

O TEMPO DA PUREZA EM *GIRASSOL DA MADRUGADA* DE MÁRIO DE ANDRADEDouglas Ferreira de PAULA<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo busca realizar uma leitura do poema “Girassol da Madrugada”, de Mário de Andrade, relacionando-o a outro texto do autor, *O movimento modernista*, de modo a apresentar questões gerais em torno dos dilemas do intelectual/poeta e de sua relação com o tempo. O estudo parte da premissa teórica dos Estudos Culturais de que uma mesma formação social pode originar diferentes materializações, de modo que é possível encarar um texto poético e um texto crítico, cujos laços intertextuais são conhecidos e, a partir dessas diferentes manifestações, buscar compreender e explicar tal formação. Tal pressuposto materialista nega que a arte seja “reflexo” da realidade, mas que a própria realidade se manifesta sob diferentes formas. A forma poética, com sua linguagem própria, permite entrever intenções artísticas e, com isso, desvelar sentidos aparentemente obscuros ou indeterminados. A interpretação surge, então, como uma leitura entre diferentes práticas, a que se realiza efetivamente no poema e as que existem em forma de consciência crítica e histórica em outros textos. Uma permite lançar luz à outra e, nesse movimento, garantir uma leitura integradora. É o que se pretendeu, no presente texto, a partir da análise do poema e do conhecimento de estudos envolvendo a obra de Mário de Andrade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira. Poesia modernista. Mário de Andrade.

## THE TIME OF PURITY IN “GIRASSOL DA MADRUGADA” BY MÁRIO DE ANDRADE

**ABSTRACT:** This article seeks to read the poem “Girassol da Madrugada”, by Mário de Andrade, relating it to another text by the author, *O movimento modernista*, so that to present general questions around the dilemmas of the intellectual / poet and its relationship with time. The study starts from the theoretical premise of Cultural Studies that the same social formation can originate different materializations, so that it is possible to view a poetic text and a critical text, whose intertextual connections are known and, from these different manifestations, seek to understand and explain such

---

1 Possui graduação em Letras – Linguística pela Universidade de São Paulo (2003), graduação em Letras – Português pela Universidade de São Paulo (2003), mestrado em Educação pela Universidade de São Paulo (2007), mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2013) e doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2018). Atualmente é Docente do magistério superior da Universidade Federal do Amazonas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, ensino de língua portuguesa, educação, poesia e crítica literária. Endereço eletrônico: <douglaspaula@ufam.edu.br>.

formation. Such a materialistic assumption denies that art is a "reflection" of reality, but that reality itself manifests itself in different forms. The poetic form, with its own language, allows us to glimpse artistic intentions and, with that, unveil apparently obscure or indeterminate meanings. The interpretation appears, then, as a reading between different practices, the one that is effectively carried out in the poem and those that exist in the form of critical and historical awareness in other texts. One allows to shed light on the other and, in this movement, guarantee an integrative reading. This is what was intended, in the present text, from the analysis of the poem and the knowledge of studies involving the work of Mário de Andrade.

**KEYWORDS:** Brazilian literature. Modernist poetry. Mário de Andrade.

### INTRODUÇÃO:

Em sua conferência de 30 de abril de 1942, intitulada *O movimento modernista*, Mário de Andrade afirma, em tom aparentemente humilde, referindo-se ao período anterior à Semana de Arte Moderna e aos intelectuais que, com ele, pensavam os “problemas” de seu “tempo” e de sua “terra”: “Éramos uns puros”. Relaciona, em seguida, essa ideia às noções de heroísmo e saúde: “[...] éramos uma arrancada de heróis convencidos. E muito saudáveis.” (ANDRADE, 1942, p. 32-33).

A pureza que aparece nesse texto configura um estado anterior a uma “semântica do maldizer” (ANDRADE, 1942, p. 34) que viria após a Semana de Arte Moderna e anterior aos anos 30, os quais abririam “uma idade política do homem” (ibidem, p. 75) e, certamente, desconstruiriam o heroísmo “convencido” de Mário, aproximando-o dessa pesada autocrítica:

[...] Viramos abstencionistas abstêmios e transcendentos. Mas por isso mesmo que fui sinceríssimo, que desejei ser fecundo e joguei lealmente com todas as minhas cartas à vista, alcanço agora esta consciência de que fomos bastante inaturais. Vaidade, tudo vaidade... Tudo o que fizemos... Tudo o que eu fiz foi especialmente uma cilada da minha felicidade pessoal e da festa em que vivemos. É aliás o que, com decepção açucarada, nos explica historicamente. Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou, e é sabido que o cultivo delirante do

prazer individual represa as forças dos homens sempre que uma idade morre. (ANDRADE, 1942, p. 76-77)

Na consciência do autor, a pureza corresponde a um estado de ingenuidade em termos socioculturais que se manifesta, histórica e psicologicamente em “cultivo delirante do prazer individual” e em “hiperindividualismo implacável” em uma época agônica.

Se os termos e as questões levantadas por esse texto parecem referir-se apenas a uma dada formação social e a um balanço de um determinado período, a que se considerar, ainda como hipótese, que a consciência que se expressa nesse texto de cunho mais analítico também deve se expressar nas produções poéticas do escritor. Se o pressuposto de assunção da coerência entre representação e prática não é um imperativo que valha para análise de qualquer artista, parece-me que, ao menos como objetivo, como intenção, ela já foi investigada no caso de Mário de Andrade.

É assim, por exemplo, que avalia Leandro Pasini em *A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade* (2011), para quem o movimento de balanço crítico da obra de Mário aparece em “testamento poético” no poema “A meditação sobre o Tietê”, escrito entre 30 de novembro de 1944 e 12 de fevereiro de 1945. Tomado como poema-síntese das linhas de força de sua obra poética e como arremate dela, o estudioso aproxima a consciência, a representação do escritor, e a prática objetivada em sua poesia.

Aliás, a ideia de uma autoconsciência do intelectual Mário de Andrade, mesmo que cindida por contradições insolúveis, também é afirmada por Simone Rufinoni:

[...] O drama de Mário possivelmente foi o de quem tentou alcançar a ingenuidade para sempre perdida pela via da práxis artística e social – e isso não só na arte como na vida. Não se pense, porém, que o percurso marcado pela ânsia de positividade e harmonia é pleno – a diferença entre a poesia que se quer unidade e não ideal elegíaco de unidade perdida dá a medida de sua utopia: intelectual lúcido, a consciência dos impasses eiva

sua obra de crescente melancolia, tingindo de negatividade a euforia utópica perseguida (RUFINONI, 2014, p. 261).

