

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

NÚBIA SILVA DOS SANTOS

Nacionalismo e talento individual em Mário de Andrade:
ambivalências de um projeto poético-crítico

Uberlândia
2011

NÚBIA SILVA DOS SANTOS

Nacionalismo e talento individual em Mário de Andrade:
ambivalências de um projeto poético-crítico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de Concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Poéticas do texto literário:
cultura e representação

Orientador: Prof. Dr. Eduardo José Tollendal

Uberlândia
2011

NÚBIA SILVA DOS SANTOS

**NACIONALISMO E TALENTO INDIVIDUAL EM MÁRIO DE ANDRADE:
AMBIVALÊNCIAS DE UM PROJETO POÉTICO-CRÍTICO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 02 de agosto de 2011.

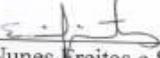
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eduardo José Tollendal (UFU)



Prof. Dr. Márcio Araújo de Melo (UFT)



Prof.ª Dr.ª Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU)

Aos meus pais, irmãos e sobrinhos, pelo amor, pelas orações, pelo apoio e por me fazerem ver que a vida sempre vale a pena. Ao meu esposo, em especial, por ser o grande companheiro de todos os momentos, pelo apoio incondicional e por trilhar comigo no amor, na fé, na compreensão e na paciência a existência que Deus tem nos permitido construir juntos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por cuidar de mim, por me capacitar e por conduzir minha vida em todos os meus caminhos.

Aos meus pais, pelo amor, por acreditarem em mim e pelo apoio.

Aos meus irmãos, sobrinhos e cunhados, porque me fazem saber que nunca estarei só.

Ao Carlos, meu querido esposo, pelo amor, companheirismo e por construir sua vida ao meu lado.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo José Tollendal, pela paciência, pelo apoio, pelas leituras e orientações.

À CAPES, pela bolsa concedida pelo período de um ano e que muito me ajudou em momentos de dificuldade.

Às professoras Enivalda Nunes Freitas e Souza e Maria Ivonete Santos Silva, pela leitura atenta e pelas valiosas contribuições no exame de qualificação.

A Renildes, Mônica, Tamyres, Isabelly, Francisco, família que me acolheu e recebeu como filha e irmã, quando cheguei a Palmas – Tocantins. Vocês foram e são importantíssimos demais para mim.

Aos amigos Leila, Antonio Gurgel, Amanda, Gustavo, Guilherme, Paulo, Nívia, Mayra, Gabriela, Mateus, Rejane, Márcia Sueli, Kátia Rose, Edilene Ribeiro, por serem meu lugar de confiança, fé, amor e grande amizade aqui no Tocantins.

À amiga Maria Irenilce, nossa Betinha, pela amizade e carinho de longa data.

Aos meus alunos da Universidade Federal do Tocantins, pela paciência e apoio.

À Sônia Miralda, pela interlocução, revisão e pelo amor e amizade tão fortes entre nós.

À amiga Joana, que me apresentou à poesia e às cartas do Mário de Andrade.

À amiga Jorcelina, por acreditar em mim e pelo apoio e carinho de sempre.

Aos professores do Mestrado em Teoria Literária, pelas excelentes aulas e valiosas contribuições à minha formação.

Ao colegiado do Mestrado em Teoria Literária, à coordenadora do Programa e ao secretário do Mestrado, por conduzirem com seriedade, responsabilidade e compromisso as atividades do Mestrado em Teoria Literária.

A MÁRIO DE ANDRADE AUSENTE

Anunciaram que você morreu.
Meus olhos, meus ouvidos testemunharam:
A alma profunda, não.
Por isso não sinto agora a sua falta.

Sei bem que ela virá
(Pela força persuasiva do tempo).
Virá súbito um dia,
Inadvertida para os demais.
Por exemplo assim:
À mesa conversarão de uma coisa e outra.
Uma palavra lançada à toa
Baterá na franja dos lutos de sangue.
Alguém perguntará em que estou pensando,
Sorrirei sem dizer que em você
Profundamente.

Mas agora não sinto a sua falta.
(É sempre assim quando o ausente
Partiu sem se despedir:
Você não se despediu.)

Você não morreu: ausentou-se.
Direi: Faz tempo que ele não escreve.
Irei a São Paulo: você não virá ao meu hotel.
Imaginarei: Está na chacinha de São Roque.

Saberei que não, você ausentou-se. Para outra
vida?
A vida é uma só. A sua continua
Na vida que você viveu.
Por isso não sinto agora a sua falta.

Manuel Bandeira
(Em *Estrela da vida inteira*)

RESUMO

SANTOS, Núbia Silva dos. **Nacionalismo e talento individual em Mário de Andrade: ambivalências de um projeto poético-crítico**. 2011. 136 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

Este estudo se pauta na discussão das condições de criação do nacionalismo literário brasileiro, a partir do talento do intelectual Mário de Andrade, que em meio ao embate da ordem de ser ou não ser nacionalista acabou atrelando a este outro embate não menos importante: ser ou não ser pedagógico. Isso porque o crítico assumiu para si a incumbência de dialogar com os jovens escritores e intelectuais brasileiros, por meio da troca profícua de correspondências, sobre os problemas centrais de constituição da arte de orientação brasileira, da nacionalidade brasileira e da cultura genuinamente brasileira. Nesse sentido, destacamos a correspondência de Mário de Andrade com Carlos Drummond de Andrade, um poeta paulista e outro mineiro, um que se encontra em meio da efervescência do desenvolvimento tecnológico, cultural, político, econômico e estético de São Paulo – símbolo de progresso; e o outro que se encontra “isolado” entre as montanhosas paisagens da interiorana Belo Horizonte – ainda símbolo de atraso. Assim, o que objetivamos realizar nesse trabalho não é propriamente um estudo da poesia de Mário ou de Drummond, o que pesquisaremos é de que maneira o poeta Mário de Andrade, por meio de sua arte “interessada”, social, consciente e de ação, realiza o seu projeto poético de nação, de identidade nacional, o qual se coaduna com a visão de Brasil de certa intelectualidade brasileira. O recorte feito, a leitura das cartas que estabeleceram diálogo profícuo entre Mário e Drummond, é uma escolha metodológica, sobretudo porque diálogo semelhante também se deu entre o poeta-crítico Mario de Andrade e tantos outros escritores, poetas, jovens autores do Brasil, que retomava – após a proclamação da República, abolição da escravatura, entrada no mercado econômico capitalista, início de industrialização e progresso – as discussões políticas, culturais, econômicas, sociais e literárias em torno da necessidade de construção de sua nacionalidade, de sua brasilidade, ou no dizer do próprio Mário: de “sua alma brasileira”.

Palavras-chave: Mário de Andrade. Nacionalismo. Poético-crítico. Brasilidade. Modernismo. Correspondência.

ABSTRACT

SANTOS, Núbia Silva dos. **Nacionalism and individual talent in Mário de Andrade: ambivalences of a critical-poetic project.** 2011. 136 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

This study is based in the discussion of the conditions of creation of the Brazilian literary nationalism, from the intellectual talent of Mario de Andrade, who amidst the clash of the order of being or not being nationalist linked this to another struggle not less important: to be or not to be a pedagogical person. This is because the critic has assumed to himself the incumbency to dialogue with young Brazilian writers and intellectuals, through the profitable exchange of correspondences about the central problems of constitution of the art of Brazilian orientation, the Brazilian nationality and about the genuinely Brazilian culture. In this regard, we highlight the correspondence of Mário de Andrade with Carlos Drummond de Andrade, the first poet is from São Paulo and was in the middle of an effervescence of technological, cultural, political, economical and esthetic development, symbol of progress; and the other one is from Minas Gerais, and was “isolated” between the landscapes of the provincial of Belo Horizonte – symbol of backwardness. Thus, what we aims to carry through this work is not properly a study of the poetry of Mario de Andrade or Drummond, what we will research is in such a way the poet Mario de Andrade, through his “interested”, social, conscious and active art makes his poetic project of nation and of national identity, which is consistent with the vision of Brazil from specific Brazilian intellectuality. The cutting made, the reading of the letters that had established a profound dialogue between Mário de Andrade and Drummond, is a methodological choice because similar dialogue also happened between the critical poet Mário de Andrade and lots of other writers, poets, young Brazilian authors, that retook – after the Republic announcement, slavery abolition, beginning of the capitalist economic market, beginning of industrialization and progress – the cultural, economical, social and literary politics arguments around the necessity of the construction of their nationality, of being Brazilian, or as said by Mário de Andrade: of “their Brazilian soul”.

Key-words: Mário de Andrade. Nacionalism. Poetic-critic. Brazilianness. Modernism. Correspondence.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O CONCEITO DE ARTE E CULTURA NA TRADIÇÃO OCIDENTAL E O CONCEITO DE ARTE E CULTURA NA OBRA DE MÁRIO EM GERAL	16
2. O NACIONALISMO NOS ANOS INICIAIS DO SÉCULO XX: O IMAGINÁRIO APORÉTICO DAS ELITES	28
2.1 O espírito da <i>Belle Époque</i> , a visão transoceânica, o arrefecimento do nacionalismo, o prestígio de Anatole France e a “moléstia de Nabuco”	31
2.2 O nacionalismo pré-modernista: Euclides, Lobato e, sobretudo, Lima Barreto e a tendência regionalista	42
3. O MODERNISMO	49
3.1 A representação de São Paulo na poesia de Mário de Andrade: processo metonímico de interpretação do Brasil	51
3.2 A poesia moderna: esteticismo e participação, a permanência da tradição	59
3.3 Mário de Andrade: o poeta-crítico, o conceito de poesia e o espírito de vanguarda no Modernismo	62
3.3.1 Talento individual na poesia de Mário: mais trabalho, menos emoção	63
3.4 Ser ou não ser pedagógico: a função da arte e a missão do artista	70
3.5 Ser ou não ser nacionalista: o Anfion moreno e a construção da identidade	76
3.5.1 Revisão crítica do nacionalismo romântico, ambivalências do modernismo e o primitivismo como elemento autêntico da nacionalidade brasileira	89
4. LEITURA DAS CARTAS DE MÁRIO A DRUMMOND	91
5. LEITURA DOS POEMAS NACIONALISTAS	101
5.1 A busca da identidade nacional x O resgate da tradição/erudição	101
5.2 A valorização do folclore x Localismo e cosmopolitismo	103
5.3 A representação mítica na poesia de Mário de Andrade: uma leitura do poema “Eco e o descorajado”	109

6. CONCLUSÃO	119
6.1 A missão do intelectual Mário de Andrade: Talento e compromisso x O sacrifício vicário	119
6.2 Ambiguidades e contradições x Entusiasmo, desalento e perplexidade	121
REFERÊNCIAS	126

INTRODUÇÃO

O tema do presente estudo – *Nacionalismo e talento individual em Mário de Andrade: ambivalências de um projeto poético-crítico* – abrange o período que vai dos primeiros vinte anos do século XX até os anos 1930. Para desenvolvê-lo, fizemos uma incursão nos antecedentes da Semana de Arte Moderna, considerando seus aspectos históricos, políticos, econômicos, estéticos e culturais, e estendemos esse olhar até a instauração do Estado Novo, verificando de que maneira os intelectuais brasileiros lidaram com o descompasso existente entre as ideias revolucionárias do Modernismo e as contradições e restrições políticas e sociais do Brasil, recém-saído da *Belle Époque*, que se industrializava e buscava o progresso nos mais diversos setores da sociedade. Tal pontuação é pertinente, uma vez que a compreensão das vanguardas nos países latino-americanos se deu de forma bem diferenciada das vanguardas europeias. Como observa o escritor chileno José Alberto de la Fuente (2005, p. 34, 42),

Es importante destacar que en América Latina las vanguardias políticas y artísticas nacen juntas o bastante próximas en el tiempo. [...] La vanguardia latinoamericana no es un epifenómeno de la europea y menos una excentricidad por imitación. Por el contrario, es una respuesta anticipada al vacío dejado por la inoperancia del positivismo y la ilusión liberadora del capitalismo en la región.

As vanguardas latino-americanas encontram-se fundamentadas, sobretudo após a década de 1920, em duas tendências complementares, que são: a revolução da linguagem e a preocupação política baseada na organização do discurso social, isto é, pautada no papel e compromisso do intelectual, do artista em relação à sociedade na qual se encontra inserido.

No Brasil, passando pela *Belle Époque* e chegando até o Modernismo, é possível traçar uma compreensão mais crítica das condições de instauração das mudanças operadas a partir das revoluções políticas e artísticas, na busca de uma identidade nacional, de uma cultura própria, autônoma, autóctone, e da construção de uma literatura de orientação brasileira, que significasse nosso próprio acorde, nossa contribuição para o concerto da harmonia universal. No entanto, a representação desse ideário estético, político e ideológico não se dá de maneira coerente e harmônica. Há uma série de descompassos, dissonâncias, desconcertos, incompatibilidades, paradoxos, antagonismos, desajustes, desacordos, confrontos e deslocamentos e anacronismos.

Esses descompassos entre as influências das vanguardas europeias no contexto brasileiro, completamente diverso e múltiplo, e a arte brasileira que se pretendia revolucionária e vanguardista foram extremamente importantes na constituição e construção da intelectualidade brasileira, que ora se sentia em sintonia com a Europa, ora se sentia atrasada e ausente do circuito progressista, cultural, “civilizatório” do europeu. Roberto Schwarz (1977, p. 23), em “As idéias fora do lugar”, afirma que essa situação existe, sobretudo, devido a uma “exacerbação deste confronto, em que o progresso é uma desgraça e o atraso uma vergonha”. E para evidenciar que no Brasil as ideias estavam fora de centro, em relação ao seu uso europeu, cita Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1995, p. 31): “Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra”.

Nosso estudo se pauta na discussão das condições de criação do nacionalismo literário brasileiro, a partir do talento do intelectual Mário de Andrade, que em meio ao embate da ordem de ser ou não ser nacionalista acabou atrelando a este outro embate não menos importante: ser ou não ser pedagógico. Isso porque o crítico assumiu para si a incumbência de dialogar com os jovens escritores e intelectuais brasileiros, por meio da troca profícua de correspondências, sobre os problemas centrais de constituição da arte de orientação brasileira, da nacionalidade brasileira e da cultura genuinamente brasileira.

Nesse sentido, destacamos a correspondência de Mário de Andrade com Carlos Drummond de Andrade, um poeta paulista e outro mineiro, um que se encontra em meio da efervescência do desenvolvimento tecnológico, cultural, político, econômico e estético de São Paulo – símbolo de progresso; e o outro que se encontra “isolado” entre as montanhosas paisagens da interiorana Belo Horizonte – ainda símbolo de atraso. Assim, o que objetivamos realizar nesse trabalho não foi propriamente um estudo da poesia de Mário ou de Drummond, o que pesquisamos foi de que maneira o poeta Mário de Andrade, por meio de sua metapoesia ou no dizer de Roland Barthes, de sua *linguagem-objeto*, ou poderíamos dizer ainda com o próprio Mário de sua poesia-ação, enfim, de sua arte “interessada”, social, consciente e de ação, realizou o seu projeto poético de nação, de identidade nacional, o qual se coadunava com a visão de Brasil de certa intelectualidade brasileira.

O recorte feito, a leitura das cartas que estabeleceram diálogo profícuo entre Mário e Drummond, foi uma escolha metodológica, sobretudo porque diálogo semelhante também se deu entre o poeta-crítico Mario de Andrade e tantos outros escritores, poetas, jovens autores

do Brasil, que retomava – após a proclamação da República, abolição da escravatura, entrada no mercado econômico capitalista, início de industrialização e progresso – as discussões políticas, culturais, econômicas, sociais e literárias em torno da necessidade de construção de sua nacionalidade, de sua brasilidade, ou no dizer do próprio Mário: de “sua alma brasileira”. Assim, entender esse período nos remete à necessidade de abordar as questões históricas, sociais e estéticas que circunscreveram o diálogo entre os poetas já citados.

No entanto, reiteramos que o foco da pesquisa foi a figura emblemática, complexa, múltipla de Mário de Andrade. Mário desenvolveu uma poética crítica dentro de sua obra de criação. Foi justamente essa poética crítica que percorremos no livro *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade* e fizemos isso num viés que questionava sobre o caráter “pedagógico”¹ dessa correspondência, desse diálogo amigo estabelecido entre os poetas. Ancorou nosso estudo nesse viés, o estudo desenvolvido por Marcos Antonio de Moraes, em sua tese de doutoramento, que resultou no livro *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*, bem como textos do próprio Mário de Andrade e de autores como Silviano Santiago, Anatol Rosenfeld, Telê Porto Ancona Lopez, João Luiz Lafeté, Mário da Silva Brito, entre outros.

Essa investigação foi o que norteou as duas questões centrais dessa pesquisa, as quais giraram em torno do embate, do sacrifício mesmo de Mário de Andrade em relação a *ser ou não ser pedagógico* e *ser ou não ser nacionalista*. E foi justamente nesse dilema que se encontrou grande parte das motivações da obra de Mário de Andrade e de suas inumeráveis correspondências com tantos escritores, a maioria jovens autores. Era necessário ao Brasil ter um projeto próprio de construção de sua brasilidade, de sua cultura, de sua literatura. O modernismo, assim, se configurava então como algo que ia além da revolução apontada para o campo artístico. O modernismo era no Brasil, bem como em toda a América Latina, um momento que implicava em mudança de mentalidade da intelectualidade que ora se constituía no país, a maioria, inclusive, com fortes referências europeias, as quais eram sobrevalorizadas, sobretudo quando comparadas às condições históricas, econômicas, sociais e culturais do Brasil, que ainda era extremamente comandado pelas oligarquias da antiga monarquia, o que representava atraso e acentuava o grande descompasso entre o que se defendia no plano das ideias revolucionárias, progressistas, liberais do capitalismo

¹ O termo “pedagógico” é utilizado retomado de suas origens na Grécia clássica da palavra *παιδαγωγός* cujo significado etimológico é preceptor, mestre, guia, aquele que conduz; ou ainda aquele que é investido de uma função reflexiva, investigativa.

internacional em contraposição à velha forma de conduzir econômica e politicamente as relações brasileiras.

Assim, a fundamentação teórica dessa pesquisa se deu em torno dos escritos sobre o Modernismo, abordados desde seus antecedentes históricos, passando pelos momentos áureos, heróicos e chegando até o momento em que foi rediscutido, reavaliado, visto com perfil mais crítico pelos estudiosos. Para tanto, recorremos a autores como Mário da Silva Brito, Eduardo Jardim de Moraes, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Gilberto Freyre, João Luiz Lafetá, Milton Lahuerta e Teixeira Coelho, dentro do cenário da crítica brasileira e de autores como Octavio Paz, David Harvey, T. S. Eliot em seu ensaio sobre a “Tradição e talento individual”, bem como no brevíssimo texto de Jorge Luis Borges *Kafka e seus precursores* e no texto de Adorno, *Lírica e sociedade*, na perspectiva de uma crítica estrangeira. Esses textos foram leituras que também substanciaram nosso estudo e escrita.

A proposta deste projeto foi a de investigar na poética crítica de Mário de Andrade seu projeto estético-pedagógico, que se constituiu como seu talento individual na busca de construção da cultura brasileira, da arte de orientação brasileira, da literatura brasileira autônoma, com contornos e acordes próprios. Este projeto já se encontrava delineado em *Paulicéia desvairada* e ganhou novos contornos, reavaliações e amadurecimento ao longo de toda a sua obra poética, bem como nas cartas, crônicas e textos críticos. Buscamos traçar um desenho do desenvolvimento desse projeto, verificando em que medida coadunou-se ao projeto poético-crítico desse intelectual que, preocupado com as questões do seu tempo, procurava retratar/traduzir as inquietações e tensões existentes no cenário histórico, político e artístico de sua época.

Metodologia

O estudo da escrita modernista da poética de Mário de Andrade foi feito com base na leitura atenta das cartas escritas por Mário a Carlos Drummond de Andrade, na leitura dos poemas, de *Paulicéia desvairada* a *Café*, a fim de verificar em quais poemas o projeto poético-crítico de Mário de Andrade se desenhava, se afirmava e se consolidava; bem como foram realizadas leituras de algumas crônicas e textos críticos, com vistas a identificar os elementos construtores do itinerário da poética de Mário, os quais se coadunavam com seu projeto poético-crítico. À medida que fomos lendo os poemas de Mário de Andrade,

selecionamos aqueles em que se evidenciavam as contradições e ambivalências do poeta-missionário em sua proposta de construir um projeto nacional – a poético-crítico – para o país.

Assim, como caminhos metodológicos, propusemos primeiramente o exercício de leitura e análise das cartas de Mário enviadas a Carlos Drummond de Andrade, enfocando a discussão em torno da construção de uma arte brasileira, da necessidade de abrigar o Brasil para os próprios brasileiros, do imperativo de se dar ao Brasil o que ele ainda não tinha, uma alma. Foi importante observar na leitura e análise dessas cartas de que maneira se deu o diálogo entre os poetas no tocante à influência européia, representada, no caso de Drummond, principalmente por Anatole France, o qual Mário considerava uma péssima influência, devido ao grande pessimismo impresso ao jovem escritor brasileiro, comparado por Mário ironicamente com o que ele vinha a chamar de “moléstia de Nabuco”, em função das consequências “nefastas” da influência deste no espírito de Drummond. Abordamos esse debate e suas implicações no tocante à constituição do nacionalismo e do abrigamento do Brasil e do brasileiro entendendo-o como algo extremamente relevante, uma vez que tal conflito era elucidativo do contexto social, político, econômico e cultural do país, bem como dos ideais que instigavam a construção da mentalidade de grande parte da intelectualidade brasileira.

Realizamos o levantamento e seleção dos poemas de Mário de Andrade cuja temática do nacionalismo literário estivesse presente e fizemos a análise interpretativa desses poemas, na medida em que eles elucidavam ou eram representativos de aspectos teóricos sobre a escrita poética discutidas por Mário e Drummond nas cartas trocadas. Fizemos isso fundamentados por uma bibliografia teórico-crítica sobre o Modernismo e sobre poesia, a fim de que se pudesse dimensionar em que medida o projeto poético-crítico de Mário se realizava em sua produção poética. Isto é, em que medida o projeto poético-crítico de Mário de Andrade, apreendido em grande parte das longas missivas escritas a Drummond, era condizente e coerente com sua produção poética e em que momentos de sua poesia esse projeto se realizava de maneira coerente ou não, visto ser sua obra fruto de uma alma inquieta, múltipla, diversa, ambivalente e contraditória.

Fizemos ainda uma consulta às ideias programáticas de Mário de Andrade, divulgadas em seus prefácios, advertências, ensaios críticos, cartas a alguns outros escritores, na medida em que foram necessárias e relevantes para a discussão principal desse trabalho, ou por meio de suas pesquisas etnográficas, com o objetivo de se estabelecer um diálogo entre o projeto de escrita de Mário e sua poesia, que nos iluminasse na avaliação da consciência crítica do poeta

quanto à sua escrita moderna; logo após, realizamos um estudo dos rumos da poesia moderna não só no Brasil, por meio de uma pesquisa bibliográfica de títulos representativos, visando a uma avaliação da obra do poeta no quadro das tendências da poesia moderna, em especial na tradição da poesia moderna brasileira; e, por fim, realizamos uma leitura da fortuna crítica sobre a obra de Mário de Andrade, principalmente sobre seus livros de poesia, o que contribuiu para o amadurecimento de nosso olhar crítico sobre a obra do poeta, como também para uma revisão crítica de nossas observações analíticas sobre o projeto poético-crítico de Mário de Andrade.

Fez-se necessário, no entanto, para melhor circunstanciar nossa pesquisa, traçar um desenho do Brasil dos anos 20 do século XX, bem como a discussão sobre os acontecimentos sociais, políticos, culturais e estéticos anteriores à Semana de Arte Moderna de 1922, instauradora do que se denominou chamar de Movimento Modernista ou Modernismo. Para melhor se delinear o desenho pretendido foi fundamental voltar naquilo que foi a “Belle époque”, sobretudo, porque essa volta à história do nosso país, a esse contexto específico nos possibilitou melhor entendimento dos descompassos e contradições existentes no Brasil dos anos 20, bem como daquilo que angustiava, desmobilizava e, contraditoriamente, mobilizava a inteligência intelectual brasileira desse período.

Pesquisar sobre o tema *Nacionalismo e talento individual em Mário de Andrade: ambivalências de um projeto poético-crítico* é uma tarefa relevante no cenário da Literatura brasileira, porque esse estudo centra-se na figura de um dos mais importantes intelectuais do modernismo brasileiro, talvez o mais importante, o qual em seus escritos poéticos, críticos, prosaicos e musicais mostrou-se sempre preocupado com a construção de um projeto, de um ideário de nação, de brasilidade, de Brasil, que fosse representativo da arte e cultura aqui produzidas, por meio do desenvolvimento e crescimento da intelectualidade brasileira.

1. O CONCEITO DE ARTE E DE CULTURA NA TRADIÇÃO OCIDENTAL E O CONCEITO DE ARTE E DE CULTURA NA OBRA DE MÁRIO EM GERAL

Que a arte na realidade não se aprende. Existe é certo, dentro da arte, um elemento, o material, que é necessário pôr em ação, mover, pra que a obra de arte se faça.

Mário de Andrade (1975, p. 11)

Mário de Andrade, em seu texto “O artista e o artesão”, afirma ser a arte algo essencialmente humano, se não por sua finalidade, pelo menos em sua “maneira de operar”. A essa maneira de operar, Mário chama de técnica, que pode ser subdividida em três manifestações diferentes de composição da arte:

Por quanto acabo de afirmar se poderia pois conceber a técnica de fazer obras de arte composta de três manifestações diferentes, ou três etapas. Uma: o artesanato, a única verdadeiramente pedagógica, que é o aprendizado material com que se faz a obra de arte. Este é o mais útil ensinamento, o que é mais prático e mais necessário. É imprescindível. Outra manifestação da técnica é a virtuosidade, digamos assim, na falta de palavra específica. Entendo aqui por virtuosidade do artista criador o conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte – enfim, o conhecimento da técnica tradicional. [...] Finalmente, a terceira e última região da técnica é a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte. *Esta faz parte do “talento” de cada um, embora não seja todo ele.* É de todas as regiões da técnica a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável. (ANDRADE, 1975, p. 14-15).

É possível, por meio da leitura dos textos críticos de Mário de Andrade, das inúmeras cartas que trocou com pessoas diversas, bem como da leitura de sua obra poética e em prosa, traçar a noção de cultura utilizada pelo autor de *Macunaíma*. Recorramos então, a alguns conceitos de cultura, antes de explanarmos aquela visualizada na obra de Mário de Andrade.

Cliford Geertz (1989), ao discutir sobre a teoria interpretativa da Cultura, defende um conceito de cultura, em que a cultura é vista “não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado”. Por isso, para se compreender essa ciência interpretativa, deve-se recorrer à interpretação antropológica, visto que são os antropólogos as pessoas que descrevem os sistemas simbólicos dos povos, através de um sistema em desenvolvimento de análise científica. No entanto, Geertz esclarece que as interpretações antropológicas serão sempre de segunda ou terceira mão, porque, por definição, somente um nativo faz a interpretação em primeira mão, pois se trata de sua cultura. Desse

modo, a interpretação que o antropólogo tem da cultura do nativo é uma ficção, é algo construído, modelado, assim como ocorre na Literatura, em que o autor constrói a história contada, a partir de suas interpretações, visões, leituras, ficções. Segundo o autor, a ciência interpretativa tem uma dupla tarefa:

Nossa dupla tarefa é descobrir as estruturas conceptuais que informam os atos dos nossos sujeitos, o “dito” no discurso social, e construir um sistema de análise em cujos termos o que é genérico a essas estruturas, o que pertence a elas porque são o que são, se destacam contra outros determinantes do comportamento humano. Em etnografia, o dever da teoria é fornecer um vocabulário no qual possa ser expresso o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo – isto é, sobre o papel da cultura na vida humana. [...] Assim, não é apenas a interpretação que refaz o caminho até o nível observacional imediato: o mesmo acontece com a teoria da qual depende conceptualmente tal interpretação. (GEERTZ, 1989, p. 37-38).

Continuando a discussão acerca das conceituações do termo “Cultura”, consideramos relevante o trabalho de Terry Eagleton: *Versões de cultura*, em que o autor, num primeiro momento, faz uma associação entre natureza e cultura, mostrando que a natureza é sempre de alguma forma cultural e as culturas, por sua vez, são construídas com base no incessante tráfego com a natureza, chamado trabalho. De modo que as cidades, construídas pelo trabalho do homem, são tão naturais quanto os idílios rurais são culturais.

Num outro momento, Eagleton apresenta outro sentido da palavra “cultura”, o qual volta a palavra para duas direções opostas, visto que há uma divisão dentro de nós mesmos, entre uma parte culta e refinada e outra que constituiria a matéria-prima desse refinamento. Segundo ele,

A natureza agora não é apenas a matéria constitutiva do mundo, mas a perigosamente apetitiva matéria constitutiva do eu. Como cultura, a palavra “natureza” significa tanto o que está a nossa volta como o que está dentro de nós, e os impulsos destrutivos internos podem facilmente ser equiparados às forças anárquicas externas. A cultura, assim, é uma questão de auto-superação tanto quanto de auto-realização. Se ela celebra o eu, ao mesmo tempo também o disciplina, estética e asceticamente. [...] Se somos seres culturais, também somos parte da natureza que trabalhamos. (EAGLETON, 2005, p. 15).

Raymond Williams (1976) é citado por Eagleton, pois Williams distingue três principais sentidos modernos da palavra “cultura”, partindo da raiz etimológica da palavra, a qual se encontra no trabalho rural, cultura significa algo como “civildade”; no século XVIII, torna-se mais ou menos sinônima de “civilização”, no sentido de um processo geral de progresso intelectual, espiritual e material. O autor diz que os termos “civilização” e

“cultura”, no século XIX, deixarão de ser sinônimos para ser antônimos, em função do caráter descritivo e normativo do termo “civilização”.

A separação dos termos será decorrente deste aspecto, desta separação, pois a cultura, diz Eagleton, vai de mãos dadas com o intercuro social, já que é esse intercuro que desfaz a rusticidade rural e traz os indivíduos para relacionamentos complexos, polindo assim suas arestas rudes. O conceito “civilização”, na virada do século XIX, já trazia um tom valorativo. Isso gerará um conflito entre os dois termos. Sobre esse conflito o autor diz:

A civilização era abstrata, alienada, fragmentada, mecanicista, utilitária, escrava de uma crença obtusa no progresso material; a cultura era holística, orgânica, sensível, autotélica, recordável. O conflito entre cultura e civilização, assim, fazia parte de uma intensa querela entre tradição e modernidade. (EAGLETON, 2005, p. 23).

Assim, o conceito de cultura sofrerá novas modificações. Estará ligado a *völrish*, que é o segundo conceito apresentando por Williams. A cultura assumirá algo do seu significado moderno de um modo de vida característico. Herder considera essa mudança um ataque consciente contra o universalismo do iluminismo. Este último teórico afirma que a cultura não é uma narrativa grandiosa e unilinear da humanidade em seu todo, mas uma diversidade de formas de vida específicas, cada uma com suas leis evolutivas próprias e peculiares. Citemos o pensamento de Herder, apresentado por Eagleton, para melhor explicitar a maneira como ele, Herder, vê a luta entre os dois sentidos que a palavra “cultura” terá, a partir do contraponto Europa e países não europeus:

Herder associa explicitamente a luta entre os dois sentidos da palavra “cultura” a um conflito entre a Europa e os seus Outros coloniais. Trata-se, para ele, de opor o eurocentrismo de uma cultura como civilização universal aos clamores daqueles “de todos os cantos do mundo” que não viveram e pereceram em prol da honra duvidosa de ter sua posteridade tornada feliz por uma cultura européia ilusoriamente superior. (EAGLETON, 2005, p. 24).

Eagleton discute criticamente a questão acima, mostrando de que maneira essa idéia de cultura como um modo de vida característico está, nas sociedades subjugadas, às consideradas pelos europeus como “exóticas”, ligada a um pendor anticolonialista. Ele continua, dizendo que esse exotismo torna a surgir no século XX nos aspectos primitivistas do modernismo.

Essa discussão sobre conceitos de cultura foi trazida a esse estudo para marcarmos os estágios pelos quais passou o termo, em diferentes teóricos, para mostrarmos, inclusive, que a definição de cultura é algo complexo, político, oscilante, utópico e até contraditório. Eagleton

diz que “no mundo pós-moderno, a cultura e a vida social estão mais uma vez estreitamente aliadas, mas agora na forma da estética da mercadoria, da espetacularização da política, do consumismo do estilo de vida, da centralidade da imagem, e da integração final da cultura dentro da produção de mercadorias em geral”, ao contrário do que era a cultura para os iluministas. Segundo o crítico, a cultura para o iluminismo representava nossa ligação sentimental a um lugar, nostalgia pela tradição, preferência pelo grupo tribal e reverência pela hierarquia. Assim, não é apenas a cultura que está em discussão, mas “uma seleção particular de valores culturais”.

Ser civilizado ou culto é ser abençoado com sentimentos refinados, paixões temperadas, maneiras agradáveis e uma mentalidade aberta. É portar-se razoável e moderadamente, com uma sensibilidade inata para os interesses dos outros, *exercitar a autodisciplina e estar preparado para sacrificar os próprios interesses egoístas pelo bem do todo*. (EAGLETON, 2005, p. 32, grifo nosso).

Apesar de existirem uma série de outros conceitos de cultura, de vários outros teóricos, nesse estudo, não apresentaremos mais nenhum outro, visto serem, os apresentados aqui, conceitos que muito se aproximam da noção de cultura empenhada por Mário de Andrade na construção de seu projeto poético-crítico. Ouçamos o que a poesia diz:

DOIS POEMAS ACREANOS

A Ronald de Carvalho

I

DESCOBRIMENTO

Abancado à escrivania em São Paulo

Na minha casa da rua Lopes Chaves

De supetão senti um friúme por dentro.

Fiquei trêmulo, muito comovido

Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus!

[muito longe de mim,

Na escuridão ativa da noite que caiu

Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,

Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,

Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu...

II

ACALANTO DO SERINGUEIRO

Seringueiro brasileiro,

Na escuridão da floresta
 Seringueiro, dorme.
 Ponteando o amor eu forcejo
 Pra cantar uma cantiga
 Que faça você dormir.
 Que dificuldade enorme!
 Quero cantar e não posso,
Quero sentir e não sinto
A palavra brasileira
Que faça você dormir...
 Seringueiro, dorme...

Como será a escuridão
 Desse mato-virgem do Acre?
 Como serão os aromas
 A macieira ou a aspereza
 Desse chão que é também meu?
 Que miséria! Eu não escuto
 A nota do uirapuru!...
 Tenho de ver por tabela,
 Sentir pelo que me contam,
 Você, seringueiro do Acre,
Brasileiro que nem eu.
 Na escuridão da floresta
 Seringueiro, dorme.

Seringueiro, seringueiro,
 Queria enxergar você...
 Apalpar você dormindo,
 Mansamente, não se assuste,
 Afastando esse cabelo
 Que escorreu na sua testa.
 Algumas coisas eu sei...
 Troncudo você não é.
 Baixinho, desmerecido,
 Pálido, Nossa Senhora!
 Parece que nem tem sangue.
 Porém cabra resistente
 Está ali. Sei que não é
 Bonito nem elegante...
 Macambúzio, pouca fala,
 Não boxa, não veste roupa
 De palm-beach... Enfim não faz
 Um desperdício de coisas
 Que dão conforto e alegria.
Mas porém é brasileiro,
Brasileiro que nem eu...
Fomos nós dois que botamos
Pra fora Pedro II...
Somos nós dois que devemos
Até os olhos da cara
Pra esses banqueiros de Londres...
 Trabalhar nós trabalhamos
 Porém pra comprar as pérolas

Do pescocinho da moça
Do deputado Fulano.
Companheiro, dorme!
Porém nunca nos olhamos
Nem ouvimos e nem nunca
Nos ouviremos jamais...
Não sabemos nada um do outro,
Não nos veremos jamais!

Seringueiro, eu não sei nada!
E no entanto estou rodeado
Dum despotismo de livros,
Estes mumbavas que vivem
Chupitando vagarentos
O meu dinheiro o meu sangue
E não dão gosto de amor...
Me sinto bem solitário
No mutirão de sabença
Da minha casa, amolado
Por tantos livros geniais,
"Sagrados" como se diz...
E não sinto os meus patrícios!
E não sinto os meus gaúchos!
Seringueiro dorme ...
E não sinto os seringueiros
Que amo de amor infeliz...

Nem você pode pensar
Que algum outro brasileiro
Que seja poeta no sul
Ande se preocupando
Com o seringueiro dormindo,
Desejando pro que dorme
O bem da felicidade...
Essas coisas pra você
Devem ser indiferentes,
Duma indiferença enorme...
Porém eu sou seu amigo
E quero ver si consigo
Não passar na sua vida
Numa indiferença enorme.
Meu desejo e pensamento
(...numa indiferença enorme...)
Ronda sob as seringueiras
(...numa indiferença enorme...)
Num amor-de-amigo enorme...

Seringueiro, dorme!
Num amor-de-amigo enorme
Brasileiro, dorme!
Brasileiro, dorme.
Num amor-de-amigo enorme
Brasileiro, dorme.

