

A SIMULTANEIDADE MODERNA À MODA DA CASA:

UMA ANÁLISE DE ALGUMAS PROPOSTAS ESTÉTICAS EM *A ESCRAVA QUE NÃO É ISAURA*, DE MÁRIO DE ANDRADE

— GUSTAVO DE ALMEIDA NOGUEIRA

RESUMO

No presente artigo pretendemos discutir algumas questões estéticas tratadas no ensaio *A escrava que não é Isaura* (1924), de Mário de Andrade. Partimos de uma análise do conceito de *modernidade* e de *modernismo* na obra de Charles Baudelaire para melhor analisarmos algumas particularidades do Modernismo Brasileiro, de modo a contextualizar a defesa do verso livre e do conceito de *harmonismo* e de *simultaneidade* no ensaio do poeta de *Pauliceia desvairada*.

Palavras-chave: Modernismo, *A escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade

ABSTRACT

In this article we intend to discuss some of the major issues portrayed in the 1924's essay A escrava que não é Isaura, by Mario de Andrade. By examining some particularities of the Brazilian Modernism, with the aid of Charles Baudelaire's concept of modernity and modernism, we will contextualize the defense of the free verse and of the concept of harmonism and simultaneity in the critical work of the author of Pauliceia desvairada.

Keywords: Modernism, *A escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade

Mário de Andrade é um dos maiores expoentes do Modernismo Brasileiro como poeta, mas também como estudioso e crítico. Se Oswald de Andrade escreve os manifestos — tão em voga à época —, coube a Mário ser o crítico mais prolífico. Numa época em que as vanguardas europeias já haviam escrito seus manifestos, elencando preceitos estéticos de modo bastante categórico e por vezes radical, o *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, de 1924, e mesmo o *Manifesto Antropofágico*, de 1929, anos mais tarde, apesar da imensa polêmica causada pelas interpretações precipitadas ao pé da letra, parecem menos prescritivos em comparação com o *Manifesto Futurista*, de 1909, ou sua versão russa, *Um tapa na face do rosto público*, de 1912, ou mesmo o francês *O espírito novo e os poetas*, datado de 1918, de Apollinaire. A blague, tão inventiva em Oswald, acaba por dar um tom menos pseudoprofético e por ensaiar uma autocrítica nos manifestos do autor.

Chacotas à parte — especialmente aos representantes da escola parnasiana no país —, o grupo de artistas que participaram da Semana de Arte Moderna de 1922, bem como os que ainda se juntariam a eles, demonstra sério envolvimento em discussões estéticas sobre o que seria — e o que não seria — o já tão cosmopolita Modernismo na terra tupiniquim. Tal preocupação se fazia sentir por todo o mundo, nos incontáveis manifestos de diversos países e de diversas vanguardas inauguradas, revisadas, dadas como findas. Mário de Andrade, com formação enciclopédica e uma inquietação que se estende por diversas artes — em especial a música, as artes plásticas e a literatura —, encarna entre nós esse espírito do artista preocupado com nada menos do que tudo o que envolveria a arte de seu tempo. Tal crítica certamente não é nova — Mário diria que é “velha como Adão”, assim como a própria poesia —, mas tem-se no Modernismo do início do século XX uma efervescência de discussões estéticas sem paralelo entre os escritores, ainda que com importantes precedentes.

O mais importante entre os mais diversos precedentes talvez seja Charles Baudelaire, autor de *As flores do mal*, de 1857, e tido como um dos poetas mais influentes do século XIX, figurando como um dos fundadores da poesia moderna. Além de ser relevante por sua obra poética, o autor é peça-chave no estabelecimento da figura do criador-crítico como modelo para o artista da modernidade. Em sua extensa crítica artística, que compreende ensaios sobre Flaubert, Hugo, Delacroix e Wagner, para citar alguns dos mais influentes, a peculiar leitura das artes e da vida moderna moldaria a própria compreensão do conceito de modernidade¹. Em seu ensaio “O pintor da vida moderna”, Baudelaire escolherá tratar, polemicamente, de uma figura de relativa pouca expressão: Constantin Guys. A polêmica seria potencializada pelo fato de o pintor escolhido se ocupar em grande parte da produção de modelos de vestes, especialmente femininas, para a alta sociedade parisiense, tendo certa influência na tendência da moda à época. O que parece de maior interesse ao crítico e poeta francês seria a técnica

