido em sua analogia com o todo textual, ocasionando o efeito da polifonia poética.

Assim, expressando mais intensamente sua aspiração pessoal, em “Inspiração”, primeiro poema da coletânea de *Pauliceia*, é possível observar a construção harmônica, e não melódica, da qual fala Mário no “Prefácio” e na “Escrava”, vejamos:

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!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodoad!...

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

Declarando sua relação de amor e ódio pela “pauliceia”, ou seja, pela cidade de São Paulo, a construção do texto está pautada pelas imagens sem conexão umas com as outras, completamente insuladas em si, e a ligação delas com o subconsciente do eu poético. Na primeira estrofe, o primeiro verso está isolado dos outros em termos lógico-causais, gramaticais e semânticos, assim como os versos que o seguem também estão isolados dos demais (“São Paulo! Comoção de minha vida.../ Os meus amores são flores feitas de original...”). Dentro dos versos isso se repete, isto é, dentro de um mesmo verso, expressões estão postas sem vínculo algum com as que as acompanham, a exemplo do quarto verso da primeira estrofe (“Luz e bruma... Forno e inverno morno...”).

Elaborado esteticamente, do polifonismo poético resulta a impressão de simultaneidade e caos do espaço urbano paulista. Mário de Andrade apresenta, por meio desse procedimento, o amor por sua cidade (“Comoção de minha vida...”) em suas belezas (“Elegâncias sutis sem Escândalo, sem ciúme...”), seu colorido (“Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...”), sua temperatura (“Luz e bruma... Forno e inverno morno...”), o comportamento de seus habitantes com as preferências europeias, sobretudo a francesa (“Galicismos a berrar nos desertos da América!”).

Pode-se dizer ainda que o polifonismo poético é antecipado, no poema, pela citação que Mário faz de Fr. Luis de Sousa, antes de iniciar “Inspiração”: “onde até na força do verão havia tempestades de ventos e frios de cruelíssimo inverno”.

Em *Remate de Males*, as partes “III” e “IV”, de “Danças”, publicadas em 1930, são outros dos vários poemas de Mário onde se encontra desenvolvida a técnica do polifonismo poético:

III
Filha, tu sabes... que hei de fazer!
Nós todos somos assim.
Eu sou assim.
Tu és assim.
Dançam os pronomes pessoais.

Nunca em minuets! Nunca em furlanas!
EU
ELE
TU
NÓS
ELES
VÓS
Não paro.
Não paras.
Sucedem quadrilhas...
Gatunos!
Assassinos!
Ciganos!
Judeus!
Quebras formidáveis!
Riquezas fetos de cinco meses
Já velhas como Matusalem.
Baixistas calvos, rotundos, glabros,
Trusts de cana, trusts de arroz,
Açambarcadores de feijão-virado...

A Bolsa revira.
Reviram-se as bolsas.
As letras entram.
Os oiros saem...
Corrida
tombo
vitórias
delírios
banquetes
orquestras...
Os homens dançam...
Danço também.

Nunca minuets nem bacanaís!
Somos farandulas?
Somos lanceiros?
Somos quadrilhas?
Que somos nós!?
Pronomes pessoais.

Ordenado pelo subconsciente, o poema atinge seu efeito total final, isto é, seu efeito de simultaneidade, na união de palavras, imagens e ideias desconexas, na união de elementos heterogêneos. A sequência de palavras e expressões que seguem em constante movimentação no texto (“Não paro./ Não paras./ Sucedem quadrilhas.../ Gatunos!/ Assassinos!/ Ciganos! / Judeus!/ Quebras formidáveis!/ [...] /A Bolsa revira./ Reviram-se as bolsas./ As letras entram./ Os oiros saem.../ Corrida/ tombos/ vitórias/ delírios/ banquetes/ orquestras.../ Os homens dançam.../ Danço também.”) não estabelecem qualquer relação umas com as outras, porém, representando sensações complexas, fragmentadas, é na montagem das cenas que o texto ganha significação.

Seguindo a parte acima, a “IV” descreve o momento de febre da filha, que é comparado com a dança:

14 horas.

Filha, tu vai dormir.

Eu te contemplo aborrecido.

Que fazes estreita na cama tão larga?

Porquê te encolhes assim?

Teus cabelos suados se esperdiçam.

Tuas mãos aziagas tamborilam.

Teu corpo estreito treme vibra...

- Poeta, me deixe dormir!

Eu te contemplo aborrecido...

Devo esconder-te o meu sorriso?...

Já sei porquê o sono não chega,

Filha, comesas a dançar...

Teu corpo todo se enrodilha

estremece

sacode

bate

lata

sêco

...hequel! hequel!

quebra

queima

reina

dança

sangue

gosma...

Teus lábios dançam:

- Por piedade!

Não é domingo nem dia-santo!

Filha, tu danças para dormir!

Tosses até que não podes mais!

Devo esconder-te o meu sorriso?...

Aqui o mesmo procedimento se repete, os segmentos desconexos voltam a aparecer (“Teu corpo todo se enrodilha/ estremece/ sacode/ bate/ lata/ seco/ ...hequel! hequel!/ quebra/ queima/ reina/ dança/ sangue/ gosma.../ Teus lábios dançam:/ - Por piedade!”).

Nos dois casos, o ponto de partida do texto são as sensações simultâneas interiores, resultantes de uma percepção subconsciente, não organizada pela inteligência. Cada palavra solta, à espera de um complemento que não virá, representa uma frase, e, portanto, uma sensação distinta.

3. Conclusão

Do exame constatou-se o uso da linguagem cinematográfica e filmica, de poemas que se apresentam como que filmados ou fotografados por uma câmera, que na verdade é nada mais que o olhar humano, o olhar do eu poético que capta as imagens cotidianas e as transforma em um filme poético, ou poema cinematográfico, decorrente da subconsciente adaptação às técnicas empreendidas pelo cinema e que constituem o todo filmico. Transformando o leitor de poemas em espectador de cenas que, recriadas pela linguagem literária, transformam-se em verdadeiras fitas. Assim, a leitura do texto deve estar mais próxima possível das circunstâncias de sua criação.

Mário de Andrade, consciente de sua produção poética, renovou a linguagem modernista pelo rompimento com técnicas ultrapassadas e a criação de novas. Além do mais, cinemeiro como era, não é de se duvidar que, apreendendo das telas de cinema suas técnicas, viesse a retrabalhá-las em sua poesia. O gênio vário, portador de um forte imaginário cinematográfico, um verdadeiro *voyeur*, quer como espectador nada comum das salas de cinema, quer como esteta, viu no cinematógrafo um catalisador de práticas renovadoras cujo caminho já apontava para as mudanças estéticas que se produziram no século XX, ele não poderia deixar de se manifestar, no entanto, sobre a sétima arte, e foi dela que tirou lições.

4. Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 253-280.

_____. Modernismo. In: *O empalhador de passarinho*. 4. ed. São Paulo: Editora Itatiaia, 2002. p. 189-193.

_____. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p.

225-335.

BENJAMIN, Walter. *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

CORREIA, Marlene de Castro. Mário de Andrade, poeta: dilemas e tensões, ganhos e perdas. In: *Poesia de dois Andrades: (e outros temas)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 55-128.

_____. A poesia de Carlos Drummond: topoi modernistas. In: *Poesia de dois Andrades: (e outros temas)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 7-54.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 91-105.

NUNES, Benedito. Estéticas e correntes do modernismo. In: ÁVILA, Affonso (org.). *O modernismo*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 39-54