*Brasileiro, dorme,
Brasileiro... dorme...
Brasileiro... dorme...*

Nesses “Dois poemas acreanos”, do livro *Clã do jabuti*, o poeta, no afã de compreender a cultura brasileira como um todo, passeando pelo Brasil, procurando compreendê-lo em sua diversidade, solidariza-se com o homem simples, trabalhador braçal, que se encontra no norte do país e que é tão brasileiro quanto ele, poeta da grande metrópole em formação. Isso comove o poeta. Esse sentimento de solidarizar-se com todos os brasileiros é o que o levará a procurar se exprimir em brasileiro, em seu projeto poético-crítico de abraçar o Brasil. Nota-se claramente a angústia do poeta em conseguir apreender uma linguagem que dê conta de suplantar o elemento cultural, político, econômico, regional e estético. O seringueiro que dorme lá no norte do país e nem sabe da existência do poeta do sul é tão brasileiro quanto o poeta que “amorosamente” tenta embalar o sono do seringueiro, tenta lhe cantar uma canção de fazer dormir, uma canção que atenuie seu cansaço, seu trabalho pesado e que lhe faça se reconhecer num Brasil que é culturalmente independente, constituído de algo que lhe atribui o status de brasilidade, tão almejado pelos modernistas. Interessante observar que o passado e o presente e o futuro desses dois brasileiros, companheiros no sentido histórico-político, por viverem numa mesma época, num mesmo tempo e serem, ambos, responsáveis pelo o Brasil de outrora, pelo Brasil presente e pelo Brasil que está por construir.

*Mas porém é brasileiro,
Brasileiro que nem eu...
Fomos nós dois que botamos
Pra fora Pedro II...
Somos nós dois que devemos
Até os olhos da cara
Pra esses banqueiros de Londres...
Trabalhar nós trabalhamos
Porém pra comprar as pérolas
Do pescocinho da moça
Do deputado Fulano.
Companheiro, dorme!*

Em relação ao que Mário compreende como arte, observamos que o projeto poético-crítico de Mário de Andrade percorre a sua obra como fio condutor que passa por toda sua produção poética, traçando uma espécie de itinerário — fio condutor coerente, apesar de repleto das contradições vivenciadas pelo poeta que, consciente de seu papel como artista, de sua arte comprometida com a humanidade, almeja uma realidade diferenciada para todos os

homens. Em entrevista de 1944, concedida a Francisco de Assis Barbosa, afirma essa convicção:

A arte tem de servir. Venho dizendo isso há muitos anos. É certo que tenho cometido muitos erros na minha vida. Mas com a minha “arte interessada”, eu sei que não errei. Sempre considerei o problema máximo dos intelectuais brasileiros a procura de um instrumento de trabalho que os aproximasse do povo. Esta noção proletária da arte, da qual nunca me afastei, foi que me levou, desde o início, às pesquisas de uma maneira de exprimir-me em brasileiro. [...]. *O artista não só deve, mas tem que desistir de si mesmo.* (ANDRADE, 1983, p. 105, 109, grifo nosso).

E é possível ver essa arte interessada nos “Dois poemas acreanos”. Ainda sobre esses poemas, em carta a Manuel Bandeira, em 13 de setembro de 1925, diz o seguinte sobre a sua escrita e sobre seu procedimento de criação, o que também revela muito de suas teorizações e de seu pensamento estético:

[...] Você tem razão, já estou insistindo na redondilha. Fiz uma espécie de cantiga de berço pra seguir o “Poema acreano”, fica o nome: “Dois poemas acreanos” (I e II) em redondilha. É muito comprido, senão mandava. Trágico, dolorosíssimo em que eu quero cantar pro tal de seringueiro dormir e não acho “a palavra brasileira que faça você dormir”. Hei de te mandar. *Quis exprimir nessa poesia este mal-estar de pátria tão despatriada em que a gente inda não se sente harmonicamente. O final me parece um achado curioso. Digo uma frase que me doeu muito e vai começo a repeti-la enquanto o poema continua até que ela entra no sentido da Idéia outra vez. Fica batendo que nem o sino do prelúdio de Chopin.* Os que me chamam de romântico vão gozar. Eu também porque ninguém anda menos romântico do que nesta fase romântica de meu verso. Medito friamente, calculo, meço e sobretudo penso nos outros. (Grifos nossos).

Apesar de terem sido escritos em momentos diferentes, os “Dois poemas acreanos”, de Mário de Andrade, do livro *Clã do jabuti*, publicado em 1927, e o poema “Morte do Leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade, do livro *A rosa do povo*, publicado em 1945, podemos dizer que há entre esses dois poemas semelhanças no tocante à sua abordagem de cunho social, em que o poeta se coloca como uma espécie de porta-voz do “simples” trabalhador brasileiro, tão brasileiro quanto o poeta, o qual em seu cotidiano de luta pela vida, pela sobrevivência, por meio do árduo trabalho, é trazido amorosamente para o cenário que se encontra tanto na poesia de Mário de Andrade, em 1927, quanto na de Carlos Drummond, em 1945, ambos comprometidos com as questões de seu tempo e de sua época, sem se furtarem do trabalho do poeta com a linguagem que opera.

MORTE DO LEITEIRO

A Cyro Novaes

Há pouco leite no país,
 é preciso entregá-lo cedo.
 Há muita sede no país,
 é preciso entregá-lo cedo.
 Há no país uma legenda,
 que ladrão se mata com tiro.
 Então o moço que é leiteiro
 de madrugada com sua lata
sai correndo e distribuindo
leite bom para gente ruim.
 Sua lata, suas garrafas
 e seus sapatos de borracha
 vão dizendo aos homens no sono
 que alguém acordou cedinho
 e veio do último subúrbio
 trazer o leite mais frio
 e mais alvo da melhor vaca
 para todos criarem força
 na luta brava da cidade.

Na mão a garrafa branca
 não tem tempo de dizer
 as coisas que lhe atribuo
 nem o moço leiteiro ignaro,
 morador na Rua Namur,
 empregado no entreposto,
 com 21 anos de idade,
 sabe lá o que seja impulso
 de humana compreensão.
 E já que tem pressa, o corpo
 vai deixando à beira das casas
 uma apenas mercadoria.

E como a porta dos fundos
 também escondesse gente
 que aspira ao pouco de leite
 disponível em nosso tempo,
 avancemos por esse beco,
 peguemos o corredor,
 depositemos o litro...
 Sem fazer barulho, é claro,
 que barulho nada resolve.

Meu leiteiro tão sutil
de passo maneiro e leve,
antes desliza que marcha.
 É certo que algum rumor
 sempre se faz: passo errado,
 vaso de flor no caminho,
 cão latindo por princípio,

ou um gato quizilento.
E há sempre um senhor que acorda,
resmungando e torna a dormir.

Mas este acordou em pânico
(ladrões infestam o bairro),
não quis saber de mais nada.
O revólver da gaveta
saltou para sua mão.
Ladrão? se pega com tiro.
**Os tiros na madrugada
liquidaram meu leiteiro.**
Se era noivo, se era virgem,
se era alegre, se era bom,
não sei,
é tarde para saber.

Mas o homem perdeu o sono
de todo, e foge pra rua.
**Meu Deus, matei um inocente.
Bala que mata gatuno
também serve pra furtrar
a vida de nosso irmão.**
Quem quiser que chame médico,
**polícia não bota a mão
neste filho de meu pai.**
Está salva a propriedade.
A noite geral prossegue,
a manhã custa a chegar,
mas o leiteiro
estatelado, ao relento,
perdeu a pressa que tinha.

Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
**Por entre objetos confusos,
mal redimidos da noite,
duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos aurora.**

Carlos Drummond de Andrade (grifos nossos)

Nesse poema de Drummond temos, assim como no poema de Mário, um tratamento especial ao trabalhador, repleto de adjetivações de cunho positivo. Aliás, essa é uma constante em alguns dos poemas do livro *Rosa do povo*. O uso do possessivo “meu” aproxima o poeta do cotidiano do qual a poesia trata. No poema “O elefante”, desse mesmo livro, em que o

poeta, metalinguisticamente, aborda o trabalho do poeta, da poesia, enfim, da arte, ocorre também o uso do possessivo “meu”, como elemento de aproximação do poeta ao objeto de sua poesia, bem como reiteramos há o tratamento amoroso, de identificação e até de defesa, eu diria, do sujeito abordado e retratado na poesia.

**Meu leiteiro tão sutil
de passo maneiro e leve,
antes desliza que marcha.**

[...]

**Os tiros na madrugada
liquidaram meu leiteiro.**

[...]

**Meu Deus, matei um inocente.
Bala que mata gatuno
também serve pra furtar
a vida de nosso irmão.**

Quem quiser que chame médico,
**polícia não bota a mão
neste filho de meu pai.**

[...]

Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
**Por entre objetos confusos,
mal redimidos da noite,
duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos aurora.**

(trecho de Morte do leiteiro, de Drummond)

Seringueiro, seringueiro,
Queria enxergar você...
Apalpar você dormindo,
Mansamente, não se assuste,
Afastando esse cabelo
Que escorreu na sua testa.
Algumas coisas eu sei...
Troncudo você não é.
Baixinho, desmerecido,
Pálido, Nossa Senhora!
Parece que nem tem sangue.
Porém cabra resistente
Está ali. Sei que não é
Bonito nem elegante...
Macambúzio, pouca fala,
Não boxa, não veste roupa

De palm-beach... Enfim não faz
 Um desperdício de coisas
 Que dão conforto e alegria.
*Mas porém é brasileiro,
 Brasileiro que nem eu...*

[...]

O meu dinheiro o meu sangue
 E não dão gosto de amor...
Me sinto bem solitário
 No mutirão de sabença
 Da minha casa, amolado
 Por tantos livros geniais,
 "Sagrados" como se diz...
*E não sinto os meus patrícios!
 E não sinto os meus gaúchos!*
 Seringueiro dorme ...
**E não sinto os seringueiros
 Que amo de amor infeliz...**

Nem você pode pensar
 Que algum outro brasileiro
 Que seja poeta no sul
 Ande se preocupando
 Com o seringueiro dormindo,
 Desejando pro que dorme
 O bem da felicidade...
 Essas coisas pra você
 Devem ser indiferentes,
 Duma indiferença enorme...

**Porém eu sou seu amigo
 E quero ver si consigo
 Não passar na sua vida
 Numa indiferença enorme.**

Meu desejo e pensamento
 (...numa indiferença enorme...)

Ronda sob as seringueiras
 (...numa indiferença enorme...)

Num amor-de-amigo enorme...

(trecho de Acalanto do seringueiro, de Mário de Andrade)

2. O NACIONALISMO NOS ANOS INICIAIS DO SÉCULO XX: O IMAGINÁRIO APORÉTICO DAS ELITES

A construção do Brasil moderno, em meio aos descompassos de uma sociedade hegemonicamente agrária, que, paradoxalmente, a partir das ações de sua elite, encontrava-se ligada à moda e aos costumes ditados pela França, não se deu de maneira harmônica e justa para todos os brasileiros. Numa época em que a Monarquia dava lugar à República, quem se encontrava nesse contexto vivenciou todas as arbitrariedades e as mazelas resultantes destas na instalação do novo regime liberal e democrático.

A abolição do tráfico negreiro em 1850 fez com que, progressivamente, a fonte de mão de obra escrava fosse estancada, e como o Império estava estabelecido sobre o trabalho escravo, encontrava-se fadado ao fracasso. Aliadas à abolição da escravatura, duas outras questões acelerariam o fim da Monarquia e o início da República: a expansão da cultura do café e a imigração européia. Esses fatos fundamentaram as transformações sociais, políticas, econômicas e culturais ocorridas no Brasil no final do século XIX e início do século XX.

Entretanto, a instalação da República não foi tão simples como se afigurava. Isto porque pairava latente no seio da sociedade brasileira uma forte contradição: os barões do império eram ainda dominantes e absolutos. Como conciliar os resquícios da escravidão com os ideais democráticos da República? Essa era a grande questão de impasse para os partidários do regime republicano.

Paralelamente a essa questão, encontra-se outra: os militares, que, segundo seus anseios, não tiveram o devido espaço de atuação no regime monárquico, com a queda da Monarquia se organizaram para a construção do Exército Nacional. Os militares viam com bons olhos o novo regime, pois teriam nele participação direta e, influenciados pelos ideais da escola positivista de Auguste Comte, acreditavam que seria possível estabelecer no Brasil a ditadura do proletariado proposta pelo filósofo francês.

Mas não eram somente os militares que se interessavam pelas correntes europeias de pensamento então em voga. As ideias emanadas do Naturalismo, do Positivismo e do Evolucionismo interessavam também aos letrados – a maioria dos quais provinha da classe média, da burguesia comercial ou burocrata, das profissões liberais – e, evidentemente, aos jovens oficiais militares – bacharéis em ciências físicas e matemáticas, que ingressavam na vida cultural e política do País. Como aponta o crítico João Cruz Costa, em sua *Breve história da república*,

[...] na segunda metade do século XIX, ao mesmo tempo que se acentuava o antagonismo entre os tradicionais senhores de terra – que governavam o País como se governassem suas fazendas – e os representantes de novos interesses, aumentava também a simpatia pelas idéias novas que as transformações havidas desde os princípios do século haviam posto em circulação. (COSTA, 1989, p. 35).

O palco de todas as manifestações do regime republicano foi o Rio de Janeiro, a maior cidade e capital política, econômica e cultural do país, cujo cenário é profundamente alterado no contexto de implantação da República. A abolição da escravidão aumenta o índice de subempregados e desempregados na cidade; junto a isso, a intensificação da imigração estrangeira, especialmente de portugueses, acelerou o crescimento populacional da capital da República. Esse fluxo enorme de pessoas acarretou sérios problemas de moradia, de saneamento, de higiene e, conseqüentemente, de saúde, devido ao crescente número de doenças e epidemias que começaram a tomar conta da cidade, principalmente no verão. É Nicolau Sevchenko, na *História da vida privada no Brasil*, quem nos dá uma imagem fotográfica da degradação do Rio de Janeiro nesse período:

No início do século XX a população do Rio de Janeiro era pouco inferior a 1 milhão de habitantes. Desses, a maioria era de negros remanescentes dos escravos, ex-escravos, libertos e seus descendentes, acrescidos dos contingentes que haviam chegado mais recentemente, quando após a abolição da escravidão grandes levas de ex-escravos migraram das decadentes fazendas de café do Vale do Paraíba, em busca de novas oportunidades nas funções ligadas sobretudo às atividades portuárias da capital. Essa população, extremamente pobre, se concentrava em antigos casarões do início do século XIX, localizados no centro da cidade, nas áreas ao redor do porto. Esses casarões haviam se degradado em razão mesmo da grande concentração populacional naquele perímetro e tinham sido redivididos em inúmeros cubículos alugados a famílias inteiras, que viviam ali em condições de extrema precariedade, sem recursos de infra-estrutura e na mais deprimente promiscuidade. Para as autoridades, eles significavam uma ameaça permanente à ordem, à segurança e à moralidade públicas. Por essa razão foram proibidos os rituais religiosos, cantorias e danças, associadas pelas manifestações rítmicas com as tradições negras e, portanto, com a feitiçaria e a imoralidade. [...] Mas o cerceamento e o rígido controle das crenças, rituais e práticas da comunidade negra, seus descendentes e seus convivas, que os havia de todos os matizes sociais e raciais, não bastavam às autoridades. Eram consideradas igualmente graves do ponto de vista dos governantes as ameaças postas à saúde pública pela sua convivência adensada, em precárias condições sanitárias, nas áreas centrais da cidade (SEVCENKO, 1998, p. 20-21).

As medidas tomadas pelos governantes deviam-se ao fato do Rio de Janeiro, enquanto principal porto de exportação e importação, ter que se mostrar como uma cidade atrativa aos estrangeiros. O Rio precisava ser a vitrine do país. E foi com esse intuito que o presidente Rodrigues Alves resolveu fazer, ao mesmo tempo, a modernização do porto, o saneamento da cidade e a reforma urbana – diga-se de passagem, nos moldes da reforma urbana de Paris.

O engenheiro Lauro Müller foi designado para a reforma do porto, o médico sanitariano Osvaldo Cruz, para o saneamento e o engenheiro urbanista Pereira Passos – que acompanhara o Barão de Haussmann na reurbanização de Paris –, para o projeto de reurbanização da cidade do Rio de Janeiro.

Decorre dessas medidas o período que ficou denominado de “Regeneração” – para as oligarquias locais – ou “Bota-abaixo” – para os pobres moradores dos subúrbios e cortiços cariocas. As famílias eram desapropriadas de suas moradias sem direito a nenhuma indenização, explicação ou qualquer aviso prévio, e, desalojadas, eram obrigadas a se deslocarem, com restos de madeiras dos caixotes de mercadorias descartadas no porto, para os morros que circundavam a cidade. Com esses caixotes e com folhas de latões de querosene elas construía seus precários barracos.

Mas esses barracos também ameaçavam a saúde da minoria que se mantinha no poder, bem como os seus ideais de modernização da cidade do Rio de Janeiro ao ritmo da *Belle Époque* francesa. E, desta forma, os sanitarianos comandados por Osvaldo Cruz continuaram a invasão dos lares, com a finalidade de vacinar, obrigatoriamente, a todos contra a varíola.

Essa iniciativa dos sanitarianos foi decisiva para o início, em 1904, da mais longa revolta das classes oprimidas contra as atitudes autoritárias dos ditadores do governo Rodrigues Alves. Essa insurreição recebeu o nome de “Revolta da Vacina”. Segundo a análise de José Murilo de Carvalho (1987), em *Os bestializados*, os motivos que realmente levaram o povo a se rebelar contra os atos arbitrários dos sanitarianos foram o sentimento moral de terem seus lares invadidos, ofendidos e desonrados, visto que na ausência dos chefes de família ou contra a vontade destes, seus lares eram invadidos e suas mulheres e filhas eram obrigadas a se desnudarem perante estranhos.

O governo teve grandes dificuldades para controlar a ação dos revoltosos. Porém, como o progresso não poderia ser interrompido, assim que a “ordem” foi instaurada – (porque, segundo o lema positivista tão influente na época, só seria possível chegar ao

progresso se a ordem fosse mantida) –, os revoltosos, desempregados ou aqueles que não tivessem como comprovar emprego e residência fixos no Rio de Janeiro, foram presos, açoitados, colocados amontoados em navios e mandados para o exílio na Ilha das Cobras, no Acre e em outras regiões da Amazônia. Abandonados nos porões dos navios e sob condições de insalubridade altíssimas, muitos morriam antes mesmo de serem jogados no meio da selva sem nenhuma orientação, recursos ou ajuda médica.

O clima cosmopolita da *Belle Époque* estendeu-se também à maioria dos escritores e literatos da época da Regeneração. É o que se pode ver na crônica de Olavo Bilac (“Crônica”, março de 1904) acerca desse período:

No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino das picaretas abafava esse protesto impotente. Com que alegria cantavam elas – as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte! (BILAC apud SEVCENKO, 1993, p. 49).

Para alcançar o progresso almejado, era necessário apagar toda a herança do passado histórico do país, bem como seus grupos sociais com seus rituais culturais que evocavam hábitos de um tempo que se julgava para sempre e felizmente superado.

2.1 O espírito da *Belle Époque*, a visão transoceânica, o arrefecimento do nacionalismo, o prestígio de Anatole France e a “moléstia de Nabuco”

No período que se denominou chamar de *Belle Époque*, o Brasil passava por inúmeras contradições e crises sociais e econômicas. Havia uma enorme e crescente divisão entre a economia de mercado e a economia de subsistência, abrindo assim um novo ciclo de desigualdade, o qual ocorria em função do abandono das populações rurais e de seu exodo para as cidades. Segundo Antonio Arnoni Prado (1983, p. 9):

É essa contradição entre a realidade e o empenho retórico que vai dar direção ao itinerário dessa falsa vanguarda, e é isso precisamente que amplia o ângulo de abordagem de suas várias etapas, de 1900 a 1930. Afinal, como fazer da atividade intelectual um instrumento eficaz para acelerar a modernização do País, sem dirigi-la contra o sistema arcaico que paralisava

as idéias? Como, por exemplo, anular as contradições cada vez mais sérias que se interpunham entre o mundo do escritor e o de seus leitores, entre a atividade política e a ausência de representação partidária, entre a plenitude do sistema jurídico e a presença ostensiva do coronelismo armado?

Ainda nesse contexto, vale dizer, a visão transoceânica imperante em grande parte da jovem intelectualidade brasileira dividia ainda mais o Brasil de então, caracterizando sobremaneira seu atraso e descompasso, sobretudo, se avaliado ou analisado a partir de parâmetros eurocêntricos. Isso porque tal parametrização estipulava como atrasado e periférico qualquer manifestação que não fosse a europeia. No entanto, havia por parte de alguns poucos escritores e intelectuais brasileiros outra concepção artística, social e política do Brasil, a qual constituía-se numa espécie de arrefecimento do nacionalismo ufânico dos românticos. Ao invés de se valorizar somente o que chegava da Europa, esses intelectuais voltam seu olhar e suas produções artísticas para o Brasil, entendendo que o nacionalismo deve ser visto de maneira mais criticizada, mostrando o Brasil que realmente existe para o povo brasileiro, evidenciando inclusive suas mazelas e descompassos. Tal abordagem será responsável por chamar à realidade os brasileiros, fossem eles intelectuais, políticos, cafeeiros, ex-senhores de escravos, ex-escravos, mulheres ou homens.

Gradativamente, o estado de desencontro entre a terra e seus habitantes (a imagem do brasileiro como estrangeiro em sua própria terra), entre as raças e o meio cósmico, as instituições, os costumes e as idéias, assume proporção de autêntico libelo contra o mau uso da terra e a incapacidade dos governantes para conter “entre nós o privilégio, o monopólio, a desigualdade jurídica e social, a oligarquia política, econômica e cultural”. Firma-se aos poucos a proposta de uma colonização nacional que se afaste definitivamente do caráter predatório da colonização imposta pela Coroa portuguesa, e começa-se a exigir do povo maior amor ao trabalho e mais disciplina, até então exigidos apenas dos escravos e donos de fazenda. [...] A definição de um nacionalismo dirigido pela razão, e não produto da afetividade individual, coexiste agora com a tarefa inadiável de eliminar a nossa inferioridade transitória, para fazer emergir a nossa vocação de domínio, que está, afinal, no fundo de toda ação política. (PRADO, 1983, p. 24).

Sobre a figura de Anatole France e a “moléstia de Nabuco”, no tocante à influência que Anatole exercia sobre grande parte da jovem intelectualidade brasileira, inclusive sobre o Drummond da primeira carta enviada a Mário de Andrade, em 1924. Tal discussão se faz importante, não para evidenciar o encanto do jovem Drummond com as metrópoles europeias, especificamente, mas para traçar um retrato do Brasil dos inícios dos anos 20, compreendendo os impasses, contradições e influências que circunscreviam o Brasil que se pretendia moderno

e sobre o qual alguns intelectuais da vanguarda brasileira se debruçaram no afã de dar-lhe identidade própria, a partir da derrocada do que até então era considerado a arte brasileira e da construção de um novo espírito estético e nacionalista, responsável pela criação da arte, cultura e sociedade brasileira, independente das nações cosmopolitas, e nem por isso presa ao regionalismo exótico, ao romantismo, ao naturalismo e ao rigor no cumprimento das normas e técnicas parnasianas ou simbolistas.

O estudo sobre Anatole France, assim, justifica-se por traçar o desenho de certa intelectualidade brasileira, bem como de certo Brasil, ainda repleto de contradições e com ranços coloniais. Anatole France, no período que aqui no Brasil ainda exercia forte influência sobre grande parte da intelectualidade brasileira, já era na França uma figura ultrapassada e decadente. Esse registro é pertinente e será feito no sentido, conforme já dissemos, de evidenciar de que maneira o modernismo se configurou num movimento de libertação intelectual e artística do Brasil dos excessos de subordinação colonial à Europa ou aos Estados Unidos. Contraposta à figura de Anatole France – representante da Europa decadente – será estudado o pensamento crítico presente nas cartas² e na poética de Mário de Andrade – figura emblemática do Modernismo brasileiro, da intelectualidade brasileira e da construção/desvendar do Brasil dos brasileiros para os brasileiros.

Em carta enviada por Drummond a Mário de Andrade, em 28 de outubro de 1924, o jovem poeta mineiro se apresenta a Mário e envia, junto à carta, um artigo que escrevera sobre Anatole France; transcrevemos o trecho:

[...] utilizo-me de um recurso indecente: mando-lhe um artigo meu que você lerá em dez minutos. Dois méritos: é curto e “fala mal” do senhor Anatole France (Aliás, Anatole France é um velho vício dos brasileiros, e meu também). Li uma excelente carta que você enviou ao meu amigo Martins de Almeida. Quanta verdade nas suas idéias! E quanta força desabusada! Estou convencido que a questão da literatura no Brasil é uma questão de coragem intelectual. Ou por outra: é preciso convencer-se a gente de que *é* brasileiro! E *ser* brasileiro é uma coisa única no mundo; é de uma originalidade delirante. Não confundir com nacionalismo. Aliás, você sabe disso melhor que eu. (ANDRADE, 2002, p. 40).

Mário responderá de maneira muito gentil e carinhosa, em 10 de novembro de 1924, a carta de Drummond, diz ter começado a carta com pretensão e informa ao mais novo amigo que ele, Mário de Andrade, sempre responde as cartas dos amigos. Diz ainda que é com o

² Conforme já foi dito, essas cartas encontram-se reunidas no livro *A lição do amigo, cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, onde estão registradas as cartas que Mário enviou a Drummond e também no livro: *Carlos e Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, onde estão registradas as cartas dos dois poetas.

espírito religioso da vida, presente na “gente chamada baixa e ignorante”, que se aprende a sentir e não com a inteligência e erudição livresca. Depois, tratando do artigo que Drummond havia lhe enviado, Mário dirá:

[...] li seu artigo. Está muito bom. Mas nele ressalta bem o que falta a você – *espírito de mocidade brasileira*. Está bom demais pra você. Quero dizer: está muito bem pensante, refletido, sereno, acomodado, justo, principalmente isso, escrito com grande espírito de justiça. Pois eu preferia que você dissesse asneiras, injustiças, maldades moças que nunca fizeram mal a quem sofre delas. Você é uma sólida inteligência e já muito bem mobiliada... à francesa. Com toda a abundância do meu coração eu lhe digo que isso é uma pena. Eu sofro com isso. Carlos devote-se ao Brasil, junto comigo. Apesar de todo o ceticismo, apesar de todo o pessimismo e apesar de todo o século 19, seja ingênuo, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo. O natural da mocidade é crer e muitos moços não crêem. Que horror! Veja os moços modernos da Alemanha, da Inglaterra, da França, dos Estados Unidos, de toda a parte: eles crêem, Carlos, e talvez sem que o façam conscientemente, se sacrificam. Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade. Eu me sacrifiquei inteiramente e quando eu penso em mim e nas horas de consciência, eu mal posso respirar, quase gemo na pletora da minha felicidade. [...] eu amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Cochinchina. Mas é no Brasil que me acontece viver e agora só no Brasil eu penso e por ele tudo sacrifiquei. A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil. [...] O importante não é ficar, é viver. Eu vivo. E vocês não vivem porque são uns despaisados e não têm coragem suficiente pra serem vocês. É preciso que vocês se ajuntem a nós e com este delírio religioso que é meu, do Osvaldo, de Tarsila ou com a clara serenidade e deliciosa flexibilidade do pessoal do Rio, Graça, Ronald. De qualquer jeito porque não se trata de formar escola com um mestrão na frente. Trata-se de ser. E vocês por enquanto ainda não são. (ANDRADE, 2002, p. 46-52).

Drummond responde à carta de Mário de Andrade em 22 de novembro de 1924 e aí já responde com certa intimidade e liberdade, permitidas pela carta enviada anteriormente por Mário. Em sua carta, o poeta do interior de Minas questiona ao poeta da São Paulo em desenvolvimento e aponta o porquê do seu discordar de Mário. Transcreveremos parte da carta de Drummond, a fim de elucidar a riqueza das discussões que se estabelecerão entre os dois poetas, a partir de então:

[...] Agradeço-lhe mais uma vez, prezado Mário. Mas, afinal, você foi injusto comigo, supondo-me livresco. Você não gostou do meu artigo. Apoiado. Entretanto, o meu artigo vale pela coragem com que foi escrito, e que não é pequena em um meio, como este em que vivo, cretiníssimo. Estas coisas lhe são estranhas, porque você vive bem longe desse lugarejo chamado Belo Horizonte. [...] Como todos os rapazes da minha geração, devo imenso a Anatole France, que me ensinou a duvidar, a sorrir e a não ser exigente com a vida. Atacando-o, cometi sobretudo uma injustiça, e, em grau menor, uma asneira e uma perversidade. Fiz o que se chama uma “tolice de

juventude”. Ainda bem! Reconheço alguns defeitos que aponta no meu espírito. Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando deveria nascer (não veja cabotismo nesta confissão, peço-lhe!) em Paris. O meio em que vivo me é estranho: sou exilado. E isto não acontece comigo apenas: “Eu sou um exilado, tu és exilado, ele é um exilado”. Sabe de uma coisa? Acho o Brasil infecto. Perdoe o desabafo, que a você, inteligência clara, não causará escândalo. O Brasil não tem atmosfera mental; não tem literatura; não tem arte; tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis e velhacos. [...] Desculpe se vou estender-lhe ante os olhos os cenários da velha tragédia de Joaquim Nabuco, um pouco deteriorado... Sou acidentalmente brasileiro (como você, aliás, se confessa em sua carta: “É no Brasil que me *acontece* viver... etc.”). Detesto o Brasil como a um ambiente nocivo à expansão do meu espírito. Sou hereditariamente europeu, ou antes: francês. Amo a França como um ambiente propício, etc. Tudo muito velho, muito batido, muito Joaquim Nabuco. Agora, como acho indecente continuar a ser francês no Brasil, tenho que renunciar à única tradição verdadeiramente respeitável para mim, a tradição francesa. Tenho que resignar-me a ser indígena entre os indígenas, sem ilusões. Enorme sacrifício. [...] Bem pesadas as coisas, duvido se haverá vantagem em sacrificar-me a uma cambada de bestas como é a quase totalidade dos nossos irmãos brasileiros. (ANDRADE, 2002, p. 56-60).

Mário responde a Drummond numa carta sem data e abre a carta falando da beleza da carta enviada por Drummond e também da mudança de tom, a primeira vinha “um pouco de fraque” e a segunda de “paletó-saco” e ainda mais que isso, “veio fumando, de chapéu na cabeça, bateu-me familiarmente nas costas e disse: Te incomoda? Eu tenho uma vaidade: a deste dom de envelhecer depressa as camaradagens. Pois, camarada velho, sente-se aí e vamos conversar.” Após essa abertura e uma explicação sobre sua vasta correspondência e o tempo de resposta, Mário passa a responder à carta de Drummond em seus pormenores. Vejamos os pontos mais pertinentes de sua resposta:

[...] Gosto muito de receber cartas. Mas vamos à sua. “Você não gostou do meu artigo”. Mentira. Eu não disse isso. Disse ou que gostei ou que o artigo era bom, não me lembro. Mas signifiquei que gostei. [...] Ora isso de você estudante, em exames, mocinho, envergar sereno fraque, pigarrear e ao som ainda da *Dalila* dizer três coisas justas e sérias sobre Anatole France, isso é que me aborreceu. Provou inteligência. Provou critério. **Mas não provou peraltice, vida, vitalidade, fraqueza juvenil.** [...] “Devo imenso a Anatole France que me ensinou a duvidar, a sorrir e a não ser exigente com a vida”. Mas meu caro Drummond, pois você não vê que é esse todo o mal que aquela peste amaldiçoada fez a você! Anatole ainda ensinou outra coisa de que você se esqueceu: ensinou a gente a ter vergonha das atitudes francas,

práticas, vitais. Anatole é uma decadência³, é o fim duma civilização que morreu por lei fatal e histórica. Não podia ir mais pra diante. Tem tudo que é decadência nele. Perfeição formal⁴. Pessimismo diletante. Bondade fingida porque é desprezo, desdém ou indiferença. Dúvida passiva porque não é aquela dúvida que engendra a curiosidade e a pesquisa, mas a que pergunta: será? Irônica e cruza os braços. E o que não é menos pior: é literato puro. Fez literatura e nada mais. E agiu dessa maneira com que você mesmo se confessa atingido: **escangalhou os pobres moços fazendo deles uns gastos, uns frouxos, sem atitudes, sem coragem, duvidando se vale a pena qualquer coisa, duvidando da felicidade, duvidando do amor, duvidando da fé, duvidando da esperança, sem esperança nenhuma, amargos, inadaptados, horrorosos. Isso é que esse filho-da-puta fez.** Foi grande? Foi. Foi talvez mesmo genial nalgumas páginas. Pouquinhos, graças a Deus. Foi elegante, fino, sutil? Foi, foi, foi. Mas também foi filho-da-puta, porque as grandezas que engendrou não bastam pra pagar um só dos males que fez. Você diz que ele ensinou a você *a não ser exigente com a vida...* Como isso! Se você se confessa um **inadaptado e tem um errado desprezo pelo Brasil e os brasileiros.** O mal que esse homem fez a você foi torná-lo cheio de literatices, cheio de inteligentices, abstrações em letra de fôrma, sabedoria de papel, filosofia escrita: nada prático, nada relativo ao mundo, à vida, à natureza, ao homem. **Representou a sua época. Não foi passadista. Mas a nossa época, a sua época, Drummond, não é a época dele, e foi e é outros gatunos da laia dele que roubaram a você as riquezas da felicidade, que só pode existir nesta terra pela adaptação, pela correspondência, pelo equilíbrio. Ele não é passadista, mas se você tiver as idéias dele, será um horroroso, ridículo passadista.** [...] Assim também as “paisagens incultas”⁵ de que falas. A paisagem não existe propriamente porque é um estado de alma. A mesma paisagem nos parece bela num passeio e indiferente num negócio. **A paisagem é inculta dum modo geral, não há dúvida. Mas pra você ela é inculta em relação à Gare d’Orsay e aos bouquins que o senhor Anatole France escarafunchava nos cais horas a fio, pra depois arranjar-lhes a literatura.** A mesma paisagem que a você desgosta deu-me horas de intensa felicidade. (ANDRADE, 2002, p. 67-69).

³ O termo decadentismo descreve uma sensibilidade estética que ocorre no fim do século XIX e se contrapõe ao realismo e ao naturalismo. Sua origem refere-se mais diretamente ao modo pejorativo como é designado um grupo de jovens intelectuais franceses que compartilham uma visão pessimista do mundo, acompanhada de uma inclinação estética marcada pelo subjetivismo, pela descoberta do universo inconsciente e pelo gosto das dimensões misteriosas da existência. (Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=4624>. Acesso em: 6 fev. 2011).

⁴ Frequentemente associado à idéia de esteticismo - em virtude das formas preciosas, dos artifícios estilísticos e das temáticas tiradas do mundo interior -, o decadentismo, com base em sua origem francesa no simbolismo, se converte imediatamente em um fenômeno europeu. O ano de 1890 marca a difusão dos preceitos decadentistas pela Europa, que acompanham de perto os desdobramentos do art nouveau. (Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=4624>. Acesso em: 6 fev. 2011).

⁵ Segundo Silviano Santiago, Joaquim Nabuco, nos anos da juventude e da maturidade, escreve: "As paisagens todas do Novo Mundo, a floresta amazônica ou os pampas argentinos, não valem para mim um trecho da Via Appia, uma volta da estrada de Salerno a Amalfi, um pedaço do cais do Sena à sombra do velho Louvre. No meio do luxo dos teatros, da moda, da política, somos sempre squatters, como se estivéssemos ainda derrubando a mata virgem." (Silviano Santiago, no artigo “Atração do mundo”, publicado em 17 de janeiro de 2007 no site do Programa Avançado de Cultura Contemporânea).

Silviano Santiago, no artigo “Atração do mundo”, publicado em 17 de janeiro de 2007 no site do Programa avançado de cultura contemporânea, ao discutir sobre a situação do intelectual brasileiro na construção da arte, cultura e literatura brasileira, aborda a polêmica questão da “moléstia de Nabuco” e sua implicação com a influência de Anatole France no espírito dos que se propunham a pensar e a construir o Brasil. Segundo o crítico isso ocorria porque:

Não é apenas o ideário de Joaquim Nabuco que aviva, pelo avesso, a inteligência rebelde dos modernistas. A forte reação a Anatole France, escritor de grande prestígio no início do século no Brasil, serve também para atualizar as questões relativas à formação do artista brasileiro, naquele momento às voltas com projetos de uma arte de vanguarda que apontava para a urbanização, modernização e industrialização do país. O artista brasileiro, dublê de intelectual, deve ser ator e não mais espectador, ensina Mário. Por isso, a Vida é mais importante do que a literatura, o trato do corpo é tão importante quanto o trato da cabeça. Caminhar a pé e escutar uma tocata de Bach, o gozo do corpo e o gozo do livro – essas atividades não se excluem, elas se complementam. (SANTIAGO, 2007, p. 11).

Voltemos à carta de Mário a Drummond e na continuidade da resposta que o poeta de São Paulo dá ao poeta das Minas Gerais. Mário continua sua carta, agora tratando de um outro assunto abordado por Drummond em sua carta, o apertado dilema: nacionalismo ou universalismo e diz estar o poeta mineiro equivocado ao abordar os temas em oposição. Isso porque “não existe oposição entre nacionalismo e universalismo. O que há é mau nacionalismo: o Brasil pros brasileiros – ou regionalismo exótico. Nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional. O que mais simplesmente ainda significa: Ser.” Mário de Andrade prossegue nesse esclarecimento dizendo que ninguém que seja verdadeiramente, que viva de maneira intensa, com suas necessidades práticas e espirituais, relacionando-se com sua terra, com seu meio e com sua família, ninguém que assim é, deixará de ser nacional. Mário continua firme em seu debate/ensinamento a Drummond, dizendo que o “despauamento” provocado em Drummond pela educação em livros estrangeiros se deu, sobretudo, em virtude da ingênita macaqueação que existe sempre nos seres primitivos e que, justamente por isso, é preciso desprimitivar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la.”

