

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

“VIAGEM ETNOGRÁFICA” AO NORDESTE DO BRASIL:
A crítica cultural de Mário de Andrade

Pedro Rocha de Oliveira

Prof. Dr. Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes
Orientador

Fortaleza
2010

PEDRO ROCHA DE OLIVEIRA

“VIAGEM ETNOGRÁFICA” AO NORDESTE DO BRASIL:

A crítica cultural de Mário de Andrade

Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará.

Orientador: Prof. Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes

**Fortaleza
2010**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- O49v Oliveira, Pedro Rocha de.
“Viagem etnográfica” ao Nordeste do Brasil : a crítica cultural de Mário de Andrade / Pedro Rocha de Oliveira. – 2010.
101 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2010.
Área de Concentração: Sociologia.
Orientação: Prof. Dr. Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes.
1. Andrade, Mário de, 1893-1945. O turista aprendiz – Crítica e interpretação. 2. Brasil, Nordeste – Descrições e viagens – 1928-1929. 3. Cultura. 4. Literatura e sociedade. I. Título.

SUMÁRIO

Introdução	4
Capítulo 1: LIRISMO & INTELIGÊNCIA	
A estética do modernismo paulista.....	12
A crítica da Belle <i>Èpoque</i> carioca.....	22
A moral do exercício da palavra.....	33
A pesquisa da arte em liberdade.....	42
Capítulo 2: NORTE & SUL	
A ida ao povo.....	50
O Nordeste inventado.....	60
Os bairros proletários.....	78
A lógica musical do povo.....	84
Conclusão	96

Introdução

O objetivo desta dissertação é analisar a imagem que o escritor Mário de Andrade constrói do “Nordeste” em sua viagem à região, entre os anos de 1928 e 1929, registrada no diário “Viagem Etnográfica” e publicada na obra póstuma *O Turista Aprendiz*. A partir da motivação de pesquisar expressões da cultura popular, o escritor modernista viaja pela região e traça em 70 crônicas diárias, publicadas concomitantemente no jornal paulista *Diário Nacional*, um retrato do encontro entre suas vivências de intelectual vanguardista em São Paulo e a realidade dos estados visitados.

O livro *O Turista Aprendiz*, de Mário de Andrade, me foi apresentado ainda na graduação em Comunicação Social pelo professor Gilmar de Carvalho. Na época, buscava um objeto para a monografia que pudesse abrigar uma questão prioritária para mim: a relação entre jornalismo e literatura. O diário “Viagem Etnográfica” veio a calhar perfeitamente a esse anseio por conjugar no gênero da crônica uma narrativa ligada, ao mesmo tempo, ao apuro da pesquisa de campo e à crítica impressionista de seu autor, além de também trazer para o debate outra questão que ainda era apenas intuída, a de que a aproximação com a Antropologia seria um dos caminhos a se seguir para dar maior profundidade teórica ao que chamava de “jornalismo literário”.

A viagem do escritor paulista ao “Nordeste”, motivada pela pesquisa da cultura popular na região, mostrou-se instigante para essas questões e a interpretação no trabalho monográfico se deu, principalmente, nesses três pontos, seguindo uma divisão capitular que trazia respectivamente uma contextualização da literatura modernista e da obra de Mário de Andrade, um histórico da formação do gênero “crônica” no contexto brasileiro e, por último, uma leitura de sua etnografia, desembocando na análise de algumas das crônicas do diário.

A aprovação para o Mestrado em Sociologia, no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, com um projeto dedicado ao mesmo objeto, deixou claro que a pesquisa deveria se orientar pelo aprofundamento das questões teóricas alojadas no seio das ciências sociais, assim como maior precisão conceitual na análise da linguagem textual do diário. O próprio percurso intelectual de Mário de

Andrade dava as coordenadas para a pesquisa, já que ele, ao longo da década de 1920, passava cada vez mais a se dedicar às pesquisas sociológicas e etnográficas, o que deixava a convicção de que as crônicas do diário deveriam ser interpretadas a partir das categorias de seu próprio pensamento.

Nesse ponto, as disciplinas ministradas pelo professor Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes foram fundamentais. Em suas aulas, a abordagem da história da intelectualidade nacional, muitas vezes se concentrando entre os anos anteriores ou posteriores à obra de Mário de Andrade, em autores como Capistrano de Abreu, Euclides da Cunha e Gilberto Freyre, foi formando uma consciência de que literatura e ciências sociais estavam historicamente relacionadas nesses diferentes contextos e, mais, de que o diário “Viagem Etnográfica” era uma obra constituída a partir dessa reflexão pelo seu próprio autor. As coordenadas gerais da pesquisa pareciam estar determinadas.

A metodologia escolhida para a pesquisa foi empreender uma leitura sincrônica da obra de Mário de Andrade, pelo menos a das obras escritas na década de 1920 e início dos anos 1930, a fim de encontrar em sua própria reflexão os conceitos para se interpretar o diário. A leitura de obras que vão de *Paulicéia Desvairada* a *Danças Dramáticas do Brasil*, passando por *Ensaio sobre a Música Brasileira*, *Macunaíma*, além das coletâneas de ensaios críticos e crônicas como *O Empalhador de Passarinho*, *Vida Literária* e *Taxi e Outras Crônicas*, nos dá argumentos suficientes para seguir com a hipótese de que o projeto intelectual de Mário de Andrade mantém uma linha coerente, que tem em suas idéias estéticas o arcabouço de suas pesquisas posteriores, se é que assim podemos dizer. Desde antes do engajamento na Semana de Arte Moderna, o musicólogo e professor do Conservatório de Música de São Paulo se ocupa da coleta de composições populares no interior paulista, assim como da viagem às cidades históricas de Minas Gerais, realizada em 1919, o que resultará nas conferências que compõe a obra *A arte religiosa no Brasil*, na qual já demonstra uma preocupação na preservação do patrimônio cultural, especialmente o arquitetônico.

Aqui está a razão da preferência por alçar como dialética do primeiro capítulo o par Lirismo e Inteligência, presente nas reflexões do “Prefácio Interessantíssimo”, que precede *Paulicéia Desvairada*, e no longo ensaio *A escrava que não é Isaura*, ao invés se acompanhar sem ressalvas o percurso recorrente da crítica que põe ênfase

inicialmente na polêmica formal a partir das vanguardas européias e depois no “nacionalismo”, adjetivado com o termo “crítico” para distanciar a postura modernista do núcleo central das vertentes ufanistas e xenófobas, tão do gosto dos “passadistas” da estirpe de Olavo Bilac. O nacionalismo modernista, nessa crítica, paira entre a influência das vanguardas européias e o senso histórico dos artistas modernistas, em uma dita solução moderna para o que parece ser o maior dilema das literaturas das nações de formação colonial¹, qual seja, a de ser tributária de uma arte alojada na civilização colonizadora e dela necessitar se distanciar, a fim de afirmar sua singularidade, sua autonomia.

É certo que esse dilema percorre todo o pensamento de Mário de Andrade, fortemente apegado às reflexões dramáticas de sua condição de intelectual erudito no Novo Mundo. Mas por que não fazer uma visita, por curta e econômica que fosse, ao berço da arte moderna? Os impedimentos financeiros não parecem ser uma explicação satisfatória para esse fato, mesmo que freqüentemente alegados pelo próprio autor. O que nos vale é a partir dela inquirir: por que Mário dispensou o turismo artístico à Europa, empreendido por muitos dos escritores da época, para realizar, sim, viagens ao “interior” de seu próprio país, a exemplo das viagens às regiões Norte e Nordeste, reunidas na obra *O Turista Aprendiz?* Ou melhor: que Mário de Andrade foi buscar nesses lugares?

Não me parece que o melhor caminho para a interpretação que aqui se propõe esteja na hipótese de que o escritor foi lá – veio aqui – buscar os índices de nossa autenticidade cultural, a fim de resolver o tal dilema. Esse aspecto está presente, é verdade. Mas parece mais justo e adequado à interpretação da “Viagem Etnográfica” encontrar na própria obra de Mário de Andrade suas razões. E, nesse caso, nossa hipótese é a de que a “liberdade da palavra” pode ser o melhor caminho para isso. Nem futurismo, surrealismo, nem mesmo o nacionalismo, é o lirismo que motiva as pesquisas do escritor, que tem na exigência inapelável do trabalho crítico da forma artística sua razão social.

¹ É importante relativizar nesse ponto as leituras identificadas pelo termo “pós-colonial”. Apesar da pretensão de falarem em nome de todas as ex-colônias européias, elas parcamente conseguem esconder a especificidade de suas interpretações, arraigadas ao contexto específico das nações de independência conquistada no século XX ou, melhor, após a Segunda Guerra Mundial, caso da maioria dos países africanos ou da Índia, origem de grande parte seus autores, como Homi Bhabha (*O Local da Cultura*). Dentre essas interpretações, a que parece mais fecunda é a de Edward Said, com seu original *Orientalismo*, e que nem mesmo pode ser identificado sem sérias ressalvas aos autores pós-coloniais.

A aproximação argumentada no primeiro capítulo entre a obra de Mário de Andrade e o Romantismo é, pois, uma tentativa de discutir historicamente, deixando em suspenso por hora uma leitura do Modernismo nos termos de uma ruptura drástica com o passado literário, postura repudiada pelo próprio escritor desde suas primeiras estéticas, a favor de uma reflexão profundamente pessoal de sua arte. A ruptura fundamental, nesse caso, se daria entre o lirismo romântico, em defesa de uma liberdade da palavra e do escritor, e o racionalismo clássico, com seus clichês e imobilismo formal, resguardados ainda no século XX pelos “passadistas”, em escolas como o Parnasianismo.

Essa aproximação é parcial, resguarda as grandes distâncias entre uma e outra estética, perfilando nesse caso as diferenças entre um traço geral do lirismo romântico brasileiro e as concepções de Mário de Andrade. De todo modo, o mais importante nessa passagem é trazer para a crítica do modernismo uma relação histórica da literatura brasileira que na maioria das vezes é negligenciada pela ênfase dada quase exclusivamente nos aspectos vanguardistas da ruptura modernista. O diário “Viagem Etnográfica” é particularmente adequado a essa interpretação por se tratar de projeto que está ligado à pesquisa das tradições e do passado, tanto quanto comprometido com o projeto vanguardista. Estas duas dimensões não se excluem e é a partir do encontro entre elas que o pensamento de Mário de Andrade formula suas concepções de arte e de nação.

O nacionalismo do escritor modernista está relacionado às concepções estéticas, assim como a uma cada vez maior necessidade de sistematização intelectual ao logo da década de 1920, conseqüência de uma concepção do papel do intelectual na sociedade. A análise do conceito de escrita de Roland Barthes tenta esclarecer esse ponto através da moral implicada no exercício da palavra na literatura, assim como se constituiu após a ruptura com os modelos clássicos. É justamente isso que está envolvido na exigência crítica que Mário de Andrade faz do exercício da palavra, o trabalho da forma, que no caso brasileiro tem na pesquisa do folclore, da cultura popular, aspecto primordial.

A “Viagem Etnográfica” é planejada a partir do acirramento crescente dessas noções no projeto intelectual de Mário de Andrade, no qual o Nordeste assume o papel na geografia brasileira de espaço, por excelência, da tradição, num contraponto que terá São Paulo como o futuro da modernização industrial. Esse senso geográfico é que

orienta o segundo capítulo, em que os conceitos analisados a partir da leitura das obras de Mário de Andrade balizam a análise das crônicas do diário. São essas categorias que orientam a imagem construída por Mário de Andrade da região “Nordeste” e, por conseguinte, a análise do diário, que será em grande parte feita no segundo capítulo deste trabalho, no qual à dialética entre lirismo e inteligência se juntará o par Norte e Sul, as duas coordenadas geográficas que marcam a distância percorrida pelo escritor.

O capítulo segue a passagem de Mário de Andrade pelas capitais visitadas e pelas regiões rurais, as duas referências espaciais que podem agrupar as crônicas do diário, desde sua visita a Natal, Recife e João Pessoa, as três capitais da região em que passa a maior parte do tempo, até suas incursões de automóvel e trem pelo interior dos respectivos estados. A visita às cidades tem suas particularidades, como a observação do traçado urbano e da arquitetura de cada cidade, a discussão de arte com os artistas locais que o recebem, uma intensa agenda de pesquisa de manifestações artísticas, quase sempre localizadas nos bairros populares de Natal e Recife. Por outro lado, nas investidas pelo interior desses estados, a arte na maioria das ocasiões fica em segundo plano e dá lugar a premência de questões de cunho mais social, como a discussão das condições de industrialização da região, o desenvolvimento das produções de açúcar, sal e algodão, o crescente fluxo migratório de sertanejos para São Paulo e a seca.