Com efeito, “ingenuidade” e “pureza” encontrados como termos de um balanço sobre uma configuração social, como uma formação social, também podem ser pensados sob o ponto de vista de um projeto artístico. Nesse sentido, tomamos as noções de “formação social” e “projeto artístico” como manifestações de uma disposição comum, tal como formula Raymond Williams ao tratar do campo teórico dos Estudos Culturais:

[...] Na verdade, os Estudos Culturais não estão preocupados com uma formação da qual algum projeto que esteja relacionado seja um exemplo ilustrativo, nem com um projeto que esteja relacionado a uma formação entendida como o seu contexto ou pano de fundo. O projeto e a formação, nesse sentido, são maneiras diferentes de materializar – modos diversos, então, de descrever – o que é, de fato, uma disposição *comum* de energia e direção. Essa foi, creio, a sua invenção teórica crucial: a recusa em dar prioridade seja ao projeto, seja à formação – ou, em termos mais antigos, à arte ou à sociedade. (WILLIAMS, 2011, p. 171-172)

Dá que o balanço que o próprio Mário oferece, em 1942, sobre sua produção e de outros modernistas da fase “heroica” expresse dilemas que também se objetivam em sua produção poética; formas de pensar e sentir que encontram diferentes materializações, diferentes meios. Temáticas e representações que se repetem em dada formação social, por exemplo, os anos trinta vividos pelos intelectuais modernistas.

Por esse prisma, a leitura que vou encaminhar do poema “Girassol da Madrugada”, escrito em 1931, mas publicado em 1941 em *Poesias*, pode reter algo desse balanço de *O movimento modernista* por essa conferência revelar o que aparentemente o poema oculta: uma contradição em torno da pureza vivida e glorificada e o pressentimento e a consciência de sua perda.



## GIRASSOL DA MADRUGADA: ELEMENTOS DA ESTRUTURA

Girassol da madrugada

I

De uma cantante alegria onde riem-se as alvas uiaras Te olho como se deve  
olhar, contemplação,  
E a lâmina que a luz tauxia de indolências  
É toda um esplendor de ti, riso escolhido no céu.

Assim. Que jamais um pudor te humanize. É feliz Deixar que o meu olhar te  
conceda o que é teu, Carne que é flor de girassol! sombra de anil!  
Eu encontro em mim mesmo uma espécie de abril Em que se espalha o teu  
sinal, suave, perpetuamente.

II

Diga aos menos que nem você quer mais desses gestos traiçoeiros Em que o  
amor se compõe feito uma luta;  
Isso trará mais paz, por quanto o caminho foi longo, Abrindo o nosso passo  
através dos espelhos maduros.

Você não diz porém o vosso corpo está delindo no ar,  
Você apenas esconde os olhos no meu braço e encontra a paz na escuridão.  
A noite se esvai lá fora serena sobre os telhados,  
Enquanto o nosso par aguarda, soleníssimo,  
Radiando luz, nesse esplendor dos que não sabem mais pra onde ir.

III

Si o teu perfil é purríssimo, si os teus lábios São crianças que se esvaecem no  
leite,  
Si é pueril o teu olhar que não reflete por detrás,  
Si te inclinas e a sombra caminha na direção do futuro:

Eu sei que tu sabes o que eu nem sei si tu sabes,  
Em ti se resume a perversa e imaculada correria dos fatos, És grande por  
demais para que sejas só felicidade!  
És tudo o que eu aceito que me sejas  
Só pra que o sono passe, e me acordares  
Com a aurora incalculavelmente mansa do sorriso.

IV

Não abandonarei jamais de-noite as tuas carícias, De-dia não seremos nada e a ambições convulsivas Nos turbilhonarão com as malícias da poeira Em que o sol chapeará torvelins uniformes.

E voltarei sempre de-noite às tuas carícias,  
E serão búzios e bumbas e tripúdios invisíveis Porque a Divinidade muito naturalmente virá. Agressiva Ela virá sentar em nosso teto,  
E seus monstruosos pés pesarão sobre nossas cabeças, De-noite, sobre nossas cabeças inutilizadas pelo amor.

## V

Teu dedo curioso me segue lento no rosto  
Os sulcos, as sombras machucadas por onde a vida passou. Que silêncio, prenda minha... Que desvio triunfal da verdade,  
Que círculos vagarosos na lagoa em que uma asa gratuita roçou...

Tive quatro amores eternos... O primeiro era uma donzela,  
O segundo... eclipse, boi que fala, cataclisma, O terceiro era a rica senhora,  
O quarto és tu... E eu afinal me repousei dos meus cuidados.

## VI

Os trens-de-ferro estão longe, as florestas e as bonitas cidades, Não há senão Narciso entre nós dois, lagoa  
Já se perdeu saciado o desperdício das uíaras, Há só meu êxtase pousando devagar sobre você.

Oh que pureza sem impaciência nos calma  
Numa fragrância imaterial, enquanto os dois corpos se agradam, Impossíveis que nem a morte e os bons princípios.  
Que silêncio caiu sobre a vossa paisagem de excesso dourado! Nem beijo, nem brisa... Só, no antro da noite, a insônia apaixonada Em que a paz interior brinca de ser tristeza.

## VII

A noite se esvai lá fora serena sobre os telhados Num vago rumor confuso de mar e asas espalmadas,  
Eu, debruçado sobre vossa perfeição, num cessar ardentíssimo,  
Agora pouso, agora vou beber vosso olhar estagnado, oh minha lagoa!

Eis que ciumenta noção de tempo, tropeçando em maracás, Assusta guarás, colhereiras e briga com os arlequins,

Vem chegando a manhã. Porém, mais compacta que a morte,  
Para nós é a sonolenta noite que nasce detrás das carícias esparsas.

Flor! Flor!...  
Graça dourada!...  
Flor...

(ANDRADE, 2013, p. 460-464)

Alguns aspectos da estrutura do texto servirão ao meu objetivo de localizar uma organização simples no poema, disfarçada sob aparente irregularidade das partes e das estrofes.