Mário mostra-se bastante indignado com o sentimento do jovem Drummond, completamente saudoso das paisagens europeias, tão distantes em tudo daquilo que é ou deveria ser sua vida e seu Ser, no sentido do “Ser brasileiro” e do “sentir-se brasileiro”. Nesse sentido, segundo Silviano Santiago, o que Mário, didaticamente, realiza com Drummond é:

A primeira tarefa didática a que Mário se dedica é a de trabalhar o conceito de saudade, difundido por Nabuco, com vistas a dissociar o privado do público e a fim de rejeitar um dos significados. Em entrevista a um jornal carioca, *A Noite*, publicada em dezembro de 1925, constata: "O modernista brasileiro matou a saudade pela Europa, a saudade pelos gênios, pelos ideais, pelo passado, pelo futuro, e só sente saudade da amada, do amigo..." Para Mário, a melancolia da separação só é passível de ser cultivada no cipoal das relações pessoais. Fora disso, traduz o "desacomodamento" do brasileiro com a realidade ambiente. Daí, segundo Mário, a necessidade que o jovem brasileiro tem de "sentir e viver o Brasil não só na sua realidade física mas na sua emotividade histórica também", Mário estava dando os primeiros passos na longa caminhada de "abrasileiramento do Brasil". Antes de mais nada, pregava ele, era preciso buscar não a origem da tragédia de Nabuco, mas o foco da infecção mazomba. (SANTIAGO, 2007, p. 9).

Continuemos com Mário que, ainda sobre a tragédia de Nabuco, a compara a uma doença que está infectando a todos, inclusive o próprio Mário diz já ter sofrido dessa doença, que por ele é chamada de "moléstia de Nabuco". "O doutor Chagas descobriu que grassava no país uma doença que foi chamada de moléstia de Chagas. Eu descobri outra doença mais grave, de que todos estamos infeccionados: a moléstia de Nabuco".⁶ Silvano Santiago lê esse conselho de Mário a Drummond, realizando uma reflexão e retomada histórica que vale citar na íntegra:

Na década de 20, os modernistas afirmam que a superioridade da Europa, quando reconhecida e mimetizada pelo intelectual brasileiro, levava-o a encarar a coisa brasileira por dois pólos opostos, também complementares: por um lado, a corrente nativista idealizava o autóctone como puro e indomável (o índio e a paisagem, por exemplo) e, por outro lado, a corrente cosmopolita recalca o que era produto do processo sócio-histórico de aclimação da Europa nos trópicos (o mulato e a arte barroca de Aleijadinho, por exemplo). A vacina contra a moléstia de Nabuco só seria encontrada num manifesto da vanguarda européia, se o seu leitor brasileiro tivesse antes passado pela fase de enfrentamento do passado nacional: "Nós já temos" – escreve Mário – "um passado guassu e bonitão pesando em nossos gestos; o que carece é conquistar a consciência desse peso, sistematizá-lo e tradicionalizá-lo, isto é, referi-lo ao presente". Referir o passado nacional ao presente significa, em primeiro lugar, entrar em terreno minado: enfrentar o eurocentrismo machadiano na sua forma veladamente racista, defendido nos anos 20 com unhas e dentes por Graça Aranha. Significa, em seguida, voltar à lição da vanguarda européia, buscando agora não mais a modernidade técnica dos futuristas, mas um ponto de apoio que estaria nos movimentos artísticos que, na própria Europa, propunham o

⁶ Em uma outra carta, Mário define: "Moléstia de Nabuco é isso de vocês [brasileiros] andarem sentindo saudade do cais do Sena em plena Quinta de Boa Vista e é isso de você falar dum jeito e escrever covardemente colocando o pronome carolinamichaelismente (referência à filóloga da língua portuguesa, Carolina Michaelis). Estilize a sua fala, sinte a quinta de Boa Vista pelo que é e foi e estará curado da moléstia de Nabuco".

questionamento dos padrões de arte eurocêntricos. Apoiados neles, a indagação sobre o passado nacional significaria aqui o "desrecalque localista", tarefa efetivamente realizada pela vanguarda nos trópicos.

Esse ponto de apoio, melhor dito, esse ponto de passagem entre a Europa e as culturas não-européias, é o primitivismo. Observa Mário na citada entrevista, criticando o saudosismo de Graça Aranha que "ataca todo primitivismo que aliás nunca se opôs à cultura". E acrescenta: "Giotto foi cultíssimo e primitivo. Monteverdi também. Porém se primitivismo não se opõe à cultura pode se opor a uma determinada cultura", no caso, explicitemos, a européia. Astutamente, Mário diz nas entrelinhas da sua conversa com os companheiros que selvagem é o brasileiro que se volta saudosamente para a Europa: "Avanço mesmo que enquanto o brasileiro não se abrasileirar, é um selvagem". Mais astutamente ainda, na mesma carta, inverte o jogo das maiúsculas e minúsculas de Nabuco: "Os tupis nas suas tabas eram mais civilizados que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e S. Paulo. Por uma simples razão: não há Civilização. Há civilizações. [...] Nós só seremos civilizados em relação as civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo, prá fase de criação. E então seremos universais, porque nacionais". (SANTIAGO, 2007, p. 9-10).

Rui Barbosa⁷, em sua saudação a Anatole France, quando de sua passagem pelo Brasil, no Rio de Janeiro, em maio de 1909, ocasião em que este estava a caminho de Buenos Aires, mesmo sendo o responsável da Academia Brasileira de Letras para homenagear o ilustre visitante, não profere um discurso bajulador à figura de Anatole France, ao contrário, seu discurso é irônico, crítico, pungente e bem certo nas pontuações que faz sobre a produção estética de Anatole France e de sua posição política, retratada na maioria das vezes na constituição de seus personagens. Vejamos alguns trechos do discurso proferido por Rui Barbosa, em francês⁸, os quais elucidam claramente o que afirmamos.

[...] em matéria de arte, não é exatamente o instrumento literário de que eu precisaria aqui, **para falar-vos dos sentimentos dos meus colegas e dos nossos compatriotas a vosso respeito, num círculo de homens de letras**, no qual, aliás, só estou pela excessiva complacência, ou por um capricho da gentileza dos que me cercam. Bem mais fácil, sem dúvida, é enveredar momentaneamente na diplomacia, **do que invadir esse domínio dos eleitos, onde exerceis, Senhor ANATOLE FRANCE, a autoridade formidável de um modelo sem mácula.** [...] Não ousaria afirmar-vos, Senhor ANATOLE FRANCE, que a provação que neste momento sofreis não seja uma expiação dessa pequena maledicência. **Poder-se-ia suspeitar de uma engenhosa vingança acadêmica, disfarçando atrás das flores a idéia**

⁷ Do discurso de RUI já se escreveu que, "sob aparências de adulação e cortesia", foi "o mais agudo e pérfido requisitório jamais pronunciado contra ANATOLE FRANCE". SIMON, Michel. *Ruy*. Avec un message de Paul Claudel. Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1949, p. 135, apud Sergio Pachá. Rio de Janeiro, na Casa de Rui Barbosa, abril de 1979, p. 8.

⁸ Esse discurso foi escrito e proferido em francês, mas quando publicado pelo Ministério da Educação e Cultura – Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro, em 1979, teve também publicada sua tradução para a Língua Portuguesa. Os trechos que citamos são os retirados da tradução.

extravagante de enviar como orador, ao mais amável dos cétricos, um desses velhos tenazes, que não seria poupado por aqueles bons fidjianos, e ao mais elegante joalheiro da prosa francesa um mau escrevinhador do vosso belo idioma. Felizmente para todos, não me incumbe apresentar-vos ao público, nem dizer-lhe, a vosso respeito, o que quer que seja de novo. Isto de modo algum seria possível. **Sois, de todo em todo, dos nossos, dos mais conhecidos e mais íntimos de nossa sociedade. Em vossa excursão às margens do Prata, onde ides revelar à curiosidade sul americana alguns veios preciosos da mina de Rabelais, entrevistados por um minerador finamente entendido, estareis no meio de uma civilização luxuriante e cheia de porvir. Mas em parte alguma, naquela nova Europa, onde é dos mais altos o nível intelectual, encontrareis uma cultura à qual vossa celebridade e vossos escritos sejam mais familiares do que aos nossos intelectuais.** Mas (não me queirais mal se vo-lo digo) pode-se não sentir a mesma admiração e as mesmas simpatias pelas induções, pelas generalizações, pelas sínteses filosóficas de algumas personagens de vossos maravilhosos romances. Não o digo da vossa filosofia; pois não é pequena a distância que vai da bonomia otimista do abade Jerome Coignard à acerba misantropia do Sr. Bergeret, n' *O Manequim de Vime*. Prefiro a indulgência risonha desse abade, grande pecador, mas coração cheio de bondade, "cujas palavras zelosamente recolhestes", ao longo de seus dias povoados de idéias e de sonho. Ele "esparzia sem solenidade os tesouros de sua inteligência"; e se, ao longo de toda a vida, discorreu sutilmente sobre o bem e o mal, santa e bela é sua morte, pelo perdão e a humildade que, expirando, tem nos lábios. **A leve ironia que se espalha sobre toda a sua vida, e ainda lhe colore o fim, de modo algum se assemelha ao pessimismo acerbo, que define a vida em nosso planeta como uma "lepra".** Vossa obra literária tem-se ocupado muito de política. Era bem natural que com isso granjeasse inimigos. **Da política, todo o mal que dela se diga não encherá as medidas da realidade. Quanto a mim, sou um de seus detratores convictos. Mas não vos indisporei com as pessoas espirituosas que entre nós combatem, falando-lhes das opiniões heterodoxas de vossas personagens. Em vossa produção ondulante e diversa, entre tantas figuras animadas pelo vosso hálito, bem difícil seria reconhecer a que melhor desenha vossa imagem interior.** Permitir-me-eis, no entanto, a temeridade de uma conjectura? **É num Jérôme Coignard, esse Proteu espirituoso tal como vós, que se poderia ver trasladada, as mais das vezes, vossa silhueta íntima, ou o reflexo daquele disco sereno, cuja débil luz irisa-vos docemente os escritos em matizes harmoniosos. Esse discreteador sutil, tão hábil em borboletear sobre as coisas quanto em aprofundá-las, esse professor de negligência e de ditos oportunos, de extravagância e de razão, cuja língua, de vez em quando, fala como o Eclesiastes, dizia, de uma feita, a seu caro aluno Tournebroche: "Nada surpreende a, audácia do meu pensamento. Mas preste bem atenção, meu filho, ao que lhe vou dizer. As verdades descobertas pela inteligência permanecem estéreis. Somente o coração é capaz de fecundar os próprios sonhos.** Ele verte a vida em tudo o que ama. Pelo sentimento é que se lançam sobre a terra as sementes do bem. Longe anda a razão de ter tamanha virtude. E eu lhe confesso que, até aqui, fui por demais racional na crítica das leis e dos costumes. Por isto vai esta crítica cair sem frutos e secar, qual árvore crestada pela geada de abril. Cumpre, para servir aos homens, deitar fora toda a razão, como bagagem que estorva, e elevar-se nas asas do entusiasmo. Quem pensa jamais alçará vôo." As *Opiniões* deste sábio terminam pela vibração desse hino ao coração e ao entusiasmo. Eis aí como vosso ceticismo

se arremessa ao ideal, apoiando-se nas mais poderosas forças da vida. Não será esta, ao menos aqui, a filosofia mais humanamente verdadeira? **Esta casa toda irradia felicidade. Por muito tempo lembrar-se-á dela seu teto humilde. Vossa presença aqui deixa-nos sentir vivo, ao nosso lado, o esplendor solar daquela grande França, que foi a mãe intelectual de todos nós, povos desta raça, e a respeito da qual se pôde escrever sem excesso de apologia: "Enquanto ela existir, daí provirá luz." O que é dizer tudo. Ocioso seria insistir neste ponto, a fim de vos traduzir, uma vez mais, a admiração e o enlevo de quantos, neste país, habituaram-se a seguir vos.** Vemos em vós, neste momento, a encarnação mesma desse gênio latino, cuja glória enaltecestes outro dia; cujas asas, estendendo se para as bandas do porvir, abrigam a parte mais gloriosa do vosso continente, e, do nosso, a mais extensa. **Se acaso um dia voltardes a este clima, que, bem o sentis, não é hostil, ouvireis, então, vozes mais dignas de vós: as de nossos escritores, de nossos oradores, de nossos poetas. Mas se os nossos votos não vierem a ser atendidos, se jamais voltardes ao nosso país, esperamos que, ao menos, narrando um dia, na Europa, as maravilhas de nossa natureza, a isso possais acrescentar algumas palavras de fiel testemunho a respeito de nossa civilização.** (RUI BARBOSA, discurso proferido em 1909, publicado em 1979, p. 24-35, grifos nossos).

Sérgio Pachá, que escreveu a introdução da publicação do discurso de Rui Barbosa, pela Casa da Educação e Cultura – Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro, em 1979, já anunciava o tom do discurso crítico, irônico e pungente de Rui Barbosa, dizendo o seguinte sobre o contexto carioca e o comportamento bajulador de grande parte da de sua intelectualidade:

O Rio de Janeiro do princípio deste século tinha fumos de metrópole à européia. Abrira-se a Avenida. Erguiam-se construções, algumas suntuosas, de cinco e mais andares. Pioneiros, precários, fonfonavam os primeiros automóveis. E à determinação de PEREIRA PASSOS de dotar a capital, recém-liberta da febre amarela, de um traçado urbanístico moderno, correspondia, no Itamarati, o empenho do BARÃO DO RIO BRANCO em prestigiar visitas de estrangeiros ilustres que, de volta a seus países, testemunhassem da latinidade pujante destas plagas. "O Rio civiliza-se", apregoava certo cronista de frivolidades. E o Rio, acreditando, imitava Paris. Era, pois, de esperar que, a 17 de maio de 1909, a breve escala carioca de ANATOLE FRANCE, a caminho de Buenos Aires, revolvesse a nossa *belle époque* tropical. Mal chegado, exalta-o o JOSÉ VERÍSSIMO na primeira página do *Jornal do Comércio*. Acadêmicos, entre os quais o mesmo VERÍSSIMO, RODRIGO OTÁVIO e JACEGUAI, vão buscá-lo, bem cedo, a bordo do *Amazon*. Passeiam-no. Fazem-se fotografar ao lado dele. No Hotel dos Estrangeiros, oferecem-lhe um *petit déjeuner*. E levam-no à Praia da Lapa, para a matinal homenagem da Academia Brasileira. Saudá-lo-á o presidente da casa, RUI BARBOSA. (PACHÁ, 1979, p. 7).

E Mário de Andrade, ao final de sua carta-resposta a Drummond, diz mais uma vez já ter sofrido da moléstia de Nabuco, aconselhando mais uma vez ao poeta mineiro a como agir para conseguir se “curar” da doença que o tinha infectado. Ele dizia a Drummond que fosse

falso consigo mesmo, se isso fosse necessário a princípio, que não ficasse esperando que o “ser nacional” lhe caísse nos braços como uma graça divina, pois até essa dependia da cooperação do indivíduo para que pudesse acontecer. Assim, o mestre aconselhava:

[...] Você faça um esforcinho pra abraçar-se. Depois se acostuma, não repara mais nisso e é brasileiro sem querer. Ou ao menos se não formos nós já completamente brasileiros, as outras gerações que virão, paulatinamente desenvolvendo o nosso trabalho, hão de levar enfim esta terra à sua civilização. Como você vê, eu formulo votos, tenho esperanças sem vergonha nenhuma. Tenho um grande orgulho disso. Rio de todas as civilizações, porque já tenho a minha pessoal. (Carlos e Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mario de Andrade, 2002, p. 71-72, grifos nossos).

Podemos dizer, fechando essa discussão que o proposto por Mário a Drummond, no trecho citado e destacado, retoma o que Machado de Assis, em 1873, disse no seu artigo “Instinto de nacionalidade”, acerca da formação e independência da literatura brasileira:

Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; **não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo.** (ASSIS, 1873, p. 1, grifos nossos).

2.2 O nacionalismo pré-modernista: Euclides, Lobato e, sobretudo, Lima Barreto e a tendência regionalista

Porque através da literatura e da arte é que os homens parecem mais projetar a sua personalidade, e, através da personalidade, o seu éthos nacional. Através das artes eles descrevem as condições mais angustiosas do meio em que vivem e refletem os seus desejos mais revolucionários.

Gilberto Freyre (2001, p. 281)

Alfredo Bosi (1994, p. 306), em sua *História concisa da literatura brasileira*, ao tratar do pré-modernismo diz crer “que se pode chamar pré-modernismo, levando em consideração os temas vivos em 22, tudo o que, nas primeiras décadas do século XX problematizava a realidade social e cultural do Brasil.” Nesse sentido, segundo o autor, coube a escritores como Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, Lima Barreto, dentre outros, “mover as águas estagnadas da *Belle Époque*, revelando, antes dos modernistas, as tensões que sofria a vida nacional”. Essas considerações de Alfredo Bosi são bastante pertinentes, sobretudo, se

levarmos em consideração o olhar crítico que esses escritores tinham sobre o Brasil e o prenúncio de algumas questões estéticas de linguagem já apresentadas em suas obras, bem como algumas questões temáticas, as quais ganharão maior corpo nos escritos modernistas.

Ainda segundo Alfredo Bosi (1994, p. 308), é considerada “moderna em Euclides a ânsia de ir além dos esquemas e desvendar o mistério da terra e do homem brasileiro com as armas todas da ciência e da sensibilidade”. Bosi ainda diz:

O moderno em Euclides está na seriedade e boa-fé para com a palavra. Contrariamente ao vício decadentista de jogar com os sons e as formas à deriva de uma sensualidade fácil. Apreende-se melhor esse traço aproximando a tragédia de *Os Sertões* do romance da seca e do cangaço dos anos de 30. [...] Os Sertões são obra de um escritor comprometido com a natureza, com o homem e com a sociedade. [...] Os Sertões são um livro de ciência e de paixão, de análise e de protesto: eis o paradoxo que assistiu à gênese daquelas páginas em que alternam a certeza do fim das “raças retrógradas” e a denúncia do crime que a carnificina de Canudos representou. (BOSI, 1994, p. 308-309).

Estava em curso no Brasil a tradicional política das oligarquias rurais, pactuadas com os militares. O país sofria as consequências de uma economia voltada para a exportação de produtos agrícolas, ao mesmo tempo que enfrentava o crescimento dos centros urbanos, povoados por uma população empobrecida e explorada. As tensões sociais nas cidades aumentavam e greves não demoraram a seguir.

Enquanto o caldeirão social fervia, as elites pareciam mais preocupadas com as novidades da moda européia, e nutriam um desejo pelo cosmopolitismo que a República veio trazer. Nicolau Sevcenko (1985, p. 36), em *Literatura como missão*, observa que

Os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas os figurinos, o mobiliário e as roupas, mas também as notícias sobre as peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até as doenças, tudo enfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio.

O apreço desabusado pelas “cousas de Paris” não fugiu às artes, nas quais a literatura parnasiana – e mesmo a simbolista – estava mais de acordo com os modelos europeus do que com os brasileiros.

Boa parte da nossa intelectualidade se fazia representar pelo bacharelismo de oratória oca e pela literatura descompromissada, fruto de diletantismo ocasional. Mas esse virar de século “amaneirado”, atento à Europa e de costas para o próprio país, viu surgir um jovem

escritor mulato, enfermiço, alcoólatra, e que investiu contra as arbitrariedades de um sistema discriminatório e opressor.

Compromissado com a população marginal, Lima Barreto soube, como poucos, fazer da literatura um instrumento de denúncia social e, como afirma o crítico Arnoni Prado (1988), “foi um precursor do Modernismo, fazendo uma autêntica literatura brasileira, isto é, fundamentalmente voltada para os problemas existenciais do indivíduo em face da sociedade”.

Além de Lima Barreto, mais dois prosadores, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato, e um poeta, Augusto dos Anjos, constituem os escritores que se destacam no contexto academicista e cosmopolita da literatura brasileira do início do século XX. Euclides retrata o Norte e o Nordeste, e Lobato, o Vale do Paraíba e o interior paulista; a realidade do sertanejo nordestino e a do caipira. Assim como Lima Barreto, denunciam, por meio de tipos humanos marginalizados, as mazelas nacionais, diminuindo a distância entre ficção e realidade.

Se Euclides da Cunha apontou a situação das populações do sertão da Bahia, Lobato mostrou que bem mais próximo de um núcleo desenvolvido como São Paulo, indícios semelhantes de subdesenvolvimento podiam ser encontrados. O choque entre o atraso e o progresso ocupa, assim, o centro das preocupações temáticas do escritor. Quando personagens ligados à cidade grande aparecem, funcionam como realce do contraste entre práticas tradicionais e modernas. Um dos tipos criados por Monteiro Lobato, Jeca Tatu, ganhou estatuto de símbolo da nacionalidade. Nele, o escritor corporificou todas as críticas que fazia ao homem do campo, por seus hábitos parasitários. Jeca acabou por representar a preguiça nacional. Posteriormente, o autor tentou relativizar a crítica que fazia, reconhecendo as péssimas condições higiênicas e a exploração como elementos determinantes das atitudes do caipira. Chegou mesmo a criar outro camponês, o Zé Brasil, enganado e espoliado pelo patrão. Mas a fama da personagem foi mais forte do que essas ressalvas, e para sempre a imagem do homem do campo ficou indelevelmente ligada ao Jeca Tatu.

A literatura de Euclides da Cunha, Lima Barreto e Monteiro Lobato pode ser dita engajada e, portanto, destoante da literatura mundana, consagrada nos salões da *Belle Époque*. Contra a literatura como “sorriso da sociedade”, a literatura como arma de combate e instrumento de denúncia social.

A literatura militante de Lima Barreto foi um marco de resistência ao projeto de construção da identidade nacional de inspiração positivista. Inquietava esse escritor marginalizado saber: “Em que pode a literatura, ou a Arte contribuir para a felicidade de um

povo, de uma nação, da humanidade, enfim?” Segundo ele, “o fenômeno artístico é um fenômeno social e o da Arte é social, para não dizer sociológico.” (BARRETO, 1988, p. 108, 109). Por isso, vemos em suas obras uma profunda análise dos fenômenos sociais, políticos e culturais – responsáveis pela construção da identidade nacional.

Lima Barreto também falará sobre o período conhecido como “Regeneração”, todavia o seu tom difere do de Olavo Bilac, uma vez que aquele denunciará o outro lado do rápido e desumano processo de urbanização da capital do país. Ao contrário de Bilac, que nos fala do “hino claro das picaretas regeneradoras” e sinônimo do progresso. Lima Barreto nos fala do protesto impotente e abafado, não daquele citado por Bilac em sua crônica – o dos materiais podres da cidade colonial –, mas daquele proveniente das enormes camadas de excluídos, de miseráveis, de pobres, de negros, de ex-escravos, de desempregados, de mulheres, de crianças, enfim, de todos aqueles que à revelia foram bruscamente arrancados de seus lares e que ao verem estes destruídos não puderam dizer nada.

É deste “lamentoso passado” que Lima Barreto tratará em suas compromissadas páginas. O povo, não só do Rio, mas do país como um todo será elemento de composição de sua literatura. Consciente do momento político e social no qual se encontrava inserido, o escritor sabe que o povo, ao contrário do que disse Aristides Lobo, não assistiu bestializado ao advento da República. Isso porque, como poderia ser considerada como bestializada justamente a parcela responsável por pagar as contas do regime? Bem como de sustentar e manter todas as suas ousadias e imitações das metrópoles europeias?

O desejo de construir uma literatura mais independente das grandes metrópoles existe, em nosso meio, desde o final do século XIX. Vários escritores associaram a busca de nossa personalidade literária ao elemento indígena. Outros reconheceram como nacionais somente as obras que tratavam de assunto local. Nesse sentido, tivemos o Romantismo e o Regionalismo como maiores expoentes dessas tendências.

Roberto Schwarz (1989a) inicia seu artigo “Nacional por subtração” apresentando o “mal-estar” que existe tanto entre os brasileiros como entre os latino-americanos, no que concerne à questão da tentativa de definição de uma cultura nacional. Segundo ele, o que na realidade se tem é uma “experiência do caráter postiço, inautêntico e imitado da vida cultural”.

Essa inautenticidade vai desde a figura do Papai Noel vestido em roupa de esquimó até questões como a que Mário de Andrade, já no início do século XX, criticava em seu “Lundu do escritor difícil”, em que chamava de macaco o compatriota que só sabia das coisas do

estrangeiro. Schwarz (1989a, p. 30) faz essa reflexão inicial para evidenciar o fato de que “todos comportam o sentimento da contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo”.

O referido autor aponta um outro aspecto deste “caráter postiço” da nossa cultura, agora, no âmbito da academia – que na busca de fugir do provinciano e ao mesmo tempo de se atualizar, acaba por assumir um “gosto pela novidade terminológica e doutrinária” do americano ou europeu. Desta forma, os acadêmicos deixam de dar continuidade a reflexões importantíssimas da geração anterior.

Schwarz prossegue seu artigo apontando a postura tomada pelos acadêmicos na busca de um fundo nacional genuíno, não adulterado. A postura adotada foi a de eliminarem tudo que não fosse nativo para subtraírem a substância autêntica do país.

É sabido que a Independência brasileira não foi uma revolução: ressaltadas a mudança no relacionamento externo e a reorganização administrativa no topo, a estrutura econômico-social criada pela exploração colonial continuava intacta, agora em benefício das classes dominantes locais. *Diante dessa persistência, era inevitável que as formas modernas de civilização, vindas na esteira da emancipação política e implicando liberdade e cidadania, parecessem estrangeiras ou postiças, antinacionais, emprestadas, despropositadas etc., conforme a preferência dos diferentes críticos.* A uns a herança colonial parecia um resíduo que logo seria superado pela marcha do progresso. Outros viam nela o país autêntico, a ser preservado contra imitações absurdas. Outros ainda desejavam harmonizar progresso e trabalho escravo, para não abrir mão de nenhum dos dois, e outros mais consideravam que esta conciliação já existia e era desmoralizante. (SCHWARZ, 1989a, p.11-12, grifos nossos).

Essa citação de Schwarz evidencia a dissonância existente no Brasil e até um enorme disparate entre aquilo que o povo efetivamente vivenciava e o que uma certa parcela da sociedade, detentora dos bens econômicos e culturais pensava e traçava como rumos para a realidade econômica, política, social e cultural do país. Nesse contexto, repleto de impasses, contradições, ideias antagônicas e diversas, o intelectual brasileiro precisa assumir uma posição política diante de sua criação estética. Torna-se imperativo pensar sua arte, dentro da conjuntura mais ampla da arte nacional e de sua inserção na arte universal. O dilema “ser nacional”, ligado à cor local e às questões pertinentes à natureza regional; e o ser universal, cosmopolita, ligado às questões externas advindas das fontes europeias, sobretudo da França, faz com que o escritor e o intelectual brasileiro sintam-se, a grande maioria, fora do “centro”, descontextualizados, “despatriados”, desterrados em seu próprio país, em sua nação.

Decorrente desses sentimentos antagônicos, imperará entre muitos desses escritores e intelectuais brasileiros certa melancolia e pessimismo em relação ao processo de reconhecimento, pertencimento e identificação com a coletividade brasileira. Veem no Brasil um lugar inculto e não civilizado e não conseguem se inscrever social e culturalmente na nação. A compreensão defendida por Benedict Anderson de que a nação é uma comunidade política imaginada, decorrente da construção individual e coletiva de pessoas oriundas de diversos lugares, que têm ou não religião comum, que pertencem ou não a diferentes etnias, mas que passam a se sentir identificadas com um território ou com um Estado, não é incorporada de imediato às ideias de alguns desses intelectuais.

Gilberto Freyre, em sua obra *Interpretação do Brasil*, diz que no Brasil tem acontecido de alguns poetas modernos, historiadores, críticos literários e pintores do Brasil estarem libertando a cultura e o espírito do Brasil jovem, da tradição passivamente colonial e rigidamente acadêmica dentro da qual não se via espaço para uma literatura ou uma arte que fosse diferente da literatura e da arte europeias. Freyre pontua ainda que essa espécie de pessimismo comum a muitos brasileiros, os quais fizeram da Europa seu refúgio, decorria de um profundo complexo de colonialismo sobre seu espírito. Assim ocorria que:

Contrastando com um otimismo estritamente oficial, existia uma espécie de pessimismo russo entre vários dos escritores, dos advogados e dos estudantes, e que vinha da ação de profundo complexo de colonialismo sobre seu espírito se não sobre toda a sua personalidade. Para a maioria deles, a Europa – Paris, Londres, ou Berlim – era o lugar ideal, de que real ou imaginariamente se utilizavam para fugir ao colonialismo brasileiro. Alguns fizeram da Europa seu refúgio. [...]. Isto é, estando no Brasil quase não pertenciam, ligados mentalmente, como se achavam, à Europa, particularmente à França, como coloniais, como exilados, como subeuropeus, subfranceses, subingleses, subalemães. (FREYRE, 2001, p. 302).

Sendo assim necessário que os intelectuais, artistas, escritores que conseguem conceber outra ideia de nação, mais próxima da defendida por Benedict Anderson, empenhem-se em lançar luz, na procura de esclarecer a esses artistas sobre a necessidade premente de que tivessem um entendimento mais crítico da realidade política, social e cultural do país e que, por isso, se empenhassem em construir em conjunto uma arte, cultura e literatura nacional, brasileira, que fosse constituída das tensões, contradições, ambivalências do Brasil que adentrara no circuito modernizante da década de 20, mas que, infelizmente, ainda não tinha incorporado na vivência prática de todos os brasileiros as preconizações políticas: libertárias, igualitárias, progressistas e democráticas, apregoadas pela modernização

vigente na Europa e trazidas para o Brasil, em função de seus descompassos sociais, econômicos e culturais.

3. O MODERNISMO



O Modernismo não pode mais ser entendido, numa visão simplista, como negação das estéticas passadas, como o queriam muitos de seus estudiosos, até mesmo porque não se pode dissociar, em qualquer atividade humana, o novo do velho. O novo partirá do velho para se construir. De modo que não há como romper abruptamente com as teorias passadas. É o que Mário diz, ainda, no “Prefácio interessantíssimo”:

E desculpe por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pose se libertar das teorias-avós que bebeu; e o autor desse livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem. [...] Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras freqüentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser (ANDRADE, 2005, p. 60, 74).

Em relação aos textos modernistas propriamente ditos, o que todos sabemos é que foram elaborados a partir da proposta de tácita e radical negação da estética verborrágica e bem comportada no século passado. Entretanto isso não elimina a tradição do processo produtivo. Na citação acima o autor, teorizando sobre a produtividade literária, denuncia as limitações a que está condicionado o artista no ato da concepção do novo, que, na verdade, não pode existir por si só. Assim o poeta reconhece não só a impossibilidade de se indissociar do passado como também a perenidade de certos valores estéticos.

Sei mais que pode ser moderno artista que se inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de Nun'Álvares. Reconheço mais a existência de temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presença-dos-ausentes, ex-gozo-amargo-de-infelizes. (ANDRADE, 2005, p. 74).

Roberto Schwarz (1989b, p. 21-22), ao discutir a poesia de Oswald de Andrade, produzida nesse mesmo contexto, traz uma discussão relevante para ser abordada quando avaliarmos o Movimento Modernista e seus descompassos. Schwarz aponta na poesia de Oswald um tipo de atrasado progresso, que depende, para se configurar, da presença de outro progresso mais adiantado. Sobre o poema “Pobre alimária”, o qual é discutido pelo crítico, a fim de abordar a discussão em questão, Schwarz (1989b, p. 15) diz:

A cidade em questão é adiantada, pois tem bondes, e atrasada, pois há uma carroça e um cavalo atravessados nos seus trilhos. Outro sinal de adiantamento são os advogados e os escritórios, embora adiantamento relativo, já que o bonde só de juriconsultos sugere a sociedade simples, o leque profissional idílica ou comicamente pequeno. [...] De um lado, o bonde, os advogados, o motorneiro e os trilhos; do outro, o cavalo, a carroça e o carroceiro: são mundos, tempos e classes sociais contrastantes, postos em oposição. A vitória do bonde é inevitável, mas como a diferença de tamanho entre os antagonistas não é grande, e a familiaridade das suas presenças é igual, o enfrentamento guarda um certo equilíbrio engraçado.

Isso gera um desnível, segundo o crítico, decisivo na poesia de Oswald, que se mede entre a adoção conservadora de uns tantos melhoramentos e a radicalidade revolucionária do

século XX, de cujos limites naquele momento ainda não havia sinal. No poema “pobre alimária”, Oswald de Andrade esvazia o antagonismo entre a matéria colonial e burguesa (atrasada), uma vez que os partidos do bonde e da carroça, bem como os advogados e o motorneiro estão mais para iguais que para opostos. Schwarz considera o resultado dessa suspensão como valorizador, uma vez que ocorre sua transformação em contraste pitoresco, onde nenhum dos termos é negativo e vem de par com a sua designação para símbolo do Brasil, designação que, juntamente com a prática de procedimentos vanguardistas, está entre as *prerrogativas* da superioridade, do espírito avançado que Schwarz procura caracterizar em seu artigo. Assim sendo, a modernidade, para Schwarz, em sua análise, não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo do alto de onde se encontra: tudo isso é meu país.

O século XIX é marcado pela independência dos diversos países que formam a América Latina. Nesse período, observamos várias transformações. As cidades mudaram, seguindo modelos franceses e ingleses, e a literatura também sofrerá mudanças importantes na construção da concepção do que é ser latino-americano.

3.1 A representação de São Paulo na poesia de Mário de Andrade: processo metonímico de interpretação do Brasil

Quando eu morrer quero ficar,
 Não contem aos meus inimigos,
 Sepultado em minha cidade,
 Saudade.

[...]
 No pátio do Colégio afundem
 O meu coração paulistano:
 Um coração vivo e um defunto
 Bem junto

Mário de Andrade, *Lira paulistana*



São Paulo - Anhangabaú - Década de 1920
Uma sequência muito boa de automóveis dos anos 20

Temos aqui uma breve análise da representação da cidade de São Paulo na poesia de Mário de Andrade. Ao contrário dos futuristas europeus que celebram sem hesitar a cidade, a urbanização, as máquinas e a tecnologia em geral, Mário se interroga sobre o significado desta nova metrópole, problematizando-a indefinidamente. O dilaceramento do poeta resulta das tensões sociais que o rodeiam. De um lado, sua linhagem social o compromete com um passado hierárquico; por outro, ele compreende o valor do novo. Muitos dos poemas de *Paulicéia* captam este paradoxo. Ora o poeta afirma que esta cidade nova, que velozmente se modifica, é a “comoção de minha vida”; ora ele a vê como a “grande boca de mil dentes...”, pronta a devorar os seus antigos senhores; ora ele ressalta que a sua cidade é capaz de incorporar e sintetizar todas as etnias e todas as classes: “Costureirinha [...] ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica, / gosto dos teus ardores crepusculares, / crepusculares e [...] mais ardentes/ bandeirantemente!”. Até mesmo o traje do arlequim com seus losangos, seu contraste de cores, parece representar a dualidade de uma metrópole feita de “cinza e ouro”, de “luz e bruma”, de tradição e ruptura, do velho e do novo.

A cidade de São Paulo é retratada no decorrer da obra poética de Mário de Andrade em diversos momentos, de maneira distinta, uma vez que por meio dessa poesia percebemos as constantes mudanças, contrastes, conflitos que modificam a fisionomia, arquitetura da cidade, mas também as mudanças, conflitos, contradições e dissonâncias que perpassam o poeta em seu processo de criação, de crítico, de cidadão que pensa não somente São Paulo, mas, sobretudo o Brasil como nação a ser construída.

Os sentimentos de Mário de Andrade em relação à cidade de São Paulo oscilam, à medida que o poeta toma consciência de seu papel como artista, crítico, músico, estudioso do folclore brasileiro, enfim, como um pensador da cultura e literatura brasileira. Mário sabia disso e afirma, em sua conferência “O movimento modernista”, que esse movimento foi o

preunciador, o preparador e o criador de um estado de espírito nacional, o qual enfraquecia gradativamente os grandes impérios e abria um espaço para o desenvolvimento da consciência americana e brasileira. Esses aspectos, segundo ele, serão responsáveis pela criação de um espírito novo.

Os progressos internos da técnica e da educação impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal (ANDRADE, 2002a, p. 253).