A imagem do “Nordeste” surge nos textos de Mário de Andrade através desses temas e ao lado de uma reflexão sobre o país que tem como vetores fundamentais o Norte e o Sul. Às questões artísticas juntam-se as diretamente ligadas à modernização do país, que tem em São Paulo e nos estados nordestinos duas realidades díspares, todavia interpretadas criticamente pelo escritor. Se a imagem de uma região chamada “Nordeste” surge por volta da década de 1920, como argumento com Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes e Durval Muniz Albuquerque Jr., o diário “Viagem Etnográfica, de Mário de Andrade, é um dos registros que melhor evidenciam essa formação de uma região, em consonância com um projeto de nação. A partir das idéias estéticas do escritor paulista, é esse processo que se analisa nas páginas seguintes, tentando identificar como essas idéias norteiam o olhar do escritor sobre a região e, dessa forma, como a região se conforma à sua concepção.

O contexto histórico e social dessas questões estudadas está diretamente ligado a essas transformações na geografia do poder nacional e ao desenvolvimento urbano de

suas principais metrópoles, notadamente São Paulo. A compreensão dessa relação entre a literatura modernista de Mário de Andrade e a imagem que registra da região Nordeste passa necessariamente por um estudo das transformações que ganham corpo na passagem do Império para a Primeira República no Brasil, em que uma sociologia da literatura pode apresentar a interseção entre as mudanças sociais implicadas nesse processo e suas formulações do campo literário.

Nicolau Sevcenko é um dos autores que fundamentam essas questões na presente pesquisa, nas suas duas obras que interpretam esse período da história brasileira, primeiro em *Literatura como Missão*, onde analisa a instauração da Belle Époque carioca a partir das obras de dois dos principais escritores do período (Euclides da Cunha e Lima Barreto), e, segundo, em *Orfeu Estático na Metrópole*, na qual avança duas décadas no século XX e estuda o crescimento vertiginoso que a capital paulista experimenta na década de 1920, reparando a intimidade entre as rápidas transformações na sociedade, desde as mudanças comportamentais até a conseqüente agitação cultural que toma São Paulo.

O historiador cultural analisa a partir de uma sólida pesquisa histórica a postura assumida por esses intelectuais diante desses diferentes cenários, acompanhando de perto as transformações pelas quais passa as condições sociais para o exercício do trabalho intelectual no interior dessas sociedades. Ao longo da análise do diário “Viagem Etnográfica”, esse aspecto se mostrou fundamental por estar presente como uma das principais preocupações nas próprias reflexões de Mário de Andrade sobre os imperativos para o trabalho intelectual no Brasil das primeiras décadas do século XX.

Nesse ponto, outro autor importante foi Antonio Candido, crítico da literatura que estudou em inúmeros textos as soluções modernistas, particularmente de Mário de Andrade, para o dilema que formulou através de uma lei evolutiva da literatura brasileira: “a dialética entre o localismo e o cosmopolitismo”. Para Candido, essa dialética se aloja na condição do intelectual brasileiro que, “procurando identificar-se a esta civilização [européia], se encontra todavia ante particularidades de meio, raça e história, nem sempre correspondentes aos padrões europeus que a educação lhe propõe”².

² CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudo de teoria e história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985, 109-110.

Ora, esse parece ser um dos pontos centrais que fazem com que Mário de Andrade se desloque de sua cômoda casa na Barra Funda, em São Paulo, para “comer poeira” e caju nos estados da região Nordeste, entre suas estadias nas capitais e suas investidas nos municípios interioranos. O escritor paulista empreende nesse momento um dos passos decisivos na formulação de uma visão original do país que possa concretizar seus anseios de valorização da tradição brasileira em detrimento da submissão histórica frente à importação das idéias européias.

Essa busca da caracterização de nossa “singularidade” também é vista por Menezes como “o traço dominante de nossa literatura doutrinária e de nossa literatura ficcional”. Faz necessário ressaltar esse ponto de vista do autor no ensaio “Formação do povo brasileiro e da nação – seu caráter nacional agonístico (alguns balizamentos)” por ser um de seus principais focos a ênfase dada na importância dos produtos literários para a constituição dessa consciência histórica. Segundo Menezes, a literatura ficcional, “assim como o ensaio, livre das camisas-de-força teórico-conceituais e da obsessiva coerência do paradigma científico, constituem uma matriz mais criativa e uma fonte mais rica da cambiante imagem brasileira”³.

A “Viagem Etnográfica”, assim como localizada no percurso intelectual de Mário de Andrade, pode ser interpretada como um texto a meio caminho entre a ficção e o ensaio, com pretensões de certa forma próximas da ciência, mas nem por isso submetida aos critérios estritos exigidos em seu exercício. Se valendo da conclusão de Menezes para nossos objetivos: “Não haveria, portanto, exagero em afirmar que a melhor semiose de nossa realidade tem sido produzida nos registros de nossa *mitopoiesis*.”⁴ Ou, citando Roger Bastide com o autor: “Para apreender a riqueza social em toda sua farta complexidade, precisamos recorrer aos mais variados métodos, mesmo ao método poético, caso seja necessário”⁵.

O sociólogo e antropólogo francês, por sinal, também publicou um livro de viagens ao Nordeste – ou, mais especificamente, às cidades de Salvador e Recife –, intitulado *Imagens do Nordeste Místico em Preto e Branco*⁶ e fez questão de

³ MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra. “Formação do povo brasileiro e da nação – seu caráter nacional agonístico (alguns balizamentos)”, in Revista do Instituto do Ceará, Ano CXXIII, vol. 123, p. 140-141.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Apesar da relativa diferença entre as cidades visitadas por Bastide e o percurso de Mário de Andrade na região, um estudo comparativo entre as duas obras seria de grande valia para uma compreensão da importância de suas viagens ao Nordeste para suas reflexões sobre o Brasil, além de ser uma excelente

caracterizar seu relato “entre a ciência e a poesia”. Em sua obra célebre *Brasil, Terra de Contrastes*, ele afirmou: “O sociólogo que quiser compreender o país não raro precisa transformar-se em poeta”⁷. Não é descabido ligar a compreensão dessa necessidade imposta pela realidade brasileira ao seu intérprete ao intenso diálogo que Bastide manteve com Mário de Andrade, a quem apontou ser “exemplo de combinação bem-sucedida dos métodos lingüísticos, etnográficos e sociológico”⁸.

De todo modo, não é meu objetivo aprofundar a relação entre o escritor paulista e Roger Bastide, muito menos credenciar nosso objetivo de pesquisa a partir do comentário elogioso do sociólogo francês. A citação de Bastide, aproveitando o mote de Menezes, serve para uma constatação curiosa: para Mário de Andrade, o poeta que quiser compreender o país não raro precisa transformar-se em sociólogo e, poderia acrescentar, folclorista, etnógrafo e musicólogo.

As duas dialéticas escolhidas para reger a interpretação a seguir têm fundamento nessa compreensão. A relação entre Lirismo e Inteligência é preconizada nos primeiros textos que esclarecem seu pensamento estético. O par Norte e Sul registra esse pêndulo em seus aspectos sociais. Nesse ponto, a “Viagem Etnográfica” marca o momento em que o poeta transforma-se em intérprete do Brasil. O registro literário, entre a prosa e a poesia, de uma utopia intelectual.

oportunidade de interpretar as formas híbridas dos dois escritores. BASTIDE, Roger. *Imagens do Nordeste Místico em Preto e Branco*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

⁷ BASTIDE, Roger. *Brasil, Terra de Contrastes*. São Paulo: Difel, 1959, p. 15

⁸ PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Diálogos Brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000, p. 81.

Capítulo 1: LIRISMO & INTELIGÊNCIA

“Se repetiu a mesma sensação desagradável do ano passado quando parti pro Amazonas. Está provado que não fui feito para viajar.”

Mário de Andrade

A estética do modernismo paulista

São Paulo, 27 de novembro de 1928, às 21 horas. Esta é a data em que Mario de Andrade assina a primeira crônica do diário “Viagem Etnográfica”. Deste ponto em diante o autor deixa São Paulo. A cidade fica para trás com o barulho afobado da estação de trem e o processo irrefreável de urbanização que faria da capital paulista o futuro grande centro econômico do país. Da plataforma ferroviária, o casal de artistas Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade se despede do escritor, expoente do cenário literário paulista que tenta mediante o movimento modernista acompanhar o surto industrial da cidade. Os acenos da plataforma, assim como escreve, deixam uma sensação desagradável no viajante. A distância entre a origem e o destino marca a crônica. Depois de dizer no primeiro parágrafo, epígrafe deste capítulo, que está provado que não foi feito para viagens, ele inicia o próximo:

Faz já uns seis dias que vivo em dois homens. E o novo, ajuntado agora a mim é um desconhecido até desagradável capaz de enfrentar a onda enorme do oceano. Os amigos abraçam esse viajador, perguntam coisas, e o viajante fala por quanta junta tem, mais projetos que pernilongos na capital luxuosa do gênio Pires do Rio.⁹

Os projetos lhe justificam a viagem, mas não apagam a “sensação desagradável”, que se repete no lamento final da despedida da rua Lopes Chaves, sua casa, onde morou com mãe e tia até sua morte.

Que sensação desagradável! Adeus, gente! — Boa viagem, Mário! — Divirta bastante! — Não se esqueça da gente!... Minha impressão é que está tudo errado. Tive ímpeto de botar toda aquela gentarada no vagão, ficar na plataforma eternamente paulistana e berrar contente pros amigos partindo:
— Adeus gente! Boa viagem! Divirtam bastante!... Boa viagem!

⁹ ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 180.

E voltava pra minha rua Lopes Chaves, portava num cinema, coisas assim...¹⁰

Na escrivania de seu quarto trabalha sua obra: poesia, prosa, críticas, artigos, ensaios, correspondências com escritores de vários estados brasileiros. A casa recolhe o indivíduo da velocidade da cidade. A ambigüidade reserva-se entre o espaço público e privado, a casa lhe conforta o espírito aventureiro e o endereço é o da rua, a medida residencial da cidade, sem o específico postal. Da janela de seu quarto, o primeiro de seus livros modernistas será escrito sob o impulso poético que perseguia há mais de um ano, depois de cadernos de rascunhos ainda impregnados das imagens “passadistas”, como se referiam os artistas modernistas à literatura predominante no ambiente literário da época. A harmonia familiar transforma-se no conflito social em consequência da rebeldia estética.

A “Cabeça de Cristo” de Victor Brecheret é o estopim para um alvoroço entre as matriarcas conservadoras da família de Mário de Andrade que vêem a escultura do artista plástico, então cultuado pelo grupo de modernistas paulistas, como uma afronta ao recato católico. “Sensualissimamente feliz”, na caracterização do escritor, a obra provocou arroubos de indignação na mais conservadora de suas tias: “Onde se viu Cristo de trancinha! Maria Luisa, vosso filho é um ‘perdido’ mesmo”, berrava ela na rememoração do fato pelo escritor no famoso ensaio “O Movimento Modernista”¹¹. Na narrativa dos momentos que sucederam, o escritor conta que ainda remoendo a briga subiu ao quarto, chegou à sacada e com a vista nos ruídos, luzes e falas da rua, escreveu o título: “Paulicéia Desvairada”.

O episódio compõe um contexto da época em que as artes plásticas tomavam a dianteira das discussões em torno da “nova arte”, desde o primeiro embate de maior repercussão quando da exposição, ainda em 1917, das obras de Anita Malfatti, jovem artista, filha de um engenheiro italiano naturalizado brasileiro, que voltava de uma temporada de estudos em Nova Iorque, celeiro, durante a guerra, da arte moderna francesa. As obras de Anita Malfatti, duramente criticadas em artigo por Monteiro Lobato, são o denominador comum de uma seqüência de textos em favor da artista, assinados por nomes como Menotti Del Pichia, Oswald e Mário de Andrade. Desde

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 233-234.

então, a polêmica tomou as páginas dos jornais como palco de disputas pelos valores estéticos.

Para Ana Teresa Fabris, o ataque de Monteiro Lobato à exposição de Malfatti propicia “o aparecimento de uma consciência de renovação ainda incipiente”. São indícios disso a “defesa tímida” de Oswald de Andrade e a posição, “no fundo construtivista”, de Mário. De forma semelhante, a escolha de Brecheret como emblema dessa nova arte é sintomática para a autora, que vê nas peças apreciadas pelos modernistas “estruturas de mediação” nas quais “o princípio da deformação não rompe de todo com o código mimético”¹².

A polêmica será acirrada com o decorrer dos anos. As críticas ganham maior embasamento na avaliação que Mário de Andrade faz na série de artigos publicados no *Jornal do Comércio*, entre 2 de agosto e 11 de setembro de 1921¹³, em que o escritor imita com ironia os procedimentos técnicos e as imagens parnasianas, sublinhando o caráter retórico, ao passo que argumenta uma visão pessoal da arte. A análise feita por Fabris dos artigos destaca a ironia dos recursos que Mário de Andrade utiliza para criticar os epígonos do parnasianismo, deturpando suas figuras de linguagem enquanto que se vale dos traços mais rígidos da crítica de arte, contrapondo o formalismo da estética repudiada a uma que escava as raízes da arte, não em uma exacerbação formal pautada na busca da beleza, mas, sim, desenvolve uma definição da arte a partir da “necessidade de expressão humana”.