[1] Inumeráveis estudiosos apontam essa importância da figura baudelaireana para a definição do conceito de moderno. Pode-se encontrar algo a respeito, por exemplo, em SCHLOSSMAN, Beryl. “Baudelaire’s place in literary and cultural history”. In: *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Rosemary Lloyd (org.). Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 175.

rápida e ágil de Guys ao retratar a movimentação da alta sociedade nas ruas, captando uma esfera do dinamismo urbano ao aliar tanto o tratamento quanto o tema de suas pinturas à efemeridade, ao transitório. O crítico de arte Carlo Argan comenta a técnica de Guy:

Era de fato um desenhista extremamente vivo, ágil em captar, rápido e eficaz em representar só o caráter, como também a qualidade de “espírito”, os estigmas da elite social, o belo como “classe” ou estilo de vida, em suma, ‘a bela alma’ dessa burguesia-aristocracia [...] (ARGAN, 1992, p. 69)

[2] “Pois as famosas contradições baudelairianas não resultam do caráter versátil ou instável do poeta, nem de incertezas na formação de uma doutrina estética, entre outras platitudes: essas contradições são semeadas em sua obra de caso pensado, a fim de não trair o autor, e para melhor trair seu público, com vistas a um público virtual, público que Baudelaire invocava, público de iconoclastas [...]” (OEHLER, 2004, p. 66).

[3] “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien[...]” (BAUDELAIRE, 1976, p. 695).

À parte o estranho louvor de Baudelaire à beleza burguesa, que nos parece carregado de um tom irônico², a escolha de Constantin Guys se constitui de certo modo como pretexto para formulações gerais da importância do transitório na arte moderna, ilustrada concisamente no seguinte trecho: “A modernidade é o transitório, o fugaz, o contingente, que constitui a metade da arte, sendo sua outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo [...]”³ (tradução nossa). Na introdução de seu interessante estudo sobre a relação de Baudelaire com a modernidade, “Baudelaire: o Modernismo nas ruas”, o crítico Marshall Berman aponta para o perigo de essa definição baudelairiana esvaziar “a ideia de modernidade de todo o seu peso específico, seu concreto conteúdo histórico. Isso [a definição de Baudelaire] faz de todos e quaisquer tempos ‘tempos modernos’” (BERMAN, 2007, p. 160). De fato, tal definição do poeta francês parece carregar um erro de concepção histórica, visto que todo tempo — toda época — é por definição um tempo de transição em que, de um ponto de vista afastado, chamaremos o que ficou datado e, à sua maneira, esquecido num dado presente, de “transitório, fugaz, contingente”, enquanto o “eterno e o imutável” não seriam nada mais do que uma tentativa de extração de uma essência humana por meio da sempre perigosa subtração das diferenças dos tempos.

Em *Modernité Modernité*, Henri Meschonnic (1988, p. 36) se debruça sobre essa mesma problemática da definição do moderno como transitório, em relação à qual toma posicionamento semelhante ao de Berman. Para o estudioso francês, o problema estaria em conceber sempre e apenas o tempo que precede como transição, e nunca o presente. De acordo com Meschonnic (1998, p. 38), o crítico da estética da recepção H. R. Jauss diria que a modernidade encerraria em si uma “consciência da transformação da história” (JAUSS apud MESCHONNIC, 1998, p. 38), que, pela profundidade analítica, seria inédita até então. Tal consciência não seria crucial somente para os filósofos, como na concepção do processo histórico-dialético hegeliano, mas atingiria paulatinamente todos os campos do conhecimento e as mais diversas áreas da atividade humana.

Fazemos referência à transitoriedade moderna e à convivência ambivalente do que já é velho e do que ainda é novo, ambos mesclados no presente: *simultaneidade* de tempos e de épocas. Em um poema tido como uma das maiores obras-primas de Charles Baudelaire, *Le Cygne*, o poeta sobrepõe diversas camadas temporais: a Paris em rápida transformação após as reformas de Haussmann no período do Império de Napoleão III, a Paris anterior às reformas e os tempos subjetivos evocados pelo eu-lírico, o tempo mítico-poético de Andrômaca. A percepção da linearidade temporal é embaralhada pela incapacidade do eu-lírico em se familiarizar com o novo que se reformula constantemente, criando um descompasso rítmico entre o homem e a cidade: “a forma de uma cidade / muda mais rápido, ai! que o coração de um mortal”⁴ (tradução nossa).