Mais adiante, nesse mesmo artigo, Mário diz que, apesar da importância da Semana, o certo é que a pré-consciência num primeiro momento e depois a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, já vinha definindo o sentimento de um grupo de intelectuais paulistas e deixa claro, que no caso de sua vida intelectual, ele seria o que foi, independentemente da Semana. Com isso, o poeta-crítico não pretende descaracterizar a relevância da Semana de Arte Moderna, mas apresentar um quadro do que foi aquele momento em sua produção artística, bem como na dos demais artistas da época. E é num contexto de muitas dúvidas, angústias, sofrimentos e improdutividade artística por parte do poeta que Mário de Andrade irá escrever sua obra *Paulicéia desvairada*, a qual foi extremamente importante naquele momento de rupturas e brados revolucionários, de revolta contra o que era a Inteligência nacional. Segundo Mário, esse espírito combativo, talvez tenha ocorrido em função das influências do estado de guerra da Europa, que teria preparado nos jovens da Semana um espírito de guerra, eminentemente destruidor. Por isso também, as modas que revestiram este espírito foram, de início, diretamente importadas da Europa. Mário, no entanto, tinha consciência dos antagonismos presentes na sociedade e no Movimento. Em carta a Carlos Drummond de Andrade, ele diz:

Nada de esperar a graça divina de braços cruzados. Nada de dizer: se um dia eu for nacional, serei nacional. A graça divina depende de nossa cooperação, dizem os tratadistas católicos. Você faça um esforcinho para abrasileirar-se. Depois se acostuma, não repara mais nisso e é brasileiro sem querer.

Na poesia de Mário de Andrade é possível visualizar as diferentes abordagens da cidade de São Paulo, as quais refletem os antagonismos vivenciados pelo poeta. Isso porque havia uma inquietação já mesmo em São Paulo, que apesar de provinciana vivia naquele momento grande fluxo da imigração estrangeira, o crescimento da cidade, a chamada

urbanização paulista, a industrialização, enfim, São Paulo recebia muitos influxos internacionais. Os escritores passaram a ver São Paulo como um lugar onde era possível fazer uma arte nova porque a cidade era nova.

INSPIRAÇÃO

São Paulo! comoção da 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... Algodão!

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

O poema “Inspiração”, de Mário de Andrade encontra-se em *Paulicéia desvairada*, que é visto como o primeiro livro moderno do modernismo. É uma obra em que a preocupação de Mário é representar São Paulo, a São Paulo que nasce, metrópole vertiginosa, inapreensível, multifacetada, é uma cidade grande demais para acolhê-lo, por exemplo, e, ao mesmo tempo, ele tem um sentimento de amor muito grande por São Paulo, chama São Paulo de minha noiva, “São Paulo, a comoção de minha vida”. Mas também nesse poema, Mário aponta os contrastes vistos na cidade, bem como a multiplicidade de cores, formas, etnias, comportamentos, culturas e diferenças sociais. “Os meus amores são flores feitas de original.../Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e Ouro.../Luz e bruma... Forno e inverno morno...[...]”.

Segundo Lafetá (2003, p. 65), nesses versos se fundem o arlequim (cuja roupa dourada e cinzenta reflete luz e bruma, calor e frio) e a cidade, lugar contraditório onde se desenvolve um confronto de forças. A dualidade das cores que lutam no traje de losangos é a dualidade dos elementos que lutam na Paulicéia, e ambos encontram a mesma representação simbólica: arlequinal!

Arlequinal vem de Arlequim, uma das personagens da comédia-de-arte italiana que, junto com a Columbina e o Pierrô, existem até hoje no carnaval. Na *Paulicéia desvairada* o poeta identifica-se ao Arlequim, cuja roupa, composta de losangos cinza/ouro, reflete o clima instável da cidade.

PAISAGEM

Minha Londres das neblinas finas...
 Pleno verão. Os dez milhões de rosas paulistanas.
 Há neves de perfume no ar.
 Faz frio, muito frio...
 E a ironia das pernas das costureirinhas
 Parecidas com bailarinas...
 O vento é como uma navalha
 Nas mãos dum espanhol. *Arlequinal...*
 Há duas horas queimou o sol.
 Daqui a duas horas queima sol.

Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos,
 Um tralalá... A guarda-cívica! Prisão!
Necessidade a prisão
Para que haja civilização?
 Meu coração sente-se muito triste...
 Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
 Dialoga um lamento com o vento...

Meu coração sente-se muito alegre!
 Este friozinho arrebitado
 Dá uma vontade de sorrir!

E sigo. E vou sentindo,
 À inquieta alacridade da invernia,
 Como um gosto de lágrimas na boca.

Nesse poema, a cidade de São Paulo é comparada a Londres, na descrição que o poeta faz de sua arquitetura, bem como de sua diversidade climática e multiplicidade de pessoas, de culturas, num processo que vai vertiginosamente modificando a cidade *para que haja civilização?* O poeta duvida e ao mesmo tempo, em que se sente muito alegre, sente-se também muito triste. Assim como as mudanças na cidade são instáveis e rápidas, assim também o é o olhar do poeta que tenta acompanhar o ritmo dilacerante dessas mudanças.

OS CORTEJOS

Monotonias das minhas retinas...
 Serpentinhas de entes frementes a se desenrolar...
 Todos os sempre das minhas visões! "*Bom giorno, caro*".

Horríveis as cidades!
 Vaidades e mais vaidades...
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
 Oh! Os tumultuários das ausências!
Paulicéia - a grande boca de mil dentes;
 e os jorros dentre a língua trissulca
 de pus e de mais pus de distinção...

Giram homens fracos, baixos, magros...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...

*Estes homens de São Paulo,
Todos iguais e desiguais,
Quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
Parecem-me uns macacos, uns macacos.*

O poema “Os cortejos” capta bem o paradoxo observado na poesia de Mário de Andrade, visto que o poeta que afirmara ser São Paulo a *comoção de sua vida*, agora a vê como a *grande boca de mil dentes*, pronta a devorar os seus antigos senhores. A adjetivação utilizada pelo poeta, nesse poema, é negativa, traz certo pessimismo em relação à rotina e organização da grande cidade, tão cheia de diferenças, inclusive sociais, mas também étnicas e culturais. Por sua imensidão, a cidade acaba por colocar no anonimato a todos e isso escamoteia, esconde a desigualdade latente, tornando, mesmo que provisoriamente, em meio a suas névoas, garoas, *todos como iguais*.

No entanto, essa igualdade também não é tratada de maneira libertária ou revolucionária. O par iguais/desiguais – “Estes homens de São Paulo,/ Todos iguais e desiguais” –, ambíguo, ambivalente e antitético, na lucidez das retinas do poeta, é visto de maneira irônica e transposto para a dimensão nacional e estética da importação estrangeira de costumes, valores, literatura, cultura, o que, para os críticos da modernidade, faz com que os que assim agem sejam vistos como macacos, pela excessiva *macaqueação, imitação* do que não lhe é próprio, daquilo que não é nacional. *Parecem-me uns macacos, uns macacos*. A cidade que nubla o olhar do poeta, criando certa confusão de perspectiva é também retratada no poema “Garoa do meu São Paulo”, agora apresentado mais num sentido político, social que estético-político.

GAROA DO MEU SÃO PAULO

Garoa do meu São Paulo,
— Timbre triste de martírios —
Um negro vem vindo, é branco!
Só bem perto fica negro,
Passa e torna a ficar branco

Meu São Paulo da garoa,
— Londres das neblinas finas —
Um pobre vem vindo, é rico!
Só bem perto fica pobre,
Passa e torna a ficar rico.

Garoa do meu São Paulo,
 — Costureira de malditos —
 Vem um rico, vem um branco,
 São sempre brancos e ricos...

Garoa, sai dos meus olhos.

Esse poema, publicado em *Lira paulistana*, é belo e pungente, apesar do tom triste e melancólico do eu lírico, o qual se coloca como um observador da cidade, que em meio a sua garoa e às suas neblinas escamoteia as diferenças entre os “malditos/ martirizados / pobres / negros/ ricos e brancos”. A garoa seria uma espécie de venda que ofusca a visão do poeta e o atrapalha no discernimento do que seja a real condição dos passantes. Essa névoa, garoa, neblina ironicamente anula as diferenças sociais, econômicas, étnicas, as quais, de fato, existem e não devem ser dissimuladas, escondidas, camufladas. Talvez por isso, o poeta, no último verso, solicite à garoa que saia de seus olhos, que o permita ver o que acontece, sem vendas que o ceguem. Podemos ver no poeta um comprometimento e um sentimento de solidariedade, de simpatia com os “malditos, martirizados e engolidos pela grande boca de mil dentes”.

EU SOU TREZENTOS...

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
 As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
 Ôh espelhos, ôh ! Pirineus ! Ôh caiçaras !
 Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro !

Abraço no meu leito as melhores palavras,
 E os suspiros que dou são violinos alheios;
 Eu piso a terra como quem descobre a furto
 Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios beijos!

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
Mas um dia afinal toparei comigo...
 Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
 Só o esquecimento é que condensa,
 E então minha alma servirá de abrigo.

Benjamin Abdala Junior (1995, p. 81), ao falar desse poema, diz que Mário de Andrade, pelas múltiplas solicitações da modernidade, precisava ser, de acordo com os escritores de vanguarda do modernismo, muitas pessoas, dispersando-se às vezes, como foi o caso, por vários campos do conhecimento e da atividade social. A cultura brasileira continua o crítico é igualmente diversificada e, além disso, o poeta é atraído por valores que o ligam à Europa ou ao povo brasileiro. Em consequência, as “sensações renascem de si mesmas sem

repouso”, tal a vitalidade da nossa cultura formada por pedaços (deglutidos) de várias culturas, conclui Benjamin. Podemos acrescentar um trecho do Manifesto Pau-Brasil:

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia. (OSWALD DE ANDRADE - Correio da Manhã, 18 de março de 1924.)

“Eu sou trezentos” foi publicado no livro *Remate de males*, em 1930. Nesse poema, o poeta alude à diversidade de linguagem e modos de ser, mas também ao símbolo da diversidade da cultura brasileira e ainda ao homem contemporâneo, de personalidade fragmentada e dividida.

Lafetá (1990, p. 28), ao comentar a literatura do poeta, pontua que as palavras “espelhos” e “caiçaras” que aparecem, empregadas em sequência, várias vezes na poesia de Mário de Andrade formam um símbolo de sentido difícil de decifrar. Segundo o crítico, uma interpretação possível é sugerida por Gilda de Melo e Souza: “Pirineus” representaria o lado europeu da personalidade do escritor, enquanto “caiçaras” indicaria o seu lado brasileiro. Assim, a sequência de palavras simbolizaria a divisão do poeta entre a Europa e o Brasil, divisão reforçada ainda (ao nível da personalidade) pelos “espelhos”, objetos duplicadores de imagens.

Na verdade, essa problemática é central nas discussões sobre o nacionalismo literário, modernismo, modernidade e Semana de arte moderna. Afinal os intelectuais, sobretudo na década de 20, veem-se pressionados por discutir, inventar, enfim, criar uma arte que se encontre, paradoxalmente, vinculada e desvinculada das ideias europeias, isto é, a arte, cultura e literatura brasileira necessitava criar uma estética que lhe fosse própria, peculiar, símbolo do nacional, do local, mas que fugisse da representação “naturalista” ou exótica; que fosse, ao mesmo tempo atual, vanguardista, tal qual a arte produzida na Europa e América, mas que fosse também primitiva, no sentido de retorno às origens constitutivas da nacionalidade brasileira, da cor local, dos valores e cultura brasileiros. Desse antagonismo latente, ainda repleto de contradições no âmbito político, social, ideológico e até estético, o intelectual brasileiro tira a matéria de sua arte nacional. Citemos mais uma vez o Manifesto Pau-Brasil: “Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.”

3.2 A poesia moderna: esteticismo e participação, a permanência da tradição

E dizendo do Brasil confesso que não boto mais o mundo acima do Brasil. Estamos em pé igual como qualidade embora não como quantidade, o que é perfeitamente explicável pela maior tradição e educação tradicional dos estados europeus.

Mário de Andrade (1987, p. 61)

Discutiremos aqui algumas pontuações sobre a poesia moderna de alguns autores, os quais, em sua maioria, são poetas e prosadores.

Segundo Octavio Paz (1972), as criações poéticas modernas em nossas línguas são rebeliões contra o sistema de versificação silábica. Em suas formas atenuadas a rebelião conserva o metro, mas sublinha o valor visual da imagem ou introduz elementos que rompem ou alteram a medida: a expressão coloquial, o humor, a frase montada sobre dois versos, as mudanças de acentos e de pausas. Noutros casos, a revolta se apresenta como um regresso às formas populares e espontâneas da poesia. E em suas tentativas mais extremas prescinde do metro e escolhe como meio de expressão a prosa ou o verso livre.

Paz prossegue a discussão sobre verso e prosa, dizendo que Ezra Pound, T. S. Eliot e James Joyce, apesar de terem obras muito diferentes, trazem em suas obras uma nota comum que as une: todas são uma reconquista da herança européia. Para os três, a volta à tradição européia se inicia e culmina com uma revolução verbal. De acordo com o crítico isso acontece porque ocorre uma substituição da linguagem “poética”, pelo idioma de todos os dias, a linguagem cotidiana das urbes do nosso século. O verso livre e o poema em prosa serão procedimentos de composição do poema utilizados pelos poetas modernos.

Como podemos ver a discussão feita por Mário de Andrade sobre a tradição aproxima-se a que Eliot faz em seu ensaio “Tradição e talento individual”.

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimulá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. [...] o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado. (ELIOT, 1989, p. 39-40).

Esse pensamento de Eliot adquire reiterado valor naquilo que Borges acentuou em seu texto “Kafka e seus precursores”, quando este ao discutir sobre a noção de influência diz que

“cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro”.

O que se encontra em questão nessa discussão e que é extremamente relevante para nosso estudo é a compreensão mais ampla do fenômeno da modernidade, em suas distintas acepções e sentidos instaurados. Interessa-nos verificar de que maneira o moderno vê a tradição, no processo de rupturas e criação de novas linguagens, novas formas de arte, novos procedimentos estéticos e de configuração de uma nova mentalidade por parte do artista, do crítico, do intelectual. A crítica é o nascedouro do moderno. Assim, tem-se o que Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, chama de “tradição polêmica da modernidade”, a qual num movimento paradoxal desaloja a tradição imperante, mas faz isso de maneira muito provisória, efêmera, transitória, pois em seguida, cede lugar a outra tradição, que também é “outra manifestação momentânea da atualidade, de modo que a modernidade nunca é ela mesma, é sempre outra. Ela é uma espécie de autodestruição criadora. É a tradição da ruptura.”

O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é diferente. [...] Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição. [...] A arte e a poesia de nosso tempo vivem da modernidade e morrem por ela. [...] A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma. [...]. O novo seduz não pela novidade, mas sim por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que divide em dois: antes e agora. (PAZ, 1984, p.18-20).

Octavio Paz (1993, p. 33), ao se propor a explorar poesia e modernidade, afirma que a poesia do final do século XX é, ao mesmo tempo, a herdeira dos movimentos poéticos da modernidade, do Romantismo às vanguardas, e sua negação. Assim, tudo o que foi a idade moderna é obra da crítica, entendida como um método de pesquisa, criação e ação. A poesia dos novos poetas exaltará o instante, o presente, o que os olhos vêem e as mãos tocam e também aquilo que não se toca, mesmo quando se almeja ardentemente fazê-lo. O estar só em meio a multidões é a dinâmica que move a cidade moderna – cidade de anúncios luminosos, dos bondes e dos automóveis. O homem está sozinho na cidade e sua solidão é a de milhões como ele. Pergunta-se, então, ao ser da poesia: de que matéria é feita a poesia moderna? Octavio Paz, o crítico de prosa poética responde que “a poesia moderna, desde seu nascimento, tem sido simultânea afirmação e negação da modernidade” – poesia de

convergência – um perpétuo recomeço e um contínuo regresso, busca da interseção dos tempos, do ponto de convergência – a poesia é o presente.

[...] revolução e poesia são tentativas de destruir este tempo de agora, o tempo da história que é o da história da desigualdade, para instaurar *outro tempo*. Mas o tempo da poesia não é o tempo da revolução, o tempo datado da razão crítica, o futuro das utopias: é o tempo de antes do tempo, o da “vida anterior”, que reaparece no olhar da criança, o tempo sem datas. (PAZ, 1984, p. 67).

Passemos agora, ao conceito de lírica, verificando os elementos constituintes da poesia moderna. Os povos nascem cantando - é uma conhecida afirmação sobre os albores poéticos, aplicável não só às manifestações discursivas de cunho épico, enaltecidas de um herói nacional (como nos poemas homéricos e nas canções de gesta), mas também às expressões de feição subjetiva. O início da poesia (épica ou lírica) vincula estreitamente a estrutura verbal e o acompanhamento musical. Na Grécia antiga, o instrumento musical que ritmava a dicção de textos subjetivos – a lira – passou a identificar um determinado tipo de poesia, a partir daí denominada lírica. E, na Idade Média, a cantiga trovadoresca era acoplada ao som da viola ou do alaúde. O caráter instrumental desapareceu no alvorecer do mundo moderno. Desde então a melodia foi substituída pelo reforço nos traços musicais do verso, compreendendo-se aí ritmo, rima, aliteração e todos os aspectos fônicos do texto poético versificado.

Octavio Paz (1972) diz que a poesia ocidental nasceu aliada à música; depois, as duas artes se separaram, e cada vez que se tentou reuni-las o resultado foi a querela ou a absorção da palavra pelo som, de modo que o crítico não vê como algo possível a aliança entre as duas. A poesia tem a sua própria música: a palavra. E esta música, afirma Paz, como Mallarmé demonstra, é mais vasta que a do verso e da prosa tradicionais.

Segundo Alceu Amoroso Lima, “a palavra é o elemento material intrínseco do homem de letras para realizar sua natureza e alcançar seu objetivo artístico”. Podemos relacionar esse conceito ao que afirma Ezra Pound: “a literatura é a linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”. E Cristovão Tezza (2003) completa: “O poeta pode fazer o que quiser da linguagem; ele é proprietário absoluto dela; ele coloca todo o mundo da linguagem a serviço de sua voz. O poeta é alguém que outorga a si mesmo o direito de falar com toda a autoridade possível de sua voz.”

Octavio Paz (1993) afirma que todos os poetas, nos momentos longos ou curtos, repetidos ou isolados, em que são realmente poetas, ouvem a voz *outra*, que é sua e é alheia, é de ninguém e é de todos, é ele mesmo, e é outro.

Entre a revolução e a religião, a poesia é a *outra voz*. Sua voz é *outra* porque é voz das paixões e das visões; é de outro mundo e é deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo, antiguidade sem datas. Poesia herética e cismática, poesia inocente e perversa, límpida e viçosa, aérea e subterrânea, poesia da capela e do bar da esquina, poesia ao alcance da mão e sempre de um mais além que está aqui mesmo. (PAZ, 1993, p.140).

3.3 Mário de Andrade: o poeta-crítico, o conceito de poesia e o espírito de vanguarda no Modernismo



Capa de Di Cavalcanti para o Catálogo da Exposição

O projeto poético-crítico de Mário de Andrade já se esboça desde *Paulicéia desvairada* (1922), em que o poeta, no “Prefácio interessantíssimo” impregnado do espírito combativo e até destruidor das vanguardas europeias e do grupo de 22, apesar do tom

“embriagado” e empolgado dos artistas que desse momento participaram, já apresentava consciência de sua condição de escritor/artista/intelectual e uma convicção de uma arte nova, de um espírito novo que iria determinar as produções artísticas produzidas a partir de então. Em “A escrava que não é Isaura” tem-se a continuidade e complementaridade das ideias esboçadas no “Prefácio”; Mário acresce à fórmula de Paul Dermée: Lirismo+ Arte = Poesia a seguinte fórmula: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia, apresentando a partir dessa proposição uma poética preocupada em demonstrar em si mesma os meios técnicos de expressão da obra de arte.

Em “O movimento modernista” (2002), Mário aponta como característica da realidade imposta pelo modernismo a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira, e a estabilização de uma consciência criadora nacional. E considera a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva como a novidade fundamental imposta pelo movimento. A reflexão feita por Mário de Andrade nesse estudo será desenvolvida e aprofundada posteriormente.

De acordo com Telê Porto Ancona Lopez (1996), a personalidade do intelectual estudioso que era Mário de Andrade, dotado de grande cultura e sempre lutando contra a alienação, na medida de suas possibilidades de análise, certamente lhe conferiu o bom senso de examinar com cautela as seduções do seu tempo. Essa era uma preocupação que circunscrevia conscientemente a obra de Mário, algo que constituía sua crença em relação ao papel do artista – um homem que tivesse o compromisso em tratar das questões do seu tempo, com vistas a contribuir para a grandeza da humanidade, da cultura, da formação do Brasil, por meio da dignidade da arte e do artista.

3.3.1 Talento individual na poesia de Mário: mais trabalho, menos emoção

Sua carta sobre o Losango é boa mesmo. Quero bem ela. Sobre intelectualidade poética discutirei se me lembrar quando tiver tempo. Estou cada vez mais convicto que carece botar inteligência (sentida) na poesia. Meus poemas são cada vez mais pensados. Discutiremos. Não se é a infecundidade que vem. Tenho medo de dar em poeta brasileiro. Porém não me parece por enquanto. Tudo retumba tanto em mim!...

Mário de Andrade (1987, p. 74)

O crítico Antonio Candido, numa resenha sem título publicada na revista *Clima* em 1942, examinando o volume *Poesias*, de 1941, ressalta o poeta complexo que é Mário e apresenta *Poesias* como obra representativa de um balanço em toda a atividade poética de Mário de Andrade, observando por meio desse balanço a grande coerência manifestada cada vez com mais precisão na maneira poética do escritor. Segundo Candido, esta maneira poética é fruto da aventura do homem Mário de Andrade através da sua concepção do mundo, do homem e do objeto próprio da poesia. Isso porque a poesia para esse *artífice* é uma aventura de descobrimento, e isso se explica pelo fato da poesia desse poeta ser construída, ser fruto de um trabalho criador, visto que ele não se submete às emoções que lhe vêm de fora, mas identifica-se com o objeto numa ação consciente sobre o material de investigação, de produção. Candido diz que em Mário de Andrade o dado das emoções é dominado, pensado, dirigido. É uma esplêndida atitude de criador, de quem quer que a virtude criadora do homem seja o elemento significativo da criação. Uma atitude, aliás, que reflete a sua concepção de vida, e que o leva a fazer a sua poesia da mesma maneira por que faz o seu destino.

Nossa pesquisa centrou-se mais especificamente na investigação do tema “Brasil”, transporte para a discussão em torno do nacionalismo literário, da necessidade de “abrasileirar o Brasil” na construção de uma arte e literatura de orientação brasileira, bem como da urgência que emergisse uma intelectualidade que tratasse dos problemas de seu país e de seu tempo. Realizamos tal estudo em torno das ambivalências que circunscreveram o projeto poético-crítico do intelectual Mário de Andrade, ambivalências essas que se traduziram num enorme talento do poeta-crítico, o qual sacrificou conscientemente sua arte em prol do compromisso com a formação de uma nova realidade para o Brasil, em que haja por parte de seus escritores, artistas e intelectuais o desejo de servir à humanidade, ao país, à cultura, enfim, à civilização por meio de um processo de despersonalização do artista em prol da arte.

Faz-se necessário urgentemente que a arte retorne às suas fontes legítimas. Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita consciência, direi mais um perfeito comportamento artístico diante da vida, uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversível, livre mas legítima, severa apesar de insubmissa, disciplina de todo o ser, para que alcancemos realmente a arte. Só então o indivíduo retornará ao humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade. (ANDRADE, 1975, p. 32-33).

O projeto poético-crítico de Mário de Andrade percorre, assim, a sua obra como fio condutor que passa por toda sua produção lírica, traçando uma espécie de itinerário — fio condutor coerente, apesar de repleto das contradições vivenciadas pelo poeta que, consciente

de seu papel como artista, de sua arte comprometida com a humanidade, almeja uma realidade diferenciada para todos os homens.

Por isso, compreender o projeto da poética-crítica de Mário de Andrade, com base no estudo minucioso de algumas cartas enviadas pelo poeta a Carlos Drummond de Andrade e a leitura atenta dos poemas constitutivos de sua produção poética, os quais têm vinculação mais direta, em termos de um fazer que auto se explica, com o traçado desse projeto, articulando às informações das cartas e textos críticos do poeta, elucidativos de ideias e momentos significativos de sua obra lírica, foi o caminho que escolhemos para configurar o itinerário do nacionalismo e talento individual de Mário de Andrade na construção de seu projeto poético-crítico, impregnado de ambivalências e contradições que marcaram a produção desse autor dilacerado pela tarefa pedagógica (constituída em grande parte por sua apurada consciência crítica), pelo sacrifício – como ele sempre dizia – do poeta em benefício do crítico-missionário.

Vemos essa mesma orientação na poesia brasileira de vários poetas modernistas. Mário de Andrade teoriza sobre essa questão em seu texto “A Escrava que não é Isaura – Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista”:

É inútil confessar que prefiro estas coisas simples, reditas e novíssimas aos latejo-em-ti altissonantes e vazios que aí correm mundo com foros de poesia. Mas: aí está na liberdade dos assuntos a riqueza do poeta modernista [...] os poetas modernistas consultando a liberdade das impulsões líricas pulseram-se a cantar tudo: os materiais, as descobertas científicas e os esportes. O automóvel para Marinetti, o telégrafo para La Rochelle, as assembléas constituintes para o russo Alexandre Blox, o cabaré para o espanhol De Torre, Ivan Goll alzaciano trata de Carlito, Leonhard alemão inspira-se em Liebknecht enquanto Eliot americano aplica em poemas as teorias de Einstein, eminentemente líricas. D’áí uma abundancia, uma fartura contra as quais não há leis fânicas. D’áí também uma Califórnia de imagens novas, tiradas das coisas modernas ou pelo menos quotidianas. (ANDRADE, 1972, p. 216-218).

Octavio Paz (1972) diz que o homem moderno começa a falar pela boca de Hamlet, Próspero e alguns heróis de Marlowe e Webster. Mas começa a falar como um ser sobre-humano e só com um Baudelaire se exprime como um homem caído e uma alma dividida. O que torna Baudelaire um poeta moderno não é tanto a ruptura com a ordem cristã quanto a consciência dessa ruptura. Modernidade é consciência. E consciência ambígua: negação e nostalgia, prosa e lirismo. A linguagem de Eliot recolhe esta dupla herança: despojos de palavras, fragmentos de verdades, o esplendor do renascimento inglês aliado à miséria e aridez da urbe moderna. Ritmos quebrados, mundo de asfalto e de ratos atravessado por

relâmpagos de beleza caída. Todo esse caos de fragmentos e ruínas apresenta-se como a antítese de um universo teológico, ordenado conforme os valores da Igreja romana. O homem moderno é o personagem de Eliot. Tudo lhe é estranho e em nada ele se reconhece. É a exceção que desmente todas as analogias e correspondências. O homem não é árvore, nem planta, nem ave. Está só em meio à criação.

Paz prossegue essa discussão dizendo que diante da crise moderna, tanto Pound quanto Eliot voltam os olhos para o passado e atualizam a história, de modo que todas as épocas sejam atualizadas em sua própria época. Ao passo que Eliot deseja reinstalar a tradição, Pound serve-se do passado como outra forma de futuro. Eliot é um conservador e Pound um reacionário. Pound busca a tradição das grandes civilizações clássicas, no entanto, descobre que a verdadeira tradição dos Estados Unidos, de acordo com Whitman, encontra-se manifestada no futuro e não no passado.

Segundo Silviano Santiago (1989), num célebre artigo de 1919, intitulado “Tradição e talento individual”, Eliot opõe a emergência de um poeta através de traços distintivos e pessoais à maturidade do próprio poeta, momento que é determinado pelo fato de ele inscrever a sua produção poética numa ordem discursiva que o antecede. Portanto, o poeta moderno, para Eliot, na sua idade madura, nada mais faz do que ativar o discurso poético que já está feito: ele o recebe e lhe dá novo talento. Dá força ao discurso da tradição.

Para Eliot, o “talento individual” é a capacidade que tem o artista de reconstruir a tradição, através de sua própria obra. Paradoxalmente, são naquelas passagens mais individuais de seu trabalho que revela a “afirmação de imortalidade dos poetas mortos, dos ancestrais”. É o que vemos no texto do poeta-crítico “De poesia e poetas” em que ele afirma:

Pouco importa que um poeta haja alcançado uma ampla repercussão em sua própria época. O que importa é que possa ter sempre existido, pelo menos, um pequeno interesse por ele em cada geração. Entretanto, o que acabo de dizer sugere que sua importância se relaciona à sua própria época, ou que os poetas mortos deixam de ter qualquer utilidade para nós, a menos que tenhamos também poetas vivos. Ademais, é através dos autores vivos que os mortos permanecem vivos. [...] Um poeta como Shakespeare influenciou profundamente a língua inglesa, e não apenas pela influência que exerceu sobre seus sucessores imediatos. Pois os poetas de maior estatura têm aspectos que não se revelam de imediato; e ao exercerem uma influência direta sobre outros poetas séculos mais tarde, continuam a afetar a língua viva. (ELIOT, 1991, p. 7-8).

Em relação ao Brasil e à leitura da tradição por parte dos poetas modernistas, Mário de Andrade, em seu “Prefácio interessantíssimo”, dirá o seguinte acerca do primitivismo que ele

mesmo reconhece em sua arte moderna e que ele conscientemente contrapõe aos ideais revolucionários do movimento modernista, os quais pressupunham a criação do novo, por meio da ruptura com a tradição. Mário vê a tradição de outra forma, ele se confessa “passadista” na medida em que vê a tradição não como algo estanque no passado e só a ele pertinente. Ao contrário, a tradição é entendida como uma força viva que se torna atual na ordem do dia. Em outras palavras, o modernismo (o moderno) redime a tradição, que deixa de ser um capítulo do passado para se atualizar no presente. É com esse olhar que ele explica seu primitivismo.

Não quis também tentar um primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma era nova. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre da arte. O passado é lição para se meditar, não para reproduzir. [...] Canto da minha maneira. Que me importa si me não entendem? Não tenho forças bastantes para me universalizar? Paciência. Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio só. Mas canto é agente simpático: faz renascer na alma dum outro predisposto ou apenas sinceramente curioso e livre, o mesmo estado lírico provocado em nós por alegrias, sofrimentos, ideais. Sempre hei-de achar também algum, alguma que se embalarão à cadência libertária dos meus versos. Nesse momento: novo Anfião moreno e caixa-d’óculos, farei que as próprias pedras se reúnam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas muralhas esconderemos nossa tribo. (ANDRADE, 2005, p. 74-76).

A concepção estética de Mário de Andrade passa, pois, pela reedição do passado, entendido por ele não como algo a ser esquecido, mas como “lição” para se meditar: “O passado é lição para se meditar, não para reproduzir.” Em “A escrava que não é Isaura” (1972), Mário diz:

Eu por mim não estou de acordo com aquele salto para o futuro. [...] Também não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente. [...] os poetas modernistas não se impuseram esportes, maquinarias, eloquências e exageros como princípio de todo lirismo. Oh não! Como os verdadeiros poetas de todos os tempos, como Homero, como Vergílio, como Dante, o que cantam é a época em que vivem. E é por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos.

A arte de vanguarda também não era bem aceita por grande parte da intelectualidade brasileira, tanto que a Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, não foi na época o marco cultural e estético que hoje simboliza. Na verdade, a semana nem foi a primeira manifestação da arte moderna no Brasil. Em 1917, Anita Malfatti, retorna da Europa – de onde tinha trazido o aprendizado de uma nova maneira de representação artística. O contato que a pintora

deve na Europa com as vanguardas europeias repercutia na produção artística que lá realizou e que trouxe para o Brasil. A própria família de Anita não viu com bons olhos os quadros que a pintora trouxera. No entanto, Di Cavalcanti e outros amigos de Anita a convencem expor suas pinturas e ela o faz, mas se arrependerá muitíssimo e terá gravado em seu caráter e personalidade a marca das fortes reações a sua arte.

A reação mais forte e violenta foi a de Monteiro Lobato, que escreveu o artigo “Paranóia ou mistificação?” criticando duramente a pintora, tratando a obra produzida por Anita como desenhos feitos pelos loucos dos manicômios. Lobato caricaturiza a arte de Anita Malfatti e o faz, porque ainda se encontra preso ao naturalismo, segundo ele a forma normal de se ver as coisas, responsável pela criação de arte pura e clássica. Para ele, o que Anita Malfatti realizou era deformação da natureza – caricatura.

Quando as sensações do mundo externo transformam-se em impressões cerebrais, nós “sentimos”; para que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em “panne” por virtude de alguma lesão. [...] Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama de arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e “tutti quanti” não passam de outros tantos ramos da arte caricatural (LOBATO apud BRITO, 1971, p. 53).

Na verdade, o artigo bombástico de Monteiro Lobato, que tão mal fez à senhorita Anita Malfatti, será para o Movimento Modernista algo positivo, pois será responsável por agregar em torno da ofendida alguns jovens da intelectualidade paulista, os quais já ansiosos por produzir no Brasil a renovação artística, apressam e organizam esse desejo, a partir do contato que terão com a arte produzida por Anita Malfatti. Dentre os que de Anita se aproximam encontram-se Mário, Oswald, Tarsila do Amaral e Menotti Del Picchia, formando juntamente com Anita o *Grupo dos Cinco*, sendo Anita considerada por eles como a musa do movimento modernista. Assim, nos dias 13,15 e 17 de fevereiro de 1922 a Semana de Arte Moderna aconteceu e consistiu em apresentações que intercalavam conferências, exposições, concertos e leituras de obras modernistas, as quais foram classificadas pelo público de “futuristas”. No entanto, nesse primeiro momento, esses artistas não irão rejeitar o rótulo de “futurista”, afinal a estética daquele momento era de reação e guerreira.

Nesse contexto, pós-Primeira Guerra Mundial e outras revoluções, Mário de Andrade surgirá como grande intelectual, dotado de excepcional inteligência crítica e passará a exercer desde então forte influência sobre os jovens escritores brasileiros que a ele recorriam para

dialogar sobre o que vinham produzindo. Mário acreditava no Brasil e na possibilidade do país em construir a arte, a cultura e a literatura de acorde brasileiro, capaz de contribuir para a riqueza das nações e das civilizações. Apesar de não querer para si o papel de professor, de mestre, Mário por meio de sua vastíssima correspondência irá dialogar com muitos artistas brasileiros sobre o que vinham produzindo, bem como sobre a necessidade de que a arte produzida no Brasil fosse dotada de espírito e alma brasileiros.

Mário de Andrade é um artista, escritor e intelectual que dotado de um compromisso de extrema grandiosidade com a humanidade e com sua arte se empenhará em liderar, por meio do diálogo, de uma espécie de “maiêutica socrática”, as mudanças na arte, na cultura e na mentalidade intelectual, literária e artística. Para isso, sacrificou-se e também a sua arte, na missão de construir um projeto poético-crítico que traduzisse tanto as suas preocupações no campo de sua criação artística, bem como no campo de construção de uma identidade própria ao Brasil, de um coeficiente brasileiro ao país, enfim, da necessidade de dar ao Brasil algo que ele ainda não tinha – uma alma brasileira, fato que, segundo Mário, seria determinante na afirmação e formação do Brasil em direção, não somente ao nacionalismo, mas também de sua universalização e contribuição artístico-cultural dentro do quadro dos demais países.

Voltando o olhar para o interior do Brasil, Mário procura, nas manifestações populares, os ritmos que traduzam a identidade brasileira ao expressarem o inconsciente de um povo: a sua lírica. Ao recolher o material popular em suas pesquisas e ao moldá-lo por meio do trabalho artístico, o poeta cria os versos do *Clã do jabuti*, confirmando suas ideias sobre a relevância da tradição popular na definição de uma arte brasileira.

Lafetá (1986), analisando a poesia de Mário de Andrade, diz da dificuldade do poeta em encontrar uma orientação brasileira para a literatura/poesia brasileira, devido à dureza e à aspereza da cidade onde o poeta se encontra, e segue dizendo que na verdade o poeta modernista procurava fazer era a tentativa – tarefa de Narciso – de contemplar-se no rosto da cidade. É esse desejo, continua Lafetá (1986, p. 31), que fará com que Mário não abandone sua busca, por isso, transveste-se de “Arlequim” com sua roupa de múltiplas cores, por isso é “trezentos, trezentos e cinquenta”, por isso, “pode-se dizer que o poeta mergulha em si mesmo, em sua intimidade, na procura do ‘eu’ que é ao mesmo tempo procura do ‘outro’.”

Esse “eu” fragmentado da poesia de Mário de Andrade retrata a própria condição teórica da Literatura, também cindida, fragmentada, em busca de uma afirmação que dê conta de tratar das questões atuais, universais, nacionais, fugazes, efêmeras e eternas. A poesia de Mário, assim como as demais manifestações desse intelectual, todas elas, se inscrevem no

campo da crítica/criação. Podemos recorrer a David Harvey, em seu texto “Modernidade e modernismo”, aos seus conceitos de “destruição criativa” e “criação destrutiva”, para dizer que na escrita de Mário de Andrade é possível perceber os procedimentos implicados nos conceitos de Harvey. Isso porque o poeta modernista não abrirá mão do passado no processo de criação do novo. “[...] É verdade que movo como eles as mesmas águas da modernidade. Isso não é imitar: é seguir o espírito duma época.” É assim que Mário de Andrade justifica o uso intencional que fará de determinados procedimentos /métodos de estéticas passadas. E isso seria a “destruição criativa”.