Outro aspecto fundamental nesse momento de formação do modernismo brasileiro será a atuação de Paulo Prado e Olívia Guedes Penteadó, dois integrantes da elite paulistana. Em 1919, os dois, recém-chegados da Europa, recebem em suas casas jovens interessados em arte moderna, ávidos pelas novidades do Velho Mundo. Os acervos dos dois são retratos da mais atual produção da arte francesa. Paris era “pólo a partir do qual se irradiavam as forças que davam vida ao nosso grupo renovador em sua tarefa de modernização/atualização do ambiente cultural do país”¹⁴, seja pelo

¹² FABRIS, Anateresa. *O Futurismo Paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 51-52.

¹³ Os artigos são: “Glorificação” (2 de agosto), “Fracisca Júlia” (12 de agosto), “Raimundo Correia” (15 de agosto), “Alberto de Oliveira”, (16 de agosto), “Olavo Bilac”, (20 de agosto), “Vicente de Carvalho” (23 de agosto), “Prelúdio, Coral e Fuga” (1 de setembro). FABRIS, *op. it.*, p. 58.

¹⁴ MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978, p. 53.

intercâmbio direto de brasileiros em viagem à capital francesa¹⁵, seja na importação, intensificada com o fim da Guerra, de livros e revistas como *Nouvelle Revue Française* e *L'Esprit Nouveau*. Esta última teve um leitor assíduo no jovem professor do Conservatório de Música e poeta Mário de Andrade que viveu intensamente esse momento e lembrou duas décadas depois:

Durante essa meia-dúzia de anos [que precederam a Semana em 1922] fomos realmente puros e livres, desinteressados, vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes. Isolados do mundo ambiente, caçados, evitados, achincalhados, malditos, ninguém não pode imaginar o delírio ingênuo de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos. O estado de exaltação e convencimento em que vivíamos era incontrolável. Qualquer página de qualquer um de nós jogava os outros a comoções prodigiosas, mas aquilo era genial!¹⁶

Esse “estado de exaltação e convencimento” culminará na realização da Semana de Arte Moderna, no monumental Teatro Municipal de São Paulo, construído no início da década de 1910 e desde já palco aglutinador da efervescência cultural da cidade. Dele agora se propaga, de forma muitas vezes irônica e sarcástica, um movimento contra uma estética retrógrada e subserviente aos modelos europeus, identificada principalmente com os parnasianos.

A tendência para a retórica, a expressão ornamental dos parnasianos, “num academismo rotundo que lembra os neoclássicos”, é o principal alvo do lirismo modernista, mas não habita solitária esse “passado” literário; outras escolas não saíram ilesas desse debate. Antonio Candido se refere à literatura brasileira das primeiras duas décadas do século XX como “literatura de *permanência*”, pelo caráter academicista, em que “seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia” e “sua única mágoa é não parecer de todo européia”¹⁷. São também tendências dessa época o simbolismo e o naturalismo.

¹⁵ Oswald de Andrade é um caso exemplar. Integrante da elite burguesa paulista, “passava grande parte do ano na Europa. Viajava constantemente, tanto a negócios quanto para promover o modernismo brasileiro – diga-se paulistano – e conhecer de perto as manifestações inspiradoras da vanguarda”. RIBEIRO, Mônica Cristina. *Arqueologia modernista – Viagens e Reabilitação do Primitivo em Mário e Oswald de Andrade*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: Unicamp, 2005, p. 13.

¹⁶ Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 1942, nos 20 anos da Semana de Arte Moderna, e publicada no livro *Aspectos da Literatura Brasileira*. ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

¹⁷ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literárias*. São Paulo; Ed. Nacional, 1985, p. 113.

O primeiro contrasta no cenário pelo lirismo, mas a pesquisa lírica simbolista se realiza na busca da “beleza na expressão de estados inefáveis, por meio de tonalidades raras ou delicadas”, reservando sua temática erótica ao que Candido se refere como uma “anemia afetiva”. De intenção psicológica, a pesquisa simbolista dos temas e das formas literárias é retomada pelos modernistas, entretanto direcionada às “camadas profundas do inconsciente coletivo e individual”, em que a história se sobrepõe ao idealismo esotérico. “O nosso modernismo importa essencialmente, em sua fase heróica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária”¹⁸, escreve Candido.

Já o naturalismo da época adere ao “gosto médio” do público burguês em um “oficialismo”, representado na instituição literária pelo auge do prestígio da Academia Brasileira de Letras. O determinismo descamba para um “naturalismo acadêmico, fascinado pelo classicismo greco-latino já diluído na convenção acadêmica européia, que os escritores procuravam sobrepor às formas rebeldes da vida natural e social do Novo Mundo”¹⁹.

Esse processo faz da exploração naturalista dos temas regionais “o culto do pitoresco nacional” e tem sua expressão literária na voga dos contos sertanejos, “que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético”²⁰. O regionalismo, que desde o início do romance brasileiro constitui uma das principais vias de autodefinição da consciência local, transforma-se na matéria-prima de um gênero, na avaliação de Candido, “artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas.”²¹

Em resposta também a essa representação da realidade interior do Brasil, os modernistas vão se empenhar em pesquisas das tradições populares. Acostumados com os salões da capital paulista, nos quais se desenvolveram as discussões acerca da arte moderna, eles percorrem – por ocasião, ironicamente, da visita do poeta franco-suíço

¹⁸ *Ibidem*, p. 119.

¹⁹ *Ibidem*, p. 115

²⁰ *Ibidem*, p. 114

²¹ *Ibidem*, p. 113-114.

Blaise Cendrars – as cidades históricas de Minas Gerais. Assistindo às comemorações populares da Semana Santa em São João del Rey, admirando-se com a arquitetura colonial e a escultura barroca de Aleijadinho, os artistas se defrontariam com um Brasil que estava por ser reivindicado de forma mais clara nas proposições de vários artistas a partir daí²².

A viagem ao Nordeste se insere, então, em um contexto em que a polêmica estética contra o passadismo perde espaço dentro do movimento modernista para a necessidade de formação de uma cultura nacional. Se em um primeiro momento o movimento é marcado principalmente pelas polêmicas estéticas; posteriormente, a necessidade de uma mudança em nome de uma realidade extra-literária²³ – ou seja, a vida moderna, com seu dinamismo e novos valores morais que reivindicam novas formas artísticas de expressão – coloca o modernismo brasileiro nos trilhos de uma convergência entre o “projeto estético e o ideológico”, assim como conceituado por Lafetá²⁴.

Dessa forma, a experimentação estética que caracteriza

[...] fortemente os primeiros anos do movimento: propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como *mimese* (no sentido em que o Naturalismo marcou de forma exacerbada esse termo) ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária. Por outro lado, inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional – característica de nossa literatura – não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade.²⁵

O confronto, incitado pelas vanguardas européias e reelaborado em terras nacionais, entre “o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento academista” é ponto fundamental para se entender essa convergência dentro do modernismo brasileiro, movimento que buscou a inspiração libertadora do folclore e da cultura popular ante a linguagem oficializada e bacharelesca, fazendo destes elementos o nosso ingresso na universalidade.

²² Uma análise dessa viagem e da presença de Blaise Cendrars entre os modernistas pode ser encontrada aqui. AMARAL, Araci. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1970.

²³ MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

²⁴ LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

²⁵ *Ibidem*, p. 21.

Nesse contexto, a ida ao Nordeste era planejada ao menos há quatro anos e agora se concretizava como viagem a uma região considerada por Mário de Andrade como um dos “repositórios da cultura popular”. O diário data de um momento crítico nesse percurso, o fim da década de 1920, indicado pela crítica como decisivo nos desdobramentos das idéias modernistas lançadas na Semana de Arte Moderna. Particularmente no caso que nos interessa, 1928 é um ano fundamental na vida e obra de Mário de Andrade pelo evidente fato de concentrar em seus limites e extremidades imediatas a escrita ou publicação de obras de orientação diversa, mas intimamente ligadas, tanto aos aspectos estéticos e de composição, quanto às questões históricas e sociais às quais o autor se dedica no período.

A começar por outra viagem, ao Norte²⁶, realizada um ano antes e que será fundamental na maturação e redação final de *Macunaíma*, passando pelo *Ensaio sobre a Música Brasileira*²⁷, até chegar na “Viagem Etnográfica”, a época marca um influxo decisivo na literatura do escritor paulista, que se dedicará cada vez mais às pesquisas de campo. O que interessa principalmente nesse quadro é perceber que, ao lado do entusiasmo de Mário de Andrade pela nova estética, o escritor traça um caminho de pesquisa sistemática da composição artística, ligado desde cedo a sua atuação como jovem professor do Conservatório de Música de São Paulo.

O diário, escrito entre o fim de novembro de 1928 e o começo de 1929, foi planejado como registro simultâneo das pesquisas do autor durante sua viagem ao Nordeste, e o período, escolhido por concentrar a maioria das festividades da região. As apresentações das danças-dramáticas como bumba-meu-boi, reisado, caboclinhos, entre outras, eram os maiores atrativos para o poeta. As crônicas foram publicadas simultaneamente no jornal paulista *Diário Nacional*, no qual o poeta assinou crônicas periódicas de 1924 a 1930.

A região, já na primeira metade da década de 1920, aparecia para o escritor como uma região povoada pela cultura popular e o desejo de uma viagem para ver de perto o então apenas imaginado foi aumentando com os anos. “A vivência de gabinete e a vivência de vanguardista metropolitano ao encontro direto com o rústico e o arcaico,

²⁶ O diário dessa viagem, intitulado “Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia por Marajó até dizer chega”, também foi publicada na obra *O Turista Aprendiz*, mas não é tema desta pesquisa.

²⁷ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte; Editora Itatiaia, 2006.

que, em seu enfoque dialeticamente dinâmico, puderam lhe valer como indícios de autenticidade cultural”²⁸, nas palavras de Ancona Lopes.

A correspondência com intelectuais e artistas sobre o assunto foi crescente e freqüente ao longo desses anos; trocas de informações, textos e fotos. As cartas entre Mário de Andrade e Luís da Câmara Cascudo documentam um dos principais trechos desse diálogo, corroborado pelo fato de ter sido o pesquisador potiguar o principal anfitrião e cicerone de Mário durante a viagem, que permaneceu quase metade dos três meses de excursão em Natal e municípios northeriogrlandenses.

Em junho de 1925, Mário escrevia, na sua casa, em São Paulo, para Câmara Cascudo, seu amigo por correspondência há pouco menos de um ano. Na carta, datada do dia 26, dava notícias pessoais:

Tem momentos em que eu tenho fome, mas positivamente fome física, fome estomacal de Brasil agora. Um sentimento derrepente e que é indiscretível, [...] porque um desses momentos de angustia amorosa sublime em que é tão forte a corrente de comoção, tão ansiados os sentimentos, tão contraditórios, tão interpostos e simultâneos.²⁹

As cartas a Manuel Bandeira também mencionam a viagem pelos menos desde 1926, quando escreve: “Pois é, estou de viagem marcada pro norte. Vou na Bahia, Recife, Rio Grande do Norte onde vive um amigo do coração Luís da Câmara Cascudo”. Exceto o encontro com o amigo epistolar, o escritor não menciona na carta nada sobre o esperado da viagem, pelo contrário, menciona, sim, o que não esperar dele: “Com os dois contecos que levarei daqui a viagem se paga e eu fico conhecendo o Nordeste. Só que você deve perder a esperança de algum novo poema gênero Noturno ou Carnaval. O tempo dessas coisas já passou e estou de novo reconciliado com a inteligência”³⁰.

A menção aos poemas “Noturno de Belo Horizonte” (1923) e “Carnaval carioca” (1924) orienta mudanças em sua literatura, que na época se distancia da lírica vanguardista. *Paulicéia Desvairada* (1922), escrito de uma inspiração súbita, lançado no mesmo ano da Semana de Arte Moderna, recebe quatro anos depois a crítica do

²⁸ ANCONA LOPEZ, Telê Porto. “‘Viagens Etnográficas’ de Mário de Andrade, in *O Turista Aprendiz*, 2002, p. 15.

²⁹ Carta a Luís da Câmara Cascudo, 26/06/1925. In: ANDRADE, Mário: *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa Rica, 1991, p. 35.

³⁰ Apud ANCONA LÓPEZ, Telê Porto, *op. cit.*, p. 17.

autor. Passado o tempo da polêmica estética contra “os passadistas”, as vaias que enfrentou ao recitar um poema no Teatro Municipal, o lirismo do “Prefácio Interessantíssimo” perde terreno no pensamento estético de Mário de Andrade.

O texto, que expõe no conteúdo e forma as idéias vanguardistas, faz às vezes na obra de um manifesto, reservado no livro ao espaço do prefácio. Nele, o lirismo é a pedra de toque da estética moderna, a liberdade do inconsciente frente à razão. “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. D’áí a razão deste Prefácio Interessantíssimo”³¹.