O poema constituído de 68 versos, distribuídos em sete partes, apresenta, da primeira à sexta parte, duas estrofes, sendo, a primeira de quatro versos e a segunda, variando entre cinco ou seis versos. A última parte apresenta, como estrofe isolada, os versos de invocação do objeto contemplado pelo sujeito lírico: “Flor! Flor!.../Graça dourada!... /Flor...” (v. 66-68), mas também apresenta um quarteto como estrofe inicial. Assim, apesar dos versos livres, manifestação da “liberdade estética”, “independência” e do “direito” às “inquietações e pesquisa” do artista, conquista dos “modernistas da Semana”, segundo Mário de *O movimento modernista* (ANDRADE, 1942, p. 69), há, no poema, alguma regularidade na apresentação do sentimento que o anima, da mensagem que transmite.

Com efeito, ainda que cada um dos versos sejam versos longos, que alternam narração e descrição do objeto contemplado, criando “ritmos largos e lentos” (PASINI, 2011, p. 152), a segunda estrofe de cada uma das partes desenvolve e desdobra imagens e ideias que aparecem na primeira estrofe, criando uma coerência estrutural ao longo do poema e garantindo assim seu ritmo e sua progressão temática.

Essa unidade entre o sentido das estrofes em cada parte pode ser brevemente desenvolvida. Vejamos.

Na primeira parte, o eu lírico situa seu olhar (“De uma cantante alegria onde riem-se as alvas uíaras” (v. 1)) e focaliza o objeto (“Te olho como se deve olhar, contemplação” (v. 2))

para, em seguida, na segunda estrofe, aferir a ingenuidade e a pureza do gesto de contemplação por meio da conjunção conclusiva (“Assim. Que jamais um pudor te humanize. É feliz/Deixar que o meu olhar te conceda o que é teu,” (v. 5-6)).

Na segunda parte, a primeira estrofe inicia-se com o verbo no imperativo, solicitando comunicação com o objeto contemplado (“Diga ao menos que nem você quer mais desses gestos traiçoeiros” (v. 10)) para na segunda o próprio sujeito afirmar a superfluidade da comunicação verbal (“Você não diz, porém o vosso corpo está delindo no ar” (v. 14)).

Na terceira, o verso final do quarteto termina com os dois pontos, os quais, por sua vez, abrem já a perspectiva da estrofe seguinte: (“Se te inclinas e a sombra caminha na direção do futuro:// Eu sei que tudo sabes o que eu nem sei se tu sabes” (v. 22-23)). Além disso, a própria estrutura da primeira estrofe exige complemento, pois se trata de uma enumeração de orações subordinativas (“Se o teu perfil é puríssimo, se os teus lábios/São crianças que se esvaecem no leite” (p. 19-20)) cujas orações principais supostamente estariam na segunda estrofe, embora a relação não seja lógico-sintática, já que nem condição, nem causa, nem integração são fortemente construídas entre as orações da primeira estrofe e as da segunda: “És tudo o que eu aceito que me sejas” (v. 26)- verso que estabelece síntese em relação às afirmações mediadas e atenuadas pelo “se” da primeira estrofe.

Na quarta parte, a coesão e a unidade entre a primeira estrofe e a segunda são maiores, uma vez que a imagem da noite (“de-noite”) aparece no primeiro, no quinto e décimo verso (início, meio e fim da IV parte). Também há, entre o primeiro verso da primeira quadra e o primeiro do sexteto, um paralelismo textual (“Não abandonarei jamais de-noite as tuas carícias” (v. 29) e “E voltarei sempre de-noite às tuas carícias” (v. 33)).

Na quinta parte, a unidade parece não se estabelecer entre a quadra inicial e a estrofe seguinte a não ser por sugestão mnemônica, isto é, as carícias do dedo sobre o rosto evocam lembranças vagas e abstratas, na primeira estrofe, e ajudam a construir a



rememoração de amores concretos, na segunda. Entretanto, a partir da exploração das associações livres que a memória evoca nos versos e o paralelismo e unidade já encontrados nas partes anteriores, poderíamos sugerir que, entre as evocações vagas da primeira e as lembranças concretas da segunda estrofe, há uma correspondência mais estrita entre as estrofes. Assim, os dedos sobre a face evocam, primeiro, memórias abstratas que se concretizam em lembranças de experiências vividas, manifestas no segundo momento, na segunda estrofe. De maneira que “(...) as sombras machucadas por onde a vida passou” (v. 40) seria a reflexão abstrata do conteúdo concreto do primeiro “amor eterno”: “O primeiro era a moça donzela” (v. 44); a experiência do segundo amor estaria, na primeira estrofe, em “Que silêncio, prenda minha... (...)” (v. 41), o qual pela própria mensagem e forma (suspensão pelas reticências) corresponderia, na segunda estrofe, ao verso “O segundo... eclipse, boi que fala, cataclismo” (v. 45), também marcado por suspensão no plano da expressão (as reticências) e do conteúdo: “O segundo... eclipse, boi que fala, cataclisma,” (v. 45); a terceira experiência amorosa afigura-se em “(...) Que desvio triunfal da verdade,” (v.40) correspondendo ao terceiro “amor eterno”: “O terceiro era a rica senhora” (v. 46); por fim, o verso “Que círculos vagarosos na lagoa em que uma asa gratuita roçou...” (v. 42) poderia representar a própria interrupção do fluxo da memória ao leve toque (“roçou”), de maneira que o verso permite, por correspondência, posto que a rememoração foi suspensão, relacionar-se com o tempo presente (“O quarto és tu...” (v. 47)).

Na sexta parte, o quarteto inicial compõe a condição de satisfação do encontro amoroso da estrofe seguinte, porque apresenta um despaisamento (“Os trens-de-ferro estão longe (...) (v. 48)), a evocação do mito (de Narciso e das uíaras) e o chegar-se vagaroso (“pousando devagar sobre você”), conjunto de condições que se consubstanciará no encontro físico (“(...) enquanto os dois corpos se agradam” (v. 53)) da segunda estrofe.

Finalmente, na sétima estrofe, o tema da noite esvaindo-se de forma “serena”, do “vago rumor”, do “olhar estagnado” - índices de um tempo vagaroso e quase suspenso – da primeira quadra encontra correspondência com a personificação do tempo na segunda estrofe, buscando impor-se sofregamente para trazer a manhã.

Dessa rápida passagem pela estrutura do poema, sem aprofundamento de sua mensagem e sentimentos líricos, constatamos uma organização regular, padronizada, sobre a aparente assimetria dos versos e das estrofes, uma coesão que ocorre entre as partes e garante coerência no conjunto do poema.