No entanto, para que seja possível ao escritor/artista “extrair do transitório (do que passa, do que é cotidiano, da materialidade da vida diária), o eterno” é necessário lançar significação ao efêmero e fragmentário mundo do homem moderno. Segundo Baudelaire, somente o artista é capaz de construir a partir do caótico, do fragmentário, pois ele é capaz de reconhecer o que há de “eterno”, “universal”, “verdadeiro” e “humano” no “efêmero”, “fugidio” e “fragmentário” da vida dos homens modernos. Só o artista teria condições de uma “criação destrutiva”, responsável por atualizar, por meio da compreensão das qualidades fugidias dos elementos da vida da cidade, aquilo que há de imutável e universal na humanidade. Só aparentemente destrói-se o “passado” para valorizar o presente, pois só é possível lançar “luz” (esclarecimento, reconhecimento, valores) ao presente, por meio da reatualização, revigoração, revitalização desse “passado”, que passa, evidentemente pelo compromisso assumido pelos modernos em ousar construir com aquilo que nos é próprio e peculiar a arte, cultura, identidade e literatura de orientação brasileira. O Brasil precisa ser redescoberto, mas pelos brasileiros e para os brasileiros.

3.4 Ser ou não ser pedagógico: a função da arte e a missão do artista

Minha arte aparente é antes de mais nada uma pregação. Em seguida é uma demonstração. Me seria certamente doloroso confessar isto se eu não fosse um homem que antes de mais nada vive e ama e se devotou inteiramente à vida e aos amores dele. E não o diria em público mas escolho a quem e sei pra quem o digo. Minha vida é uma erupção de ardências de amor humano, eu só vivo pensando nas realizações desse amor. É natural pois que os motivos de inspiração nasçam do que toma todo o meu motivo de viver. **Daí o lado intelectual, pregação, demonstração da minha pseudo-arte. Arte que se o for tem sempre um interesse prático imediato que nunca abandonou.** Esta diferença essencial entre mim e vocês todos os demais modernistas do Brasil explica os sacrifícios de minha arte.

Mário de Andrade (1987, p. 40, grifos nossos)

Mário não queria ser mestre de ninguém e nem tampouco formar “escolas”. No entanto, ele foi por muitos, considerado como o “grande mestre”, “o professor”, o companheiro com quem se podia, num gesto despojado e ao mesmo tempo comprometido, de grande amizade, dialogar, conversar sobre os mais diversos assuntos da vida, da produção artística, da realidade brasileira, no processo difícil e doloroso de afirmação do Brasil moderno, de afirmação e construção de sua intelectualidade e de sua cultura nacional, genuinamente brasileira.

É riquíssimo, elucidativo, crítico e político ler o Brasil que se mostra nos escritos marioandrados, desde sua poesia, passando por sua prosa, correspondência e crítica. No entanto, se conseguimos perceber muito da personalidade de Mário de Andrade em sua poesia, bem como de seu projeto estético ou poético-crítico, como aqui nesse trabalho estamos tratando, em sua poética, é sobretudo em sua vasta e proeminente correspondência que o desvelamento da alma do poeta se dá. Isso foi, por nós, profundamente apreendido e aprendido nas cartas que lemos, as que foram por Mário escritas a Carlos Drummond de Andrade e nas respostas dadas pelo poeta mineiro ao amigo confidente, Mário de Andrade. As cartas escritas por Mário de Andrade a Manuel Bandeira, apesar de não ser objeto específico de análise de nosso estudo, configuram-se como excelente material para o entendimento da gênese de muitos poemas de ambos os poetas – Mário e Bandeira.

A compreensão do Brasil dos anos 20 até 45, ano da prematura morte de Mário de Andrade é também extremamente pertinente, tal a complexidade e comprometimento estético, social e político do “brasileiro” Mário de Andrade.

Marcos Antônio de Moraes (2003, p. 17) discorre sobre o aspecto pedagógico e missionário da obra de Mário de Andrade, revelando que um bom leitor – de *A escrava que não é Isaura*, uma das obras fundamentais de Mário, ao lado do "Prefácio Interessantíssimo", visto que são textos críticos que inauguram as reflexões do crítico acerca da arte brasileira —deveria procurar na obra do escritor não um livro de receitas sobre os ideais modernizantes, mas sim a enunciação da necessidade de **abrasileiramento do brasileiro**. Nas palavras de Moraes,

Empregar expressão dúbia exigia de Mário o desvelo em destrinçar-lhe o significado, de forma didática, facilitando estrategicamente o aprendizado. Abrasileirar o brasileiro “não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o Brasil para os brasileiros”. Significava, na realidade, que o Brasil deveria encontrar meios culturais que o distinguissem de outros povos. (MORAES, 2003, p. 17).

Mário de Andrade foi um pensador da literatura brasileira, homem que se mostrou durante toda sua vida e construção artística preocupado com as questões que diziam respeito a nossa literatura brasileira, bem como com a formação de uma cultura brasileira, de orientação verdadeiramente nacional, uma cultura que traduzisse a vida e a realidade do brasileiro, de maneira autêntica, fora do eixo de comparação com a cultura européia, preocupa-se em acentuar a tradição brasileira, a cultura brasileira, tirando-a do “primitivismo” em que se encontrava em relação à cultura européia, para com isso engrandecer a literatura e a cultura brasileiras.

No entanto, para que a realização de seu projeto poético-crítico acontecesse, era necessário a Mário de Andrade caminhar junto e não ser alguém isolado, gritando sozinho. Em carta a Carlos Drummond de Andrade, em 23 de novembro de 1926, o poeta paulista dirá ao jovem poeta mineiro que seu desejo como artista é o de se “igualar, desindividualizar, despersonalizar, não para ser clássico, para se dar como lirismo de que todos participem e não como espetáculo”. Mário ainda reflete nesse trecho da carta sobre obras suas que tiveram aspecto distinto do seu novo ideal, o de produzir uma arte participativa, que dialogasse, que produzisse junto com os outros artistas a literatura brasileira. Isso porque Mário tinha consciência não só do seu papel como artista, mas também da importância de sua obra empenhada.

Minha revolta de *Paulicéia*, embora alguns tenham sentido também revoltas, não saiu universalizável, é um grito de um homem só, grito meu inconfundível. Ora hoje eu quero gritar de tal forma que meu grito seja o de toda gente. Quero dizer, tornar o menos pessoal possível minhas coisas pra que se tornem gerais. **Você discutiu comigo isso de eu considerar minha obra mesmo de ficção como um simples exemplo pros outros. Porém você me conhece suficientemente para saber que não uso de humildades protocolares. Foi a verificação pessoal do benefício que ia trazer *Paulicéia* publicada que me levou a publicar esse livro.** Porque quando o fiz, intimíssimo como é, minha intenção não era publicá-lo, falei isso em jornal e é verdade. **Fiz um livro pra mim. Porém, a barafunda de decomposturas que estava causando o movimento nosso e a timidez dos outros inda não se abalçando nem mesmo a sistematizar o verso livre como processo de criação me levou a mostrar e a publicar finalmente.** (ANDRADE, 1987, p. 98, grifos nossos).

É possível averiguar o quanto Mário avalia o movimento modernista com crítica e acuidade, no sentido de ter claro, a necessidade de se produzir arte de orientação moderna e brasileira. Afinal de que adiantaria que os artistas do Modernismo tivessem concepções e lemas revolucionários no âmbito das ideias, mas não o tivessem efetivamente em termos de

produção artística que circulasse e junto a outras produções artísticas de cunho também modernista compusesse a arte moderna brasileira, que fosse nossa, genuína, livre do mimetismo até então reinante. Nesse sentido, apesar de não querer ser “mestre”, “precursor” ou “guia”, Mário acaba por tomar a dianteira quando publica uma obra que traga em si, em sua forma e conteúdo, o que se propagava como ideal da arte moderna. Sem falsa modéstia, sem nenhum “cabotinismo”, Mário sabe ter alcançado o propósito.

Aqui em São Paulo nem Menotti nem Guilherme (este apesar dos convites insistentes de Sérgio Milliet então morante na Suíça e só escrevendo em francês e que eu ignorava por então) tinham feito um verso livre só. **Pois então o exemplo serviu e tem quem escutou de mim que se publicava Paulicéia apesar do chinfrim que ia causar era unicamente porque eu sabia que esse livro ia ser útil.** E o aproveitamento de coisas nacionais sem nacionalismo pregado desde a afirmativa do “falo brasileiro” do “Prefácio interessantíssimo” até as aves frutas etc. e as “Juvenilidades auriverdes” “Enfibraturas do Ipiranga”? E depois a sistematização do brasileiro fala gramaticada que me pus empregando desde as “Crônicas de Malasarte”? E o emprego consciente de Brasil único no movimento? Não sei a data do Brasil de Ronald, de *Raça* sei porque Guilherme o fez e o publicou imediatamente, porém eles já tinham escutado o “Noturno” que em junho de 1924 li pra todos eles e várias vezes no Rio. E posso mesmo me queixar dum deles pois que Ronald me chamando seu amigo íntimo e sendo na mesma data em reuniões e depois só comigo convidado a mostrar coisas e contar que tinha e estava fazendo, nunca me e nos falou do poema *Toda a América* que data no entanto de 1923. Coisas! E que só falo porque estou sozinho com você. Nem imagine que reivindico nada, o que seria ir de encontro ao apelo de humanidade que gozo e sofro. **O que quero provar é que tenho sido um convite e um exemplo e que esse papel é humano e do humano mais divino que pode ter neste mundo. Isso é servir. Isso é o apelo de humanidade de que falo, e nunca Deus me Livre! Ser aplaudido pelas massas.** (ANDRADE, 1987, p. 99, grifos nossos).

Marcos Antonio de Moraes (2007, p. 31), em seu livro *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*, comentando sobre a morte de Mário de Andrade e sua repercussão no meio intelectual, comenta o que Carlos Lacerda, nessa ocasião, escreveu sobre Mário de Andrade e sua influência sobre os jovens moços. Vejamos o que ele diz:

Carlos Lacerda, durante uma viagem a Belo Horizonte recebe a notícia da morte de Mário de Andrade. Redige, em 26 de fevereiro, um pequeno artigo, para publicá-lo n’O Jornal carioca. [...]. **Carlos Lacerda, nesse artigo, desenvolve, de certa forma, uma tentativa de compreender a ligação de Mário de Andrade com as “novas gerações”.** Constata a natureza diferenciada das relações que o escritor fundou em seu gesto de amizade, a partir do modo diverso pelo qual os grupos de moços de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte o “viam”. **Entretanto, para o jornalista, essa variedade de “interpretações” igualava-se em um ponto: “Todos [...] receberam dele o calor do estímulo e da crítica, o infatigável exemplo, a**

discreta mas profunda influência. Nunca uma grande inteligência fez tão pouco para ser mestre de gerações. Poucas vezes terá alguém sido tão completamente um mestre". Lacerda expande a busca da essência do "mestre", redefinindo em Mário a "humildade" e o desejo de "procurar entender" sem submissão, ceticismo ou desencanto. **Assim, a amizade com que o escritor fundamentava-se em um projeto pedagógico de mão dupla em que se aprendia "com ele ao mesmo tempo que ele aprendia"**. A definição de "mestre", a partir da percepção de amizade como fruto de uma fecundação intelectual, encontrada no artigo de Lacerda, reafirma-se vigorosamente nesse momento em que se cultua Mário morto na imprensa. (MORAES, 2007, p. 30-32, grifos nossos).

Marcos Antonio de Moraes prossegue sua discussão apontando outros autores que no contexto da morte de Mário de Andrade também o apontaram como "mestre", dentre eles Alphonsus de Guimaraens e Murilo Miranda, o qual, este último, afirmou ser Mário o "mestre na acepção mais verdadeira do termo, pois nunca recusou a sua palavra de estímulo e de compreensão a todos quantos (principalmente os moços que o ouviam como a um oráculo) recorriam a sua autoridade" (MORAES, 2007, p. 32). Moraes nomeia os apontamentos feitos por escritores diversos, acerca de Mário de Andrade, como apontamentos, expressões que, na verdade, encobrem a complexa conjunção dos fatores que norteiam uma relação pedagógica presente na obra de Mário de Andrade. Mário foi nomeado de diversas maneiras, dentre elas: "mestre", "professor", "guia", "irmão mais velho" ou ainda "mestre de gerações". Porém, Marcos Antonio de Moraes, continua seu estudo, Mário de Andrade não foi em momento algum um crítico arrogante com quem não era possível estabelecer o construtivo diálogo. Ao contrário, os que correspondiam com Mário, viam nele, segundo Moraes, alguém que

guardava a especificidade de se mostrar o "amigo" que "ouvia atento com ouvidos de confessor", discutindo de "igual para igual", com "voz humilde de humildade consciente". [...]. Mário era o mestre a quem se chamava de amigo, amigo que se chamava de mestre, trocando-se assim, afirma Moraes, a noção de "discípulo" pela de "amigo". (MORAES, 2007, p. 33).

A relação de Mário de Andrade com os que com ele correspondiam era tão intensa, já que Mário não deixava ninguém sem resposta que ele acaba conquistando antes de morrer os títulos de Papa do Modernismo, Amigo dos Moços e Mestre. No entanto, Mário era mais que isso, era também o fiel confidente, o amigo, o professor e o conselheiro. Marcos Antonio de Moraes diz que a carta era para Mário um encargo eminentemente pedagógico.

O projeto epistolar de caráter didático surge, efetivamente, em novembro de 1924, com amadurecimento de primeira formulação sobre o "nacionalismo". Para Mário, a determinação da identidade brasileira passava pela caracterização de um projeto artístico que tencionava avaliar criticamente as

idéias importadas, buscar as raízes culturais e, a partir disso, encontrar a projeção de um núcleo diferenciador civilizatório “no concerto das nações”. A universalidade por meio do traço que “singulariza e individualiza” o Brasil transforma-se em bordão, em artigos e cartas de Mário de Andrade. (MORAES, 2007, p.135).

Marcos Antonio de Moraes avalia esse procedimento de Mário como algo que o diferenciava dos demais intelectuais e escritores de sua geração, mas isso porque Mário havia escolhido como propósito de vida “dialogar com os moços”, construindo por meio de suas cartas uma espécie de “teoria que valoriza a influência do mestre sobre o discípulo”.

Mário vê a influência como algo natural, fatalizada, sobretudo, “quando a gente é bom aluno e tem professor que se apaixona pelo que ensina”. E se essa maneira de conceber uma ideal conjugação didática inicia-se em tom impessoal, genérico, termina construindo a imagem que o missivista desejava de si, o de professor dedicado: “como é meu caso”. O escritor aposta no amadurecimento gradual da personalidade de quem aprende, não reagindo em princípio, para poder atingir, com o tempo, a “expressão original do ser”. [...] Lembrando-se do próprio trabalho de mentor dos jovens, Mário conclui que, dentre aqueles que o buscaram, justamente os que conseguiram melhor se realizar intelectual e artisticamente tinham sido os jovens que não se opuseram a um diálogo formador. (MORAES, 2007, p. 175).

É importante destacar que o diálogo sempre aberto por Mário em seu procedimento pedagógico de troca de correspondências se dava de maneira transitiva e fecundante, por via de mão dupla, em que o contrato firmado fosse baseado no princípio de camaradagem e da igualdade, o que fazia com que Mário esperasse dos seus correspondentes total liberdade diante dele, dizendo sempre o que pensavam, concordando ou não com o que Mário dissesse, mesmo que fosse necessário, para isso, “gritar”, “berrar”, “discutir”, evidenciando que não aceitavam certo ponto de vista ou opinião.

[...] Mário, então, semeia a inquietação, exigindo posicionamentos artísticos, incitando reações. Na realidade, a correspondência, em sua grandeza, começa aí, no terreno movediço do desassossego. Vislumbra-se, então, o complexo ideário pedagógico de Mário, que funde a necessidade do conhecimento teórico, o questionamento de si próprio, impedindo a acomodação do espírito, e a tentativa de compreensão analítica, o “interpretar conscientemente”. (MORAES, 2007, p. 222).

3.5 Ser ou não ser nacionalista: o Aníson de Andrade e a construção da identidade

É possível ser sem ser nacional. Só que eu botei uma significação toda especial no meu verbo ser. Ser pra mim é também representar, e não tem uma só figura de artista no mundo histórico que sendo representativa não seja nacional. Você afirmou lembrando o Osvaldo, ou lembrando-o: “A suprema expressão da brasilidade é sua estupidez.” Não porque o que representa o Brasil não é a sua arte exótica até pra nós e que não colabora no presente universal, mas a forma cultural que pode adquirir a nacionalidade no desenvolvimento de si mesma. O que é exótico serve apenas de condimento.

Mário de Andrade (1987, p. 40)

Carlos Drummond de Andrade em carta de 30 de dezembro de 1924, enviada a Mário de Andrade, debate com poeta paulista sobre o dilema *ser ou não ser nacionalista*, discordando do que Mário havia antes lhe dito numa outra carta de que havia *mal nacionalismo* e *bom nacionalismo*, bem como da questão de que bastaria a um escritor escrever em *brasileiro*, para que fosse brasileiro, se assim o desejasse *ser*.

Como dizer a um escritor: escreva brasileiro, se deseja *ser*? Há mil maneiras de *ser*. Uma delas, e não a menos confortável, é deixar-se *ser*. Um dia, eu *serei*, e acabou-se... Se não *for*, é porque sou um cretino irremediável, e de nada me valerá recorrer aos enternecimentos patrióticos. Pode-se ser brasileiro até na Patagônia, até no Cairo, até no inferno, e sentir com emoção brasileira um crepúsculo nos Dardanelos ou uma eleição nos Estados Unidos. [...] Escute. Há ocasiões em que eu me sinto enquadrado no meio natal. Sou um com a minha gente. Nessas ocasiões sou brasileiro como os que mais o sejam. Mas não chego a ser **nacionalista**. Entendo por **nacionalista**: ter princípios; fazer estatutos sobre o amor da pátria, etc. e como é bom ser brasileiro! Contudo, não é o único bem da vida. Daí amanhecer, outros dias, norueguês ou tchecoslovaco (mais frequentemente, francês). Isto é o que eu chamo de *liberdade espiritual*. Este sim o maior bem da vida. Ser. Mas ser tudo. Não somente brasileiro. É tão pequeno o Brasil!... Irradiação de personalidade, e não ausência dela. A literatura que se fomenta. Você, que tão ardorosamente campa de brasileiro, foi fazer a sua cultura na França, na Inglaterra, na Alemanha. Universalizou o mais que pôde a sua inteligência... É um fenômeno de cultura, numa terra de beata ignorância. Pois, olhe: estou com o Oswald num ponto: a suprema expressão de brasilidade é a estupidez. E se nós quisermos ser brasileiros de fato, sejamos burros, bárbaros, primitivos. [...] Repito: há mil maneiras de *ser*. A pior delas é *ser* nacionalista. (ANDRADE, 2002, p. 79-80).

Nesse momento, Drummond ainda não tinha compreendido o “nacionalismo” defendido por Mário de Andrade. O nacionalismo apregoado por Mário passava pelo *ser* brasileiro e pelo *ser* de maneira natural, espontânea, autêntica, no entanto, também pensado, construído, algo que viesse do “povo mais simples” e que fosse compreendido, pela consciência dos artistas e intelectuais brasileiros como algo que se conformasse, moldasse e

fundasse a cultura e literatura brasileira. Antonio Candido, em sua *Formação da literatura brasileira*, quando discute o “nacionalismo literário”, afirma:

Os contemporâneos intuíram ou pressentiram esse fato, arraigando-se em consequência no seu espírito a noção de que fundavam a literatura brasileira. Cada um que vinha - Magalhães, Gonçalves Dias, Alencar, Franklin Távora, Taunay - imaginava-se detentor da fórmula ideal de *fundação*, referindo-se invariavelmente às condições previstas por Denis e retomadas pelo grupo da *Niterói*: expressão nacional autêntica. [...] O nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do *próprio* contra o *imposto*. Daí a soberania do tema local e sua decisiva importância em tais países, entre os quais nos enquadrámos. Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata - afirmando em contraposição o concreto espontâneo, característico, particular. [...] Em nossos dias, o neo-indianismo dos modernos de 1922 (precedido por meio século de etnografia sistemática) iria acentuar aspectos autênticos da vida do índio, encarando-o, não como gentil-homem embrionário, mas como primitivo, cujo interesse residia precisamente no que trouxesse de diferente, contraditório em relação à nossa cultura européia. (CANDIDO, 1997, p.15-16, 19).

A formação de uma Literatura Brasileira estudada por Antonio Candido é, poderíamos dizer, o que Mário de Andrade procurava insistentemente construir na busca de instauração de seu projeto poético-crítico, ao qual ele gostaria que se juntassem outros tantos artistas e intelectuais brasileiros. E alguns tantos se juntaram a ele na construção/formação de nossa Literatura Brasileira. Entre eles Drummond, o companheiro de longa caminhada, está certo que foi companheiro de Mário mais no “papel, nas correspondências”, no entanto, isso não significou para os dois missivistas menos contato pessoal, menos intimidade, menos amizade, menos cumplicidade, ao contrário, a distância física ressaltou nos dois poetas a liberdade do irmão, do companheiro a quem se diz tudo o que sente, o que sonha, o que pensa, o que deseja e até o que entristece, o que fragiliza e o que distancia. A importância de Mário de Andrade no espírito e caráter do poeta mineiro é verificada já na carta/bilhete que Drummond envia a Mário em janeiro de 1925, em que o poeta itabireense diz-se “brasileiro confesso” graças a Mário de Andrade. “Mesmo assim, verá que capitulei em mais de um ponto. Sou hoje brasileiro confesso. E graças a você, meu caro!” (Carlos e Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mario de Andrade, 2002, p. 88). E numa outra carta de 6 de fevereiro de 1925, Drummond já se mostra como alguém que se sente incorporado ao ideal estético-crítico defendido por Mário e por outros do grupo Modernista, tanto que diz a Mário de Andrade querer lhe apresentar um escritor que também poderá se juntar ao grupo. Tratava-se de Emílio Moura, sobre quem Drummond diz ser um amigo excelente, de grande

inteligência e à procura de “libertação”, a qual viria após *uns trancos*. Drummond espera, assim, que Mário de Andrade fará com o Emílio Moura, o mesmo que fizera com ele há bem pouco tempo, dera-lhe *uns bons trancos*, por meio do diálogo respeitoso, mas de sinceridade e franqueza necessárias e o convertera, com isso, ao Brasil, tornando-se Drummond, desde então, brasileiro confesso.

Você, que chamam de louco, tem uma coisa pasmosa: a saúde mental mais forte e mais irritante que eu conheço. Tenho a convicção de que, depois das sucessivas provas de força que você e os outros malucos têm dado (*Paulicéia, Epigramas, Frauta, Ritmo dissoluto, Miramar, Escrava*), não é possível ficar-se inerte, a menos que se seja irremediavelmente estúpido ou falecido. Quero apresentar-lhe mais um amigo, um camarada excelente: Emílio Moura. Penumbrou bastante e agora, parece, quer voar mais longe. [...] Confio que *uns trancos* lhe serão suficientes. Hei de mandar-lhe o artigo do rapaz, logo que este o publique. Guarde esse nome, em que confio, e que é de um companheiro muito digno. Seu passadismo cairá breve. **Ah! Quando penso que também eu andei a esmo pelos jardins passadistas, colhendo e cheirando flores gramaticais, e bancando atitudes de sabedoria! Pois veio o imprevisto e me expulsou do jardim. Você, com duas ou três cartas valentes acabou o milagre. Converteu-me à terra.** Creio agora que, sendo o mesmo, sou outro pela visão menos escura mais amorosa das coisas que me rodeiam. Respiro com força. Berro um pouco. Disparo. Creio que sou feliz! (ANDRADE, 2002, p. 94-95, grifos nossos).

Mário de Andrade, em resposta dada a Drummond em 18 de fevereiro de 1925, esclarece ao poeta mineiro e também a si mesmo um pouco mais do seu ideal estético, e faz isso tanto quando discute versos da poesia drummondiana, quanto quando reflete sobre sua própria obra e projeto poético-crítico.

Veja bem, Drummond, que eu não digo pra você que se meta na aventura que me meti de estilizar o brasileiro vulgar. Mas refugir de certas modalidades nossas e *perfeitamente humanas* como o *chegar na estação (aller em ville, arrivare in casa mia, andare in città)* é preconceito muito pouco viril. Quem como você mostrou a coragem de reconhecer a evolução das artes até a atualização delas põe-se com isso em manifesta contradição consigo mesmo. [...] **A aventura em que me meti é uma coisa séria já muito pensada e repensada. Não estou cultivando exotismos e curiosidades de linguajar caipira.** Não. É possível que por enquanto eu erre muito e perca em firmeza e clareza e rapidez de expressão. Tudo isso é natural. Estou num país novo e na escuridão completa duma noite. Não estou fazendo regionalismo. Trata-se duma estilização *culta* da linguagem popular da roça como da cidade, do passado e do presente. [...] Não estou pitorescando o meu estilo nem muito menos colecionando exemplos de estupidez. **O povo não é estúpido** quando diz “vou na escola”, “me deixe”, “carneirada”, “mapear”, “besta ruana”, “farra”, “vagão”, “futebol”. **É antes inteligentíssimo nessa aparente ignorância porque sofrendo as influências da terra, do clima, das ligações e contatos com outras raças, das necessidades do momento e de adaptação, e da pronúncia, do**

caráter, da psicologia racial, modifica aos poucos uma língua que já não lhe serve de expressão porque não expressa ou sofre essas influências e a transformará afinal numa outra língua que se adapta a essas influências. [...] Nessa estrada me meti. Sei que tudo está por fazer. E o que é pior, sei que **uma palavra brasileira empregada na escrita soa pra todos como exotismo, regionalismo porque só como regionalismo exótico foi empregada até agora.** [...] Por isso falo em criar uma linguagem *culta* brasileira e falo em adquirir novos preconceitos porque assim se move a vida do homem e se torna nova e se torna bonita. (ANDRADE, 2002, p. 100-101, grifos nossos).

Esse tom consciente do artista, sabedor de sua “sina”, com responsabilidade de “conduzir” os escritores, intelectuais e artistas que se propunham nos tempos áureos e também mais conscientes do Modernismo a assumir uma postura diferenciada, ousada, libertária da arte e escrita até então produzidas. Mário toma a frente do movimento estético, iniciando seu projeto estético-pedagógico, isto porque como o próprio “Papa do Modernismo” dizia era necessário ao artista que desejasse construir uma arte de orientação brasileira sacrificar sua própria arte em função desse objetivo. Assim, a produção artística, especificamente de Mário de Andrade, possui uma função prática, utilitária, o que leva Mário, desde o “Prefácio interessantíssimo” a escrever obras que em sua composição utilizem da forma defendida por ele em sua teorização sobre os procedimentos de construção da obra de arte, isto é, o que Mário tanto discutia em suas longas cartas com vários escritores acerca da arte, cultura e literatura brasileira era o que ele mesmo realizava em suas produções, sobretudo, porque acreditava que sua arte deveria ser útil. No “Prefácio interessantíssimo” vê-se a explicação do autor sobre sua obra, comprovando assim seu ideal poético-crítico. Talvez por isso, Mário fosse considerado pela maioria dos críticos e artistas brasileiros como personalidade importantíssima no processo de construção da arte de orientação genuinamente brasileira. Dentre as múltiplas personas, qualidades e atividades desse intelectual que se desdobrava em mais “trezentos” destacamos a do professor de música, tanto que em várias ocasiões, Mário de Andrade utilizou em seus escritos termos próprios da música como analogias ou metáforas que se referiam à cultura, à arte e à literatura brasileira. Mário será o guia, o músico, a referência (em várias situações), o regente (em tantas outras situações) que orquestrará, por meio de suas obras, seus escritos, suas reflexões, suas correspondências, a construção e formação da nacionalidade brasileira, inserindo a jovem nação em formação cultural, estética, literária no conjunto sinfônico das nações. No “Prefácio interessantíssimo” o poeta irá se intitular como o “Anfião moreno”, responsável por não mais cantar só, bem

como por trazer outros que juntamente com ele também cantem e o ajudem a construir a arte de orientação brasileira. Vejamos alguns trechos do “Prefácio interessantíssimo”:

Leitor: Está fundado o Desvairismo. Este prefácio, apesar de interessante, inútil.[...] Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo.[...]E desculpo-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem. [...] Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada. [...] A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer impecilho a perturba e mesmo emudece. **Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia**, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. [...] Costumo andar sozinho.**Virgílio, Homero, não usaram rima. Virgílio, Homero, têm assonâncias admiráveis. A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. E possui o admirabilíssimo "ão"**.[...] Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e ainda bebo no copo dos outros. 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 oitavada, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível.[...]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, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética. Assim, em "Paulicéia Desvairada" usam-se o verso melódico: "São Paulo é um palco de bailados russos"; o verso harmônico: "A cainçalha ... A Bolsa... As jogatinas..."; e a polifonia poética (um e à vezes dois e mesmo mais versos consecutivos): "A engrenagem trepida... A bruma neva..." Que tal? Não se esqueça porém que outro virá destruir tudo isto que construí. Para juntar à teoria:1.ºOs gênios poéticos do passado conseguiram dar maior interesse ao verso melódico, não só criando-o mais belo, como fazendo-o mais variado, mais comotivo, mais imprevisto. Alguns mesmo conseguiram formar harmonias, por vezes ricas. Harmonias porém inconscientes, esporádicas. [...]3.º**A realização da harmonia poética efetua-se na inteligência. A compreensão das artes do tempo nunca é imediata, mas mediata.** Na arte do tempo coordenamos atos de memória consecutivos, que assimilamos num todo final. Este todo, resultante de estados de consciência sucessivos, dá a compreensão final, completa da música, poesia, dança terminada. 5.ºBilac, Tarde, é muitas vezes tentativa de harmonia poética. [...]Tarde é um apogeu. As decadências não vêm depois dos apogeus. O apogeu já é decadência, porque sendo estagnação não pode conter em si um progresso, uma evolução ascensional. Bilac representa uma fase destrutiva da poesia; porque toda perfeição em arte significa destruição. Imagino o seu susto, leitor, lendo isto. Não tenho tempo para explicar: estude, si quiser. **O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar, metodizar as**

lições do passado. Volto ao poeta. Ele fez como os criadores do *Organum medieval*: aceitou harmonias de quartas e quintas desprezando terceiras, sextas, todos os demais intervalos. [...] **Dom Lirismo**, ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente, é inspecionado pela visita médica, a Inteligência, que o alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. **Dom Lirismo sofre mais uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que denominou Censura. Sou contrabandista! E contrário à lei da vacina obrigatória.** Parece que sou todo instinto... Não é verdade. Há no meu livro, e não me desagrada, tendência pronunciadamente intelectualista. [...] **Prefácio: rojão do meu eu superior. Versos: paisagem do meu eu profundo.** Pronomes? **Escrevo brasileiro.** Si uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia.[...] Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser. **Sei mais que pode ser moderno artista que se inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de Nun' Álvares. Reconheço mais a existência de temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presença-dos-ausentes, ex-gozo-amargo-de-infelizes. Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos dum era nova. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre da arte. [...] Canto da minha maneira. Que me importa si me não entendem? Não tenho forças bastantes para me universalizar? Paciência. Como o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio só. Mas canto é agente simpático: faz renascer na alma dum outro predisposto ou apenas sinceramente curioso e livre, o mesmo estado lírico provocado em nós por alegrias, sofrimentos, ideais. Sempre hei de achar também algum, alguma que se embalarão à cadência libertária dos meus versos. Nesse momento: novo Anfião moreno e caixa-d'óculos, farei que as próprias pedras se reunam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas esconderemos nossa tribo.[...] Mas todo esse prefácio, com todo o disparate das teorias que contém, não vale coisíssima nenhuma. Quando escrevi "Paulicéia desvairada" não pensei em nada disto. Garanto porém que chorei, que cantei, que ri, que berrei... Eu vivo! Aliás versos não se escrevem para leitura de olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se, choram-se. [...] Não continuo. Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem for como eu tem essa chave. E está acabada a escola poética "Desvairismo". Próximo livro fundarei outra. E não quero discípulos. Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só. [...]** (ANDRADE, 2005, grifos nossos).

Segundo Luiz Costa Lima, em seu livro *Lira e antilira*, João Cabral de Melo Neto, em seu poema "Fábula de Anfion", apresenta Anfion como alguém que "se consome e move pelo ideal da pureza concreta e de construção geométrica". E a matéria que move a poesia é questionadora de si mesma.

A opção travada não é mais entre a voz melódica e a voz a cru, entre o homem dito na poesia com adornos e o homem nela inscrito a nu. O ataque é mais radical e, acrescentamos, mais contemporâneo: seu dilema se mostra nos termos de poesia ou não-poesia. Pode-se ver a lógica interna entranhada neste passo. Cabral não joga com lances de resultado previsto, que não o atingissem pessoalmente enquanto produtor. Joga sim com seu próprio destino modelado, seu modo de ser poeta; não recua por conseguinte, perante o mais ingente e perigoso. [...] Na verdade, mas do que isso, a dúvida sobre a poesia estabelece uma verdadeira dialética: a dialética da invenção e da interrogação. Assim acontece em virtude de que a ameaça do silêncio a si mesmo feita decorre do exercício do não-silêncio, a interrogação sobre a poesia por afirmações na poesia. Ou seja, para que Cabral encontre uma razão que justifique o silêncio será sempre necessário que ele argumente com o não-silêncio. [...] A poesia poderia ser meramente preterida por outra atividade por outra atividade em que o poeta sentisse calado seu vazio anterior. Como a pergunta sobre a poesia, porém, se faz dentro mesmo da poesia, ao lado de um abismo – o silêncio – se abre o caminho: a recriação do poético após cumprida sua dessacralização. (COSTA LIMA, 1968, p. 275-276).

Luiz Costa Lima prossegue sua discussão, apresentando os pontos de encontro e de contraponto entre o poema “Fábula de Anfion”, de João Cabral e o *Amphion*, de Paul Valéry. O que Valéry defende em seu *Amphion* aproxima-se, em um aspecto, ao que Mário de Andrade realiza em sua poesia, em seus escritos, em sua crítica. Isto é, Mário como *Anfião moreno* irá se aproximar ora do Anfion de Cabral, ora do Anfion de Valéry. Vejamos o que diz Costa Lima:

O que nos cabe portanto verificar é qual a idéia de mundo em que se funda e a partir da qual deriva a postulação de Valéry. Não saindo por enquanto do texto escolhido, ele nos apresenta passagem bastante decisiva: “Esquecia o essencial: que a composição – ou seja, o elo entre o conjunto e o detalhe – é muito mais sensível e exigível nas obras de música e de arquitetura do que nas artes onde a reprodução dos seres visíveis é o objeto, pois estas, por retirarem seus elementos e seus modelos do mundo exterior, do mundo das coisas já feitas e dos destinos já fixados, têm como resultado alguma impureza, alguma alusão a este mundo alheio, alguma impressão equivocada e acidental. A pureza formal se exerce portanto face ao mundo. Sua exigência visará afastá-lo da construção artística. [...] Daí o conluio estabelecido entre arquitetura e música, as artes menos sujeitas, segundo o texto citado, à impureza mundana. O *Amphion* resultará da pesquisa nesta direção. A alternância de coros, de vozes das musas, de intervenções de Apolo, do sono encantado e depois da voz falada pelo Amphion desperto, combinam música e palavra, palavra-canto e palavra-encanto. [...] O poeta convertido em teórico antecipa toda uma escola contemporânea de crítica literária. [...] **Antes de tudo se observa que não é propriamente a poesia o que Valéry questiona.** [...] **No Anfion de Valéry**, o herói é levado pela morte logo após a Primeira Musa declarar: “L’ouvrage est achevé!” A Morte ou o Amor – como retifica o próprio texto – impede que o herói suba ao Templo, onde receberia as honras e construtor de Tebas. Ela o envolve com ternura, continua o texto, “toma-lhe docemente a Lira, sobre a qual faz ouvir

algumas notas profundas, e, em seguida, a lança na fonte”. **O Anfion francês tem sua carreira encantatória completada pela morte,, do mesmo modo que sua lira completa seu canto na fonte em que jaz.** Ao Anfion de Cabral nada socorre. **Vozes não são ouvidas. Apolo se transmuda no acaso que lhe devolve a flauta que desprezara, a morte não o envolve. Assim é ele próprio que toma da flauta e a lança não à fonte que a completaria, mas aos “peixes-surdo-mudos do mar”.** Em suma, ao Valéry que opera uma nova sacralização do poético, se opõe o Cabral que tem de ver o que fazer da poesia, depois de tê-la por completo dessacralizado. Valéry lida com o *para que* da poesia, a que emprestará uma função aristocrático-religiosa; Cabral, com seu *por que*, a que responderá fazendo-a instrumento mais rigoroso de captação da “impureza”: o homem na sua carente moradia. (COSTA LIMA, 1968, p. 277-280).

A essa função do *para que* da poesia que Valéry atribui a sua poesia, Mário de Andrade se aproxima quando como “Anfião moreno” compreende que o artista e sua arte têm o compromisso e a função de ser útil, pois a arte tem que servir e o artista, para isso, tem que sacrificar sua própria arte pessoal, a fim de obter maior alcance de sua produção estética, sobretudo porque essa compreensão de Mário de Andrade sobre a função do artista e da arte encontra-se ancorada em seu projeto estético-pedagógico, poético-crítico de “abrasileirar o Brasil”. No entanto, ao retomar o mito da construção de Tebas, o Anfion do “Prefácio interessantíssimo”, o próprio Mário e seu modo de conceber seu papel como “maestro” dos ideais e propostas do Modernismo e ao discutir por meio do processo racional de reflexão sobre a construção de sua arte e de sua poesia, Mário se aproxima do Anfion de Cabral que também por meio de sua poesia procura a explicação do processo construtivo de sua arte-poesia. Vejamos o trajeto-desenho do Anfion de João Cabral de Melo Neto e vejamos os pontos de diálogo com o **Anfião moreno** do “Prefácio interessantíssimo”, de Mário de Andrade.