Mário de Andrade estabelece os dois elementos de sua arte, referendando a premência do lirismo sobre a inteligência em suas próprias sensações. À razão, cabe papel imprescindível, mas secundário: corrigir e justificar. Posta em seu lugar, convém à inteligência a ironia do título do prefácio, o solene e o erudito da escrita passadista são distendidos pelo humor.

As teorias estéticas e citações de artistas de várias épocas se estendem por todo o texto, mas tratadas sinteticamente, sem linearidade, longe dos discursos retóricos. “Aliás muito difícil nesta prosa saber onde termina a *blague*, onde principia a seriedade. Nem eu sei.”³². Mário de Andrade não se deixava reduzir aos rótulos e buscava uma relação singular com a nova arte que se formava a partir de artistas e pensadores das mais variadas tradições, além, claro, dos de estirpe vanguardista.

Nesse ponto, o denominador comum será a liberdade da palavra, o lirismo, identificado com “o inconsciente”, “subconsciente”, “grito”, “inspiração violenta”, “dôida carreira”, etc. Em uma definição sumária, comentário sucinto: “Lirismo; estado afectivo sublime – visinho da sublime loucura. Preocupação de métrica e de rima prejudica a naturalidade livre do *lirismo objectivado*”³³.

O conceito vai se construindo de forma fragmentada, com digressões e frases rápidas, trechos sobre teorias estéticas e citações sem qualquer comentário. Pela estrutura textual, não se pode rigorosamente conceituar a idéia, inferir na interpretação

³¹ ANDRADE, Mário de. *Paulicéia Desvairada*. Casa Mayença, 1922 (ed. fac-símile), p. 8.

³² *Ibidem*, p. 8.

³³ *Ibidem*, 30-31. [grifos do autor]

do texto o sentido que lhe questiona a forma, todavia, pela razão do prefácio, a prosa antecede as poesias. Ou seja, por mais que a ambigüidade, a *blague*, a elipse, sejam alguns dos recursos que definem sua poesia, Mário de Andrade segue no prefácio também um sentido argumentativo, que tem na defesa do lirismo sua razão de ser.

O escritor faz questão de demarcar sua independência em relação às vanguardas que proliferam na época, importadas ou não da Europa. Razão de um prefácio, que faz às vezes de manifesto, entretanto, prega principalmente os ideais de sua própria obra. A proclamação inicial – “Está fundado o Desvairismo.” – lança uma hipotética escola estética da loucura, do delírio, o que não contradiz de todo o desenvolvimento do texto, muito menos várias das vanguardas européias, entretanto são sua própria obra e idéias o espaço em que caminha. “Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me. Costumo andar sozinho”³⁴.

Desde sua reação ao artigo de Oswald de Andrade em que este o denomina como “poeta futurista”, o poeta rejeita a classificação de sua arte nos termos da mais recente arte européia. Cultiva uma erudição entre artistas do passado e do presente, estudados nos livros, revistas européias ou nos relatos de amigos que experimentam de perto a movimentação artística em Paris, epicentro dos acontecimentos culturais na época. É sintomático o trecho em que o poeta se desculpa pelo atraso em relação aos movimentos artísticos de então: “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.”³⁵ Mesmo bem informado das vanguardas, convém ao poeta o trato reticente diante do “novíssimo”.

Por outro lado, em se tratando da estética passadista, não vem a calhar esse trato reticente, muito pelo contrário, o que se vê é uma crítica implacável da literatura sobre a qual se projetam as idéias modernistas.

³⁴ *Ibidem*, 22.

³⁵ *Ibidem*, p. 9.

A crítica da *Belle Époque* carioca

Apesar dos pernilongos, mencionados na primeira crônica do diário, o trem parte para o Rio de Janeiro. Os mosquitos, que servem de comparação ao número de projetos do intelectual modernista, evocam de forma sutil a imagem da cidade de áreas pantanosas, insalubre. Do passado colonial, com sua enorme população mestiça morando no centro urbano, com suas endemias crônicas como febre amarela e varíola, resta um leve incômodo. Núcleo da maior rede ferroviária nacional, ligado diretamente com estados como Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Mato Grosso e São Paulo, o Rio de Janeiro também ainda possui o maior porto da República. Apesar do grande desenvolvimento do porto de Santos na década, o navio para o Norte parte do cais da capital da República.

Rio de Janeiro e São Paulo são os dois pontos geográficos de referência para essa primeira parte da dissertação. Antes de partir para um paralelo entre a capital paulista e os estados visitados por Mário de Andrade na viagem em questão, que será o núcleo do próximo capítulo, faz-se necessário confrontar as duas, já na época, principais cidades do país, conseqüentemente, redutos da maior parte da produção literária.

O pioneirismo vanguardista do modernismo paulista é fortemente reivindicado, num *tour de force* em que o grupo da Semana de Arte Moderna tenta pela suas idéias e obras deslocar o centro da arte brasileira para a capital paulista, num movimento que alia a aceleração da industrialização de São Paulo à contemporaneidade de suas produções no campo artístico. É em torno de 1920 que a imprensa suscita e repercute, ao mesmo tempo, a imagem de São Paulo como uma das grandes metrópoles do mundo, com um ritmo prodigioso de crescimento e potencialidades incalculáveis de progressão futura. O Rio de Janeiro pode ser provisoriamente maior, mas o compasso do crescimento e a magnitude dos recursos da capital paulista eram tais, que seu triunfo sobre a rival mais próxima era inapelável e apontava para destinos ainda mais altos.

“Se Rio de Janeiro era a capital política, São Paulo configura-se nitidamente como a cidade líder da nação, como a capital moral do país novo em construção, avessa

aos velhos cenários e aos velhos costumes do Brasil oitocentista rural”³⁶, escreve Fabris ao analisar os primeiros artigos publicados na imprensa pelos artistas modernistas.

A linguagem de combate que é a tônica da polêmica estética nos primeiros artigos publicados na imprensa ou mesmo do prefácio da considerada primeira obra modernista desses artistas, como analisado no tópico anterior o “Prefácio Interessantíssimo”, enfatiza a premência com que o grupo via as mudanças nas letras nacionais. O Rio de Janeiro, então, aparecerá já na primeira crônica do diário sendo ironizado pelo descompasso em relação às transformações da época, seja pelos pernilongos, seja no segundo texto do diário, escrito durante o primeiro dia de sua estadia na capital carioca, em visita à casa da cantora Julieta Telles de Menezes.

Na casa da cantora, enquanto espera na sala a anfitriã, Mário descreve os traços da arquitetura doméstica com a discrição de um olhar minucioso. Repara na escada e nas portas que escondem da sala a cozinha. A descrição dos elementos do cenário surge em função da percepção do escritor, o realismo psicológico em que a sensação subjetiva se reveste ao mesmo tempo em crítica estética, sem se apegar aos ornamentos parnasianos do vaso chinês, da escultura clássica, nem à descrição naturalista, desemboca em um perfil da “sensibilidade provinciana” em oposição a sua “sensibilidade aguda”.

O que o Rio de Janeiro tem de principal pra mostrar que é cidade grande são as anormalidades normais... O que me espanta principalmente são certas escadas. Às vezes nem é tanto pela angústia do terreno, o terreno dava bem: é mesmo já essa doença da adaptação, do aproveitamento – a maior força propulsora da chamada invenção humana.

O ambiente é gostoso e dá bom dia pra gente. Censuro apenas a permanência inquietante daquelas duas portas gêmeas, dando lá pra dentro. Não sei, mas isso prejudica um bocado esse estado-de-alma de visita em que a gente não carece de lembrar a fatalidade familiar, da possibilidade de existência, por exemplo, da dúzia de pratos. Está claro que as portas estavam distintamente fechadas porém jamais uma porta esteve fechada pra uma sensibilidade aguda. E desconfio que a minha é, porque aquelas duas portas me inquietaram bem.³⁷

Essa imagem se “apagará” assim que Julieta Telles de Menezes entrar em cena; a cantora faz às vezes para o escritor de uma “cesta-de-flor; disfarça a manchinha da parede”³⁸. A ironia mordaz de Mário de Andrade não dispensa nem a dona da casa e faz

³⁶ FABRIS, *op. cit.*, p. 3.

³⁷ ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 181.

³⁸ *Idem*.

da visita à dama da sociedade fluminense uma crônica de costumes, que irá suspender seus juízos no restante do texto, ocupado em uma crítica de arte sobre o trabalho da senhora Julieta, do músico Luciano Gallet, também presente ao encontro, e de sua própria arte, posto que o escritor é o autor dos versos de “Toada do Mato”, obra que será executada com arranjo de Gallet e voz de Telles de Menezes em concerto programado na capital carioca. Mas a exaltação da “probidade artística” do músico e da cantora carioca – e que será analisada mais à frente –, cede mais uma vez lugar, no final do texto, a “indiscrição das duas portas”.

Não tenho dúvidas que os concertos de Julieta Telles de Menezes e Luciano Gallet serão admiráveis. O que escutei foi tudo esplendidamente realizado. Mas é quase uma hora e reachei a indiscrição das duas portas. Torna a aparecer em mim, como convite pra partir, a dúzia dos pratos. Mas quebrei todos, descendo esta escada por onde, que nem a minha, juro que todas as sensibilidades provincianas cairão.³⁹

Não se pode imputar ao escritor uma relação direta entre a “sensibilidade provinciana” e a cidade do Rio de Janeiro, todavia a cidade carioca é o espaço em que se dá a crítica do artista paulista. O protagonismo paulista na vanguarda modernista não isenta São Paulo de provincianismo, entretanto é a capital federal que encarna o passado literário.

Desde já é necessário esclarecer que a incursão nessa tradição literária não pode ser encarada como um simples pano de fundo, vidraça estilhaçada pelas arremetidas modernistas. A ruptura, tão do gosto da polêmica vanguardista, deve ser relativizada numa abordagem histórica da literatura, mais ainda em se tratando de Mário de Andrade, que deixa evidente, como tentei argumentar no tópico anterior, sua relação singular com o passado literário, marcada por um acirrado senso crítico, seja em seus distanciamentos de alguns legados, seja na reivindicação de outros.

Neste ponto, uma leitura da obra *Literatura como Missão*, de Nicolau Sevcenko, é esclarecedora. O historiador da cultura analisa o processo de instauração da República com as transformações nas estruturas sociais da capital federal e, especificamente, na literatura. Esse contexto é o cenário que antecede o movimento paulista e diante do qual ele se posiciona nas letras brasileiras.

³⁹ *Ibidem*, p. 182.

Para Sevcenko, o advento da ordem republicana assinala um amplo “processo de desestabilização e reajustamento social”⁴⁰ e a cidade do Rio de Janeiro, centro político do país, concentra de forma privilegiada essas transformações, que fazem da cidade na época “o maior centro cosmopolita da nação”⁴¹, em contato com a produção e comércio europeus e norte-americanos. A esse novo contexto, passa a ser reclamada “a remodelação dos hábitos sociais e dos cuidados pessoais”, em uma tentativa de ajustar o tradicional descompasso da sociedade brasileira em relação às européias.

A estrutura urbana da cidade encarna o passado indesejado de forma cabal e em vários aspectos, a começar pela infra-estrutura obsoleta do antigo cais, inviável a atracação dos navios de maior porte, e o trânsito dispendioso das mercadorias pelas ladeiras e ruas estreitas da época colonial. A mudança da imagem da cidade insalubre e insegura, com sua enorme população mestiça morando no centro urbano, suas endemias crônicas como febre amarela e varíola causadas pelas áreas pantanosas, era fator imprescindível nesse processo.

Diante do enorme afluxo de capital financeiro estrangeiro, exigia-se da cidade o progresso; na definição de Sevcenko: “alinhar-se com os padrões e o ritmo de desdobramento da economia européia”⁴². Correspondem a esse quadro, a inauguração da Avenida Central e a promulgação da lei da vacina obrigatória como seus primeiros marcos. Abaixo os antigos casarões da colônia e do Império, ocupados então pela população pobre da cidade como cortiços, para por sobre as ruelas passar a largueza das avenidas, praças e jardins. A higiene social será corrente na imprensa pelo termo “regeneração”, movida por “um critério utilitário de relacionamento social”⁴³.

Da boêmia à macumba, comportamentos e religiosidades populares foram alvo da repressão. Um exemplo são os constantes aplausos da imprensa à perseguição policial aos bêbados e ao alcoolismo em geral, tido como fator alarmante de insegurança social: “assassinatos, suicídios, ferimentos, desordens, tudo produzido pelo álcool”. Da imprensa também são outras sugestões de políticas repressivas, enaltecendo a fundação de “sociedades de temperança” ou propondo o “fechamento dos botequins

⁴⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 36.

⁴¹ *Ibidem*, p. 40.

⁴² *Ibidem*, p. 41.

⁴³ *Ibidem*, p. 45.

nos fins de semana’, visto que o ‘consumo de bebidas fortes cresce [...] em progressão geométrica’⁴⁴.

O que se conclui desse processo, aqui apenas pincelado em suas imagens diretamente relacionadas ao propósito desta pesquisa, é que, ao contrário do período da Independência, em que as elites buscavam se identificar com os grupos nativos, no período que antecede imediatamente o modernismo, o desejo é de se aproximar cada vez mais do estrangeiro. Para Sevcenko, até a Primeira Guerra Mundial não se contesta o papel representado por Paris como coração do mundo.