A rápida industrialização brasileira no início do século XX, em especial nos polos urbanos de São Paulo e do Rio de Janeiro, bem como o fluxo de imigrantes de diversas nacionalidades, constituiu para nossos poetas modernistas um material ainda mais rico e diversificado do que aquele encontrado pelas vanguardas europeias, das quais se extraíram preceitos estéticos e estilísticos de tratamento para esse indomável dinamismo urbano. Em seu *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, Oswald de Andrade, em 1924, já bastante familiarizado com as inovações de Apollinaire, Cendrars, o Cubismo de Picasso e o Futurismo italiano, propõe o que os poetas da fatídica Semana de 1922 — mais os que foram se somando ao grupo aos poucos — deveriam procurar: “Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais [...]” (ANDRADE, 1972, p. 3). Isso estaria em consonância com o compromisso das vanguardas europeias com os elementos modernos, urbanos, industrializados. O “tempero” singularmente brasileiro a ser adicionado a essa matéria — já tão diversa e desafiadora — é colocado logo no início do *Manifesto*: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança” (ANDRADE 1972, p. 3). À heterogenia de sensações provocadas aqui pelo “surto industrial de 1914-1918, que rompeu nos maiores centros o ritmo tradicional” (CANDIDO 2006, p. 127) traçava-se um projeto de literatura nacional, de “exportação”, em contraste à importação temático-estilística da qual nossa produção literária sofrera desde os primórdios. Antonio Candido (2006, p. 126), em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, coloca a questão desta forma:

Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente

[4] “la forme d'une ville/ Change plus vite, hélas, que le coeur d'un mortel” (BAUDELAIRE, 2011, p. 119).

se resolvia pela idealização. [...] O Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades.

A cultura popular brasileira, expressa em cantigas de roda, folclore, religiões africanas e nativas, condensa um caldeirão étnico-cultural. A ignorância — ou, pior, a rejeição — dessa cultura será alvo de sistemáticos ataques dos poetas modernistas — talvez com destaque à dupla de Andrades, Oswald e Mário. Segundo Roberto Schwarz (2006, p. 29), este chamaria de macaco “o compatriota que só sabia das coisas do estrangeiro”, uma vez que esse tipo burguês brasileiro buscaria copiar e adaptar a forma de vida e a cultura europeias de modo ingênuo e integral, num fastidioso recalque do que se tem à frente dos próprios olhos. Nas vanguardas das quais nosso Modernismo bebeu, estava em voga o estudo e a descoberta de novas formas nas artes ditas primitivas, assim como no folclore vivo das áreas rurais. Essa busca já encontrava na Martinica de Gauguin um precioso exemplo de três décadas atrás e foi reavivada pelo estudo de Picasso da arte africana e da influência da arte indiana, chinesa e ameríndia em diversos expoentes das vanguardas europeias. No Brasil, essa procura seria nada menos do que a própria investigação da identidade nacional. Candido (2006, p. 127) afirma que essa tendência das vanguardas europeias era mais coerente a nós do que ao velho continente:

Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles.

Tais “reminiscências ainda vivas de um passado recente” contrastariam de modo evidente com os elementos que o surto industrial do período da Primeira Guerra traria consigo. Essa rápida transformação também iria justapor, no cotidiano e em todos os níveis, os “elementos próprios ao Brasil-Colônia” — ou seja, o Brasil rural, escravocrata, da antiga lei dos favores, do cabresto eleitoral, da aristocracia saudosa do Império — ao “Brasil burguês” (SCHWARZ, 2006, p. 12), industrializado, comercial, que entrava na era liberal à moda americana, com banguês no cinema, bondes, trilhos, telefones e cabos que começavam a se emaranhar pelos céus dos centros urbanos. Essa justaposição é trabalhada de forma brilhante em “Pobre alimária”, poema de Oswald de Andrade que, na análise de Roberto Schwarz (2006, p. 21), ilustra o choque e, com o efeito poético final, o “esvaziamento do antagonismo entre as matérias colonial e burguesa”. O convívio entre esse relativo atraso e esse relativo progresso em São Paulo a

partir do final da década de 1910 apresenta-se como uma problemática para a exigência unificadora da forma poética. A nosso ver, tal equação encontraria na proposta da simultaneidade poética um frutífero caminho de desenvolvimento, conforme buscaremos expor adiante.