Segundo Pasini (2011, p. 104), dos poemas longos de Mário de Andrade, apenas “Rito do Irmão Pequeno” apresentaria uma progressão lógica de uma parte a outra. “Girassol da Madrugada”, como outros poemas longos, seria “elaborado por um procedimento de variação expressiva entre as partes, mas não progressiva” (PASINI, 2011, p. 105). Não obstante tal observação e sendo evidente a “variação expressiva” sobre o tema da contemplação do objeto amoroso entre as partes de “Girassol da Madrugada”, há sinais também de uma progressão ao longo do poema, porque o tempo percorre, atravessa, ainda que lentamente e contra a força do eu-lírico, cada uma das partes do texto lírico, marcando uma progressão que vai da noite ao dia, passando por gradações e sendo objetivada no próprio título: o “girassol”, flor que evoca, por seu sentido, a claridade do sol, associa-se inevitavelmente ao dia, e a “madrugada”, estágio em que noite ainda predomina, remete à transição para a manhã.

A progressão temporal, embora cortada, suspensa, vez ou outra, pela contemplação do sujeito lírico materializa-se em um padrão cíclico, regular (por analogia, “quase natural”), de abertura de cada parte por meio das estrofes de quatro versos que enunciam uma questão, um tema, um sentimento, desdobrando-o, desenvolvendo-o em seguida.

Essa regularidade na apresentação das estrofes que se associa ao próprio ciclo do tempo e à sua progressão permite variações, aí sim, expressivas. O tempo, visto ora de forma

positiva ora negativa, como afirmação ou como destruição de um estado de felicidade extática, prossegue à revelia do eu-lírico, porque, em última instância, sobrevive em sua consciência a noção de que ele é implacável e virá inevitavelmente.

O estado de pureza e de ingenuidade que sobrevive na contemplação e no encontro amoroso não pode durar, porque é no interior do próprio tempo que tal encontro se realiza, daí que o sujeito lírico busque estendê-lo para uma apreciação vagarosa do objeto de amor, mas pressinta, a todo instante, diluição desse gozo na ação do próprio tempo, o que se manifesta em imagens ligadas ao entorpecimento e ao desvanecer (“tauxia de indolências”, “espalha o teu sinal”, “delindo no ar”, “a noite se esvai”, “não sabem mais para onde ir”, “não seremos nada”, “nossas cabeças inutilizadas”, “que silêncio caiu sobre vossa paisagem”) que repetem ao longo do poema a mesma noção de diluição e de enfraquecimento e, assim, de passagem do tempo.

Por fim, tal regularidade não é quebrada, mas alterada na sétima e última parte, porque corresponde à tentativa do eu-lírico de suspender o tempo, impossibilidade ontológica, que se manifesta na alteração da estrutura das partes do poema: mantém-se a quadra inicial, que abriria um tema, mas, em vez da progressão, há a repetição com um novo quarteto, que não figurara nas segundas estrofes de nenhuma das partes e que pode significar a tentativa de um “reinício” artificial, conduzido por força do eu-lírico que vê a diluição de sua contemplação e de seu encontro amoroso. Como consequência desse “desarranjo” surge uma estrofe cujos versos e ritmos rompem com o restante do poema.

#### GIRASSOL DA MADRUGADA: ELEMENTOS TEMÁTICOS

Em termos de mensagem, podemos dividir o poema a partir de três movimentos internos, tendo em mente o objetivo de ressaltar a progressão do tempo, o papel da pureza e a a consciência da diluição do contato amoroso.

Antes de adentrar, porém, na leitura dos três movimentos, destaco aqui algumas características apresentadas por Pasini (2011), com as quais dialogaremos em seguida. Haveria, ao menos, cinco características apreendidas em sua leitura. A primeira diria respeito à “ambientação” do texto, marcado pela cor dourada, que permitiria uma leveza e uma luminosidade que o faria ser menos triste do que outros poemas amorosos do autor, de modo a existir uma espécie de “um ideal de sublimação dourada, perenizado por uma luz purificadora” (PASINI, 2011, p. 152); segunda, haveria uma “indistinção de gênero”, de modo que “[...] os amantes alcançam uma realizam amorosa dessexualizada.” (PASINI, 2011, p. 153); terceira, haveria uma disposição homoerótica no poema, comprovada por vários índices e símbolos de identificação sexual do sujeito e do objeto; quarta, as noções de silêncio e desmaterialização do corpo dos amantes revelariam um “processo de purificação” que teria como objetivo elevar o amor para além da consumação sexual; e quinta e última característica estaria relacionada a um controle linguístico das palavras e imagens de modo a evitar reprovações na esfera de circulação social do texto, havendo aí “a naturalização do homoerotismo, que é formulado como um amor destituído de taras, reprovações, sentimento de anormalidade, etc.” (PASINI, 2011, p 157). Esse conjunto de características, que poderiam ser encaradas, separadamente, como opostas ou paradoxais, teriam permitido, segundo o estudioso, uma linguagem que figura o amor homossexual sem que as forças repressivas o estrangulassem em sua forma e em sua mensagem:

Toda a linguagem do poema é uma depuração levada a cabo com maestria, em que ritmo e a melodia evocam um andamento musical vago, “andante”, e visam a um desarmamento não violento das forças repressivas pela linguagem, que flui em direção à entrega. (PASINI, 2011, p. 157)

Seguindo este raciocínio, Pasini ainda argumenta que Mário teria produzido um processo de sublimação a partir do poema que recriaria o contato amoroso em um plano superior, sem a “presença do mundo”.

[...] Igualmente o ritmo largo e grave, a melodia doce e terna dos versos afastam, pelo poder do silêncio, a presença do mundo. De maneira doce e terna, silenciosa e secreta, metamorfoseada em uma fulgurante luz dourada, o que o poema leva a cabo é uma purificação destrutiva das determinações objetivas do mundo, que é recriado amorosamente em um nível superior. Assim, Mário de Andrade opera com um tipo de dionisismo amoroso muito original, em que o ciclo mítico morte-ressurreição é transformado em um processo de destruição purificadora e recriação luminosa. (PASINI, 2011, p. 158)

Assim, tendo em mente essa apreciação do poema, com a qual dialogamos, vejamos os três movimentos que encaramos para uma possível leitura temática: um primeiro que vai da parte I a III; um segundo, da IV a VI; e um terceiro, constituído pela parte VII.