Mas um “desapontamento”, nos dizeres do historiador, acompanha essa evolução: “embora vitoriosa a nova moral, ela soterra em sua vertigem o paladar artístico apurado, os ideais éticos e mesmo a compostura discreta e cortês da elite que a precedera.”⁴⁵ O caráter mais marcante dessas gerações de pensadores e artistas é o florescimento de um ilimitado utilitarismo intelectual tendente ao paroxismo de só atribuir validade às formas de criação e reprodução cultural que se instrumentalizassem como fatores de mudança social.

Com o “fracionamento do romantismo” como grande corrente de época, a literatura se fragmentou em várias escolas e teve seu predomínio do XIX desfeito. A posição ocupada pela literatura foi profundamente abalada pelas transformações nas técnicas de comunicação. Os longos comentários de literatos tornaram-se enfadonhos diante de novas linguagens como a fotografia e o cinema, assim como os novos cenários e hábitos da cidade deixaram as imagens literárias tradicionais ultrapassadas. Acelerado o ritmo da vida cotidiana, a contemplação literária teve seu papel estreitado, concorrente diretamente para isso também o desenvolvimento da imprensa, jornais diários, revistas e manuais científicos⁴⁶.

Em um contexto de “perda progressiva do gosto literário” e “homogeneização das consciências pelo padrão burguês universal da *Belle Époque*”, restou à literatura e a poesia “um espaço cultural facilmente identificável por um repertório limitado de clichês que só mudam na ordem e no arranjo com que aparecem”. O exercício intelectual se tornou “fachada proveitosa” na barganha de empregos públicos, de forma

⁴⁴ *Ibidem*, p. 86

⁴⁵ *Ibidem*, p. 123-124.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 122-123.

geral encerrado com o casamento ou com o primeiro emprego. Uma aura de prestígio inédito passou a cobrir as atividades ligadas à produção cultural⁴⁷.

Essa tradição intelectual da qual Sevcenko avalia sua descaracterização durante a *Belle Époque* remete ao romantismo, expressão literária do Império. O romantismo será o correspondente na literatura da Independência política no século XIX, mesmo que isso se dê de forma canhestra, como parece ser também o caso de nossa declaração de Independência, realizada como todos bem sabem pelo filho de nosso antigo monarca. Mas, apesar das limitações dessa transformação no plano literário, o que importa neste momento são os alicerces que o romantismo irá sedimentar para as futuras gerações de literatos brasileiros e eles são principalmente dois em nosso caso: o lirismo e o nacionalismo.

É certo que a estética romântica nasceu em solo europeu e a partir dele se estendeu pelas colônias além-mar, em um percurso que nada de novo traz para a nossa história literária, muito pelo contrário. Todavia, a partir do romantismo e da Independência a necessidade de se buscar uma literatura própria é alçada como valor que deve nortear a criação literária. Ao par disso, como estética inovadora, o romantismo aporta em nossas terras apregoando a liberdade do lirismo na arte frente os ditames rígidos da arte clássica. A racionalização exacerbada da criação artística será o principal alvo de uma estética que tem como fundamentais idéias como a valorização das emoções e do impulso subjetivo.

Permanece nessa linha de raciocínio a dialética apresentada entre lirismo e inteligência, que ganha nesse caso sínteses diversas das modernistas, mas que são fundadoras de um contexto do qual o escritor será tributário. O que se quer aqui é mostrar que na raiz das reflexões de Mário de Andrade está também uma inspiração romântica, que tem no lirismo sua idéia estética e no nacionalismo sua razão social.

Nesse sentido, e antes de se abordar diretamente o nosso caso, é importante se investir em um paralelo entre as interpretações dos contextos europeus e o brasileiro. Nem de longe se pode reduzir o desenvolvimento deste ao daqueles, mas uma leitura dessas diferentes experiências é imprescindível à compreensão do processo histórico e social.

⁴⁷ *Ibidem.*

A leitura de Terry Eagleton do surgimento do romantismo na Inglaterra parece ser um bom ponto de partida. Pode-se objetar, não negamos, que as influências mais caras aos escritores brasileiros da época não se localizam no caso inglês e, sim, é verdade, na corrente francesa – nossa indiscutível vitrine intelectual na época e que manteria esse posto ainda por décadas – e alemã. O que nos interessa no caso inglês, particularmente na interpretação de Eagleton, é o embate exemplar entre o lirismo romântico e o racionalismo exacerbado da primeira nação a se industrializar nos termos definidores do desenvolvimento futuro das economias nacionais e de suas cidades.

A poesia como obra “criativa” ou “imaginativa” surge, para Eagleton, no século XIX em oposição justamente à ideologia utilitária do capitalismo inglês. À indústria, que desumaniza as relações e relega a arte ao papel de “ornamento pouco lucrativo”, os românticos oferecem uma imagem do trabalho não-alienado em que “o alcance intuitivo e transcendental da mente poética constitui-se numa crítica viva daquelas ideologias racionalista e empiricista escravizadas ao fato”⁴⁸.

Essa oposição surge no período histórico em questão, no qual as esperanças visionárias e as energias dinâmicas liberadas pela Revolução Francesa e Independência Americana entram em contradição com a realidade dos novos regimes burgueses. No contexto inglês, isso corresponde à sua transformação econômica, primeira nação capitalista industrial do mundo, na qual “um utilitarismo grosseiramente filisteu passa rapidamente a ser a ideologia predominante da classe média industrial, que toma como fetiche o fato, reduz as relações humanas a trocas de mercado”⁴⁹.

A literatura, então, constitui-se como “ideologia alternativa”, agora um dos poucos espaços em que os valores criativos expurgados da sociedade pelo capitalismo industrial podem ser afirmados. Ao invés do individualismo fragmentado do mercado capitalista, do cálculo racional e do funcionamento mecânico, a obra literária passa a ser unidade orgânica, misteriosa, espontânea e criativa. “A palavra poesia, portanto, já não se refere simplesmente a um modo técnico de escrever: tem profundas implicações sociais, políticas e filosóficas”⁵⁰.

⁴⁸ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura – Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 29.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 28.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 29.

Mas ao ativismo político de muitos poetas românticos, permanece soberana a autonomia da imaginação, o que resulta, por outro lado, em um distanciamento correlato da história. Apesar das pretensões em representar a humanidade e falar a voz do povo, o escritor romântico se posicionará à margem da sociedade, em uma experiência idealista que constitui nesse período a idéia moderna de “estética” ou “filosofia da arte”. “Isolada das práticas materiais, das relações sociais e dos significados ideológicos com os quais sempre havia se relacionado, e elevada à condição de um fetiche solitário”⁵¹, a arte tornou-se uma experiência passível de ser isolada, um “fim em si mesmo”.

Esse diletantismo da arte romântica mencionado por Eagleton será por várias vezes duramente criticado por Mário de Andrade, sem, contudo, desembocar para seu contrário, uma literatura pautada pelo caráter utilitário. O conceito da “arte criativa” é o principal fruto colhido por nosso romantismo e também, apesar de com claras divergências, pelo escritor paulista. Entretanto, o distanciamento da história, a literatura como “fim em si mesmo”, não parece dizer muito sobre o nosso caso, em que a pesquisa do caráter nacional ladeia com força até maior os aspectos estéticos e, principalmente, formais.

À maneira do modernismo, o romantismo surge como negação. Seguindo com a interpretação de Antonio Candido da formação da literatura brasileira, o arcadismo brasileiro se irmanava aos dois séculos anteriores pelo culto da tradição greco-romana, aliava-se aos significados literários da mitologia e da história clássica, à hierarquia de gêneros e a universalidade das convenções eruditas. O romantismo redefine essa atitude poética, trazendo para primeiro plano as inspirações locais.

Para a estética setecentista, nutrida dos ideais clássicos, o artista era um intermediário que desaparecia teoricamente na realização. O amor, a contemplação, o pensamento tinham alcance, não na medida em que eram manifestações de uma pessoa, mas na medida em que existiam num soneto, numa ode ou em qualquer dos outros gêneros clássicos de rígidas definições; a imaginação humana se satisfazia com o ato de plasmar a forma artística correspondente.

Encarando deste modo a reforma romântica, vemos que corresponde, no Brasil, a um processo capital na literatura moderna, sensível, sobretudo na poesia, onde aparece

⁵¹ *Ibidem*, p. 32.

como depuração progressiva do lirismo, paulatinamente despojando-se do que é “comemoração, doutrina, debate, diálogo, para concentrar-se em torno da pesquisa lírica”⁵². Na definição de Antonio Candido: “Lírica no sentido mais restrito de manifestação puramente pessoal, de estado d’alma, sob a égide do sentimento, mais que da inteligência ou do engenho”⁵³.

Esta longa aventura da criação, que virá terminar no balbucio quase impalpável de alguns modernos – os *Poemas da negra*, de Mário de Andrade, *A estrela da manhã*, de Manuel Bandeira – corresponde ao próprio trabalho interno da evolução poética, especializando-se cada vez mais e largando um rico lastro novelístico, retórico e didático [...]”⁵⁴

Nessa linha de raciocínio, Antonio Candido conclui que o romantismo legou uma aversão pela retórica e poética dos neoclássicos, representantes do próprio “código da escravidão literária”, reprimendas ao “espírito criador”, ligadas aos moldes genéricos, ao invés da “expansão do livre talento”, principal motor das idéias românticas. Mesmo assim, na opinião do estudioso da literatura, vários fatores concorreram para um estado de acentuada ambigüidade entre esses dois pólos.

Por ser imperfeita e insatisfatória, a palavra se tornou paradoxalmente soberana a seu modo, na medida em que aumentou a liberdade do intermediário que a usava – o escritor – agora considerado termo predominante na fatura da obra de arte. Mas, ao mesmo tempo, a estrutura do verso não se modificou essencialmente, e isso facilitou a aceitação das normas já comodamente existente para a sua elaboração. Ainda mais; o ensino permaneceu, com a sua tendência conservadora, a ser ministrado segundo critérios estabelecidos, como uma pragmática literária. Acresce ainda, no Brasil, a circunstância do Romantismo não ter aparecido como ruptura, mas, de um lado, como continuação; de outro, como início de um período auspicioso, logo incorporado à ideologia oficial, nas formas moderadas e transicionais como que surgiu. Só falta acrescentar o fato de não ter aparecido nenhum espírito crítico exigente ou capaz de reinterpretar a velha poética, adequando-a ao espírito novo.⁵⁵

Essa passagem é esclarecedora dos pontos que estamos analisando. Fazendo a ponte entre as idéias românticas, os rumos que elas tomaram aqui e os futuros desdobramentos dessa estética literária em solo brasileiro até o modernismo, pode-se dizer que o espírito romântico foi retomado pelos artistas modernistas, se não por todos, ao menos e especialmente por Mário de Andrade, o escritor dessa geração que mais se alia a essas exigências estéticas, como prova a análise que já fiz da premência do lirismo

⁵² CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007, p. 343.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibidem*, p. 658.

em sua obra, principalmente nos textos que fundam as diretrizes de seu projeto intelectual. Todavia, e aqui entra o aspecto inovador da ruptura modernista, a forma literária e seus parentescos clássicos não passarão incólume a mais uma leva de idéias renovadoras.

No romantismo, as novas idéias se acomodaram à estrutura social, em um processo que tem como traço mais nítido a permanência em largo grau da poética e da retórica precedentes, causa de um “estado de acentuada ambigüidade” – como caracteriza Candido o período –, “criando uma estranha contradição, nesse movimento que preconizava a liberdade e renovação da palavra”⁵⁶.

Sem entrar muito nos aspectos específicos do ensino da literatura no país, basta ressaltar com Candido que uma das razões para a configuração desse contexto veio da constância, durante todo o século XIX e se estendendo até a primeira metade do posterior, da orientação clássica no ensino da literatura, pautado por uma convicção que considerava existir “uma retórica e uma poética irmanadas, e a literatura é empresa racional, cuja anatomia se faz por meio de critérios fixos, constituindo verdadeiras receitas, que permitem ao iniciado manipular por sua vez as palavras rebeldes”⁵⁷.

O racionalismo clássico deixa lugar para uma valorização das expressões líricas do poeta, traço mais evidente de uma mudança estética que será seguida também de uma reavaliação dos traços locais, numa reorientação dos rumos da literatura brasileira, empenhada na constituição de uma literatura nacional a partir da pesquisa de seus caracteres mais peculiares. É esse ponto que forma o contraste drástico entre o contexto da *Belle Époque* carioca – com sua busca efusiva pelos traços identificadores das cidades européias, com sua repressão cada vez mais desenfreada às manifestações e presença no espaço urbano da população pobre, expressões do atraso de um país, destoando ainda dos aspectos civilizadores das transformações em curso com a República – e o sentimento nativista do romantismo.