O termo e a teoria da simultaneidade seriam aparentados ao *harmonismo*, ou *verso harmônico*, como Mário de Andrade apresenta em seu “Prefácio interessantíssimo” — de seu primeiro livro de poesia, *Pauliceia desvairada* (1922). A teoria só encontraria lugar mais espaçoso e apropriado no ensaio *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*, escrito na mesma época da publicação de *Pauliceia*, mas publicado apenas dois anos depois. Antes de adentrarmos a exposição do que seria o harmonismo em poesia, é preciso analisar a particular concepção de criação poética, interligada a considerações de ordem formal.

O ensaio em questão abre com uma curiosa parábola da história da poesia. Macaqueando e rivalizando com a criação de Eva por Deus, o homem tiraria da língua a arte poética, representada pela escrava do cume do Ararat, a príncipia nua, mas que por vergonha foi-se cobrindo paulatinamente a cada nova geração, “séculos depois dos séculos” (ANDRADE, 1972, p. 202). A essa despojada e imprecisa referência ao passar do tempo, Mário adiciona, por contraste e subitamente, a precisão de uma data: 20 de outubro de 1854, o nascimento de Rimbaud (ANDRADE, 1972, p. 201). É certo que entre 1875 — quando, com apenas 21 anos de idade, o poeta francês abandona a poesia ao silêncio — e 1922, tempo da escrita do ensaio de Mário, tem-se quase meio século passado. Baudelaire, décadas antes de Rimbaud, já havia colocado nos poemas a cidade, o léxico ordinário e o poeta a flunar pelas ruas. No entanto, apesar de seus *Petits poèmes en prose*, acomodara a matéria moderna majoritariamente ao clássico alexandrino, sapato que já custava a calçar. Em carta, expondo sua famosa teoria sobre o papel de vidente do poeta, Rimbaud (1999, p. 93) saudaria o conterrâneo há pouco morto como o “primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus” (grifos do autor); após o que rechaça sua forma poética como “mesquinha”, proclamando: “As invenções do desconhecido pedem formas novas”. Seguindo a parábola de Mário de Andrade (1972, p. 202), o escritor francês iria descobrir “a mulher nua [...] falando por sons musicais”: liberta das roupagens pesadas de séculos, Rimbaud ditaria a ela a música de ritmos distintos, a exploração dos versos livres.

Em *A escrava que não é Isaura*, o valor do verso livre será defendido expondo-se como se concebe a criação poética. O processo criativo é dividido por Mário em dois momentos distintos: primeiro, o poeta sentiria o impulso lírico, pulsação subconsciente sobre a qual não teria controle ou capacidade voluntária de evocação; seguido o ritmo de tal pulsação, acompanha-se o processo consciente, racional e analítico, a que ele chama de “arte”, que “não seja porém limpar versos de exageros coloridos” (ANDRADE, 1974b, p. 18) e não decepe o esboço lírico da

novidade e do imprevisto. Se o impulso lírico não é estado de espírito escolhido nem é determinado pela vontade — ao menos não no que esta tem de consciente —, depreende-se que o poeta inspirado não teria liberdade para direcionar sua atenção a bel-prazer. Esse tipo de atenção capta as sensações em um todo desconhecido para o poeta: desconhecido porque subconsciente. É elementar, portanto, que não haveria qualquer sentido em delimitar o tema poético desse impulso, pois ele “pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido”. Mário aponta a responsável por essa limitação preconcebida: a “inteligência romantizada”, que vestiu de adereços e mais adereços (metrificações) a escrava do Ararat e, “pior ainda”, escolheu os assuntos poéticos (ANDRADE, 1972, p. 208). É importante notar que as convenções métricas e temáticas são apresentadas aqui como resoluções anteriores ao impulso lírico, e não conseqüentes a ele.

A defesa do verso livre é baseada, portanto, numa aceção libertária: a métrica é sempre prejudicial quando estabelecida previamente, porque qualquer regra anterior ao impulso lírico constitui-se em aprisionamento deste; “qualquer métrica é prejudicial quando preestabelecida” (ANDRADE, 1972, p. 232). No entanto, como Mário já havia colocado a questão no prefácio a *Pauliceia desvairada*, “acontece” de a comoção caber em alexandrinos (ANDRADE, 1974b, p. 20). O “acontece” reitera aqui a primazia e os caprichos do impulso lírico.