No primeiro movimento, há um perfil do objeto contemplado e no qual predomina o sentido da visão: é o olhar que cria o objeto e o projeta para o mundo. Alguns versos confirmam essa hipótese: “Te olho como se deve olhar, contemplação,” (v. 2), “[...] É feliz/Deixar que o meu olhar te conceda o que é teu” (v. 5-6), “Eu encontro em mim mesmo uma espécie de abril/Em que se espalha o teu sinal, suave, perpetuamente.” (v. 8-9), “Você apenas esconde os olhos no meu braço e encontra a paz na escuridão” (v. 15), “Se é pueril o teu olhar que não reflete por detrás”, “És tudo o que eu aceito que me sejas” (v. 27). Neles, é sempre o sujeito lírico que ativamente “olha”, “contempla”, “concede”, “encontra”, para afirmar que o outro está em si pela vontade alheia (“o que eu aceito que me seja”) enquanto o objeto contemplado “esconde os olhos”, vê a “escuridão”, tem um olhar que não “reflete por detrás”, isto é, não tem passado, apenas pôde existir a partir de então (“Se te inclinas e a sombra caminha na direção do futuro” (v. 22)).

Se o objeto é criado na ato da contemplação e a atividade está somente ao lado do sujeito, que, como dito na seção anterior, inclusive inutiliza o pedido de comunicação na segunda parte (“Diga ao menos...” e “Você não diz...”), poderíamos pensar que se trata não de um contato ainda, mas da projeção, de um desejo de contato, a partir da visão do eu,

marcado por uma atitude contraditória expressa no riso, por uma assunção de pureza do objeto e pela esperança que essa pureza preserve-se no decorrer do tempo.

Assim, a contradição expressa no riso abre o poema. O lugar de onde parte o sujeito é aquele “onde riem-se as alvas uiaras”, as quais, como se sabe, na tradição mitológica representam o perigo da associação entre amor e morte, desejo e destruição. Instalado em lugar perigoso, porque consciente que o seu objeto de contemplação é interdito socialmente (nesse aspecto, apoiamo-nos na interpretação de Pasini sobre a identificação homoerótica dos amantes), o sujeito convencido de seu heroísmo e dotado de um certo individualismo conduz o outro a observar o que lhe parece adequado. A “lâmina” que pode representar simbolicamente o órgão masculino, mas também refletir uma imagem, está incrustada de “indolências”, isto é, preguiça ou insensibilidade. Com essa subjetivação, a lâmina reflete concretamente o próprio objeto, em sua posição ideal, “escolhida” (“E a lâmina que a luz taxia de indolências/É toda um esplendor de ti, riso escolhido no céu” (v. 3-4)). O riso que pode ser sarcástico, irônico, das uiaras agora aparece refletido pela lâmina, mas foi filtrado, escolhido. O eu-lírico conduziu o olhar nascente do objeto, apresentando-lhe uma imagem de alegria e de luz, provavelmente para envolvê-lo, conquistá-lo. O riso das uiaras, depois o riso “escolhido no céu” e, ao fim desse movimento, no último verso da terceira parte o sorriso metaforizado em “aurora incalculavelmente mansa” revelam uma forma “calculada”, projetada da visão do eu sobre a possível reprovação do mundo, expressa na figura perigosa e contraditória das uiaras e de seu riso.

Depois da imagem do riso, a visão do eu-lírico estende-se para a assunção de pureza do objeto manifesta-se em versos como “Assim. Que jamais um pudor te humanize. É feliz/Deixar que o meu olhar te conceda o que é teu” (v. 5-6), “Diga ao menos que nem você quer mais desses gestos traiçoeiros” (v. 10), em todos os versos da primeira estrofe da terceira parte (v. 19-22), e em “És grande por demais para que sejas só felicidade!” (v. 25). Se o gesto em torno da criação do

objeto pelo olhar pressupunha heroísmo e projeção controlada pelo sujeito, porque se estava em campo minado pelos interditos sociais, a assunção da pureza pode ser uma tática ainda de direcionamento do olhar, portanto, um ideal a ser alcançado, ou expressar a perspectiva de que o objeto contemplado, em sua pouca experiência de mundo, preserva uma ingenuidade (“se os teus lábios/São crianças” e “Se é pueril o teu olhar” (v. 20-21). Como ideal do sujeito ou reflexo objetivo do real, a noção de pureza e de pueril funciona e é utilizada pelo eu-lírico como uma possibilidade de salvação, de “contaminação” pelo belo (“Só pra que o sono passe, e me acordares/Com a aurora incalculavelmente mansa do sorriso” (v. 27-28)).

Com efeito, há ainda, nesse primeiro movimento, a observação do tempo, que não aparece negativamente, pois se afigura como campo de desenvolvimento da contemplação e como possibilidade de extensão desse gesto prazeroso. Na verdade, parece-me que, do tempo mítico das uiaras caminha-se para a materialização do tempo histórico e real. Há uma referência explícita a um mês do ano, “abril”, ainda que tomado simbolicamente como momento de alegria; há a referência ao passado e a lição extraída dessas experiências de outrora (“Isso trará mais paz, porquanto o caminho foi longo,/Abrindo o nosso passo através dos espelhos maduros” (v. 11-12)); há a passagem suave da noite (“A noite se esvai lá fora serena sobre os telhados,” (v. 16)); há a projeção do tempo futuro (“Se te inclinas e a sombra caminha na direção do futuro:” (v. 22)); e há a ideia de que esse percurso pode conduzir ao despertar do sorriso, como um amanhecer (“Só para que o sono passe, e me acordares/Com a aurora incalculavelmente mansa do sorriso” (v. 27-28)).

Desse modo, no primeiro movimento há criação. A criação a partir de um perigo iminente, manifesto no riso da uiara. Criação a partir do olhar, que se dirige ao objeto mas que sobre ele também age, dirigindo-o, controlando-o para o ideal de pureza ou para a sua constatação, buscando abafar o interdito social que pode estar expresso obscuramente nos versos “Eu sei que tu sabes o que eu nem sei se tu sabes,/Em ti se resume a perversa e

imaculada correria dos fatos,” (v. 23-24). Esse movimento objetiva não negar o tempo real, mas buscar projetar o amor em seu interior, tornando-o também real. Por isso, afirmei haver nesse intento e nessa ação do sujeito um ato de heroísmo e individualismo.