O indianismo romântico, por exemplo, é definidor dessa formação de nossa literatura. Alçado como tipo exemplar ao temário romântico, o índio é a figura que encarna no espaço literário os caminhos de uma literatura que tenta se particularizar

⁵⁶ *Ibidem*, p. 658- 659.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 659

diante das criações européias. O índio é o caractere autóctone mais evidente da singularidade de nosso país e nele os românticos encontram a unicidade do Brasil, em suas raízes tal como a Idade Média para o romantismo europeu.

O indianismo romântico particulariza os grandes temas, as grandes atitudes de que se nutria a literatura ocidental, inserindo-as na realidade local, tratando-as como próprias de uma tradição brasileira. Assim, o espírito cavalheiresco é enxertado no aborígene, a ética e a cortesia do gentil-homem são trazidas para interpretar o seu comportamento. O indianismo dos românticos, porém, preocupou-se sobremaneira em equipará-lo qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este – no cavalheirismo, na generosidade, na poesia.

Nesse processo de busca pela consolidação de um caráter nacional para a literatura brasileira, não por acaso, Antonio Candido identifica o romantismo e o modernismo literários como os dois momentos decisivos, momentos inspirados no contexto europeu, que mudam os rumos da inteligência brasileira. Mas, se o primeiro, ainda lutando por se diferenciar da influência portuguesa, desembocou numa expressão literária que, apesar da verdadeira negação dos valores portugueses, nem por isso deixou de idealizar, a partir dos padrões estéticos europeus, a figura do índio brasileiro; o segundo, o modernismo, rompe com uma certa condição que “deu sempre a afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização”, fazendo de nossas deficiências, “supostas ou reais”, serem “reinterpretadas como superiores”⁵⁸.

O modernismo inaugura um novo momento no que Candido conceitua como a “dialética do localismo e cosmopolitismo”, na opinião do autor, uma “lei de evolução da nossa vida espiritual”. Se essa dialética de Candido pode ser criticada com vista nos desdobramentos pelos quais a literatura brasileira passou ao longo do século XX, principalmente a partir de sua segunda metade, ela tem sua coerência resguardada para a análise do período histórico em questão, no qual esses pólos de atração são fundamentais no posicionamento dos artistas brasileiros sobre a arte.

⁵⁸ CANDIDO, *Literatura e sociedade*, p. 120.

O período entre o século XIX e as primeiras décadas do século XX comporta os momentos decisivos dessas transformações que têm no modernismo brasileiro consequência direta, expressão de ruptura em um sentido eminentemente estético, com as polêmicas contra o passadismo aglutinadas no evento da Semana de Arte Moderna, ao mesmo tempo que uma reavaliação crítica da tradição de interpretação histórico-social do Brasil.

Não passou despercebido por Mário de Andrade pontos de interseção com o romantismo, a exemplo da “valorização da espontaneidade criativa sobre a obediência aos cânones acadêmicos”⁵⁹, como lembra Elizabeth Travassos em *Os mandarins milagrosos*. Na já citada conferência de 1942, o poeta destacou alguns traços do romantismo que extravasam períodos históricos ou escolas específicas. Passado o tempo da polêmica acirrada, que exigiam dos escritos uma força destrutiva reconhecida pelo próprio autor, era hora de uma avaliação crítica da tradição literária brasileira.

As acusações modernistas de “sentimentalismo” direcionadas aos românticos significavam uma tentativa de definir uma sensibilidade moderna – aguda –, própria do “homem moderno” e do “espírito moderno”, inadequado à “deformação ou dimensionamento incorreto do sentimento” romântico⁶⁰. Entretanto, Mário de Andrade pretendia também romper com o parnasianismo, cuja especialidade era justamente o contrário, ou seja, a imobilidade formal, comparada “ao frio do mármore e a tudo o que é inanimado”⁶¹. Ou seja, a aversão modernista ao sentimentalismo conviveu, pois, com a defesa do papel da sensibilidade nas artes, assim como analisado nos textos “Prefácio interessantíssimo” e *A Escrava que não é Isaura* – “Ambos tratam da expressão da vida psicofisiológica, inconsciente ou subconsciente, que “grita” buscando um canal de exteriorização e se distingue dos aspectos racionais da atividade mental (denominados alternadamente juízo, crítica, inteligência)”⁶².

A moral do exercício da palavra

⁵⁹ TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997, p. 29.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 28.

⁶¹ *Ibidem*, p. 38.

⁶² *Ibidem*.

Adentremos novamente a casa de Julieta Telles de Mendonça. Posto em escrito as razões por trás da ironia de Mário de Andrade destinada à sensibilidade provinciana da qual fala, é hora de seguir em frente na interpretação do diário, que segue agora em seus aspectos críticos, já prefigurando um caminho de seu projeto intelectual que o escritor alertava naquela citada carta para Manuel Bandeira, quando avisa que o lirismo dos poemas dos primeiros anos modernistas perde espaço em sua reflexão e criação para o trabalho da arte.

Principiamos repassando uma obra nova que Luciano Gallet compôs sobre os versos da minha “Toada do Pai do Mato”. É uma peça muito importante e dos momentos mais felizes e integrais do compositor. Isso de indicar que o acompanhamento pianístico é muito importante já não tem muita novidade mais. Depois de Schubert, e já faz um século pois, acompanhamento de canção até virou às vezes mais importante que a própria canção. Porém, o que gostei especialmente na parte pianística desde “Pai do Mato” de Luciano Gallet é a maneira com que ela se integraliza na canção pra formar um todo expressivo complexo, à maneira de certo “lieder” do próprio Schubert. Lembra mesmo pelo valor e eficiência dramática, o “Rei dos olhos”. É mesmo uma criação fortemente dramática, esta obra nova de Luciano Gallet, atinge uma intensidade fascinadora a que os dois temas ameríndios empregados pelo compositor juntam uma estranheza melódica admirável⁶³.

A citação de Franz Schubert é providencial nesse trecho, por se tratar de um artista considerado como transição entre o fim da era clássica e o advento do romantismo, em razão de seu estilo marcante e inovador. Claro, passa longe da competência desta dissertação uma crítica apurada da música do austríaco, restando a mim ressaltar que, sob os versos de Mário de Andrade, surge a música e a exigência de um apuro formal.

Já está claro um modelo de arte buscado pelo escritor paulista, que alia a poesia de inspiração nacional, novamente buscando na inspiração indianista – ameríndia – os temas da criação, aliada também neste caso a uma precisão na técnica artística, que tem nos modelos clássicos alguns de seus estados de maior domínio estético, mesmo que deixando de lado a imobilidade de suas criações pela ênfase crítica em aspectos como integralidade artística do compositor e a “estranheza” da melodia.

O trecho ainda nos é particularmente caro por registrar um momento do trabalho de Mário de Andrade em que a criação se transforma ao mesmo tempo em crítica de arte, bem ao gosto do artista, que via o trabalho da forma como indispensável à criação

⁶³ ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 181.

literária, também intimamente ligada em sua concepção à arte musical. Para o musicólogo e professor do Conservatório de Música de São Paulo, a música é o esteio de sua literatura, no qual irá buscar os modelos e técnicas, que conhecia profundamente, para suas composições poéticas. Não é à toa, a afirmação do primado da composição musical frente aos versos de sua canção – a isso retornarei mais à frente ainda neste tópico. Por ora fiquemos com o elogio, satisfação de uma exigência, do trabalho crítico da forma.

Assim, Mário de Andrade escreve no parágrafo seguinte ao citado acima: “Mas o que eu estava mais apreciando por dentro era a probidade artística com que Julieta Telles de Menezes e Luciano Galltet trabalhavam. Não se deixava nada por acaso”⁶⁴. O escritor vai explicitando nessas passagens os pontos centrais de sua concepção artística.

Os acentos, as cores de voz, a nitidez rítmica, a dicção, os elementos constitutivos da obra, tudo era comentado, bem discutido, repetido até alcançar aquela verdade artística a que o povo no geral chama de ardor. Fulana canta apaixonadamente... Sicrano toca piano com ardor... Não tem dúvida que essas frases são verdadeiras porém ardor, paixão e outras veemências irregulares da vida, não estão no que o público pensa. A paixão do artista é pela arte dele. O ardor se manifesta no carinho, na paciência, na piedade com que busca dar pro público a arte que este chamará de apaixonada. Mas, pro artista verdadeiro, o que na manifestação dele o público chama de “paixão” não passa das friezas bem calculadinhas que a paixão conquistadora determina e organiza uma por uma pra conquistar com certeza. Não acredito que vivamos de aparências apenas porém a arte de verdade incontestavelmente é o mundo mais completo que o homem soube inventar...⁶⁵

Mário de Andrade destrinça a inteligência por trás do lirismo, lido pela crítica como “expressão apaixonada”, planejado friamente pelo artista em seu resultado, a tal “eficiência dramática” que ressaltou acima sobre a composição de Gallet. O lirismo está presente, sem dúvida, e é ao mesmo tempo o efeito buscado pela criação, mas à inteligência cabe também papel fundamental no trabalho específico da forma, nos “elementos constitutivos da obra”, ressaltados pelo escritor, na época também preocupado que a exacerbação do lirismo pudesse se reverter em uma displicência da forma pelos artistas brasileiros.

Para entender isso é importante abordar a compreensão que Mário de Andrade tinha da crítica, que perpassa fortemente sua escrita, seja nas obras de reflexão estética e

⁶⁴ *Ibidem*, p. 182.

⁶⁵ *Ibidem*.

coletâneas de ensaios, seja, o que nos interessa mais de perto, os textos publicados em jornais, espaço que faz desde os primeiros momentos de tribuna para a defesa de suas idéias. A crítica, assim como compreendida pelo poeta, traça esse caminho entre lirismo e inteligência, motivada pela função pragmática e pedagógica, ao mesmo tempo concebida como ato criador. Publicados de forma sistemática em jornais durante toda a vida literária do poeta, os textos críticos registram as reflexões e avaliações de Mário de Andrade diante do desenrolar da literatura brasileira contemporânea sua, ao passo que concretizam as idéias acerca da função social do intelectual.

Sob esse aspecto, um texto pode subsidiar a interpretação por ser explicitamente um balanço dos caminhos até então tomados por sua obra e uma declaração de intenções da crítica que passaria a exercer no jornal carioca *Diário de Notícias*. Escrito em 1939, após o escritor ter deixado São Paulo pela interrupção de seu trabalho na direção do Departamento de Cultura do Município⁶⁶, “Começo de crítica” abre com o tom solene que o autor não raro dá à sua própria vida: “Chego à idade dos quarenta e cinco anos com a esperança ainda pairante sobre a vida e os homens. De outra maneira, não iria começar agora uma crítica, que imagino mais ou menos sistemática, do movimento literário do Brasil”⁶⁷.

Tão importante quanto o reconhecimento da esperança, escreve, é a definição “do que sou e do que pretendo fazer”, uma forma de satisfazer o que Mário de Andrade chama de uma “insaciável consciência” de ser útil. “O princípio da utilidade regeu sempre minha vida pública, e se me contemplo no passado, confesso guardar uma tal ou qual satisfação de mim.”⁶⁸ Aqui está o regozijo do poeta, que nos momentos de fraqueza ou vaidade ainda remói melancólico o prejuízo, apontado por amigos e críticos, imposto à sua ficção por esta orientação utilitarista.

Em compensação, tiro grande conforto da minha obra de estudioso, principalmente musical. Regida firmemente pelo princípio de utilidade, tanto na parte de pesquisa como na parte crítica, sinto, sei, tenho mil provas que ela foi fecunda. Mais fecunda que honesta porventura... Não: desonesta em

⁶⁶ Uma pesquisa sobre o trabalho de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura de São Paulo pode ser encontrada em BARBATO JÚNIOR, Roberto. *Missionário de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004.

⁶⁷ ANDRADE, Mário. *Vida literária*. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1993, p. 11

⁶⁸ *Ibidem*, p. 12.

particularidades ínfimas, mas honesta no todo; porque há uma convicção grande, um desprendimento principal regendo os meus... pragmatismos⁶⁹.

Na conta desse pragmatismo se debita também a dedicação de Mário de Andrade às pesquisas folclóricas e a constante discussão de seus critérios científicos, apesar de deixar claro no texto em questão sua descrença pela ciência e pela tendência crítica de sistematizar e classificar. A necessidade de justificar a literatura é uma constante nos escritos de Mário de Andrade e a ela se refere várias vezes como primordial na decisão dos rumos de sua atividade. O lirismo, que contrapõe a subjetividade ao belo natural clássico, que significa na técnica poética a inspiração rápida de frases do inconsciente em consonância com algumas das reflexões sobre a arte moderna na Europa, convive já na primeira obra modernista do poeta com uma teorização de suas razões estéticas.

Nem mesmo ao jovem escritor do final da década 1910 escapa essa preocupação com a pesquisa e o registro das manifestações populares. Importante como indício de que não se pode debitar apenas na conta do ideário modernista e dos primitivismos europeus transplantados junto às idéias vanguardistas, é o fato de ainda na época de sua “obra imatura” ele já se dedicar à coleta de cantigas populares presentes no interior paulista, assim como sua viagem às cidades históricas de Minas Gerais, quando precoce profere conferências sobre a arquitetura colonial das igrejas da região, publicadas anos depois em periódicos e reunidas em livro sob o título *A arte religiosa no Brasil*.