FÁBULA DE ANFION⁹,

(*Anfion chega ao deserto*)

⁹ **Fábula de Anfion** é um poema narrativo, onde o anti-herói procura despojar a poesia de sua afetividade. Inspira-se no mito clássico da construção de **Tebas**, problematizando a insuficiência das palavras. **Anfion**, de acordo com a mitologia grega, era filho de **Júpiter e Antíopa**. Dotado de talento para a música, **Anfion** recebeu uma lira de **Apolo**. Ao som dessa lira, construiu depois a muralha de Tebas; as pedras iam-se colocando umas sobre as outras, sem qualquer esforço. **Cabral** substituiu a lira por uma flauta rústica e interpretou o mito com liberdade de criação, associando os motivos temáticos "pedra" / "palavra". Ao final do poema o acaso vai frustrar o projeto de **Anfion** (depuração, mineralização dos objetos), por aparecer inexplicavelmente com toda uma vitalidade biológica. É uma força instintiva e anárquica que rompe com a aridez da vida ascética perseguida pelo poeta. (Disponível em: <<http://pt.shvoong.com/books/biography/1659860-jo%C3%A3o-cabral-melo-neto-vida/#ixzz1SfiqI3UD>>. Acesso em: 5 abr. 2011.

1. O DESERTO

No deserto, entre a
paisagem de seu
vocabulário, Anfion,

ao ar mineral isento
mesmo da alada
vegetação, no deserto

que fogem as nuvens
trazendo no bojo
as gordas estações,

Anfion, entre pedras
como frutos esquecidos
que não quiseram

amadurecer, Anfion,
como se preciso círculo
estivesse riscando

na areia, gesto puro
de resíduos, respira
o deserto, Anfion.

(Ali, é um tempo claro
como a fonte
e na fábula.
Ali, nada sobrou da noite
como ervas
entre pedras.

Ali, é uma terra branca
é avida
como a cal.

Ali, não há como pôr vossa tristeza
como a um livro
na estante.)

*

(Sua flauta seca)

Ao sol do deserto
no silêncio atingido
como a uma amêndoa,
sua flauta seca:

sem a terra doce
de água e de sono;
sem os grãos do amor
trazidos na brisa,

sua flauta seca:
 como alguma pedra
 ainda branca, ou lábios
 ao vento marinho.

(O sol do deserto)

(O sol do deserto
 não intumesce a vida
 como a um pão.

O sol do deserto
 não choca os velhos
 ovos do mistério.

Mesmo os esguios,
 discretos trigais
 não resistem a

o sol do deserto,
 lúcido, que preside
 a essa fome vazia.)

(Anfion pensa ter encontrado a esterilidade que procurava)

Sua mudez está assegurada
 se a flauta seca:
 será de mudo cimento,
 não será um búzio

a concha que é o resto
 de dia de seu dia:
 exato, passará pelo relógio,
 como de uma faca o fio.

2. O ACASO

(Encontro com o acaso)

No deserto, entre os
 esqueletos do antigo
 vocabulário, Anfion,

no deserto, cinza
 e areia como um
 lençol, há dez dias

da última erva
 que ainda o tentou
 acompanhar, Anfion,

no deserto, mais, no
 castiço linho do
 meio-dia, Anfion,

agora que lavado
 de todo canto,
 em silêncio, silêncio

desperto e ativo como
 uma lâmina, depara
 o acaso, Anfion.

(O acaso ataca e faz soar a flauta)

Ó acaso, raro
 animal, força
 de cavalo, cabeça
 que ninguém viu;
 ó acaso, vespa
 oculta nas vagas
 dobras da alva
 distração; inseto
 vencendo o silêncio
 como um camelo
 sobrevive à sede,
 ó acaso! O acaso
 súbito condensou:
 em esfinge, na
 cachorra de esfinge
 que lhe mordia
 a mão escassa;
 que lhe mordia
 a mão escassa;
 que lhe roía
 o osso antigo
 logo florescido
 da flauta extinta:
 áridas do exercício
 puro do nada.

*

(Tebas se faz)

Diz a mitologia
 (arejadas salas, de
 nítidos enigmas
 povoados, mariscos
 ou simples nozes
 cuja noite guardada
 à luz e ao ar livre
 persiste, sem se dissolver)
 diz, do aéreo
 parto
 daquele milagre:

Quando a flauta soou
 um tempo se desdobrou
 do tempo, como uma caixa
 de dentro de outra caixa.

3. ANFION EM TEBAS

(Anfion busca em Tebas o deserto perdido)

Entre Tebas, entre
 A injusta sintaxe

que fundou, Anfion,
entre Tebas, entre
mãos frutíferas, entre
a copada folhagem

de gestos, no verão
que, único, lhe resta
e cujas rodas

quisera fixar
nas, ainda possíveis,
secas planícies

de alma, Anfion,
ante Tebas, como
a um tecido que

buscasse adivinhar
pelo avesso, procura
o deserto, Anfion.

(Lamento diante de sua obra)

“Esta cidade, Tebas
não a quisera assim
de tijolos plantada,

que a terra e a flora
procuram reaver
a sua origem menor:

como já distinguir
onde começa a hera, a argila,
ou a terra acaba?

Desejei longamente
liso muro, e branco,
puro sol em si

como qualquer laranja;
leve laje sonhei
largada no espaço.

Onde a cidade
Volante, a nuvem
civil sonhada?”

(Anfion e a flauta)

“Uma flauta: como
dominá-la, cavalo
solto, que é louco?

Como antecipar
a árvore de som
de tal semente?

daquele grão de vento
recebido no açude
a flauta cana ainda?

Uma flauta: como reaver
Suas modulações,
Cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas
antecipadamente, como faz,
no tempo, o mar?

A flauta, eu a joguei
Aos peixes surdos-
Mudos do mar.”

(João Cabral de Melo Neto, 2003)

Na fábula dos irmãos Grimm, de nome *O flautista de Hamelin*, é possível também ver o poder encantatório da “flauta”¹⁰, a qual, nessa história, é utilizada para transportar para outro lugar, num primeiro momento os ratos da cidade, como defesa da cidade; e, num segundo momento, as crianças, nesse caso como castigo aos habitantes de Hamelin porque descumpriram o acordado com o flautista.

O flautista de Hamelin, Irmãos Grimm

Há muito, muitíssimo tempo, na próspera cidade de Hamelin, aconteceu algo muito estranho: uma manhã, quando seus gordos e satisfeitos habitantes saíram de suas casas, encontraram as ruas invadidas por milhares de ratos que iam devorando, insaciáveis, os grãos dos celeiros e a comida de suas bem providas despensas. Ninguém conseguia imaginar a causa de tal invasão e, o que era pior, ninguém sabia o que fazer para acabar com tão inquietante praga. Por mais que tentassem exterminá-los, ou ao menos afugentá-los, parecia ao contrário que mais e mais ratos apareciam na cidade. Tal era a quantidade de ratos que, dia após dia, começaram a esvaziar as ruas e as casas, e até mesmo os gatos fugiram assustados. Ante a gravidade da situação, os homens importantes da cidade, vendo perigar suas riquezas pela voracidade dos ratos, convocaram o conselho e disseram: Daremos cem moedas de ouro a quem nos livrar dos ratos. **Pouco depois se apresentou a eles um flautista taciturno, alto e desengonçado, a quem ninguém havia visto antes, e lhes disse: "A recompensa será minha. Esta noite não haverá um só rato em Hamelin". Dito isso, começou a andar pelas ruas e, enquanto passeava, tocava com sua flauta uma melodia maravilhosa, que encantava aos ratos, que iam saindo de seus esconderijos e seguiam**

¹⁰ As flautas foram um dos primeiros instrumentos musicais criados pelos homens. Os não-índios encontraram, em sítios arqueológicos, flautas esculpidas em ossos com 40.000 anos de idade. Já na história de povos indígenas de todo o mundo as flautas também estão presentes desde o tempo em que os deuses viviam na terra, e hoje são utilizadas em festas e em rituais.[...] O etnólogo Stephen Hugh-Jones, em estudo sobre os índios Barasana do noroeste da Amazônia, defendeu que tais flautas sagradas seriam, para os homens, símbolos do amadurecimento e da demonstração de criatividade.

hipnotizados os passos do flautista que tocava incessantemente. E assim ia caminhando e tocando, levou-os a um lugar muito distante, tanto que nem sequer se poderia ver as muralhas da cidade. Por aquele lugar passava um caudaloso rio onde, ao tentar cruzar para seguir o flautista, todos os ratos morreram afogados. Os hamelineses, ao se verem livres das vorazes tropas de ratos, respiraram aliviados. E, tranqüilos e satisfeitos, voltaram aos seus prósperos negócios e tão contente estavam que organizaram uma grande festa para celebrar o final feliz, comendo excelentes manjares e dançando até altas horas da noite. Na manhã seguinte, o flautista se apresentou ante o Conselho e reclamou aos importantes da cidade as cem moedas de ouro prometidas como recompensa. Porém esses, liberados de seu problema e cegos por sua avareza, reclamaram: “Saia de nossa cidade! Ou acaso acredita que te pagaremos tanto ouro por tão pouca coisa como tocar a flauta?”. E, dito isso, os honrados homens do Conselho de Hamelin deram-lhe as costas dando grandes gargalhadas. **Furioso pela avareza e ingratidão dos hamelineses, o flautista, da mesma forma que fizera no dia anterior, tocou uma doce melodia uma e outra vez, insistentemente. Porém esta vez não eram os ratos que o seguiam, e sim as crianças da cidade que, arrebatadas por aquele som maravilhoso, iam atrás dos passos do estranho músico. De mãos dadas e sorridentes, formavam uma grande fileira, surda aos pedidos e gritos de seus pais que, em vão, entre soluços de desespero, tentavam impedir que seguissem o flautista. Nada conseguiram e o flautista os levou longe, muito longe, tão longe que ninguém poderia supor onde, e as crianças, como os ratos, nunca mais voltaram.** E na cidade só ficaram a seus opulentos habitantes e seus bem repletos celeiros e bem cheias despensas, protegidas por suas sólidas muralhas e um imenso manto de silêncio e tristeza. E foi isso que se sucedeu há muitos, muitos anos, na deserta e vazia cidade de Hamelin, onde, por mais que se procure, nunca se encontra nem um rato, nem uma criança. (Disponível em: <<http://members.fortunecity.com/gafanhota/hamelin.htm>>. Acesso em: 5 maio 2011).

3.5.1 Revisão crítica do nacionalismo romântico, ambivalências do modernismo e o primitivismo como elemento autêntico da nacionalidade brasileira

[...] Se você já tem coragem de escrever “de repente” tão brasileiromente, lembre que isso não é meu nem de ninguém, é brasileiro. Eu, adverbando por demais na *Paulicéia*, inconscientemente segui uma tendência muito auriverde. “Parisanatolefrance” não gosto. [...] Quanto a você começar a se interessar por coisas brasileiras, se lembre que eu não fui nem sou o primeiro nacionalista da nossa literatura. Eu se tenho algum mérito é que em vez de pregar só, fazer idealismo, fazer teoria, tal qual Gonçalves Dias, tal Graça Aranha, fazer regionalismo, tal qual Veríssimo ou Lobato, agi prático, não prego faço, pelo muito de brasil que eu tenho desta merda de Brasil.

(Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, 2002, p. 116)

Carlos Drummond de Andrade, em carta enviada a Mário de Andrade em 20 de maio de 1925, diz ao autor de *Paulicéia desvairada* que havia lido na *Revista do Brasil* poemas

seus e que gostara principalmente do “O poeta come amendoim”, pois notara nesse poema que Mário havia feito profissão de fé nacionalista muito ao gosto do próprio Drummond e explicou que era diferente da que vira no final do “Noturno”. Drummond diz ainda que no poema “O poeta come amendoim” o sentimento é puro e, justamente por isso, comunicativo. Que havia nele a dor, o abandono, o cheiro bom do ambiente brasileiro e classifica como uma das melhores obras de Mário de Andrade.

É interessante observarmos que o Drummond que avalia “O poeta come amendoim” já é bem diferente do Drummond que se sentia inadaptado no Brasil, porque desejava as paisagens europeias. O poeta mineiro havia recebido bem os conselhos e lições do mestre Mário, tanto que incorporara ao seu discurso certa visão de Brasil, defendida e “pregada” por Mário de Andrade, como algo necessário à intelectualidade e aos artistas brasileiros no processo de formação/construção da arte de orientação genuinamente brasileira. Em algumas outras cartas de Drummond a Mário de Andrade vemos que Drummond se utiliza de afirmações como: “Mas lucrei com a sua lição; diga o que possível consertar, dê opinião, conselhos, indique, avise, previna. Faço questão de seus conselhos; Tua última carta me ensinou tanta coisa útil e importante e séria que eu a conservo com carinho, entre os meus papéis de maior estimação”.

Mário responde à carta de Drummond dizendo que em relação à nacionalidade ele ficasse sossegado, pois ele, Mário, era o mínimo nacionalista que era possível ser, pois se contentava em ser brasileiro que era coisa mais importante para ele que ser nacionalista. E explica que isso não é deixar de ser, pois sua compreensão de ser ocorria em relação à humanidade (em que se encontrava necessariamente a nacionalidade), mas também falava do ser em relação à família e do ser em relação a si mesmo. Tudo isso para ele, Mário, era carregado de grande humanidade e era, justamente por isso, universal e não simplesmente local ou nacional, no sentido “nacionalista”.

4. LEITURA DAS CARTAS DE MÁRIO A DRUMMOND

Conceito de poesia

Poesia é a meu ver uma organização consciente de lirismo subconsciente. Quando a gente permanece dentro do lirismo subconsciente ou quase que, então o emprego do verso livre me parece imprescindível porque mais apto para desintelectualizar a criação, isto é, se adapta mais caracteristicamente à ordem subconsciente das associações de imagens e sensações. Porém muitas vezes, a maior parte das vezes, o movimento lírico inicial é sustentado por uma vontade inteligente qualquer, uma idéia filosófica (Ronaldo de Carvalho nos *Epigramas*) uma idéia social (Guilherme de Almeida em *Raça*) um conhecimento anterior completo do que se vai cantar (lenda do Rola-moça no meu “Noturno de Belo Horizonte”). (ANDRADE, 1987, p. 270).

Do diálogo nasce a amizade

Você me desculpe eu falar tanto de mim. Mas eu não posso tirar exemplo da vida dos outros. E também por vaidade não gosto de fazer proselitismo. Então pros amigos me conto. Eles que meçam a alma deles pela minha. E se eduquem e se engrandeçam mais do que eu. Sem humildade: isso é uma coisa bem fácil. E depois com os da nossa casa eu não sou o escritor Mário de Andrade. Sou o aluno Mário que também aprendo. [...] E depois, Drummond, quando a gente se liga assim numa amizade verdadeira e bonita, é gostoso ficar junto do amigo, largado, inteirinho nu. As almas são árvores. De vez em quando uma folha da minha vai avoando poisar nas raízes de você. Que sirva de adubo generoso. Com as folhas da sua, lhe garanto que cresço também. (ANDRADE, 2002, p. 11).

Em vista da complexidade da obra poética do autor, consideramos imprescindível percorrer parte de sua correspondência na tentativa de apreender a conformação de seu projeto poético-crítico. No entanto, fizemos isso nas cartas enviadas por Mário ao poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, com quem o poeta paulista, numa espécie de maiêutica socrática, estabeleceu um profícuo diálogo iniciado em 1924 e que tem fim só em 1945, com a morte de Mário. Das correspondências trocadas entre os dois poetas, vimos as reflexões constitutivas do projeto poético-crítico de Mário de Andrade, que aconselhava o poeta mineiro e chamava-lhe atenção para o Brasil e para a necessidade de construção de uma intelectualidade que tivesse sua arte voltada para o país. Da leitura dessas missivas, o leitor contemporâneo consegue apreender o espírito vivenciado pelos artistas da década de 20. É possível também compreender de maneira mais aprofundada as circunstâncias que fizeram

emergir o que veio a ser chamado de Movimento Modernista, bem como entender os conflitos e impasses dos jovens poetas brasileiros. A carta se torna, nesse estudo, elemento fundamental para o entendimento da personalidade poético-crítica de Mário de Andrade. Como afirma o crítico Marcos Antonio de Moraes (2007),

a carta, nesse sentido, ocupa o estatuto de crônica da obra de arte. A crítica genética, ao considerar a epistolografia um ‘canteiro de obras’ ou um ‘ateliê’, busca descortinar *a trama da invenção*, o desenho de um ideal estético, quando examina as faces dos processos da criação. (grifo nosso).

A importância das cartas de Mário para o estudo de sua obra é algo que Antonio Candido vaticinava já em 1945, um ano após a morte do escritor:

Tenho a impressão de que Mário de Andrade será um dos escritores mais estudados, comentados e debatidos em nossa futura história literária. E é possível [...] que apenas trinta ou quarenta anos depois da sua morte a posteridade consiga traçar, de maneira mais ou menos satisfatória, o perfil literário e humano deste homem cheio de refulhos e máscaras, deste escritor multiplicado. [...] *Para ele, escrever cartas era tarefa de tanta responsabilidade moral e literária quanto escrever poemas ou estudos.* [...] Pode-se dizer que o esforço dominante da sua última fase consistiu em descobrir a maneira por que os seus escritos poderiam mais fácil e eficientemente servir. A publicação das cartas desse período mostrará o papel que teve na formação duma consciência “funcional” da inteligência brasileira (1992, p. 209, grifo nosso).

Abordar a relação da poética-crítica de Mário de Andrade em relação, especificamente, ao poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, buscando no diálogo do mestre-discípulo – posição intercambiante entre os dois poetas – visto que a partir de uma espécie de “maiêutica socrática” ocorria entre ambos uma troca de papéis – ora Mário era o mestre de Drummond, ora Carlos Drummond era o mestre de Mário. Recorremos em capítulo anterior ao trabalho de Marcos Antonio de Moraes, *Orgulho de jamais aconselhar, a epistolografia de Mário de Andrade*, porque a discussão sobre o caráter pedagógico da correspondência de Mário de Andrade foi brilhantemente estudada nessa obra.

As cartas trocadas entre Mário e Drummond foram para nós elemento importantíssimo de análise, já que buscamos registrar de que forma o caráter pedagógico ocorreu na poética marioandradina, a qual se encontrava naquilo que nós chamamos de projeto poético-crítico. A ênfase é dada as cartas enviadas por Mário de Andrade, visto que a busca é ao seu projeto poético-crítico. No entanto, as cartas de Carlos Drummond de Andrade também foram lidas e algumas também analisadas e citadas nesse estudo, a fim de reforçar, evidenciar os

procedimentos utilizados por Mário de Andrade na construção de seu projeto para a arte e cultura brasileira.

Silviano Santiago (2006), em seu artigo “Suas cartas, nossas cartas”, faz uma reflexão sobre as principais questões envolvidas nas correspondências entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, e que evidenciam projetos que se contrapunham em relação ao modo de ver o Brasil e o mundo, o nacional e o universal. Para ambos os poetas existia o sacrifício, mas eram noções/visões excludentes, visto que Mário, segundo Santiago, “resgata a tradição brasileira no contexto universal”; enquanto Drummond “reafirma a tradição européia no Brasil e lastima o nada que país e governantes ofertam aos espíritos fortes. Assim, o sacrifício para Mário é múltiplo – rizoma que procura doar à árvore Brasil uma alma, que ela ainda não tem”. Para Carlos Drummond, “o sacrifício será a amputação do que julga ser o melhor em si mesmo, suas leituras francesas. É marca de empobrecimento da personalidade – resignação. Resignar-se ao nada.” (SANTIAGO, 2006, p. 73).

Essa amizade tão grande que foi vivenciada por Mário e Drummond é observada em várias cartas trocadas entre eles. Numa dessas cartas, a de 06 de outubro de 1925, Drummond tratará com Mário de questões de fórum íntimo e pessoal, mas para ele Mário já era mais que um irmão, alguém em quem confiava suas questões mais idiossincráticas e até as inconfessáveis. A amizade possuía uma espécie de religião, de devoção, de cumplicidade, de doação.

Pode acreditar que associei o nome de você à idéia de minha felicidade doméstica, e que não sou de todo uma peste de marido, em grande parte o devo a você. Porque você, sem nunca ter sido casado, me ensinou o que é o casamento. Porque você tocou em mais dum ponto delicado, e com tanta felicidade que já tenho visto a prática confirmar as tuas teorias. [...] Deus te pague a boa palavra. Você é para mim aquilo que o diabo da retórica já estragou: o anjo do lar. Sem o passadismo das duas asas brancas, acho que a imagem é boa e explica bem o papel realmente paternal que você desempenha na minha intimidade. Eu e Dolores te queremos muito por isso, e esperamos que a tua bondade esteja sempre na nossa casa. (ANDRADE, 2002, p. 145).

Entretanto, essa amizade não se pautava somente em questões pessoais, era sobretudo uma amizade em que a troca profícua de análises críticas e ponderações intelectuais eram realizadas. Mário enviava cartas enormes a Drummond analisando, estudando poemas deste. Drummond, não se considerava um crítico e por isso não estudava em pormenores a obra de Mário, a ponto de escrever-lhe tratando de aspectos específicos, mas se considerava um grande leitor, sensível aos escritos de Mário, fossem eles poesia, cartas, artigos, crítica ou

textos teóricos. Apesar disso, há circunstâncias que Drummond irá avaliar a poesia do amigo paulista. É o que podemos ver em sua carta de 31 de janeiro de 1926.

Esta é para te dar um abraço pelo *Losango cáqui*, tão bonito de poesia e sensibilidade e em que mais uma vez encontrei o teu grande coração batendo. Batendo em todas as páginas. Este livro tirou todas as dúvidas que eu ainda tinha quanto à poesia de você, que me parecia um tanto cerebral e agora vejo pura, purinha, nessas páginas que a inteligência não encomendou e que são apenas a reação duma sensibilidade apuradíssima sobre os fatos banais da vida militar. Digo banais, mas acrescento também: às vezes dolorosos, às vezes alegres e sempre utilíssimos para um espírito como o de você que trabalha com todos os materiais. Não vejo nenhum poeta brasileiro dagora que fosse capaz de fazer o mesmo que você com esse mês de exercícios militares. (...) **Seus livros estão valendo quase tanto como você. E digo isso porque você é inestimável, e o valor de sua influência no nosso movimento e mesmo vida intelectual e até moral de nós todos ninguém o poderá avaliar senão daqui a cem anos.** Às vezes fico pensando: como é que o Mário conseguiu repartir-se tanto e cada vez continua mais ele mesmo? Não sei, Mário; só sei que esse milagre você o realiza intensamente e diariamente, com as riquezas inumeráveis do seu imenso coração brasileiro. (ANDRADE, 2002, p. 187-188).

Mário de Andrade, em carta de 10 de março de 1926, também falará com Drummond sobre a verdadeira amizade que nutrem um pelo outro. O autor de *Macunaíma* dirá ao poeta de Itabira que é seu amigo e que o é sem piedade. Mário possuía por esse poeta respeito e admiração grandiosíssimos. Considerava Drummond ao lado de Manuel Bandeira e Murilo Mendes os melhores poetas brasileiros, destacando valor especial a Drummond.

É certo que a nossa amizade começou literariamente e literariamente as nossas relações têm continuado geralmente porém sinto que em você também ao lado dessas relações por carta e por convívio de ideais e correspondência nas verdades, uma outra coisa foi nascendo e que está bem forte agora e que não depende absolutamente da continuação das nossas relações literárias, a amizade. Hoje nós somos amigos e se é certo que se deixarmos de nos cartear de corresponder em ideais e idéias, as nossas relações literárias se acabarão, morra todo o nosso convívio, uma coisa ardendo sem doer permanecerá em nossas almas, um carinho todo especial e feliz. Que passem anos, se um dia um de nós sofrer e encontrar ou buscar o outro, sabe que nesse ombro terá descanso. [...] É certo que aconteça o que acontecer você terá sempre em mim um amigo perfeito porém você não terá direito de fazer esse amigo que é bom mesmo olhar você com olhos escondendo tristura e saudade.[...] Quanto a mim você sabe quanto estou ao dispor de você. Faça de mim o que quiser, se esqueça que pode me dar caceteações, peça livros, peça revistas, peça o que quiser. Eu te garanto que não me cansarei porque sou verdadeiramente amigo de você. E é preciso que eu seja bem franco pra você compreender bem a importância e o alcance desta oferta. [...] Se eu dou minha amizade é pra que ela seja útil. E por mais que você seja meu amigo você não tem o direito de deixar de ser egoísta e de exercer esse egoísmo comigo mesmo. (ANDRADE, 2002, p. 202-205).

O poeta de *Sentimento do mundo* responderá essa carta em 1º de abril de 1926, e dirá o quanto emocionante foi para ele ter recebido tamanha demonstração de amizade da parte de Mário. O vocativo que utiliza na carta para iniciar sua carta é “Mário dos bons pensamentos”, o que demonstra o quanto, de fato, Mário de Andrade era uma excelente influência na vida pessoal e intelectual de Carlos Drummond de Andrade.

Vou fazer pra você uma confissão geral que não fiz ao padre porque, embora seja católico, acho que este senhor não tem nada com minha vida. E sua carta é que provocou esta confissão. Li com os olhos molhados o que você me mandou dizer. E como foi bom para mim! Agora estou mais consolado. Você me tirou um grande peso do coração. Realmente o que me faltava era um amigo com quem pudesse desabafar. Aqui não tenho nenhum; estou ainda virgem de amizades. Os rapazes de Belo Horizonte não me escrevem. [...] Mas foi você aí de São Paulo quem teve o condão de mexer direito na ferida e queimar ela com ferro em brasa. Sim, porque lendo tua carta eu sofri um sofrimento gostoso, desses que aliviam o coração oprimido e de que a gente sai com um contentamento perfeito. Deus lhe pague a boa palavra que me escreveu. Vou contar a você minha vida (?) atual. [...] Agora casei e me formei, mas não tendo jeito nenhum para fabricar purgativos voltei praqui e estou esperando que a chuva passe pra que possamos fazer alguma coisa. Moro na cidade, em casa deste meu mano. Eis aí. Você compreendeu? Até hoje não ganhei um vintém com a minha mão, a não ser aquele cobre da *Noite* e um outro menor ainda em Belo Horizonte. ATÉ HOJE VIVO À CUSTA DE MEU PAI. Procure sentir o que há de doloroso nesta confissão dum homem de 23 anos, casado. Me diga se não tenho motivo pra ser um homem triste. [...] Ah Mário, não sei por que essa minha incapacidade de trabalhar. Talvez devido à criação cheia de mimo, às doçuras amolecidas de minha mãe e à condescendência, disfarçada em *secura*, de meu pai... O certo é que me acho zozzo diante da vida, e à mercê dos acontecimentos. [...] Em Itabira tem registrado sim senhor, que é que você pensa? A cidade é ruinzinha, mas a gente vive de qualquer maneira. Trem de ferro, por enquanto não. [...] Única distração: esperar o correio depois do almoço, ou melhor: *ver* a distribuição da correspondência, rito religioso da maior importância, processado rigorosamente à vista e todos. [...] A vida aqui é manhosa, disfarçada, a gente custa a perceber que ela funciona, mas tenho suspeita de que é profunda, profunda. [...] Sou grato a você pelo empenho com que me lembra tais coisas e desejo seguir à linha os teus conselhos. [...] Por uma coisa eu sou grato à literatura, foi ela que nos fez amigos. Agora não é justo que eu subordine essa amizade às letras. Meu amigo... Que mais te posso dizer senão que estou triste e que eu sou a maior besta do mundo? Fiquei triste porque voltei a pensar na minha vida... Escreve sempre com carinho pra maior besta do mundo. [...] Confesso que às vezes preciso duns pitos de você. (ANDRADE, 2002, p. 206-210).

Na carta enviada por Mário em 8 de maio de 1926, ele responde ao amigo estupefato, pois já fazia mais de um mês que não escrevia a Drummond e em função do excesso de atividades, da correria da vida, não tinha se dado conta do tempo. Mário explica ao

companheiro o que lhe impediu de escrever antes, desculpa-se e passa a responder em pormenor a tristonha carta enviada anteriormente por Drummond.

Eu falo sempre que uma das coisas mais maravilhosas da amizade é esse direito do segredo entre dois. Você sabe: a gente se estima até mais não poder e se revela um pro outro o que tem de importante na vida porque isso ajuda a gente a suportar a vida, é incontestável. Porém depois o segredo volta a ser como que até segredo de que os dois não se podem falar mais. Fica tácito por dentro, vivo sempre e agindo sempre porém a gente meio finge que não sabe ele. Não é hipocrisia nem muito menos indiferença, é essa delicadeza entre a gente que se conhece bem e um sabendo que o outro tem uma ferida no braço esquerdo nunca se esquece de evitar dar um aperto no braço esquerdo do outro. [...] Pois até hoje inda não consegui chegar ao ponto em que estava e não me reergui de todo na vida prática. Não é medonho? Isso não consola ninguém mas é possível que dê esperança e eu gosto muito da esperança verdinha que nem folha nova de milho dançando na frente do vento. (ANDRADE, 2002, p. 214-215).

O poeta mineiro responderá essa carta do amigo paulista em 03 de junho de 1926 e agradecerá muito ao colega de profissão pelas “grandes palavras de sua última carta”, diz ser um “consolo ter um amigo batuta” como Mário, diz ainda ter adquirido confiança na vida e ter se sarado do seu último ataque de desânimo só com a carta de Mário. Numa outra carta de Drummond, essa de agosto de 1926, o poeta descrever a Mário sua nova rotina de vida, contando, inclusive, que se mudara para uma nova casa. O interessante da descrição desse trecho é verificar alguns elementos que Drummond utilizou depois em certos poemas seus.

Andei numa afobação danada montando casa. Agora casa está montada e você sabe que tem um lugarzinho nela. [...] Moro numa casinha branca, a única do beco, entre laranjeiras, jaboticabeiras e uma casuarina toda trançada de erva de passarinho que mesmo assim assobia de fazer gosto. Minha vida ficou simples de repente, sem sustos, sem especulações, sem inquietação. [...] Só digo que neste momento, escrevendo a você sou feliz dentro das quatro paredes brancas do meu escritório. E como você desempenha um papel muito importante na minha vida sentimental preciso dizer isso a você, como quem abraça agradecido a um benfeitor. (ANDRADE, 2002, p. 237).

Em 20 de novembro de 1927, Mário ao falar com Drummond sobre *Macunaíma* aborda os elementos de constituição da rapsódia e também o desânimo com a crítica literária brasileira. Mário deixa transparecer ainda nessa carta uma contradição sua no tocante à relação Europa x Brasil.

De toda parte tenho uma coleção de músicas populares de toda a parte e sempre falei com escândalo de todos que jamais um compositor erudito inventou músicas tão bonitas como certas coisas do povo. O povo tem isso que entre coisas sublimes bota uma porrada de coisas duma banalidade

fatigante, porém isso é natural. [...] Meu *Macunaíma* nem a gente pode bem dizer que é indianista. O fato dum herói principal de um livro ser índio não implica que o livro seja indianista. A maior parte do livro se passa em São Paulo. Macunaíma não tem costumes índios, tem costumes inventados por mim e outros que são de várias classes de brasileiros. O que procurei caracterizar mais ou menos foi a falta de caráter do brasileiro que foi justamente o que me frapou quando li o tal ciclo de lendas sobre o herói taulipangue. Os caracteres mais principais que a gente percebe no livro são a sensualidade, o gosto pelas bobagens um certo sentimentalismo melando, heroísmo, coragem e covardia misturados, uma propensão pra política e pro discurso. Porém nem tive intenção de fazer um livro importante de psicologia racial não. Fiz o que me vinha na cabeça unicamente me divertindo e nada mais. O prefácio, estou com idéias de tirá-lo. Ao menos estava. Agora já não sei mais bem. **Nunca vi gente tão leviana pra criticar como nós.** [...] Isto meu querido Carlos é que creio que se chama crítica. **O resto é leviandade é malevolência é sobretudo não ser crítico, não acha mesmo? Pelo menos no meu modo de ver. Ora essas leviandades me entristecem e já não sei se boto ou se não boto o prefácio de *Macunaíma*. É triste a gente ver assim uma obra que é feita com paixão, você sabe disso, e é feita com frieza crítica severa ser assim destrutada por uma leitura blasée.** [...] Falar nisso, Macunaíma também não é índio propriamente: é um ente de lenda, cresce quando quer e um poder de coisas assim. O livro é quase que só habitado por fantasmas. Porém não passa duma brincadeira como já falei. [...] Você está carecendo duma boa conversa peito-a-peito comigo pra ver se eu arranho e descasco essa besteira de idealismo cheio de ideais bonitões que nem graçaaranha que estão impedindo o andamento da felicidade de você. As coisas são o que são, Carlos. É besta agora eu estar sonhando pra São Paulo um inverno tão cheio de músicas modernas e exposições de pintura que nem em Paris ou mesmo Buenos Aires. (ANDRADE, 2002, p. 276-278).

Em 2 de maio de 1930, Mário de Andrade escreve a Drummond e nessa carta mescla grande alegria pela dedicatória que o poeta mineiro havia feito a Mário, quando da publicação de seu livro *Alguma poesia*. Mário ficou totalmente tomado de emoção e felicidade, mas é também nessa carta que já aparece certo tom de desespero e tristeza, sentimentos que serão recorrentes nas próximas cartas de Mário, até a última que Mário ele escreveu dois dias antes de sua morte em fevereiro de 1945. Essa carta de 2 de maio é pungente, possui trechos belíssimos, de entrega total e extremamente emocionantes.

Você sabe o quanto torci pela publicação desse livro e ele sair quase me deu uma impressão de vitória minha. Mas então quando abri o livro e percebi, mais percebi do li francamente, que ele me era dedicado, que suavidade delicada foi tomando o ser inteiro, uma confusão, um esparramamento de mim pelas coisas, como uma esperança de encontrar você nas coisas e te falar uma dessas palavras muito ricas com que a gente disfarça a enorme comoção: “Alô!”, “seu mano!”, “mineiro pau!”, em que é inútil a gente disfarçar: tudo são evidentes chamados, apelos franquíssimos, impossibilidade de estar só e a conseqüente escolha do companheiro. Um desejo religioso de ficar muito sério em seguida, conversar sério, agir numa liturgia de gestos sinceríssimos que enobrecem deslumbrantemente o

momento de companheiragem. Você foi além da amizade e se mostrou grato, o que não era preciso porque não havia de quê. Já estou sentindo dificuldade em continuar no assunto com medo de fazer literatura, mas você acha que nas amizades verdadeiras o que existe é uma conquista mútua? Não sou humilde mas não sinto nada em mim que merecesse o que você fez. [...] **mas as eleições declancharam em mim um desespero, um abatimento horrível, uma vontade inconfessável de suicídio. O que tem sido a minha vida depois disso é o monstro de maior irregularidade que se possa imaginar, uma luta verdadeiramente grandiosa de todas as minhas idéias e vontades e energias contra uma formidável fatalíssima vontade de parar.** É verdade que em seguida os fatos da vida estão vindo numerosos e violentos em proteção deste pessimismo e contra mim. Eu luto. Estou brigando comigo dum modo tão feroz que até às vezes me assusta. E o mais terrível é que pela primeira vez na minha vida não tenho mais aquela bonita certeza de vencer que foi o que sempre me deu todas as minhas vitórias sobre mim e sobre essa danada de vida. Tudo isso afinal significará pra você que a minha felicidade está muito desbaratada agora. [...] Agora ando aprendendo a fingir felicidade, cheguei nisso. Por isso eu te agradeço abraçado o prazer imenso que o seu livro me deu. **Você foi o amigo que veio na grande ocasião.** (ANDRADE, 2002, p. 372-373).

Como já falamos anteriormente, Mário a partir dessa altura de sua correspondência com Drummond estará mais triste, mais desanimado, melancólico até. Sua alegria usual sempre presente em suas cartas não será mais o que dará o tom de sua correspondência. Devido à imensa cumplicidade, liberdade e confiança entre Drummond e Mário, os dois se expõem muito abertamente um para o outro. Drummond, em sua carta de 1º de janeiro de 1931 demonstra sua amizade por Mário escrevendo-lhe um poema que celebra essa amizade. Vejamos o poema e o que Drummond confessa sobre a beleza e excepcionalidade doação e “devoção” dessa amizade.

Mário
Estive relendo tuas cartas
meu amigo
e logo um pensamento bom
pensamento de Natal
pensamento de Ano Novo
voou de mim para você.

Corre, pensamento bom,
sobre as montanhas de Minas
sobre a verde Mantiqueira,
vai dizer ao meu amigo
em São Paulo
que estou me lembrando dele,

lembrando dele com amizade...

E, na carta, Drummond diz:

Bem. Falemos sobre as coisas do tempo. Você vai bem, não vai? Eu também vou bem e mando muitos abraços. Uma porção de cartas suas a responder... Já vi que não respondo mesmo, é bobagem. A persistência de nossa amizade só tem explicação nisso mesmo, no fato de você também ter compreendido que eu sou um sujeito inepto para a correspondência, e no entanto continuar me escrevendo as cartas melhores, mais consoladoras e mais inteligentes que eu já recebi na minha vida. Obrigado por isso, Mário, como por todo bem moral que você me tem feito. (ANDRADE, 2002, p. 399).

É também Drummond que numa de 19 de maio de 1942 novamente irá ressaltar o quão valiosa e importante é para ele a amizade que nutre com Mário de Andrade.