Houve um tempo mesmo em que as utopias pareciam possíveis, em que “éramos puros” e o indivíduo poderia se comprazer com seus deleites imaginários, ou tentativas reais de contato. Mimetiza-se aqui a personalidade literária que o próprio Mário representou para si: um puro, um ingênuo, um herói sadio, acreditando na correção de seus atos e na força redentora da arte sobre os perigos de destruição do mundo. Nesse primeiro movimento, ainda que criador, e nisso algo de irreal, é contra o mito que se insurge o sujeito, protegendo seu objeto das “determinações” do mundo, mas não para reinstalá-lo em um plano superior e também mítico, mas para ele próprio se salvar. Aqui há a esperança do indivíduo atuar sobre o mundo, sobre os seus objetos. Aqui o sujeito lírico busca despertar do sono.

Podemos lembrar aqui o a associação entre sono e morte que se manifesta em várias culturas, conforme salienta Mircea Eliade em *Mito e Realidade*:

Na mitologia grega, Sono e Morte, Hipnos e Tanatos, são dois irmãos gêmeos. Lembremos que também para os hebreus, ao menos a partir dos tempos pós-exílicos, a morte era comparável ao sono. [...] Anotemos essa ideia de que é Deus quem, por amor aos homens, lhes envia um Mestre para “despertá-los” de seu sono, que é simultaneamente ignorância, esquecimento e “morte”. (ELIADE, 1972, p. 112-113)

Nesse sentido, uma ideia chave na interpretação de Pasini (2011), antes apresentada, a de que há um processo de sublimação e diluição dos perigos do mundo, inclusive, o tempo dos homens, não pode ser generalizada para todo poema. O primeiro movimento dele é corajoso, é perscrutador sobre o objetado desejado e o tempo aparece como experiência, ainda que iniciática para um e madura para outro. O tempo ainda não foi suspenso porque se anseia o contato afetivo e sexual, como se verá a seguir.



No segundo movimento do poema, constituído das partes IV a VI, o sentido predominante é o do tato: a contemplação transformou-se em carícias, o que nos opõe à leitura de Pasini em torno de uma “[...] realização amorosa dessexualizada, cujo clímax não se alcança pelo gozo do corpo, mas pelo espelhamento das almas.” (PASINI, 2011, p. 153).

Ora, a conquista do objeto amado, através do espelhamento, que aparece na segunda parte do poema, objetiva o contato físico. O contato é explícito em vários versos: “Não abandonarei jamais de-noite as tuas carícias” (v. 29), “E voltarei sempre de-noite às tuas carícias,” (v. 33), “De-noite, sobre nossas cabeças inutilizadas pelo amor” (v. 38), “Teu dedo curioso me segue lento no rosto” (v. 39), “(...) enquanto os dois corpos se agradam,” (v. 53), e implícito em outros: “Que círculos vagarosos na lagoa em que uma asa gratuita roçou...” (v. 42), “Há só meu êxtase pousando devagar sobre você” (v. 51). O espelhamento foi, no primeiro movimento do poema, necessário para a criação de um olhar, não para a diluição dos corpos, a sua dessexualização. Eles se encontram efetivamente, se tocam. A carícia ocorre, inclusive, apesar do interdito social, da repressão pressentida pelo eu-lírico (“Não abandonarei” (v. 29), “E voltarei” (v. 33), “sobre nossas cabeças inutilizadas pelo amor” (v. 38), “E eu afinal me repousei dos meus cuidados” (v. 47), “Só, no antro da noite, a insônia apaixonada” (v. 56)).

Por predominar o contato, nesse segundo movimento, sujeito e objeto aparecem em um estado de maior equilíbrio, ambos em atividade, diferente do primeiro movimento do poema. Estão irmanados pelos toques, ainda que os elementos exteriores pudessem conspirar essa comunhão, daí a imagem da Divindade, das lembranças do passado, dos ambientes externos e conhecidos (“Porque a Divindade muito naturalmente virá./Agressiva Ela virá sentar em nosso teto,/E seus monstruosos pés pesarão sobre nossas cabeças” (v. 35-37). No entanto, durante o toque, durante o contato sexual e amoroso, a pureza e a ingenuidade, antes, defendidas e anunciadas, no primeiro movimento, atuam sobre os dois corpos para apaziguar as vozes externas, os perigos existentes no interdito: “Ôh que pureza

sem impaciência nos acalma/Numa fragrância imaterial, enquanto os dois corpos se agradam,/ Impossíveis que nem a morte e os bons princípios” (v. 52-54).

Observamos que a imaterialidade não está nos corpos, no ambiente de “insônia apaixonada”, mas no sentimento que os une, que os torna “puros”, “calmos” em contato com essa turbulência exterior. É o próprio contato afetivo e sexual que anula o espaço externo e a noite, suspensa pelo desejo, pelas carícias, que se estende sobre os corpos. Se o sono pode simbolizar a morte, a insônia é o estado vivo e agitado, que está “no antro da noite” (v. 56).

O sujeito lírico conhece e reconhece antecipadamente a “semântica do maldizer” em torno do amor sexual. Espera, no entanto, durante a noite, resistir a essa repressão por meio ainda de um convicto heroísmo ligado à pureza, à “sinceridade” desse amor, que, em sua consumação, provoca um efeito também físico de prazer: “as cabeças inutilizadas pelo amor” (v. 36), “o êxtase pousando devagar sobre você” (v. 50), “a paz interior que brinca de ser tristeza” (v. 57).

Esse estado de “tristeza” pode representar o relaxamento depois do ato sexual, bem como figurar, também depois do contato, um “despertar” para o momento posterior à alegria e ao êxtase, tendo em vista que é na “insônia apaixonada” que esta “paz interior” aparece. De qualquer forma, esse movimento, marcado pelo sentido do tato, exhibe uma progressão lógica e temporal em relação ao primeiro movimento. A pureza aparece como “escudo” para as repressões sociais e o tempo “de-noite” começa a simbolizar o momento da plenitude amorosa em oposição ao tempo “de-dia”, o que coloca de forma embrionária o conflito, que exigirá, no movimento posterior, a saída mítica por parte do sujeito, revertendo sua posição inicial.