A título de exemplificação, Mário enfileira em seu ensaio os mais diversos trechos em versos livres. De Whitman a Aragon, Apollinaire, Max Jacob, Gottfried Benn, o poeta caminha por diversas nacionalidades e vanguardas, sem deixar de citar os brasileiros Sérgio Milliet e Luís Aranha, numa verdadeira coletânea poética. Isso serviria como uma introdução para o leitor interessado nas inovações do Modernismo Brasileiro. Mário se apressa em defender os escritores modernos: “É preciso justificar todos os poetas contemporâneos, poetas sinceros que, sem mentiras nem métricas, refletem a eloquência vertiginosa da vida” (ANDRADE, 1972, p. 223).

A escalação do enorme elenco de poetas também se justificaria porque os versos livres são “ritmos *interiores* dos quais o poeta não tem que dar satisfação a ninguém”: são ritmos pessoais, únicos, assim como os impulsos líricos que os propulsionaram. O “verso é o elemento da linguagem que imita e organiza o movimento do estado lírico” (ANDRADE, 1972, p. 228, grifo do autor). O emprego do “imitar” equilibra aqui o “organizar”: a relação é mutua, não hierárquica. Verso e estado lírico vêm, na melhor das hipóteses, juntos, como se fossem o mesmo e único impulso.

Mário, irônico, se enfastia com o fato de que ainda seria preciso discutir verso e rima livres, pois na música a questão já estaria ultrapassada (ANDRADE, 1972, p. 226): em vez da “melodia quadrada”, a “moda Wagner” já teria acostumado há muito os ouvidos à “melodia infinita”, não esquemática em volteios previsíveis, mas de elaboração contínua. Inspirado pela música, aparentemente à frente das

outras artes, ele cria sua concepção de *harmonismo*, depois denominada por *polifonismo* no “Prefácio interessantíssimo”. Meses mais tarde, recebendo a nova edição da revista *Esprit Nouveau*, descobre que Epstein já teria formulado algo bastante semelhante ao seu polifonismo poético, chamando-o por *simultaneidade*. No ensaio, Mário intercala todos esses termos, dando-os como equivalentes. Segundo o poeta, a *simultaneidade* teria sido “descoberta” tanto pela “observação do nosso ser interior” em suas múltiplas sensações quanto pela “vida actual”, feita cosmopolita pelos meios de locomoção, pelo efeito de onipresença da leitura dos jornais, pela dinâmica moderna (ANDRADE, 1972, p. 265).

Mário de Andrade (1972, p. 236) exemplifica a simultaneidade das sensações com uma situação na qual Sérgio Milliet interagiria em um ambiente bastante moderno: “O poeta entra num salão em que se dança [*sic*] e bebe à barulheira muito pouco parnasiana dum Jazz-Band. Imediatamente recebe uma sensação de conjuncto, *complexa*.” Segundo Andrade (1972, p. 237, grifo do autor), Milliet sintetiza tal sensação com três nomes: “*Rires Parfums Decolletés*”: o ouvido (*rires*), o olfacto (*parfums*), a vista (*decolletés*). Sem conectivos, as palavras ecoariam como notas que se mantêm soando, de modo a criar um efeito de justaposição. Em orações desconexas — tendo cada uma o valor de uma melodia —, o efeito seria o equivalente da polifonia, encerrando em si uma simultaneidade de ações e acontecimentos que se aproximariam da conturbada e nova sensação moderna. Mário, no entanto, adverte estar cômico de que esse recurso jamais dará conta de “representar a sensação complexa do poeta” em sua totalidade (ANDRADE, 1972, p. 237). Ele é bastante crítico quanto à capacidade de fidelidade da linguagem em relação às sensações complexas. Comentando sobre a monumental obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Mário (in ALMEIDA, 2014, p. 280) argumenta que a linguagem visa “servir às necessidades da nossa inteligência” e, por isso mesmo, seria “incapaz de expressar a totalidade de nossa vida sensível”.