Só tive oportunidade de contar a você a emoção que foi para mim a leitura de suas *Poesias*. Na minha incapacidade orgânica para explicar por escrito avaliar as minhas emoções, e principalmente avaliar a razão delas, nada mais direi a você senão que me assombrou a importância de sua poesia, assim reunida em livro único, que mostra bem a sua força lírica, às vezes um pouco esquecida diante da variedade e riqueza de sua obra de ensaísta. Acho que sua obra poética está guardada para uma aceitação futura integral, tanto mais quanto nela é mínima a porção capaz de obter agrado fácil e imediato. Descobri que você está só no meio de vários poetas, só pelas preocupações especiais, pela sua realização própria, pela complexidade de sua pena poética. Nenhum índice mais impressionante da fragilidade da crítica brasileira do que o comportamento dela diante de você poeta. [...] Mas não posso fugir a uma quase confidência, depois dessa digressão confusa e atrapalhada. É a seguinte: ao lado dos motivos grandes de satisfação poética, a mim oferecidos por seu livro, motivo de pura voluptuosidade do espírito, houve um que me tocou mais de perto, foi o de reencontrar nele o Mário dos anos 1920-30, o das cartas torrenciais, dos conselhos, das advertências sábias e afetuosas, indivíduo que tive a sorte de achar em momento de angustiosa procura e formação intelectual. Ele está inteiro nas poesias. E como permaneceu depois deste tempo todo! Sei que você compreenderá a minha emoção encontrando esse velho companheiro. (ANDRADE, 2002, p. 474-475).

A carta de Drummond rememora de maneira emocionante a história dele e Mário. Drummond avalia com pertinência a reunião de todas as poesias de Mário de Andrade no livro *Poesias* e, apesar de Drummond ter dito em inúmeras outras cartas não ter aptidão para a crítica, ele tem a sensibilidade e agudeza crítica de perceber que o reconhecimento dos leitores e até dos críticos diante da poesia de Mário de Andrade será algo a ser descoberto e analisado com justiça a posteriori. Antonio Candido, ao falar da importância das cartas de Mário de Andrade também considerará algo que as futuras gerações teriam condições de avaliar, o que, de fato, ocorreu. Outro aspecto importante a ser observado nessa carta de Drummond é que ela evidencia que o Mário alegre dos anos 20-30 há muito esteve ausente do contato com Drummond e é justamente em toda a poesia de Mário que Drummond irá

reencontrar o Mário da felicidade, dos bons conselhos, do grande afeto e das cartas torrenciais. Isso comprova a hipótese que levantamos no início de nosso estudo: que o projeto poético-crítico de Mário traduzia também, assim como na correspondência e ensaios críticos, trazia e traduzia todo o ideal estético de Mário de Andrade para o país, em seu projeto de abasileiramento do Brasil.

5. LEITURA DOS POEMAS NACIONALISTAS

5.1 A busca da identidade nacional x O resgate da tradição/erudição

Mário de Andrade, já em seu “Prefácio Interessantíssimo”, mas também em vários outros poemas seus, evidencia o caráter polifônico de sua poesia, entremeada por diversas vozes, constitutivas do eu multifacetado, fragmentado e cindido dos poemas prosaicos do poeta. Ouçamos alguns de seus poemas.

CARNAVAL CARIOCA

A Manuel Bandeira

A fornalha estrala em mascarados cheiros silvos
 Bulhas de cor bruta aos trambolhões,
 Setins sedas cassas fundidas no riso febril...
 Rio de Janeiro!
 Queimadas de verão!
 E ao longe, do tição do Corcovado a fumarada das nuvens pelo céu.

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 animal desembesta aos botes pinotes desengoços
 No heroísmo do prazer sem máscaras supremo natural.

Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos
 Ante o sangue ardendo do povo chiba frêmito e clangor
 Risadas e danças
 Batuques maxixes
 Jeitos de micos piricicas
 Ditos pesados, graça popular...
 Ris? Todos riem...

[...]

**Sou o compasso que une todos os compassos
 E com a magia dos meus versos
 Criando ambientes longínquos e piedosos
 Transporte em realidades superiores
 A mesquinhez da realidade.**

Eu bailo em poemas, multicolorido!
Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criancinha!
Sou dançarino brasileiro!
Sou dançarino e danço! E nos meus passos conscientes
Glorifico a verdade das coisas existentes
Fixando os ecos e as miragens.
Sou um tupi tangendo um alaúde
 E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres
Eu celestizo em euritmias soberanas,
Oh encantamento da Poesia imortal!...

[...]

O cabra enverga fraque de setim verde no esqueleto.
 Magro asceta de longos jejuns difícilimos.
 Jantou gafanhotos.
 E gesticula fala canta.
 Prédicas de meu Senhor...
 Será que vai enumerar teus pecados e anátemas justos?
 A boca dele vai florir de bênçãos e perdões...

[...]

... Eu enxerguei com estes meus olhos que inda a Terra
há-de comer
Anteontem as duas mulheres se fantasiando de lágrimas
A mais nova amamentava o esqueletinho.
Quatro barrigudinhos sem infância,
Os trastes sem aconchego
No lar-de-todos da rua...
O Solzão ajudava a apoteose
Com o despejo das cores e calores...
 Segue o préstito numa via-látea de esplendores.
 Presa num palanquim de ônix e pórforo...
 Ôta, morena boa!
 Os olhos dela têm o verde das florestas,
 Todo um Brasil de escravos banzo sensualismos,
 Índio nus balanceando na terra das tabas,
 Cauim curare cachiri
 Cajás... Ariticuns... Pele de Sol!
 Minha vontade por você serpentinando...

[...]

Lentamente se acalma no país das lembranças
A invasão furiosa das sensações.
O poeta sente-se mais seu.
E puro pelo contacto de si mesmo
Descansa o rosto sobre a mão que escreverá.

Lhe embala o sono
A barulhada matinal de Guanabara...
Sinos buzinas cláconsos campainhas
Apitos de oficinas

*Motores bondes pregões no ar,
Carroças na rua, transatlânticos no mar...
É a cantiga-de-berço.
E o poeta dorme.
O poeta dorme sem necessidade de sonhar.*

No poema “Carnaval carioca”, a começar pelo próprio título, o poeta reitera sua condição múltipla, evidenciando seu caráter ambivalente. Benjamin Abdala Junior (1995, p. 81), ao falar desse poema, diz que Mário de Andrade, pelas múltiplas solicitações da modernidade, precisava ser, de acordo com os escritores de vanguarda do modernismo, muitas pessoas, dispersando-se às vezes, como foi o caso, por vários campos do conhecimento e da atividade social. A cultura brasileira, continua o crítico, é igualmente diversificada e, além disso, o poeta é atraído por valores que o ligam à Europa ou ao povo brasileiro. Em consequência, as “sensações renascem de si mesmas sem repouso”, tal a vitalidade da nossa cultura formada por pedaços (deglutidos) de várias culturas, conclui Benjamin.

5.2 A valorização do folclore x Localismo e cosmopolitismo

Apresentamos a seguir uma breve análise do poema “Lundu do escritor difícil”, em que a discussão do tema do nacionalismo e do papel do escritor encontra-se presente.

LUNDU DO ESCRITOR DIFÍCIL

*Eu sou um escritor difícil
Que a muita gente enquizila,
Porém essa culpa é fácil
De se acabar numa vez:
É só tirar a cortina
Que entra luz nesta escurez.*

*Cortina de brim caipora,
Com teia caranguejeira
E enfeite ruim de caipira,
Fale fala brasileira
Que você enxerga bonito
Tanta luz nesta capoeira
Tal-e-qual numa gupiara.*

*Misturo tudo num saco,
Mas gaúcho maranhense
Que pára no Mato Grosso,
Bate este angu de caroço*

*Ver sopa de caruru;
A vida é mesmo um buraco,
Bobo é quem não é tatu!*

*Eu sou um escritor difícil,
Porém culpa de quem é!...
Todo difícil é fácil,
Abasta a gente saber.
Bajé, pixé, chué, ôh "xavié"
De tão fácil virou fóssil,
O difícil é aprender!*

*Virtude de urubutinga
De enxergar tudo de longe!
Não carece vestir tanga
Pra penetrar meu caçanje!
Você sabe o francês "singe"
Mas não sabe o que é guariba?
— Pois é macaco, seu mano,
Que só sabe o que é da estranja.*

(*A costela do Grã Cão*, 1928)

O poema “Lundu do escritor difícil” foi escrito em 1928 (ano de publicação da rapsódia *Macunaíma*) e publicado, em 1947, no livro *A costela do Grã Cão*. Todos os versos são heptassílabos, considerados em relação à métrica como versos populares por excelência.

Devido à simplicidade e melodia, a redondilha maior é muito frequente nas canções folclóricas. E talvez por isso Mário de Andrade tenha composto esse “Lundu” com versos de sete sílabas. É interessante observar que se dividíssemos o número total de versos do poema (35) pelo número total de estrofes (5) teríamos como resultado uma composição de cinco estrofes de sete versos cada uma.

Essa observação, aparentemente simples, mostra que esse poema, cheio de ambiguidades, antíteses, metáforas, dentre outros recursos poéticos foi, intencionalmente construído, inclusive em seus aspectos formais, a partir de elementos simples (de nossa origem étnico-cultural) que paradoxalmente (somente para aqueles que desconhecem seu próprio país e sentem-se inadaptados) parecem difíceis.

O título “Lundu do escritor difícil” apresenta um dos elementos construtores da temática do poema, ou seja, o negro vindo da África; ironicamente, através da palavra “lundu” – que é uma espécie de batuque (dança) de origem africana, em geral de caráter cômico, o poeta valoriza as diferenças culturais e étnicas presentes no Brasil, bem como faz a crítica ao escritor que, preocupado com as questões do estrangeiro, tornou-se ele mesmo um estrangeiro

– um inadaptado, em seu próprio país. Dessa forma, o que é escrito pelos escritores que pensam a realidade constitutiva do Brasil é considerado difícil.

Na primeira estrofe, o poeta diz ser um escritor difícil que causa antipatia àqueles que não entendem o que ele escreve. E adverte, através das antíteses “difícil / fácil”, “luz / escurez”, que o obscuro – o ininteligível, o difícil só o é para aqueles que desconhecem os elementos constituintes de sua poesia (a do escritor difícil). Temos na palavra “cortina” uma metáfora que caracteriza a obstrução visual daqueles que não conseguem enxergar (entender) a formação – a escrita de seu próprio país. As antíteses evidenciam a contradição vivenciada pelo intelectual/escritor/leitor brasileiro que, com os olhos presos à Europa, não consegue entender o escritor brasileiro.

Eu sou um escritor difícil
Que a muita gente enquizila,
Porém essa culpa é fácil
De se acabar numa vez:
É só tirar a cortina
Que entra luz nesta escurez

Na segunda estrofe, o termo “cortina” é retomado no primeiro verso, mais uma vez de forma irônica, pois é constituída pelo “brim caipora” – tecido grosso e rústico que, paradoxalmente, foi tecido “com teia caranguejeira” – teia falsa, uma vez que a aranha caranguejeira não produz teia, e “enfeite ruim de caipira” – ruim no sentido de inautêntico. Dessa forma, podemos dizer que essa cortina representa metaforicamente a “experiência de caráter postiço, inautêntico e imitado da vida cultural” daqueles que não conseguiram valorizar a cultura nacional porque estavam presos aos ideais europeus. Esses sabiam e identificavam-se muito mais com as questões europeias do que com nossas problemáticas.

O eu lírico, ainda na segunda estrofe, evidencia o diálogo direto com um interlocutor ao utilizar o verbo falar no imperativo “fale”, bem como o pronome de tratamento “você”. O caráter obscuro e inautêntico da visão desse interlocutor, estabelecido pelo eu lírico, é mais uma vez retomado através do verbo “enxerga” e dos substantivos “luz”, “capoeira” e “gupiara”. Temos, nos três últimos versos dessa estrofe, uma alusão à beleza de nossa dança (lundu), de nossa poesia, de nossa mata, de nosso povo, e também à riqueza de nossa cultura “tal-e-qual numa gupiara” – região donde se extrai ouro. Parece que o poeta chama à razão o colega que não consegue enxergar e nem tampouco falar (d) as belezas de sua terra natal. Porém, é importante frisar que a maneira como Mário trata do nacionalismo não é tratando-o de forma exótica, otimizando a realidade social brasileira como outros já o tinham feito, mas

sim com vistas a chamar para si e para o escritor brasileiro a consciência do que é de natureza e espírito nacional, brasileiro.

Cortina de brim caipora,
Com teia caranguejeira
E enfeite ruim de caipira,
Fale fala brasileira
Que você enxerga bonito
Tanta luz nesta capoeira
Tal-e-qual numa gupiara.

Observa-se nesses versos a mesma proposta que Mário de Andrade faz a Drummond, em carta sem data, com relação à questão da cultura e identidade nacionais: a necessidade de desprimitivar o país através do abasileiramento do mesmo. Mário escreve:

O despaisamento provocado pela educação em livros estrangeiros, contaminação dos costumes estrangeiros por causa da ingênita macaqueação que existe sempre nos seres primitivos, ainda, por causa da leitura demasiadamente pormenorizada não das obras-primas universais dum outro povo, mas das suas obras menores, particulares, nacionais, esse despaisamento é mais ou menos fatal, não há dúvida, num país primitivo e de pequena tradição como o nosso. *Pois é preciso desprimitivar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la. [...] É preciso começar esse trabalho de abasileiramento do Brasil, [...] você compreenderá a grandeza desse nacionalismo universalista que eu prego.* De que maneira nós podemos concorrer pra grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isso já está na civilização. *O nosso contingente tem de ser brasileiro.* O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas (ANDRADE, s/d, p. 3, grifos nossos).

Conhecedor das diferenças constituintes do Brasil, o poeta, assim como “Macunaíma – o herói sem nenhum caráter, o herói da nossa gente”, faz um passeio pelo Brasil retratando metonimicamente a grande diversidade cultural e étnica existente nesse país que, através dessa mistura heterogênea, vai se constituindo. Assim, fica difícil (impossível?) definir uma identidade (um caráter) para esse povo mestiço, mulato, caboclo, cafuzo, enfim, esse povo constituído da/na diversidade. Nos dois últimos versos dessa estrofe, o poeta brinca com essa problemática dizendo que somente assumindo o papel de tatu, escarafunchando a terra – buscando as origens, é possível entender, mesmo que provisoriamente, o que nos constitui enquanto brasileiros.

Misturo tudo num saco,
Mas gaúcho maranhense
Que pára no Mato Grosso,

Bate este angu de caroço
 Ver sopa de caruru;
 A vida é mesmo um buraco,
 Bobo é quem não é tatu!

Na quarta estrofe, o estribilho “Eu sou um escritor difícil” é ironicamente retomado como que para retrucar essa afirmação feita por aqueles que não conseguem aprender a linguagem utilizada por esse escritor que diz: “Todo difícil é fácil, / Abasta a gente saber.” Para exemplificar o difícil/fácil o eu lírico cita algumas palavras – “Bajé, pixé, chué, ôh ‘xavié’” – que de tão fáceis viraram fósseis (arcaicas, esquecidas, inutilizadas) e, por isso, difíceis. Para que essa escrita se torne fácil, é necessário o trabalho de um arqueólogo/tatu que consiga escavar e trazer à tona os fósseis da linguagem difícil, esquecida e desaprendida. Só assim ela se tornará fácil – “Abasta a gente aprender”. Abasta desprimitivá-la.

Eu sou um escritor difícil,
 Porém culpa de quem é!...
 Todo difícil é fácil,
 Abasta a gente saber.
 Bajé, pixé, chué, ôh "xavié"
 De tão fácil virou fóssil,
 O difícil é aprender!

Na última estrofe, o poeta fala da “virtude” do intelectual/escritor/leitor, enfim, do colega que só consegue enxergar o que está longe, ou "enxergar tudo de longe". A partir dessa ambigüidade, podemos fazer duas interpretações: uma primeira é que esse outro escritor só consegue enxergar o estrangeiro e talvez por isso sintam-se um inadaptado em seu país. E uma segunda leitura seria a de que esse intelectual/escritor não olhe com proximidade (interesse) as questões constituintes de seu país, as problemáticas próprias de seu país, uma vez que só tem olhos para a Europa.

O eu lírico de “Lundu do escritor difícil”, ironicamente, diz que não precisa ser índio “Não carece vestir tanga” para penetrar – entender seu português mal falado,” Pra penetrar meu caçanje!” No quinto verso dessa última estrofe, o poeta retoma a alusão direta a seu interlocutor questionando o saber deste que sabe o francês “singé”, que sonoramente assemelha-se, rima com “caçanje – que é um português mal falado e mal escrito, mas não sabe o que é guariba. É em discurso direto que o poeta, demonstrando ter também o conhecimento da língua do estrangeiro, responde ao seu interlocutor o significado de guariba. “– Pois é macaco, seu mano,/ Que só sabe o que é da estranja.”

Nestes dois últimos versos, o poeta chama seu interlocutor de macaco, porque este só conhece das coisas do estrangeiro. Voltemos à carta de Mário a Drummond, que ratifica a crítica, presente no poema em análise, àqueles escritores que nada sabiam de seu país: “[...] contaminação dos costumes estrangeiros por causa da ingênita macaqueação que existe sempre nos seres primitivos [...]”.

É interessante observar que o vocábulo francês “singe” significa macaco, e também, em sentido figurado, imitador e plagiador. Neste poema, temos a valorização das diferenças culturais e étnicas presentes no Brasil. O poema que canta o Brasil “múltiplo, que exalta a “diversidade cultural”, é também uma retomada do “nacional”, do “local” em contraponto ao importado, copiado das metrópoles europeias. Enfim, uma reflexão crítica sobre a nossa produção literária, sobre a construção de nossa literatura, de nossa identidade, de nossa brasilidade. Citemos mais uma vez Mário de Andrade em sua carta a Drummond, quando diz:

É preciso começar esse trabalho de abasileiramento do Brasil, dizia eu noutra carta, a um rapaz de Pernambuco. E agora reflita bem no que eu cantei no final do "Noturno" e você compreenderá a grandeza desse *nacionalismo universalista* que eu prego. De que maneira podemos concorrer pra grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isso já está na civilização. **O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que nós fomos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará mais rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas.** As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, céptico. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual, cheio de lambanças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização. [...] Nós, imitando ou repetindo a civilização francesa, ou a alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo. Nossos ideais não podem ser os da França porque as nossas necessidades são inteiramente outras, nosso povo outro, nossa terra outra etc. Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. **Então passaremos do mimetismo pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais** (ANDRADE, s/d, p. 3-4).

Em razão do interesse de Mário pela cultura brasileira, pela busca de uma identidade que definisse o brasileiro, bem como pela busca de sua própria identidade, o poeta muitas vezes era considerado um “nacionalista”, ao que ele respondia que, apesar de sua orientação nacional, não era um “nacionalista” no sentido apologista da palavra, pois se considerava um cidadão do mundo; se trabalhava a coisa brasileira, era pelo interesse humano que tal consideração continha em si.

5.3 A representação mítica na poesia de Mário de Andrade: uma leitura do poema “Eco e o descorajado”



ECO E NARCISO, JOHN WILLIAM (1903)

Se não quisermos ser feitos de tolos pelas nossas ilusões devemos, pela análise cuidadosa de cada fascínio, extrair deles uma parte de nossa personalidade como uma quintessência, e reconhecer lentamente que nos encontramos conosco mesmos repetidas vezes, em mil disfarces, no caminho da vida.

Jung

Passemos a leitura do poema “Eco e o descorajado”, da série Tempo da Maria, do livro *Remate de Males*, de Mário de Andrade. Escrito em 1926, a série é dedicada à Eugênia Álvaro Moreyra, figura importantíssima do movimento modernista. Eugênia Brandão, seu nome de solteira, foi a primeira repórter brasileira e devido ao seu intenso compromisso e participação política, em 1935 foi presa pelo governo Vargas, sem qualquer acusação formal. Na prisão, tem contato com Olga Benário, mulher de Luís Carlos Prestes.

Eugênia Álvaro Moreyra, mineira de Juiz de Fora, casou-se com Álvaro Moreyra, quando adotou o nome do marido como sobrenome. Com ele teve oito filhos, mas isso não a impediu de ser comunista atuante, defensora do voto feminino, atriz e musa de artistas do Modernismo. Foi inclusive retratada em algumas pinturas desses artistas e os recebia em sua

casa. Ela e o marido foram os criadores do **Teatro de Brinquedo**, fundado em 1927, o qual, infelizmente, não sobrevive por muito tempo.

É a essa mulher forte, determinada, atuante, politizada e a frente do seu tempo, que Mário de Andrade dedica sua série de sete poemas Tempo da Maria. Os poemas são numerados em números romanos: I – Moda do corajoso; II – Amar sem ser amado, ora pinhões; III – Cantiga do Ai; IV – Lenda das mulheres de peito chato; V – Eco e o descorajado; VI – Louvação da tarde e VII - Maria.

Em carta de Mário a Manuel Bandeira, de 22 de agosto de 1925, o poeta diz a Manuel o seguinte:

Manuelucho, só para lhe mostrar que não me esqueço de você mando estes estudos pra um poema “Maria” que inda hei-de fazer. Faço sim porque é pra aquela que sendo “minha nos traria uma vida de blefe arrebatada por mais estragos que deslumbramentos.”¹¹ Viva o Romantismo.

O Crítico Marcos Antonio de Moraes, organizador da correspondência Mário-Bandeira, traz nota sobre esse trecho da carta de Mário dizendo que, segundo Rubens Borba de Moraes, quando o poema “Maria” foi recitado pelo poeta na casa de D. Olívia Guedes Penteadado, causou um grande mal-estar em todos os presentes, pois a poesia revelava o amor não confessado de Mário de Andrade por Carolina Penteadado da Silva Telles, filha de D. Olívia Guedes. Carolina se chamava Maria e se encontrava juntamente com o marido nessa reunião. Só quando se encontra com a idade de 99 anos é que a musa inspiradora de Mário irá saber, por intermédio de Tarsila, na missa de sétimo dia de Mário, que ela fora a grande paixão da vida do poeta.

Passemos à leitura e interpretação do poema, através da qual iremos acrescentando as pontuações teóricas que se fizerem necessárias para a amplificação/repercussão dos sentidos atribuídos, para usarmos um termo de Bachelard.

ECO E O DESCORAJADO

- | | |
|-------------------------------|---------|
| 1 Neste lugar solitário | (grave) |
| 2 Onde nem canta o sem-fim, | (aguda) |
| 3 Choro. E um eco me responde | (grave) |
| 4 Ao choro que choro em vão. | (aguda) |
| 5 Eco, responde bem certo. | (grave) |
| 6 Meus amigos me amarão?... | (aguda) |
| 7 E o eco me responde: _ Sim | (aguda) |

¹¹ Segundo Marcos Antonio de Moraes, na correspondência que organiza entre Mário e Manuel Bandeira, esses versos são da “Louvação da tarde”, onde figura a paixão platônica do poeta: “Essa que sendo minha, nos traria/ Uma vida de blefe, arrebatada/ Por mais estragos que deslumbramentos”.

- 8 Pois então, eco bondoso, (grave)
 9 Você que sabe a razão (aguda)
 10 Porque deixando o tumulto (grave)
 11 De Paulicéia, aqui vim: (aguda)
 12 Eco, responda bem certo, (grave)
 13 Maria gosta de mim? (aguda)
 14 E o eco me responde: _ Não! (aguda)

- 15 Antes morrer!... Eu me sinto (grave)
 16 Tão vazio com este amor... (aguda)
 17 Não agüento mais meu peito! (grave)
 18 Morrer! Seja como for! (aguda)
 19 Eco, responda bem certo, (grave)
 20 Morrerei hoje, amanhã?... (aguda)
 21 E o eco me responde: _ Nhãam... (aguda)

(Mário de Andrade. *Tempo de Maria*, 1926)

Os sete poemas do Ciclo “Tempo da Maria” fazem parte do livro *Remate de males*, obra em que Mário de Andrade, em correspondência com Manuel Bandeira, datada de 15/07/1930, afirma o seguinte:

Agora estou organizando o Remate de Males pra imprimir. Este livro me assusta, palavra. Tem de tudo e é a maior mixórdia de técnicas, tendências e concepções dispares. Mas gosto disso bem. “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta” como digo num dos poemas. Terá “Danças”, “Tempo de Maria” (alguns só), “Poemas da Negra”, “Poemas da Amiga” e uma série de poesias soltas que ainda não denominei e estou achando dificuldade em batizar. Há no livro alexandrinos parnasianos, decassílabos românticos, simultaneidade, surrealismo quasi, coisas inteligibilíssimas e poemas absolutamente incompreensíveis. Talvez uma exabundancia excessiva. Mas é que pretendo me livrar da poesia pra todo o sempre.

O tom confessional e a liberdade com que tudo é dito devem-se ao fato de que Mário de Andrade tinha com o poeta Manuel Bandeira uma grande amizade e extrema confiança. Segundo Mário, “Manuelucho”, um dos nomes que ele deu a Manuel Bandeira, era o seu melhor amigo, aquele que ele gostaria que estivesse ao seu lado no momento da morte. A correspondência entre os dois, além de imensamente rica para os estudos da gênese da poesia, da crítica e do modo de ver o mundo de ambos os poetas, é também muito engraçada, em vários trechos.

Mário, em várias cartas ao “bardo”, envia-lhe alguns dos poemas que iriam compor o Ciclo da Maria, os quais são, alguns, retirados, outros modificados por sugestão de Bandeira e outros aproveitados somente parcialmente (um, dois versos). O motivo dos poemas serem dedicados a Eugênia Álvaro Moreyra deve-se ao fato de Mário ter enviado a ela seus poemas

para serem lidos, solicitando-lhe que escolhesse os que mais lhe agradassem. Eugênia escolhe dois poemas, os quais tinham sido dedicados a ela. Em função disso, o poeta dedica-lhe os sete poemas do Tempo da Maria. No entanto, o poema VII – Maria, sobre o qual já fizemos alusão anteriormente, é dedicado ao amor platônico de Mário, a filha de Olívia Guedes Penteado, uma mulher casada, Carolina da Silva Telles.

O tema da impossibilidade amorosa encontra-se em todos os poemas da série, o que nos autoriza a ler o poema “Eco e o descorajado” como parte de um arranjo musical, o qual só tem harmonia sonora ao lado dos demais poemas que compõem o “Tempo da Maria”. “Eco e o descorajado”, além de nos remeter, já pelo título, ao mito de Eco e Narciso e ao tema da impossibilidade amorosa como uma das possíveis leituras desse mito, também nos leva a um outro tempo e a uma outra época, uma outra estética, em que os trovadores compunham canções, “cantigas de amor” para as mulheres que amavam. Na estética “trovadoresca”, nas cantigas de amor, o trovador/poeta se encontrava impossibilitado de ver seu amor realizado, visto ser sua amada uma mulher casada.

As cantigas de amor centravam-se na boca de um enamorado (trovador – o compositor da poesia e da música) que exprimia os seus sentimentos amorosos pela dama, destacando o aspecto impossível da realização amorosa que o levava a “enlouquecer” de amor ou a desejar a morte. O sofrimento amoroso do poeta, conhecido por “coita”, tinha como consequência deixá-lo “desconortado” (desanimado, desconsolidado), “desaconselhado” ou “mal aconselhado”, “desaventurado” ou “mal desaventurado”, “desasperado”, “despagado” e “cativo”. Poderíamos acrescentar aqui o “**descorajado**”, utilizado por Mário de Andrade em “Eco e o descorajado”.

Essas cantigas geralmente tinham o refrão ou estribilho e eram, sem dúvida, musicadas e se destinavam a serem cantadas. As redondilhas, versos de caráter popular, eram utilizadas como procedimento de composição das cantigas. Elas eram classificadas em redondilha menor (versos de cinco sílabas poéticas ou Arte-menor) e redondilha maior (versos de sete sílabas poéticas – já consideradas como Arte-maior).

Em “Eco e o descorajado”, Mário de Andrade, utiliza-se da forma fixa - redondilha maior-, seguindo um padrão regular na estrofação, o poema é composto de três estrofes, todas elas com sete versos, os quais são todos de sete sílabas poéticas, com esquema rítmico (1, 4,7). As rimas são **agudas ou masculinas** (formadas por palavras agudas ou oxítonas) e **graves ou femininas** (formadas por palavras graves ou paroxítonas). No poema temos um aparente diálogo entre o “eu lírico”, que seria o “descorajado” – correlato à figura mítica de

Narciso – e Eco, a quem a voz desse eu se dirige nas interpelações feitas, a fim de conseguir as respostas que somente ele mesmo tem como responder. Na verdade, essas respostas já lhe são conhecidas. Voltaremos a tratar disso.

Apesar de não haver um padrão quanto às rimas (intercaladas, paralelas, interpoladas) no todo do poema, estrofe a estrofe, temos uma regularidade quanto à classificação das rimas agudas e graves, visto que a sequência tida na primeira estrofe (1º verso – grave; 2º verso – aguda; 3º verso – grave; 4º verso – aguda; 5º verso – grave; 6º verso – aguda e 7º verso – aguda.) é o mesmo que teremos, em equivalência, nos versos das duas estrofes seguintes.

No sétimo, décimo quarto e vigésimo segundo versos são os únicos em que temos a presença gráfica do travessão, indicando uma resposta direta de “Eco” ao poeta – pessoa ficcional do poema, o qual se dirige a Eco para inquirir sobre o amor de seus amigos, da mulher amada, bem como sobre o sentido da existência. É somente nos versos citados acima que a “voz” de Eco apareceria, respondendo ao que lhe é perguntado. No entanto, o que se tem é o retorno, a ressonância daquilo que Eco recebe, daquilo que o “eu”, em sua mais intensa subjetividade, mais “sincera”, “mais verdadeira”?, já tinha dentro de si. O “descorajado” é o poeta, é o eu lírico, e Eco é a imagem, o duplo, a sombra, desse eu lírico. De modo, que a voz que fala o tempo todo no poema é a voz do próprio poeta – personagem já conhecedor de sua sina, já sabedor das respostas que o “oráculo” Eco ressoa. Talvez por isso, os versos finais de cada estrofe, nos quais a “voz” de Eco aparece, apresentem rimas agudas, idênticas, quanto a essa classificação, ao tipo de rima (aguda) dos versos que lhes antecedem. Como quem responde à pergunta é o próprio poeta, o fazedor da pergunta, o tom da voz (agudo ou grave) só poderia ser o mesmo.

O mito, segundo Genevière Droz, em *Os mitos platônicos*, não é um método para buscar a verdade, mas somente um meio de expor o verossímil. Assim, o mito seria responsável por evocar e sugerir sentido, propondo um discurso mítico, o qual aborde o mundo sensível em perpétuo devir. Por isso, o mito requer tradução, interpretação, decifração, o que ocorrerá de maneira diferente nas diferentes épocas e lugares, dependendo dos sujeitos que atribuem as significações distintas aos mitos.

Apenas caberia assinalar que tais mudanças passam, com frequência, pelos caminhos da representação e do simbólico, assim como da preocupação com a escrita da história e sua recepção. [...] O que nos interessa, como especificamos anteriormente, é discutir o diálogo da história com a literatura, como um caminho que se percorre nas trilhas do imaginário, campo de pesquisa que passou a desenvolver-se significativamente no Brasil a partir de 1990 e que tem hoje se revelado uma das temáticas mais promissoras em termos de pesquisas e trabalhos publicados. [...]. A literatura é, no caso, um

discurso privilegiado de acesso ao imaginário das diferentes épocas. (PESAVENTO, 2006, p. 12-14).

A relação entre história e literatura, na perspectiva da construção, interpretação dos símbolos míticos, encontra-se intrinsecamente ligada ao modo como os diferentes indivíduos, de diferentes épocas, lugares e culturas atualizam ritualisticamente os mitos e às significações possíveis de ser atribuídas aos símbolos, por meio de sua parte visível, o *significante*. No entanto, é na relação *significante/significado*, instauradora do signo simbólico que constituirá a flexibilidade do simbolismo presente nos mitos, os quais são continuamente atualizados, revitalizados, revigorados, revividos, enfim, reinterpretados num movimento espiral de eterno retorno ao princípio, ao tempo primitivo. Não se pode ficar só nas aparências, só na leitura dos significantes. É necessário buscar o sentido profundo dos mitos.

Quando afirmo que o mito constitui a dinâmica do símbolo, não quero apenas significar que ele faz subsistir os símbolos através do “drama” discursivo que anima, através da conflagração dos antagonismos e dos aprofundamentos “dialéticos” (no sentido socrático do termo!) com que alimenta a simbólica. Quero dizer, sobretudo, que ao longo das culturas e das vidas individuais dos homens – durante aquilo que alguns designam pelo nome confuso de “história”, mas que Goethe prefere chamar *Schicksal*, destino, é o mito que, de certa maneira, distribui os papéis da história e permite decidir aquilo que “faz” o momento histórico, a alma duma época, dum século, duma idade da vida. (DURAND, 1976, p. 265).

Carl Gustav Jung define o mito como responsável pela conscientização dos arquétipos do inconsciente coletivo. Isto é, o mito é um elo entre o consciente e o inconsciente coletivo, bem como as formas através das quais o inconsciente se manifesta. O inconsciente coletivo é a herança das vivências das gerações anteriores, constituído pelos arquétipos, cuja função seria expressar a identidade de todos os homens, independentemente da época e lugar que tenham vivido. Segundo Roland Barthes, o mito não pode “ser um objeto, um conceito ou uma idéia: ele é um modo de significação, uma forma”. De modo que não se deve definir o mito “pelo objeto de sua mensagem, mas pelo modo como a profere”.

Há várias interpretações possíveis para os mitos de Eco e de Narciso, tanto juntos, quanto isoladamente. Passemos a algumas delas, naquilo que diz respeito à representação que Mário de Andrade faz desses mitos, em seu poema. Transcreveremos os trechos pertinentes do *Dicionário de mitos literários*, organizado por Pierre Brunel.

Não abordaremos aqui a versão clássica desse mito, a de Ovídio, por não a considerarmos a mais adequada à representação feita pelo poeta modernista, o qual criticado

por muitos por não ter rompido totalmente com o passado. Era chamado de “passadista”, “de romântico” e até de “parnasiano”, em alguns de seus poemas. No entanto, isso é algo que ele mesmo confessa que o fazia e, na maioria das vezes, intencionalmente e, ao fazer isso, conseguia, a partir do olhar de seu tempo e de seu “talento individual”, retomar e revigorar a tradição, dando-lhe, como diz Eliot, nova vida, afirmando a imortalidade dos poetas mortos.

Passemos à transcrição de algumas leituras do mito. Numa associação de Eco e Pã, Eco é “interpretada como uma analogia das Sete Esferas do Universo, que produzem uma música celeste [...] Assim é que Eco aparece, nessa perspectiva, ligada a um mito de origem da música”. Tal aspecto se torna relevante, se considerarmos o poema “Eco e o descorajado” como uma canção que guarda semelhanças formais e conceituais com a cantiga de amigo, feita pelo trovador/poeta/músico para ser cantada e dançada.

Ainda em relação à associação de Eco e Pã,

[aborda-se] o caráter paradoxal do mito de Eco: enquanto sombra que imita, redundante, as palavras dos outros, Eco poderia ser compreendida em termos platônicos como uma representação das aparências – e, portanto, desvalorizada, como ela é por vezes –, mas sempre dentro de um discurso equívoco, na qualidade de representação das aparências por oposição à substância e à verdade do Ser. Essa interpretação teria analogia com a interpretação plotiniana do mito de Narciso como símbolo de uma humanidade enganada pelas aparências das quais não consegue se desviar. Ora, essa não é a perspectiva mais freqüente na tradição literária, onde, pelo contrário, Eco aparece como uma palavra oracular que revela a verdade oculta das palavras que ouve. O que parece prevalecer é antes um simbolismo do invisível apontado como signo da espiritualidade, o mesmo que determina, aliás, a função teológica da música.

No caso do poema “Eco e o descorajado” entendemos ser possível conciliar as duas leituras, se levarmos em consideração que o sujeito lírico do poema encontra-se à procura de si mesmo, mas procura se encontrar, se espelhando numa aparência, numa dissimulação de si mesmo. Há um deslocamento do “eu” para o “objeto” de seu amor. No entanto, tal deslocamento é o que se configura como o trágico da “narrativa” do poema, da história desse sujeito que, em busca de si, acaba se perdendo naquilo que não o é e só descobrirá isso, quando o reconhecimento/consciência de si for revelado por Eco, que nesse caso terá sim o papel de voz oracular, reveladora da verdade oculta, aquela da qual o eu, contraditoriamente, tenta ao que parece falsear. Segundo Lafetá (1986, p. 36), “a face apresentada tem pretensões de ser a última, mas é apenas mais uma aparência, encobrendo e indicando ao mesmo tempo, os caminhos para o conhecimento do ser, a investigação poética que compõe uma persona fictícia”.

Prosseguindo nas interpretações do mito, agora na acepção de Eco entendida como gênero literário, temos a retomada da função reveladora de Eco,

repertoriada sob o nome de Eco. O protagonista que em tais textos se confronta com Eco já não é mais Narciso, senão raramente; mas a estrutura continua sempre a mesma: trata-se de poemas, de cenas integradas à pastoral [...] ou de peças musicais, em que cada verso u série de versos prolonga-se por um eco. Com a particularidade de que o **eco não se contenta com repetir mecanicamente a palavra que dá a rima**, mas constitui sempre a resposta a uma pergunta, ganhando assim o diálogo um valor de lição, de consolo, ou mesmo, em certos casos, de disputa. [...] É pela retomada que ocorre nos versos que ocorre a continuidade simbólica que existe entre o mito e o gênero literário, **mesmo quando neste a figura de Eco já não se acha presente (a não ser por alusões), não tendo sequer a sua história contada**. Esse poema [...] põe em cena um jovem amante incompreendido que, estimulado por Eco enquanto ele lamenta a própria sorte, pergunta-lhe o nome e depois começa a interrogá-la. Suas perguntas versam inicialmente sobre a conduta amorosa, mas transformam-se insensivelmente numa indagação de ordem mística [...] e o diálogo conclui-se por um enigma, ficando o amante sem conseguir compreender a última resposta, insistente, do eco, ao passo que as respostas precedentes relançam sempre outras perguntas. [...]. A situação amorosa é exterior a própria Eco, que não passa de uma **confidente** [...].