O terceiro movimento, constituído pela sétima parte, apresenta três estrofes. Olhar e tato aparecem, na primeira, como a confirmar os movimentos anteriores, mas predominam não mais os sentidos, mas a reflexão sobre o tempo, invertido em sua aparição inicial: agora ele se opõe ao encontro amoroso, denuncia a sua fragilidade e o sujeito lírico busca resistir a ele.

O verso “A noite se esvai lá fora serena sobre os telhados” (v. 59) é o mesmo verso que aparecera na segunda parte (v. 16). Após a suspensão momentânea do tempo pelo contato dos corpos, ele retoma seu fluxo. O sujeito lírico então busca preservar o prazer para além da consumação sexual (“Eu, debruçado sobre vossa perfeição, num cessar ardentíssimo,/Agora pouso, agora vou beber vosso olhar estagnado, ôh minha lagoa!” (v. 60-61)). A estagnação, porém, não se prolongou para além do olhar. O tempo ressurgiu e de forma abstrata e reflexiva (“Eis que ciumenta noção de tempo (...)” (v. 62)).

Para se opor à ação inevitável, o sujeito evoca a morte e o sono. Este, o sono, é efetivamente o sono dos amantes, enquanto aquela, a morte, pode representar simbolicamente o fim do encontro amoroso: “Vem chegando a manhã. Porém, mais compacta que a morte,/Para nós é a sonolenta noite que nasce detrás das carícias esparsas” (v. 64-65).

Em sentido literal, os amantes exaustos, depois de uma noite de carícias, percebem a manhã chegar e, cansados, transformam-na em “sonolenta noite”, em que repousarão entre novas “carícias esparsas”. No entanto, o poema não encerra e temos mais uma estrofe que se inicia com a invocação do girassol (“Flor!flor!...”) e termina com a sua suspensão (“Flor...” (v. 66-68)).

De fato, os amantes só possuem a noite. Durante o dia devem dormir, estar esquecidos, “mortos”, no sentido simbólico do sono que se estabelece quando chega a manhã. A exaltação final da flor pode se afigurar, nesse sentido, como lamentação diante desse destino inevitável, aprisionado às noites, à assunção de purezas primitivas e resgatadas pelo olhar e pelo desejo. Toda a claridade, toda “luminosidade” evocada pela imagem do girassol está fadada ao destino da madrugada, aos intervalos noturnos, à imagem cristalizada e materializada na expressão “de-noite”.

## O POEMA E SEU CONTEXTO

Pelo dito, não parece haver todo um movimento de sublimação do amor sexual ao longo do poema. A pureza não é um estado indeterminado e aistórico, conquistado ou produzido pelo sujeito lírico, é, antes, uma representação projetada contra o mundo em defesa de interesses e posições consideradas genuínas ou “sinceríssimas” - como Mário de Andrade afirmava em *O movimento modernista*.

Como dito no início, o que a conferência publicada, *O movimento modernista*, revela em oposição ao poema, “Girassol da Madrugada”, é que a pureza é um estágio desvelado pela consciência temporal; serve como explicação para gestos heroicos pretéritos e como justificação diante do extremo individualismo percebido de outrora. Portanto, a pureza vivida e glorificada tanto no texto analítico de Mário sobre o movimento modernista quanto em seu poema sobre o encontro amoroso noturno tem como contraponto a existência determinada por condições sociais desfavoráveis ao sujeito. Ela, a pureza ideal, simbólica, tem como contraponto a consciência e a realidade de sua própria diluição no tempo, na História.

A ideia e a imagem de uma pureza é um impasse sentido pelo sujeito lírico, como também havia impasses vividos pelo poeta e intelectual Mário de Andrade ao longo da década de 30, a década citada pelo escritor como “a idade política do homem”. A esse respeito é interesse citar a consideração geral de Antonio Candido sobre os escritos de trinta:

Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. (CANDIDO, 1989, p. 181)

Os poemas “Girassol da Madrugada”, “Rito do Irmão Pequeno” e “O Grifo da Morte” conformam a obra *Livro Azul*, publicada na década de 40, mas escrita nos anos 30,

relacionando-se, assim, com estruturas poéticas e sociais desse período embora aparente uma indeterminação geral em relação aos problemas e questões sócio-históricas.

A conquista estética modernista é evidente na obra, contudo os três poemas parecem descolados das reflexões sobre o engajamento coletivo e sobre a nacionalidade que marcam o conjunto da obra de Mário de Andrade (RUFINONI, 2014) sobretudo ao lermos “Girassol da Madrugada” e “O Grifo da Morte”. Ainda que “Rito do Irmão Pequeno” se construa a partir de imagens e referências concretas ao espaço brasileiro e a elementos contextuais dos anos 20 e 30, ele também realiza uma “[...] desmaterialização da realidade até o ponto em que se encontra um universo indiferenciado, primordial, de onde os seres renascerão.” (LAFETÁ, 1986, p. 203).

Em outras palavras, participando do clima geral da obra, a indeterminação parece ser uma marca também do “Girassol da Madrugada”, entretanto o que esta indeterminação (uma busca metaforizada por um estado originário ou inventado de pureza) revela é que a própria indeterminação é uma determinação em outro nível. Ela corresponde à resposta artística e intelectual diante de um quadro histórico em que as posições precisavam ser afirmadas e defendidas publicamente. A pureza e a ingenuidade enquanto símbolos em um poema ou representações sociais em um texto de análise crítica funcionam dentro de uma determinada configuração social em que era exigida a participação dos intelectuais e artistas. Daí a posição singular de Mário de Andrade, que, em sua conferência de balanço do movimento modernista, acaba por se autorrepresentar de forma negativa, mas, ao mesmo tempo, sem poder negar as escolhas que fez:

Não me imagino político de ação. Mas nós estamos vivendo uma idade política do homem, e a isso eu tinha que servir. Mas em síntese, eu só me percebo, feito um Amador Bueno qualquer, falando “não quero” e me isentando da atualidade por detrás das portas contemplativas de um convento. Também não me desejaria escrevendo páginas explosivas, brigando a pau por ideologias e ganhando os louros fáceis de um xilindró.

Tudo isso não sou eu nem é pra mim. Mas estou convencido de que devíamos ter nos transformado de especulativos em especuladores. Há sempre um jeito de escorregar num ângulo de visão, numa escolha de valores, no embaçado duma lágrima que avolumem ainda mais o insuportável das condições atuais do mundo. Não. Viramos abstencionistas abstêmios e transcendentais [...]. (ANDRADE, 1942, p. 76)

Na década de trinta, a saída encontrada por Mário diante da “tomada de posição” geral de vários intelectuais modernistas e de suas obras foi a de buscar, nos poemas de *Livro Azul*, uma indeterminação para a sua poética.