A atualidade do modernismo, repete o autor em várias das revisões críticas do movimento como em alguns dos ensaios de *Aspectos da Literatura Brasileira*, decorre do apego da literatura modernista à realidade contemporânea, o que “nos permitiu afinal conceber o que temos de ser, brasileiros e americanos, pra contribuirmos de alguma forma ao enriquecimento da humanidade”⁷⁰. O aspecto pragmático e consciente, para o escritor exclusivo de sua época, em que a situação do intelectual é vivida de forma dramática frente ao “atualmente impossível diletantismo” e a “posição de fora-da-lei inerente ao intelectual de verdade”. Essa visão rigorosa do exercício consciente da palavra é que o faz perguntar no fim da década de 1930:

Seria mesmo justo indagar quais dos nossos escritores, principalmente romancistas e poetas, são, realmente, merecedores de quanto escrevem. Quantos eles sabem, exatamente, o que querem fazer e buscaram com

⁶⁹ *Ibidem*, p. 13

⁷⁰ *Ibidem*, p. 48

honestidade os elementos de cultura e experiência que lhes permitissem realizar a própria personalidade com toda a sua força e na exata expressão do seu destino? A grande maioria dos nossos escritores são indivíduos desarmoniosos, poucos sabedores de sua própria língua e tradições, frágeis em sua cultura geral, e manetas dotados de uma arte só⁷¹.

Do alto de uma posição consolidada como um dos maiores expoentes do modernismo e da literatura brasileira, principalmente em seu papel de crítico em jornais e na orientação epistolar de vários escritores, a pergunta realça veladamente a própria postura intelectual de Mário de Andrade, assim como a referência principal aos romancistas e poetas deixa entrever uma valorização do exercício de outras artes. A citação corresponde à necessidade de uma ampla e sistemática formação do intelectual, a começar por sua parcela erudita, indispensável para o autor que dedicou uma enorme parte de seu tempo às leituras sobre as diversas linguagens artísticas e reflexões teóricas.

Esse pensamento é, para Leyla Perrone-Moisés, também tributário do romantismo, que inaugurou uma estética baseada no novo e original, valores da ruptura e da diferença, desconhecidos pelos critérios clássicos. Ao longo do século XX, essas rupturas se sucederam em número abundante e velocidade cada vez maior na literatura moderna. Enquanto desde a época clássica e sua prática autoritária, a crítica estava ligada intimamente à função de julgar, a relativização moderna do Belo implicou, em grande parte, um exercício crítico pelos próprios escritores a partir da “necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira”⁷².

Às suas obras de criação, juntaram-se no escritor as de caráter teórico e crítico, não apenas como meio de orientar o leitor, mas principalmente a forma de estabelecer seus valores e orientar uma ação da escrita. Desde o romantismo, a relação do escritor com seus predecessores mudou radicalmente. A tradição deixou de ser uma garantia moral e estética; o novo, o original e o único tornaram-se valores. Para os autores da modernidade, é o novo que vai servir de gabarito para medir o antigo, é o presente que vai decidir o valor do passado.

Essa concepção do poeta sobre os aspectos sociais implicados no exercício intelectual da palavra podem ser diretamente relacionados ao conceito de “escrita” de

⁷¹ ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Editora Itatiaia, 2002, p. 29-30.

⁷² PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 11.

Roland Barthes. Em *O grau zero da escrita*, o conceito aparece como o elo entre escritor e sociedade, o espaço de uma realidade formal na qual o escritor se engaja, ao contrário dos outros dois conceitos postos em paralelos, “língua” e “estilo”, considerados pelo francês como “naturezas” do escritor, “porque ele não escolhe nem uma nem outra. A língua funciona como uma negatividade, o limite inicial do possível⁷³; o estilo é uma Necessidade que amarra o humor do escritor à sua linguagem”⁷⁴. Entre a familiaridade da história da língua nacional e o estilo impregnado de seu próprio passado, Barthes focaliza o valor da forma na escolha da escrita.

É na escrita que o escritor se individualiza para Barthes. O valor da forma representa um ato de “solidariedade histórica” em função de uma destinação social. O ponto central aqui se trata da moral implicada na reflexão social do autor sobre o uso da forma. Para Barthes, o “projeto” de uma literatura registra o percurso de uma escrita moral, o “fenômeno dramático” da escolha da liberdade da poética moderna, e sua conseqüente necessidade de justificação da solidão da palavra em face da sociedade burguesa.

Barthes demarca as fronteiras entre a “escrita única” dos clássicos e românticos, uma escrita criada pela unidade ideológica dos tempos burgueses, no qual a forma mantinha sua consistência a semelhança da consciência; e a escrita a que veio se constituir pela “problemática da linguagem”: fechamento da literatura em seus signos, que resulta numa abstração da história, sem que a essa deixe de se confrontar como a opção necessária entre várias “morais da escrita”. Esta deixou a transparência social clássica, em que a palavra é instrumento da comunicação, tornou-se “uma linguagem consistente, profunda, cheia de segredos”⁷⁵.

Os rumos da literatura de Mário de Andrade estão diretamente relacionados a essa “moral da escrita” de que fala o crítico francês; veja-se a avaliação que faz em “Começo de crítica” de sua própria obra, em que valores como a honestidade servem para credenciar sua produção intelectual. Em nosso contexto, esse elo entre escritor e sociedade se dá pela pesquisa do nacional, pela busca das tradições e sua elaboração

⁷³ Isso precisar ser relativizado, já que em nosso caso a língua, herdada, passa por um processo de formação que tem em Mário de Andrade um de seus momentos mais exacerbado pelo uso, considero pelo próprio autor certas vezes exagerado, de neologismos e grafias que tenta se aproximar da oralidade.

⁷⁴ BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 12.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 10.

estética, como a que o escritor leva a cabo na tentativa de atualização da linguagem escrita a partir da oralidade.

Relativizando a afirmação de Barthes de que a língua seria uma “natureza” para o escritor, é necessário alertar para a singularidade dessas idéias em países de formação colonial, como os latino-americanos, nos quais Jorge Schwartz identifica que uma das “dimensões utópicas da vanguarda, especialmente no Brasil, na Argentina e no Peru dos anos 20, foi a possibilidade de pensar uma nova linguagem ou a tentativa de renovar as linguagens existentes”⁷⁶.

No caso de Mário de Andrade, a idéia de uma “língua nacional” representou “um esforço capaz de aglutinar grande parte das expressões dialetais do Brasil, para chegar a uma síntese representativa das peculiaridades lingüísticas de todas as regiões do país”⁷⁷. Com isso, na interpretação de Schwartz, afirmava-se uma linguagem diferente da herdada dos colonizadores europeus, retomando uma questão “que surge com ímpeto no romantismo, como consequência ideológica das guerras de independência”⁷⁸.

A ilusão de manter intacta a tradição lingüística herdada da Europa, de acordo com os cânones impostos pelas academias, significa estagnar no passado colonial, não reconhecer o caráter evolutivo da língua, negar em última instância a própria tradição americana⁷⁹.

Apesar do entendimento profundamente social de sua literatura, é a prioridade da reflexão estética que orienta sua crítica à exacerbada “sociologização” da crítica literária anterior ao movimento modernista. A inspiração científicista que compartimenta uma variada produção literária em períodos e escolas definidos desagrada o autor e revela os limites de sua prática científica. Seguindo na dialética que orienta este capítulo, poesia e prosa encarnam de diferentes maneiras esses dois elementos, é o que faz Mário de Andrade considerar ambas como “dois processos verbais de conhecimento” em questão. Sob a unidade do uso inteligente e consciente da palavra, aparecem as duas formas, uma essencialmente intuitiva; dedutiva, a outra.

⁷⁶ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 45.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

A poesia é também, pois que o seu material é a palavra (elemento em que se move a inteligência consciente), a poesia é também um processo de conhecimento. Ela, porém, se coloca no pólo oposto a esse outro processo verbal de conhecimento que é a ciência, a qual se utiliza da prosa. E neste sentido, a própria prosa de romance ou conto, é ainda manifestação “científica”, isto é, uma coisa que nos deixa cientes, processo lógico, descrevedor, concatenado e conclusivo de conhecimento⁸⁰.

Há que se arrefecer a dicotomia imposta por Mário nessa passagem ao coincidir o processo verbal científico com a estrutura da prosa, assim como a conclusão, mesmo entre aspas, do caráter científico do romance e do conto. Sem precisarmos ir muito longe, é suficiente lembrar que a própria escrita prosaica do escritor despreza deliberadamente esses limites. A prosa poética é tônica de muitas das crônicas do diário, em que o fragmentário ao invés de desvio, deslize, falha, apresenta-se como elemento estrutural da obra, seja pela seqüência descontínua, apesar de cronológica, dos textos, seja pela alternância repentina de assuntos em recursos como a elipse.

Ressalva feita, pode-se dizer da predominância da descrição nos textos e do processo lógico da interpretação social. Mas nem aqui podemos avançar muito, já que todos esses processos estão sujeitos à ironia, ao humor ou mesmo à narrativa surrealista, fantástica. As crônicas abrigam por vezes o tom objetivo da transcrição de quadras de coco ou de orações do catimbó recolhidas nos trabalhos de campo, mas se Mário de Andrade deixa claro sua motivação pela coleta e por vezes declara decepção por um dia mal sucedido em suas pesquisas, maior é o prazer que envolve esse contato com a realidade nordestina e suas manifestações artísticas, fato evidente durante a leitura da obra, na qual o relato íntimo e a crítica impressionista se sobrepõem à análise lógica e à coerência interna do discurso.

Nesse contexto, o diário “Viagem Etnográfica” é concebido pelo autor como um “livro de viagens”. Para Telê Porto Ancona Lopez “ficam claras suas intenções quanto ao gênero do livro: um diário, cuja abertura para a narrativa de viagem visava não deixar escapar o peso de uma ótica impressionista, capaz de unir a referencialidade à poeticidade”⁸¹. O trânsito do diário entre esses dois discursos da obra do poeta é percebido na reescrita dos textos originalmente pertencentes a *Viagem Etnográfica*. Ainda 1929, divulga texto da série na *Revista de Antropologia*, em “Religião Brasileira”

⁸⁰ ANDRADE, *O empalhador de passarinhos*, p. 78-79.

⁸¹ ANCONA LOPEZ, Telê Porto. “Um projeto de livro”, in *O Turista Aprendiz*, p. 31.

o autor adota título de acordo à natureza da publicação, abandona as datas, mas informa que integra uma futura obra que terá o título de *O Turista Aprendiz*.

Cinco textos são escolhidos para a coletânea de crônicas *Os filhos de Candinha* em 1942, rebatizados, apagados os traços jornalísticos e datas. Os textos “Atlântico (5 de dezembro, 17 horas)”, “Natal, (17 de dezembro, 21 horas)”, “Bom Jardim (8 de janeiro)”, “Bom Jardim (13 de janeiro)” e “Paraíba (4 de fevereiro)” viram respectivamente: “O grande cearense”, “Tempos de dantes”, “Bom Jardim”, “Ferreira Itajubá” e “Guaxinim do banhado”.

O material recolhido na pesquisa, diretamente relacionado aos registros e anotações do musicólogo, foi trabalhado em artigos, ensaios e conferências. Grande parte da documentação permaneceu muito tempo inédita, reservada a uma obra sobre música e cultura popular – “Na pancada do ganzá” seria o título da obra inconclusa. Postumamente, os originais de pesquisa foram organizados em *Música de feitiçaria no Brasil e Danças Dramáticas do Brasil*, seguindo o projeto de pesquisa das expressões populares, religiosas e artísticas, da nação.

A pesquisa da arte em liberdade

“Os amigos pouco a pouco se confundiram com o cais, o cais se confundiu com a cidade, o Manaus partiu”⁸². A despedida do escritor da Baía de Guanabara a bordo do navio Manaus marca o início do trajeto que motivou a viagem ao Nordeste, seguindo as coordenadas de seu projeto intelectual, mas agora enfrentando a lentidão imposta pelo Oceano Atlântico a fim de percorrer a extensão do território nacional, ao contrário da ligeireza de seu mais famoso personagem, Macunaíma, quando de suas correrias desenfreadas pelas diferentes regiões do Brasil.

Para entender melhor o porquê dessa comparação aparentemente esdrúxula entre Mário de Andrade e Macunaíma é preciso retomar o pensamento estético desenvolvido no “Prefácio Interessantíssimo” e que continua no longo ensaio de *A Escrava que não é Isaura*, escrito também em 1922, e publicado três anos depois, acrescido de um pós-fácio alertando para as transformações das idéias do texto, contudo afirmando a conservação das linhas matrizes.

⁸² ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 188.