Muito do que se tem na interpretação acima transcrita pode ser visto em “Eco e o descorajado”, principalmente no que diz respeito ao fato de que, no poema em questão, as respostas de Eco, com exceção da última, não rimam, não ecoam o que lhe é perguntado, de modo que só quem fez as perguntas, é, de fato, capaz de respondê-las. Há um antagonismo ao longo do poema, à medida que Eco responde, pois se quebra a expectativa de que a resposta de Eco será a ressonância daquilo que foi dito. Isso não ocorre, pois há uma incompatibilidade latente no poema, que é do próprio ser do “eu lírico” e que é evidenciada na última estrofe, na resposta enigmática que Eco dá, no último verso, à pergunta de ordem mística que o sujeito faz acerca da validade da continuidade de sua existência. O desejo de morte, comum em determinados momentos históricos e estéticos (trovadorismo, arcadismo, romantismo) é no poema retomado pelo Ser da poesia, sujeito desiludido em função de suas perdas e angústias nos planos pessoal, amoroso e existencial. Por isso, outra leitura de Eco, a que a associa com a “Verdade do Verbo divino”, entende Eco como

reveladora das verdades ocultas sob aparências enganosas, que aparece como o próprio signo da palavra divina, que só pode se revelar por meio de enigmas. Assim sendo, ela age como mediadora entre a alma humana e o divino, e a natureza simbólica dessa palavra está contida justamente no fato de ela “não é senão voz”, que condensa numa única palavra todo um discurso que não lhe é permitido. [...] Intermediária entre a música ideal das

Esferas – de que ela é a imagem irrepresentável – e a palavra humana – de que ela resgata o verdadeiro significado –, Eco torna inteligível a própria substância do Ser. Assim, na interpretação mística e cristã, essa voz sem corpo e sem substância converte-se num revelador da consciência, e intervém numa função iniciática em favor de seu interlocutor. Pois é a si próprio que, em última análise, ela remete aquele que a interroga (como Narciso, através da imagem, acaba também obtendo o autoconhecimento). O diálogo com o eco é sempre um diálogo consigo mesmo que o sujeito ainda não tem a capacidade de identificar como tal: e é a alteridade da palavra oracular que é ilusória, não sua mensagem.

Segundo Junito de Souza Brandão (1997, p.178), Eco e Narciso encontram-se numa relação dialética de opostos complementares de masculino e feminino e de sujeito e objeto, de algo que permanece em si mesmo (Narciso) e de algo que permanece no outro (Eco). No entanto, como a relação entre ambos é especular, visto que ambos vivenciam a tragédia pessoal de escolhas erradas do objeto do amor, e por isso são obrigados a amargar a incompatibilidade de realização no mundo real, resta-lhes diante da consciência, da revelação de sua verdadeira condição, entregar-se à morte, talvez em busca do princípio de tudo, de um novo recomeço, de uma nova metamorfose, de uma nova transmutação.

Lafetá, analisando a poesia de Mário de Andrade, diz da dificuldade do poeta em encontrar a orientação brasileira para a literatura/poesia brasileira, devido à dureza e à aspereza da cidade onde o poeta se encontra e segue dizendo que, na verdade, o que o poeta modernista procurava fazer era a tentativa – *tarifa de Narciso* – de contemplar-se no rosto da cidade. É esse desejo, continua Lafetá, que fará com que Mário não abandone sua busca; por isso, transveste-se de “Arlequim” com sua roupa de múltiplas cores, por isso é “trezentos, trezentos e cinquenta”, por isso, “pode-se dizer que o poeta mergulha em si mesmo, em sua intimidade, na procura do ‘eu’ que é ao mesmo tempo procura do ‘outro’.” Em carta a Manuel Bandeira, datada de 02 de maio de 1931 p.195, Mário traduz muito do que tentamos trazer para essa discussão da ordem do mítico, do imaginário, do antropológico da fenomenologia da poesia, responsável por elucidar, ontologicamente, o próprio Ser da poesia.

[...] Não sei se você gostará, nem essas coisas de poesia tem mais importância pra mim que fique ansioso esperando resposta sua. Words, words. *Quanto aos poemas do Tempo da Maria*, francamente, sou absolutamente incapaz de ter uma opinião qualquer que seja sobre eles. Minha sensação mais permanente é que eles não valem absolutamente nada, e que apenas uma espécie de apego desesperado não a Maria, mas para mim mesmo, uma certa gozação em contemplar furtivamente a minha vida tão cachorra, é que me fez não os destruir como devia, enfim!... Mas pode ter a certeza que a mais áspera das opiniões sobre eles, me deixará absolutamente indiferente e estranho. (Carta a Manuel Bandeira, datada de 2 de maio de 1931, p.195, grifos nossos).

Temos em “Eco e o descorajado” o encontro do poeta com a imagem, a qual representa e expressa, por meio dos sons agudos, o grito desesperado e ao mesmo tempo desiludido, lancinante, do eu que se procura a si mesmo no “outro” e também temos a resposta de Eco (do próprio sujeito lírico?) simbolizada no som grave do eco que reverbera, ressoa (como som de caverna, som de oráculo, voz de poder e impostação) aquilo que é da alma do Ser do poeta, suscitada pela imagem nova, que desperta o arquétipo adormecido no fundo do inconsciente em que o “eu” se encontra, lançando “luz” para dentro da caverna (que é o âmago do próprio sujeito, onde sua *anima*, sua *alma*, enfim, seu Ser, encontra-se escondido, isolado do mundo e tomado pelo desejo de evasão e de morte).

Bachelard, em sua obra *A poética do espaço*, diz que a invasão do ser pela poesia tem uma marca fenomenológica que não engana. “A exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância-repercussão. É como se, com sua exuberância, o poeta reanimasse profundezas em nosso ser”. Isso ocorre, explica Bachelard, porque a imagem poética transporta-nos à origem do ser falante. É ela a responsável por nos tornar aquilo do que ela, a imagem, fala e expressa, de modo que ela é tanto um devir de expressão quanto um devir do nosso próprio ser.

É a consciência de si que o trará, o sujeito-lírico, de volta a si. Por meio da repercussão das imagens poéticas no sujeito, dá-se o “aprofundamento da nossa própria existência”. Talvez, por isso, o número desse poema V, equivalha justamente à quinta nota musical “Sol”, o qual simboliza a luz intensa e forte da energia cósmica desse astro, luz essa que se traduz, que pode ser interpretada tanto como a consciência que atualizará no ser arquétipos de tempos imemoriais, quanto a luz que será lançada na caverna de onde, somente o eco, pelo processo da dissimulação/ecoa aquilo que o sujeito ainda não assumiu como seu e como si mesmo.

Ao sair da caverna, ao sair do processo de mascaramento e dissimulação de si, o sujeito tem a chance, ao contrário de Eco e Narciso, de se encontrar consigo mesmo e viver conscientemente a liberdade que a arte e a poesia lhe possibilitam viver. A resposta enigmática de Eco no último verso do poema “Eco e o descorajado”, nessa perspectiva, não seria um “sim” à pergunta do poeta se morreria hoje ou amanhã, mas talvez um “não”, para a morte, visto que há saída para esse “eu lírico” desiludido e sem coragem de encontrar-se.

6. CONCLUSÃO

6.1 A missão do intelectual Mário de Andrade: talento e compromisso x O sacrifício vicário

Daí o lado intelectual, pregação, demonstração da minha pseudo-arte. Arte que se o for tem sempre interesse prático imediato que nunca abandonou. Esta diferença essencial entre mim e vocês todos os demais modernistas do Brasil explica os sacrifícios de minha arte. Sacrifícios que o não são porque formam a realidade mais comovente, palpável e desejada por mim da minha vida. Eu não terei de pedir ao Pai que me afaste o cálix da boca porque me embebedo com ele deliciosamente. Aliás é repugnante esta comparação. Desculpe.

Mário de Andrade (1987, p. 40)

O que se pode depreender da obra de Mário de Andrade é o “retrato de um Brasil”, de um Brasil que vai sendo mostrado a partir dos escritos desse escritor. Os impasses, confrontos, dissonâncias e contradições da intelectualidade brasileira dos anos 20 e o crescimento dessa mesma intelectualidade são tratados de maneira praticamente cotidiana, porque Mário era imbuído de um compromisso sincero com o Brasil, com o povo, com os demais escritores, com a literatura, com a cultura, bem como com a sua missão de dialogar com outros escritores, a maioria jovens, no intuito de juntos construir a arte e cultura brasileira, a qual não estivesse mais presa aos procedimentos da cópia, da macaqueação do que produzia na Europa e Estados Unidos.

No entanto, para que isso pudesse ocorrer era necessário que o intelectual brasileiro conseguisse primeiramente enxergar o que o país tinha a oferecer, bem como o que esse intelectual poderia fazer para o engrandecimento da nação. A noção de nacionalismo que passa a vigorar nesse contexto modernista diferencia-se daquela defendida pelos românticos. O caráter idealizado, ufânico e preso às correntes europeias, não mais será parâmetro de avaliação e construção da nacionalidade. Num contexto de grandes mudanças, em que a novidade era justamente o diferente, a ruptura com o que até então vinha sendo feito; nesse contexto de liberdade artística, cultural e de revoluções no campo político, tornava-se imperativo para a compreensão do Brasil e de sua arte e cultura, associados ao social e à política.

Se o progresso, a tecnologia e a industrialização pautava a sociedade pós-revoluções industrial e francesa, aqui no Brasil o descompasso se dava também em função disso.

Desejava-se no plano das ideias políticas e culturais acompanhar o que a Europa e América vinham realizando. Entretanto, aqui ainda havia muitos vestígios na sociedade do antigo regime político. A vida das pessoas não se encontrava em consonância com o progresso tão apregoado e desejado. No campo cultural poucos eram os alfabetizados, o que dificultava a expansão da arte e cultura brasileira para o povo, fazendo com que ficassem restritas ao grupo de intelectuais de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Pernambuco.

Mário de Andrade tinha consciência da importância do seu lugar como intelectual, bem como de seu talento e de seu compromisso e responsabilidade com a construção/formação da cultura e literatura de orientação brasileira. Em função disso é que Mário se desdobrou em tantos, foi múltiplo, escreveu sobre praticamente tudo o que dizia respeito à arte brasileira, nos mais distintos campos, interessou-se pelo Brasil e pelos seus assuntos constitutivos; conheceu o país, em suas viagens etnográficas; correspondeu-se com inúmeros escritores, críticos, artistas e poetas brasileiros; escreveu crítica de arte, literatura (prosa e verso), ensaios e textos para jornal, tudo isso sacrificando sua própria arte, a fim de criar, juntamente com outros artistas brasileiros, a arte e cultura de orientação brasileira. Quando assumiu o Departamento de Cultura, esse sacrifício se tornou maior ainda e depois de sua expulsão do Departamento de Cultura, em 1938, Mário de Andrade passa a viver uma fase de grande desânimo, desalento, desespero e perplexidade.

Os que viveram intimamente com Mário de Andrade sabem que até ali por volta de 1936 costumava ele repetir como um estribilho isto: “Sou um homem feliz!” Pois documentado com as suas cartas, o resto de suas cartas que não se perderam e com o conhecimento que melhor do que ninguém tive pelo menos desses últimos vinte anos antes de sua morte, posso afirmar que Mário deixou de ser feliz no dia em que o expulsaram do Departamento de Cultura. Em 1938, portanto. A princípio não queria ele de forma alguma vir para o Departamento. [...] Foi a minha insistência, mais do que isso, foi a minha exigência, a minha imposição que o demoveram. [...] Só depois disso é que Mário acedeu, assim mesmo com o pretexto-profecia: “Você vai acabar com o meu sossego!” Assim foi de fato; acabou mesmo o seu sossego, porque passamos a viver dia e noite o Departamento de Cultura. Uma vida intensa de trabalhos e alegria que durou até o “Estado Novo”, quando Mário foi atirado à rua, de um dia para outro, inesperadamente, iniquamente, grosseiramente, boçalmente, pior ainda, envolvido da maledicência que espíritos pequeninos entreteciam e o clima ditatorial conservava através da impossibilidade de qualquer defesa da parte dos caluniados. A expulsão de Mário de Andrade do Departamento causou-lhe um estado de choque espiritual do qual nunca mais voltaria. Nem a tentativa que fez de mergulhar-se violentamente num trabalho exaustivo conseguiu dar remédio a este precaríssimo estado de alma. A mudança para o Rio de Janeiro, onde pensava ele poder esquecer-se do Departamento, não fez mais do que agravar o traumatismo e isso suas cartas o revelam com a máxima clareza. (DUARTE, 1985, p. 6-7).

Paulo Duarte, em seu livro *Mário de Andrade por ele mesmo*, numa edição comemorativa dos 40 anos de falecimento de Mário de Andrade, publica a carta de 3 de abril de 1938, enviada a ele por Mário, em que Mário confessa seu sacrifício, sofrimento, decepção e tristeza em função de sua estada como Diretor do Departamento de Cultura.

[...] se arranjam que preciso sossego. Preciso sossego. Olha Paulo, no geral tenho muito pudor de fazer parada das minhas fraquezas, e por isso disfarçava o total esgotamento nervoso e intelectual em que me achava nos últimos tem pois, coisa que vem desde esse vulcão de inquietações que o Congresso da Língua Nacional Cantada que me chupou os restos de prazer da vida. Disfarçava. Ninguém sabia que desde dezembro, a bem dizer, eu não sabia o que era um sono profundo. Dormir três horas numa noite era uma tróia para mim. [...] do meu lado o sacrifício de mim, sobretudo da minha liberdade e da minha felicidade pessoal. Que não sacrifiquei toda a minha liberdade pessoal, aos poucos retomada, você sabe tão bem como eu com aquela conjuntura de chantagens em que você me ajudou com a sua vasta energia. Pois eu tenho sofrido e sofrido imensamente, Paulo, com a diretoria do D.C. Esse sofrimento (você pode certamente imaginar a formidável vida interior de um sujeito como eu) por várias vezes arreventou numa espécie de anedota bem ridícula que foram os meus vários pedidos de demissão e ameaça disso. Na aparência vulgar [...]. Mas essa aparência se convertia na realidade numa inquietação muito constante, num sofrimento difícil de suportar, numa verdadeira tragédia interior que ninguém suporia. Vou fazer 45 anos. Sacrifiquei por completo três anos de minha vida começada tarde, dirigindo o D.C. Digo por completo porque não consegui fazer a única coisa que, em minha consciência justificaria o sacrifício: não consegui impor e normalizar o D.C. na vida paulistana. Sim, é certo que prá uns seis ou oito, não mais paulistas, o D.C. é uma necessidade prá São Paulo e talvez pro Brasil. Não é certo que fizemos várias coisas muito importantes ou bem bonitas. Mas a única coisa que em minha consciência justificaria minha direção era ter justificado o D.C. e isso não consegui. [...] Tenho mais que refletido, Paulo, tenho me esqueletizado em meu ser psicológico. Não me sinto propriamente triste com estas coisas, me sinto especialmente deserto. É uma vagueza, uma vacuidade monótona. Lá no fundo do deserto, uma miragem. Estou formalmente decidido a não dirigir mais o D.C. (DUARTE, 1985, p. 157-159).

6.2 Ambiguidades e contradições x Entusiasmo, desalento e perplexidade

Mas não é isso que me faz estar internamente feliz. Me percorre o dia e a noite uma vasta, profunda tristeza, uma inquietação, mais do que isso: um medo, que é a coisa mais desagradável deste mundo. Às vezes me vem também uma espécie de remorso de ter deixado o Departamento. Remorso derivado mais de um vício que de uma realidade exata. [...] mas não acaba a tristeza... física do remorso, e o reflexo social dos que me censuram por largar São Paulo. É certo que não estou nada feliz, embora não me sinta desgraçado.

(Carta de Mário de Andrade a Paulo Duarte, de 19/08/38. DUARTE, 1985, p. 163).

Nas cartas que Mário trocou com Drummond de 1930 a 1945, ano de sua morte é possível verificar que já nas cartas de 1930, ainda que em pequena extensão, trechos em que certo tom de tristeza e melancolia apareciam expressos. O entusiasmo dos anos vinte vai dando lugar às contradições do Movimento Modernista, gerando assim desalento e perplexidade aos que ainda se encontravam, como Mário de Andrade, empenhados com a arte, cultura e literatura brasileira. Mário concebia a necessidade de criação de uma arte de orientação genuinamente brasileira, mesmo que para isso fosse necessário alguns sacrifícios dos intelectuais e artistas brasileiros. Se o Brasil no campo estético, cultural e artístico não tinha ainda uma cultura própria, uma identidade legitimamente constituída por seus próprios elementos e caracteres, era necessário que a intelectualidade e classe artística brasileira desse ao Brasil aquilo que lhe faltava: *alma e identidade brasileira*. Para que isso ocorresse seria necessário compromisso, empenho, olhar dos artistas para a realidade do Brasil, retomada de valores e padrões artísticos que representasse ao brasileiro, valorização do folclore, da cultura do povo mais simples e do primitivismo.

Carlos Drummond de Andrade em 18 de maio de 1930, diz a Mário ser a carta que Mário lhe enviara em 02 de maio de 1930, a segunda que Mário lhe escrevia com tom triste e que isso o incomodava. No entanto, na carta escrita por Mário em 24 de novembro de 1930 ao poeta mineiro novamente a tristeza se deixa transparecer. Mário, analisando as consequências da Revolução de trinta e contando sobre a prisão do irmão e dos sabores decorrentes desse acontecimento, diz a Drummond:

[...] Quanto ao bem moral que você me fez, isso não se conta nem paga. Afinal sempre é triste a gente constatar o avacalhamento moral a que os paulistas tinham atingido. Toda a riqueza bonita de tradição e feitos nossos convertidos no que fomos nesta Revolução, é triste. Está claro que um mundo de explicações históricas, econômicas, sociais, explica o papelão de São Paulo neste momento ilustríssimo no Brasil, explicam mas não desculpam e principalmente não satisfazem. Sempre é triste. [...] E pra viver, o que eu sonho é viver no Nordeste, a parte do Brasil em que meu ser mais se expandiu e foi completado pelo ambiente. É uma simples tristeza afetuosa mas muito livre de ver esta gente de que tenho vivido em contato físico mais íntimo, se envilecer no dinheiro e não ter tido força racial ou outra suficiente pra se opor a todos os fazedores de América, estrangeiros, dos outros estados e até paulistas que acabaram avacalhando por completo a nossa gente e reduzindo isto a uma esplendorosa miséria. [...] Por tudo isso, essa tristurinha inabandonável, o telefonema de você veio como um conforto pessoal maravilhoso. Só você e o Manuel Bandeira me compreenderam no momento, ele numa carta fraternalíssima e você telefonando. (Carlos e Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mario de Andrade, 2002, p. 394-395).

Já na carta de Mário a Drummond, com data de 06 de novembro de 1932, Mário diz novamente a Drummond estar triste, bem como que perdera completamente a felicidade de ser. Diz ainda não ter perdido toda sua humanidade e que não sente, naquele momento, o imenso Brasil, não sente sua Paraíba, não sente Minas, não sente nada e que as amarguras da ocupação, as brigas diárias, os tiroteios contínuos auxiliam e definem a permanência do sentimento de desilusão que tomara conta dele.

[...] Meus amigos todos abdicando de qualquer diletantismo, imersos nos vários trabalhos de guerra. Eu só. Eu fugindo. Eu martirizado por tanto sacrifício ao horrendo. No fim duns cindo dias já não podia mais. Tomei a resolução desesperadamente cínica: me vender. Por mim, com o meu nome, mesmo agora que amo consanguineamente minha terra e meus paulistas, e o Brasil é para mim apenas um fantasma indesejável que quase me repugna, de que tenho às vezes rancor, mesmo agora, um certo equilíbrio do ser, uma certa humanidade remanescente (e que espero me salvará...) jamais eu me permitiria dar o meu nome e minha personalidade em proveito de guerra, de crime. [...] Os amigos me chamavam pra Liga de Defesa Paulista, me entreguei a eles. Mandassem que eu fazia. Mandaram e eu fiz. Banzei por todos os trabalhos da Liga e o que mandaram eu fiz. Alistamento, censura do correio militar, serviço informativo, folhetos de propaganda, comunicados do S.E.O., escritos pro *Jornal das Trincheiras*, o que mandaram eu fiz. [...] **Às vezes eu falhava lá pra ir no Conservatório dar lições.** Principalmente lições coletivas de História da Música convertidas em estudos da situação. **Aí sim eu me transfigurava e era maior. Aquela filharada duns cinquenta moços e moças amando e sofrendo por uma terra, e à medida que o tempo passava martirizados pela inquietação, como fui bom! Eloquentes, convincentes, poderosos, ginastas, professores, heróis, pintores de olhares. Aquela gatinha inquieta vinha buscar felicidade na aula e eu dava espécie de felicidade. Aí não me importava mentir, violentar, ofender, doando paz de espírito. Os que uma vez apareciam na aula nunca mais deixavam de vir. Mas tanto esforço, tanta vontade de iludir, tanta raiva a princípio fingida, tanta verdade duríssima não ficou sem castigo. Aos poucos eu mesmo me convertia num patriota e num patrioteiro.** (Carlos e Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mario de Andrade, 2002, p. 426-427, grifos nossos).

Como podemos ver no trecho citado acima, as contradições no discurso de Mário, decorrentes de seu estado emocional de desilusão, desalento, tristeza, ausência de esperança se mesclam a alegria de ser professor, “pintor de olhares”, de comunicar aos jovens moços e moças lições sobre História da Música. Outra contradição se evidencia também quando Mário fala de sua ausência de humanidade e que não é feliz, mas depois, mesmo que ironicamente, na mesma carta, Mário fala em solidariedade, felicidade em ministrar suas lições e no envolvimento em atividades da guerra, que ele não queria de modo algum. No entanto, essa confusão de sentimentos reflete de maneira clara as contradições nas quais o poeta se encontrava inserido.

Em 15 de agosto de 1942, Mário numa outra carta a Drummond, diz estar tomado por uma espécie de temor, por um desânimo súbito e nada vaidoso que o tomava no momento.

[...] Mas estes raciocínios são mais pra mim que pra você mesmo. Aliás outro dia ainda reconhecia com bastante amargura que duns tempos pra cá a maioria das cartas que escrevo são pra mim mesmo. É que desde muito ando completamente desgarrado de mim mesmo carecendo me rechar. (Carlos e Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mario de Andrade, 2002, p. 479).

E em 23 de julho de 1944, Mário em uma de suas últimas cartas, Mário diz a Drummond:

[...] Mas desta vez sinto, sei que tem um aspecto doloroso, tão eriçado de angústias e obsessões que tem momentos em que fico totalmente alucinado. Ontem de noite quando ia deitar, depois de andar sozinho pelas ruas perto de três horas, cheguei a ficar com lágrimas nos olhos, de desespero. [...] Dos amigos tenho horror, a presença deles, a insuficiência fatal do Outro, me dá uma desilusão tão física que preciso fugir, pra ficar só dentro comigo. Mas então os poemas voltam, voltam, voltam sempre os mesmos... (Carlos e Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mario de Andrade, 2002, p. 513).

Por fim, na carta de 2 de fevereiro de 1945, o desalento de Mário assim é mostrado a Drummond.

[...] tudo me dá desalento. Só o poema me salva e acredito nele, amo ele, me umedece os olhos. E cada palavra que consigo acertar naquela dureza cadencial que não é verso livre mais, parece que achei a virgem, dá pra aguentar dois dias mais sem estouro. As minhas experiências pessoais do Congresso, sem me meter, vivendo metido em tudo pela confiança que depositam em mim, conversando suas coisas na minha frente, é que nós, Carlos, os “intelectuais”, não podemos nos meter nisso. Pela primeira vez se impôs a mim o meu, nosso destino de artistas: a Torre de Marfim. Eu sou um torre-de-marfim e só posso e devo ser legitimamente um torre-de-marfim. [...] Porque, está claro, a torre-de-marfim não quer nem pode significar não-se-importismo e arte-purismo. Mas o intelectual, o artista, pela natureza, pela sua definição mesma de não-conformista, não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. [...] Mas sua torre não poderá ter nunca pontes nem subterrâneos. Estou assim: fero, agressivo, enojado, intratável, e tristíssimo. (Carlos e Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mario de Andrade, 2002, p. 539 e 542).

A conclusão aqui é provisória, pois pretendemos dar continuidade a esses estudos em pesquisas futuras. Fechemos, então, da mesma forma que abrimos, com um poema, o poema-testamento de Mário de Andrade.

QUANDO EU MORRER

Quando eu morrer quero ficar,
Não contem aos meus inimigos,
Sepultado em minha cidade,
Saudade.

Meus pés enterrem na rua Aurora,
No Paissandu deixem meu sexo,
Na Lopes Chaves a cabeça
Esqueçam.

No Pátio do Colégio afundem
O meu coração paulistano:
Um coração vivo e um defunto
Bem juntos.

Escondam no Correio o ouvido
Direito, o esquerdo nos Telégrafos,
Quero saber da vida alheia,
Sereia.

O nariz guardem nos rosais,
A língua no alto do Ipiranga
Para cantar a liberdade.
Saudade...

Os olhos lá no Jaraguá
Assistirão ao que há de vir,
O joelho na Universidade,
Saudade...

As mãos atirem por aí,
Que desvivam como viveram,
As tripas atirem pro Diabo,
Que o espírito será de Deus.
Adeus.

Mário de Andrade

REFERÊNCIAS

Obras do Autor

- ANDRADE, Mário de. **As danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Martins, 1959.
- _____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. **Os filhos da Candinha**. São Paulo: Martins, 1963.
- _____. **Cartas a Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- _____. **Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1968.
- _____. A escrava que não é Isaura. In: _____. **Obra imatura**. São Paulo: Martins, 1972. p. 195-275.
- _____. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. O artista e o artesão. In: _____. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.
- _____. **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- _____. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades: SCCT, 1976.
- _____. **Danças dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1982.
- _____. **Entrevistas e depoimentos**. Organização de Telê Porto Ancona Lopez. Ed. Ilustrada. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- _____. **As melodias do boi e outras peças**. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1987.
- _____. **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- _____. **O banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1989. Introdução de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas.
- _____. **Contos de Belazarte**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1992.
- _____. **Introdução à estética musical**. São Paulo: Hucitec, 1995. Organização, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. Apresentação de Gilda de Mello e Souza.
- _____. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: Garnier, 2000.

_____. **Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002a.

_____. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 2002b.

_____. **De São Paulo**: cinco crônicas de Mário de Andrade. Organização de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

_____. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 2005.

_____. Prefácio interessantíssimo. In: _____. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 2005. p. 59-77.

_____. **71 cartas de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Livraria São José, s/d.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos e Mário**: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade: 1924-1945. Org. Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

Sobre o Autor

ALVARENGA, O. **Mário de Andrade, um pouco**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

BANDEIRA, M. Mário de Andrade, animador da cultura musical brasileira (Conferência). Rio de Janeiro: Teatro Municipal: Gráfica Tupy, 1954.

BASTIDE, R. **Poetas do Brasil**. São Paulo: EDUSP: Duas Cidades, 1997.

BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. A.; LIMA, Y. S. **Brasil: 1º Tempo Modernista**. Documentação. São Paulo: IEB/USP, 1972.

BRANDÃO, R. O. Consciência e criação na poesia de Mário de Andrade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 36, p. 121-132, 1994.

CANDIDO, Antonio. Lembrança de Mário de Andrade. In: _____. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: Ed. UNESP, 1992. p. 209-214.

CANDIDO, Antonio. O poeta itinerante. In: _____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, 1996. p. 302-315.

CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade**: exílio no Rio. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COSTA LIMA, L. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

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

DUARTE, P. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec: SMC, 1985.

FACIOLI, Valentim. Mário de Andrade e a cidade de São Paulo: aspectos. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, v. 50, jan./dez. 1992.

FACIOLI, Valentim. **Mário de Andrade**: literatura e modernização. [S.l.], 2001.

ESPINHEIRA FILHO, R. **Tumulto de amor e outros tumultos**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FERNANDES, F. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. In: _____. **Depoimentos 2 – Mário de Andrade**. São Paulo: GFAU-USP, 1966.

FONSECA, M. A. Macunaíma e variantes do canto “Mandú Sarará”. In: BOSI, V; CAMPOS, C. A.; HOSSNE, A. S.; RABELLO, I. D. (Org.). **O poema**: leitores e leituras. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p.77-103.

HADDAD, J. A. A poética de Mário de Andrade. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento do Patrimônio Histórico, v. 198, 1990, ed. fac-similar do n. 106, jan./fev. 1946.

JUNQUEIRA, I. Modernismo: tradição e ruptura. In: _____. **O signo e a sibila**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

KNOLL, V. **Paciente arlequinada**. São Paulo: Hucitec, 1983.

KOSSOVITCH, E. A. **Mário de Andrade, plural**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.

LAFETÁ, João Luiz M. **Figuração da intimidade**: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LAFETÁ, João Luiz M. **Literatura comentada Mário de Andrade**. São Paulo: Nova Cultural, 1990.

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

LAFETÁ, João Luiz M. Representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2003. p. 53-77.

LAFETÁ, João Luiz M. **Dimensão da noite**. Organização Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade**: ramais e caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mariodeandradiando**. São Paulo: Hucitec, 1996.

MAJOR NETO, José Emílio. **A Lira paulistana de Mário de Andrade**: a insuficiência fatal do Outro. 2007. 275 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PACHECO, João. **Poesia e prosa de Mário de Andrade**. São Paulo: Martins, 1970.

PASSOS, J. L. **Ruínas de linhas puras**. São Paulo: Annablume, 1998.

PROENÇA, M. C. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ROSENFELD, Anatol. Mário e o Cabotinismo. In: _____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 185-200.

SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

SOUZA, Gilda de Melo e. **A idéia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2005.

TONI, Flávia Camargo. **A missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

TONI, Flávia Camargo. **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

Bibliografia Geral

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Movimentos e estilos literários**. São Paulo: Scipione, 1985.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **História Social da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Ática, 1982.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34: Duas Cidades, 2003.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Ruy Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor W. **Philosophie de la nouvelle musique**. Paris: Gallimard, 1962.

AGRÒ, Ettore Finazzi. O dom e a troca: a identidade cultural no Brasil. In: JOBIM, José Luís

- et al. **Sentidos dos lugares**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005.
- ALLEAU, René. **A ciência dos símbolos**. Lisboa: Edições 70, 1976.
- AMARAL, Aracy. **Tradições populares**. São Paulo: Hucitec, 1976.
- AMARAL, Aracy. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Martins, 1970.
- ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 14, fev. 1986.
- ARGAN, G. C. As fontes da arte moderna. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, p. 49-56, set. 1987.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1996.
- ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1973. v. 3. p. ...-....
- BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1957.
- BACHELARD, Gastón. **Direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- BARBOSA, João Alexandre. **Metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1982.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Scipione, 1997.
- BARRETO, Lima. O destino da literatura. In: PRADO, Antônio Arnoni. **Lima Barreto**. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 105-118.
- BARRETO, Lima. **Recordações do escrívão Isaías Caminha**. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BARRETO, Lima. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. São Paulo: Ática, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade e ambivalência. In: FEATHERSTONE, Mike (Org.). **Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. E. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. **22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 2003.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. v. II.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. Identidades nacionais: uma questão sensível. In: _____. **O charme da ciência e a sedução da objetividade: Oliveira Vianna entre intérpretes do Brasil**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In: _____. **Teoria da literatura**. Porto Alegre: Globo, 1973.
- BRITO, M. **História do modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- BURKE, P. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, H. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. **Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, v. 44, jan./dez. 1983.
- CAMPOS, Regina Salgado. Anatole France au Brésil. In: MATTOSO, Katia de Queirós; SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos; ROLLAND, Denis. (Org.). **Modèles politiques et culturels au Brésil - Emprunts, adaptations, rejets - XIXe et XXe siècles**. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 249-269.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional: EDUSP, 1965.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CASCUDO, Luís da Camara. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

CASCUDO, Luís da Camara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CASCUDO, Luís da Camara. **Geografia dos mitos brasileiros**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

COSTA, João Cruz. **Breve história da república**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CROCE, B. **A poesia**. Trad. Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1967.

CUNHA, Eneida Leal. O discurso crítico brasileiro. In: _____. **Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

DIAS, Carmem Lydia. Quaresma/Ressureição (Prefácio). In: BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: 1993.

DROZ, Genevière. **Os mitos platônicos**. Brasília: UnB, 1997.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1976.

EAGLETON, Terry. Versões de Cultura. In: _____. **A idéia de cultura**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989.

FREYRE, Gilberto. A literatura moderna do Brasil. In: _____. **Interpretação do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUENTE A., José Alberto de la. Vanguardias literarias, ¿una estética que nos sigue interpelando? **Literatura y Lingüística** [online], Santiago, Chile, n. 16, p, 31-50, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112005000100003&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 13 mar. 2011.

GEERTZ, Clifford. **Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1990.

- HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HARVEY, David. Modernidade e modernismo. In: _____. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 1996.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- LAFETÁ, João Luiz M. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LAHUERTA, Milton. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da. (Org.). **A década de 20 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- LARAIA, Roque de Barros. Da natureza da cultura. In: _____. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- LONGINO. Do sublime. In: _____. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1981.
- MALLARMÉ, S. **La musique et les lettres**. Paris: Perrin et Cie., 1895.
- MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- MICELI, Sergio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)**. São Paulo: Difel, 1979.
- MORAES, Marcos Antonio de. (Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: Ed. da USP: IEB. 2.ed. 2001 (Coleção Correspondência de Mário de Andrade).
- MORAES, Marcos Antonio de. Abrasileirar o Brasil: arte e literatura na epistolografia de Mário de Andrade. **Caravelle - Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien**, Toulouse, n. 80, p. 33-47, 2003.
- MORAES, Marcos Antonio de. Epistolografia e crítica genética. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59 n. 1, jan./mar. 2007.
- MORAES, Marcos Antonio de. **Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade**. São Paulo: Ed. USP: FAPESP, 2007.
- NESTROVSKI, Arthur R. **Ironias da modernidade**. São Paulo: Ática, 1996.
- NESTROVSKI, Arthur R. Influência. In: JOBIM, José Luis. **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- OLIVEIRA, S. R. **Literatura e música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. Questão nacional na Primeira República. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da. (Org.). **A década de 20 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

PACHÁ, Sérgio. Na Casa de Rui Barbosa Rio de Janeiro , abril de 1979.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PERISSINOTTO, Renato M. Classes dominantes, Estado e os conflitos políticos na Primeira República em São Paulo: sugestões para pensar a década de 1920. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da. (Org.). **A década de 20 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. ...-....

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & Literatura: uma velha-nova história. In.: MACHADO, Maria Clara Tomaz (Org.). **Literatura e história: identidades e fronteiras**. Uberlândia: EDUFU, 2006.

PERLOFF, M. **O momento futurista**. São Paulo: EDUSP, 1993.

PILAGALLO, Oscar. **A história do Brasil no século 20 (1900-1920)**. São Paulo: Publifolha, 2009.

POUND, E. **ABC da literatura**. Trad. de José Paulo Paes. Organização e apresentação de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 1970.

PRADO, Antônio Arnoni. **Lima Barreto: o crítico e a crise**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.

PRADO, Antônio Arnoni. **Lima Barreto**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

PRADO, Antônio Arnoni. **Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

PRADO, Paulo. **Retratos do Brasil**. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Literatura e cordialidade: o público e o privado na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

ROCHA, João Cezar de Castro. A reescrita e a releitura. In: _____. **O exílio do homem cordial: ensaios e revisões**. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004.

ROCHA, João Cezar de Castro. Poesia como história cultural. In: _____. (Org.). **Nenhum Brasil existe**. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade: Topbooks, 2003.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: _____. **Ora (dêreis) puxar conversa!** Ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

SANTIAGO, Silviano. **Atração do mundo**. Artigo publicado no site do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, em 17/01/2007. Disponível em: <http://portalmultirio.rio.rj.gov.br/sec21/chave_artigo.asp?cod_artigo=1032>. Acesso em: 3 mar. 2011.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: EDUSP: Iluminuras: FAPESP, 1995.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1989a.

SCHWARZ, Roberto. O bonde, a carroça e o poeta modernista. In: _____. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: _____. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 13-28.

SCHWARZ, Roberto. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SEVCENKO, Nicolau. A inserção compulsória do Brasil na Belle Époque. In: _____. **Literatura como missão**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SEVCENKO, Nicolau. **A Revolta da Vacina**. São Paulo: Scipione, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação do Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. Estéticas da ruptura. In: _____. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

TODOROV, Tzvetan. **Literatura e significação**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1973.

TODOROV, Tzvetan et al. **Sémantique de la poésie**. Paris: Seuil, 1979.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WILSON, Edmund. Declínio da tradição revolucionária: Anatole France. In: _____. **Rumo à estação Finlândia**: escritores e atores da história. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.