Nesse sentido, dialogando ainda com o estudo de Leandro Pasini, afirmaria que a direção geral do “silêncio” e da “paz” míticas, manifestas em “Rito do Irmão Pequeno” e “Girassol da Madrugada” não indiciam apenas os impasses de uma subjetividade malformada<sup>2</sup>, expressão de uma situação histórico-cultural do país, mas a negação objetiva da imagem de nação e da própria constituição do sujeito, o qual não podendo se afirmar integralmente (também em sua sexualidade) porque sua determinação não é fruto da liberdade subjetiva/objetiva, volta-se para a criação de um universo mítico, atemporal, refletindo, então, não a liberdade real, mas a sua busca imaginária. A negação de uma situação objetiva e subjetiva não é “indeterminação”, mas parte de uma determinação em contexto mais complexo de escolhas estéticas e intelectuais que então se apresentavam.

A afirmação da pureza decorre assim de um jogo complexo entre a afirmação do tempo/história e sua negação. Percebe-se a pureza pregressa diante da corrupção presente. A pureza emerge como consciência histórica, como imagem da passagem do tempo. Consciência que se projeta em desejo de permanência de um suposto estado anterior, e de interrupção da marcha do tempo, resistência à história (ou lamento/autopunição diante dela).

---

2 Conceito extraído de Adorno e Horkheimer com o qual o autor busca explicar os dilemas a que chega o sujeito poético marioandradiano “[...] que se predispôs a desdobrar-se em busca da verdade de si e do Brasil, e cujo ponto de chegada era a constituição simultânea da subjetividade lírica, da individualidade social e da integridade nacional.” (PASINI, 2011, p. 108).

A própria constituição de uma poesia como consciência histórica parece ser uma marca da poesia moderna, segundo João Alexandre Barbosa (2009), de modo que, mesmo em um poema aparentemente desprovido de marcas espaciais e temporais de determinação, mas eminentemente moderno, não é de espantar que haja relações intertextuais com o contexto de que provém e que apareça não por um jogo intencional ou erudito do próprio poeta, mas pela condição própria dessa poesia, ainda que as determinações objetivas de uma formação social apareçam simbolicamente, sensivelmente, manifesta por meio de jogos de linguagem mais complexos do que em um texto crítico.

Por isso, o poeta moderno é aquele que sabe o que há de instável na condição de encantamento de seu texto, sempre dependente de sua condição de enigma. Consciência e história são vinculadas pelo mesmo processo de intertextualidade: o novo enigma é a resolução transitória de numerosos enigmas anteriores. Para o poeta moderno, a consciência histórica, sendo basicamente social e de classe, é também de cultura. Sendo assim, a historicidade do poema não é um dado que possa ser localizado apenas nas relações entre o poeta e as circunstâncias espacio-temporais: o tempo do poema é marcado, agora, pelo grau de seu componente intertextual.

[...] Não se institui a intertextualidade a partir de um ato de vontade puramente pessoal ou “erudito”. (BARBOSA, 2009, p. 15)

Em *O movimento modernista*, Mário afirma: “O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado.” (ANDRADE, 1942, p. 79); no poema “Girassol da Madrugada”, o sujeito lírico constata: “Eis que ciumenta noção de tempo, tropeçando em maracás,/Assusta guarás, colhereiras e briga com os arlequins,/Vem chegando a manhã.”. Em ambos, um sentido negativo em relação ao tempo se consubstancia por serem parte de uma formação social em que as repressões e necessidades limitam as escolhas do sujeito. Seja na autocrítica diante de um passado “hiperindividualista” ou, no polo oposto, na defesa de um

“prazer individual” que se quer preservar, o tempo afigura-se como um elemento destruidor, porque o tempo da pureza e da ingenuidade, real ou imaginária, é sempre um tempo efêmero.

No julgamento crítico do intelectual, a pureza vivida (e exaltada) foi destruída pela história, há de se seguir em frente. No sujeito lírico de “Girassol da Madrugada”, a pureza é um estado primeiro que serve como escudo contra as vicissitudes do tempo. Em ambos, a noção de pureza é percebida no interior do tempo, em seu transcorrer, revelando materializações diferentes para uma mesma problemática: os impasses do sujeito empírico e do sujeito poético diante dos conflitos, contradições e repressões sócio-histórico-culturais.

#### À GUIA DE CONCLUSÃO

A unidade entre obra crítica e obra poética, que independe de uma autoconsciência do intelectual/poeta, expressa condições materiais de uma formação social mais ampla, o que, como esboçamos no início, não significa o “reflexo” de uma situação social na obra de arte, uma relação mecânica entre contexto e obra, cujo corolário é a explicação desta por aquela ou vice-versa, mas a compreensão da emergência de diferentes materializações de uma mesma realidade, expressa ora criticamente ora poeticamente.

O exercício analítico aqui empreendido brevemente não deve, contudo, obscurecer que a relação entre essas diferentes materializações não ocorre de forma uniforme ou homogênea ou unívoca, mas a partir de pontos de contato e de proximidade, que podem ser buscados pelas conexões intertextuais entre as práticas sociais. Neste caso, entre a prática do intelectual que reflete sobre o movimento artístico e a própria arte de que fez parte enquanto um produtor ativo.

Ao focarmos no poema, neste artigo, privilegiamos o fazer artístico de Mário de Andrade e o modo pelo qual seu texto permite ler determinações que jogam luz sobre a própria experiência daquele período, tão relevante para a história de nossa literatura, além de



permitir enxergar a relação entre o tempo do poeta e o tempo da linguagem (da poesia), que é, como sabemos, altamente diferenciada e criativa e permite um encantamento mesmo passadas décadas da experiência original de criação.

#### REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante, 1942.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a cultura. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PASINI, Leandro. *A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade*. Tese (Tese de Doutorado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

RUFINONI, Simone Rossinetti. Mário e Drummond: nacionalismo, alteridade, arte. In: *Revista Estudos Avançados*, v. 28, n. 80, São Paulo: IEA/USP, jan-abril 2014, p. 247-264.

WILLIAMS, Raymond. O futuro dos Estudos Culturais. In: WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.