A potencialidade da técnica da polifonia estaria em compor não uma imitação da natureza — fiel às impressões —, mas um todo homogêneo “DUMA OUTRA PERFEIÇÃO. DUMA OUTRA HOMOGENEIDADE” (ANDRADE, 1972, p. 237). A partir das lacunas criadas pela ausência de conectivos entre palavras ou orações, o leitor traçaria o caminho desses elementos *a priori* desconectados para, ao final, aperceber-se de uma homogeneidade que seria, em última análise, a própria constituição de unidade do poema. Nas palavras de Mário (1972, p. 268), a polifonia poética é “a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um *efeito total final*” (grifo do autor). Tal expressão parece ressoar a concepção de arte total wagneriana, na qual, nas palavras de Baudelaire (1976, p. 788), se vê uma “aliança das artes almejando a um mesmo efeito totalizador”. A diferença evidente seria a de que haveria na concepção de polifonia poética de Mário nada mais do que um empréstimo, crítico e adequado à singularidade da expressão da linguagem; um

empréstimo puramente conceitual de uma arte a outra, da música à literatura, ambas tão profundamente conhecidas pelo poeta brasileiro.

Em *Pauliceia desvairada*, Mário desfila diversos exemplos da sua técnica de polifonia. Em “O trovador”, ela aparece voltada de maneira mais intensa à própria sonoridade poética em relação ao sentido das palavras, o que pode ser bem notado na repetição de “intermitentemente”. Sugere-se assim a continuação do verso, como no anterior: dadas as repetições nasais que, dentro da palavra, são de fato intermitentes, o efeito sonoro se aproxima ao valor semântico do advérbio, que em si já guardaria tal sugestão. Em “Paisagem N. 1” temos um outro foco da polifonia. O poema seria exemplo do favorecimento da impressão sinestésica que a falta de conectivos engendra: as sensações tácteis (frio, calor), a olfativa (“perfumes no ar”) e as visuais ressoam, se harmonizando no *efeito total* de que Mário fala em seu ensaio. No entanto, é em “Colloque sentimental” que a técnica se mostra particularmente frutífera em terras brasileiras. Nesse poema, o poeta recria a dissonância dos tempos, das aparências e da brutalidade em nosso país: faz soar “Casas nobres de estilo...” com “Enriqueceres em tragédias...”, num quadro em que pinta a aparente nobreza aristocrática, distanciada espacialmente das causas de sua riqueza. O que o “talco” aristocrático pretende esconder e distanciar será colocado como simultâneo: a riqueza e a exploração (tragédias, cofres abarrotados de vidas) em uma dissonância à moda da casa, revelando “nosso Modernismo” como uma “libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária” (CANDIDO, 2006, p. 126). ■

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Alexandre Bebiano de. “A crônica dos modernistas encontra Proust: Mário de Andrade e Manuel Bandeira.” *Lettres Françaises* (UNESP Araraquara), v. 15, p. 275-286, 2014.

ALVES, Regina Célia dos Santos. “Mário de Andrade: da teoria à prática: uma leitura da polifonia poética em poemas de Pauliceia desvairada”. In: *Estudos Linguísticos* XXXV, p. 1631-1640, 2006.

ANDRADE, Mário de. “A escrava que não é Isaura”. In: *Obra imatura*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

_____. Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974a, p. 231-255.

_____. Poesias completas. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1974b.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da poesia Pau-Brasil”; “Manifesto Antropófago”. In: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, MEC, 1972.

_____. *Obras completas: Memórias sentimentais de João Miramar; Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 2, 1971.

_____. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Ed. de Claude Pichois. Paris: Gallimard, 2011.

_____. *Œuvres complètes* II. Ed. de Claude Pichois. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976.

BERMAN, Marshall. “Baudelaire: o Modernismo nas ruas”. In: *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Saraiva, 1958.

CAMPOS, Haroldo de. "Uma poética da radicalidade". In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1964. p. 9-46.

CANDIDO, Antonio. "Literatura e cultura de 1900 a 1945". In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARPEUAX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. São Paulo: Ediouro, 1999.

GONTARSKI, S.E. *Creative Involution: Bergson, Beckett, Deleuze*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

JOHANSON, Izilda. "O tempo musical da consciência: pensamento e invenção na filosofia de Henri Bergson". São Paulo: *Revista Discurso*, n. 37, 2007.

MEDAGLIA, Júlio. *Música, Maestro! Do canto gregoriano ao sintetizador*. São Paulo: Globo, 2008.

MESCHONNIC, Henri. *Modernité Modernité*. Paris: Gallimard, 1988.

DESSONS, Gérard. *Traité du rythme des vers et des proses*. Paris: Dunod, 1998.

OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*. Tradução de Samuel Titan Jr., Márcio Suzuki, Luís Repa e José Bento Ferreira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer*. Illuminations. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

SCHLOSSMAN, Beryl. "Baudelaire's place in literary and cultural history". In: *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Rosemary Lloyd (org.). Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.