A narrativa inicial do ensaio não é a nação, e sim uma parábola que parodia a narrativa bíblica ao alçar o escritor francês Arthur Rimbaud como o responsável por ter descoberto a musa, vestida desde o pecado por Adão e pelas gerações seguintes, agora “mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera”⁸³.

A parábola confunde deliberadamente as perspectivas da narrativa cristã e da história literária, em função da liberdade da poesia. “Essa mulher escandalosamente nua é que os poetas modernistas se puseram a adorar... Pois não há de causar estranheza tanta pele exposta ao vento à sociedade educadíssima, vestida e policiada da época atual?”⁸⁴ A essa poesia, correspondem conceitos estéticos como a polifonia e a simultaneidade, conseqüentes tanto do lirismo subjetivo, quanto do desenvolvimento tecnológico dos transportes e das comunicações. Na relação entre esses contextos, é que cabe a metáfora do subconsciente que envia telegramas à inteligência, e por ela são trabalhados em termos consoantes às suas rapidez e síntese.

A simultaneidade, pois, é a “coexistência de coisas e fatos num momento dado”⁸⁵, determinada pela consciência de tempo moderna, compreendida na experiência de aceleração dos acontecimentos históricos e representada como processo homogêneo na simultaneidade cronológica. Esse tempo simultâneo ganha expressão na “desregionalização” empreendida pelo escritor em *Macunaíma* e justificada nos dois prefácios, não publicados na época da primeira edição, em 1928, mesmo ano da viagem. Esses textos são fundamentais ao evidenciarem a preocupação do escritor de trabalhar e descobrir a “entidade nacional”, além de manifestarem a constatação de que o brasileiro não tem caráter, não possui nem civilização própria, nem consciência tradicional. Para Mário, ao contrário do Brasil, “os franceses têm caráter, assim como os jorubas e os mexicanos”, todavia por motivos diferentes: “civilização própria, perigo iminente ou consciência de séculos”⁸⁶, respectivamente.

Essa questão característica, alojada no ambíguo subtítulo do livro (“o herói sem nenhum caráter”), determina o campo contraditório que Mário percorre em sua pesquisa, razão das inúmeras ressalvas em sua obra ao nacionalismo, que em sua

⁸³ ANDRADE, Mário. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 232.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 276.

⁸⁶ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 217.

opinião deve rechaçar qualquer espécie de xenofobismo e ufanismo, mesmo que deixe clara sua crítica ao imperialismo europeu e já perceba o predomínio crescente dos Estados Unidos.

A “embrulhada geográfica proposital” tinha por objetivo criar uma espécie de geografia, fauna e flora lendárias que, libertando-se das contingências regionais, funcionasse como um elemento unificador da grande “pátria tão despatriada”, como ele certa vez chamou o Brasil. Assim, se os percursos do herói – sobretudo as suas fugas desabaladas atravessando o Brasil – não seguem a lógica dos roteiros possíveis, inventam em contrapartida um itinerário fantástico, que corrige o grande isolamento em que os brasileiros viviam na época. O mapa do Brasil, que Macunaíma descortina do alto, sobrevoando o Brasil no tuiuiú-aeroplano, é de certo modo a projeção de um desejo profundo do escritor, manifestado em outros momentos de sua obra: “desejo de estabelecer a identidade entre o habitante rico do Sul e o pobre serigueiro do Norte, entre as cidades prósperas e superpovoadas do litoral e ‘o vasto interior, onde ainda a pobreza reina, a incultura e o deserto’”⁸⁷.

No plano estético, a técnica no texto se aproxima declaradamente da fala e suas repetições, citadas em livros religiosos e contos do rapsodismo popular. O folclore é apresentado como a matéria do livro em fontes como Capistrano de Abreu e Koch-Grünberg, o etnógrafo alemão em cuja obra o poeta conheceu o herói indígena das fronteiras venezuelanas. Mas à afirmação de o livro poder ser considerado uma “antologia do folclore brasileiro”, o escritor faz questão de demarcar os limites entre os estudos científicos e suas obras de ficção, sujeitas à fantasia, a exemplo da desregionalização de elementos entre a macumba carioca, os candomblés baianos e as pagelaças paraenses. Mário de Andrade ainda descreve, por assim dizer, seus procedimentos metodológicos:

Com elementos dos estudos já publicados, elementos colhidos por mim dum ogã carioca ‘bexigento e fadista de profissão’ e dum conhecedor das pagelaças, construí o capítulo a que inda ajuntei elementos de fantasia pura. Os meus livros podem ser resultado dos meus estudos porém ninguém não estude nos meus trabalhos de ficção, leva fubeca.

Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma nova era. Esteticamente: fui buscar entre as

⁸⁷ SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 33.

hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre de arte⁸⁸.

Após as pesquisas bibliográficas entre “psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivismos”, a viagem ao Nordeste acrescenta mais uma linha de pesquisa, agora diretamente no campo da região onde vai buscar a “expressão mais humana e livre de arte” no contexto da tradição cultural brasileira.

A leitura de Gilda de Mello e Souza em seu *O tupi e o alaúde* pode esclarecer alguns desses pontos. No livro, a autora descobre o modelo compositivo de *Macunaíma* através do processo criador da música popular, seguindo assim os dois pontos de referência que atravessam toda a meditação estética do poeta, quais sejam, “a análise do fenômeno musical e do processo criador do populário”⁸⁹. Segundo a autora e confirmando o que até agora vem sendo argumentado sobre o pensamento estético de Mário de Andrade, são essas duas “obsessões fundamentais” que orientam os conceitos básicos de sua reflexão sobre a arte e a própria composição de *Macunaíma* – “a violenta explosão que na verdade arremata um período fecundo de estudo e de dúvidas sobre a cultura brasileira”⁹⁰.

No decênio de 1920, convergem para o campo comum da música e da imaginação coletiva as leituras que faz de etnografia e folclore. *Macunaíma* é composto neste momento de grande impregnação teórica, pesquisa sobre criação popular e busca de uma solução brasileira para a música. Seguindo a obra de Mário de Andrade, Gilda de Mello e Souza refuta algumas interpretações anteriores sobre a estrutura da “rapsódia”, como a de Haroldo de Campos, que tenta identificar no *bricolage*⁹¹ o processo de composição da obra, para encontrar os processos compositivos do livro em duas formas básicas da música ocidental, a suíte e a variação⁹², ambas presentes no Nordeste em expressões pesquisadas durante a viagem como o Bumba-meu-boi e a cantoria repentista.

⁸⁸ ANDRADE, *Macunaíma*, p. 223.

⁸⁹ SOUZA, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 9.

⁹¹ A interpretação de Haroldo de Campos em questão está publicada no livro *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

⁹² A análise específica dessas “formas básicas da música ocidental” está entre as páginas 13 e 29 do livro de Gilda de Mello e Souza.

A interpretação de Gilda é fundamental por identificar na estrutura da principal obra de Mário de Andrade a música como seu principal referencial estético. Como já dito antes, é a arte da qual se ocupa no exercício docente no conservatório que irá nortear a criação do escritor e conseqüentemente suas pesquisas folclóricas e etnográficas. Ora, o Nordeste vai aparecer para o autor como a região que abriga o povo mais musical do Brasil. “Nordestino, em geral, não só fala cantando, como dá concerto.”⁹³, escreve em um dos primeiros dias sobre solo pernambucano⁹⁴.

Aqui música e oralidade estão intimamente ligadas e é nesse espaço entre as duas que Mário de Andrade vai criar sua literatura, impregnada ao mesmo tempo das transposições para a escrita das técnicas musicais, assim como da língua falada pelo povo brasileiro.

Esse aspecto suscita as questões levantadas por Walter Benjamin em seu famoso ensaio “O Narrador” e prepara o terreno para o desfecho desse primeiro capítulo. A partir da constatação de que a arte de narrar está em vias de extinção em sua época, Walter Benjamin considera as causas desse fenômeno no declínio da “experiência transmitida de boca em boca”, fonte dos narradores, nos quais se destacam os mais próximos das “histórias orais” contadas pelos “inúmeros narradores anônimos”⁹⁵.

A informação, como forma de comunicação consolidada pela burguesia, é considerada estranha e ameaçadora à narrativa pelo crítico alemão. À imprensa corresponde a preponderância dos acontecimentos próprios sobre “o saber que vem de longe”, este não reduz sua autoridade à experiência, aquele aspira a uma verificação imediata, responsável decisivo pelo declínio plausível da narrativa miraculosa. Com o desaparecimento das atividades associadas ao tédio, some também o “dom de ouvir”, porque “quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido”⁹⁶.

Benjamin faz uma distinção entre os cronistas medievais e o historiador, estes atrelados à explicação dos episódios, “sem poder contentar-se em representá-los como

⁹³ ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 202.

⁹⁴ A relação entre a música e a oralidade do povo nordestino será aprofundada no próximo capítulo.

⁹⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, 204.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 205

modelos da história do mundo”⁹⁷, enquanto aqueles, precursores da historiografia moderna, fazem exatamente isso, substituem a explicação pela exegese, “que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas”⁹⁸. A origem divina está na base desta história sagrada, todavia suas características se conservam secularizadas na figura do “narrador”.

A narração não é produto exclusivo da voz, a experiência de uma vida ou experiências alheias são assimiladas pela própria experiência do trabalho da escrita, típica do artesão. “Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?”⁹⁹.

As reflexões de Walter Benjamin são providenciais para a interpretação da crônica do dia 2 de dezembro, a última antes do embarque no Manaus, navio em que Mário contornará o litoral brasileiro rumo ao Nordeste. O texto seguinte já será a despedida do autor da baía de Guanabara. De forma despretensiosa, o escritor deixa o que está por vir na chegada ao Nordeste ou, melhor, dá uma mostra do que vai buscar na região, justamente a narrativa “miraculosa” de que fala o pensador alemão, o conto surrealista, se quisermos adotar um adjetivo vanguardista.

“O pernambucano maravilhoso conta o que sucedeu com ele”, assim Mário introduz sucintamente o *causo*, remetendo seu personagem ao estado nordestino, lhe anexando o qualificativo fantástico, para logo no parágrafo seguinte ceder a palavra ao narrador.

— Eu estava meio tocado e quis conhecer aquela mulher da pensão Monte-Carlo. Pensei: se escapou de ser assassinada é porque deve ser uma coisa extraordinária. Vai, entrei na pensão e perguntei por ela. Estavam dançando e o garçom me respondeu que daí a pouco ela aparecia. Então sentei numa das mesas, esperando. O garçom veio e falou:

— O Sr. Não pode sentar aí porque a mesa está ocupada.

— Eu sei! respondi. É só pra descansar um bocadinho enquanto estão dançando.

— É, mas o Sr. Não pode estar sentado nessa mesa.

Então me levantei. Eu tinha aprendido uma palavra alemã que não sabia o que era nem me lembro mais. Disse ela pro garçom que era alemão. O homem virou indignado, gritando:

— É a sua!

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ *Ibidem*, 209.

⁹⁹ *Ibidem*, 219.

Segue-se ao diálogo um tumulto em que todos do estabelecimento se voltam contra o pernambucano, indignados com o insulto dito por ele. O grito da dona da pensão para que o prendam é a deixa para a história se transformar em uma perseguição ao sujeito, que parte imediatamente em fuga, mete o punho em uma porta de vidro, sai à rua já todo ensangüentado, tenta tomar um táxi, tem seu plano frustrado quando o chofer se recusa a levá-lo ao ouvir as mulheres nas janelas gritando (“— Não leve esse cachorro!”) e só consegue escapar ao se meter na frente de um automóvel particular, mostrando a mão ensangüentada e gritando: “— Me leve que sou filho do Guinle! Me leve que sou filho do Guinle!...”¹⁰¹

De certo que não cabe aqui tentar resumir o encadeamento do próprio texto, que é cheio de reviravoltas e sem nexos entre os acontecimentos, o que cabe sim é enfatizar que Mário recria na crônica a suposta história que ouviu de algum pernambucano residente naqueles tempos no Rio de Janeiro. O escritor se exime propositadamente de identificar o sujeito da história, apenas lhe refere a narrativa oral. O distanciamento deixa “a autoria” do *causo* indefinida, entretanto seus referenciais geográficos são demarcados.

O discurso direto, indicado com um travessão, signo do diálogo entre o narrador pernambucano e o escritor paulista, passa logo à frente a ser a marca da conversa entre o personagem e o garçom da pensão. No desenrolar da história, a primeira pessoa da crônica não é Mário de Andrade em suas andanças pela capital federal, seus encontros com a elite e a intelectualidade fluminense, mas sim o “pernambucano maravilhoso”, narrador oral que tem sua experiência assimilada pelo processo da escrita. Ou seja, o narrador não é Mário de Andrade em termos.

“Não seria sua tarefa (a do artesão) trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?”, sugere Benjamin.

É curioso, se não irônico, que o estopim da reviravolta na narrativa seja justamente uma palavra em alemão, sem existência no texto, já que o próprio narrador

¹⁰⁰ ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 186-187.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 187.

dela não tem memória, nem nunca soube o significado, mas que pela própria força da pronúncia e do uso consciente, de forma alguma ingênuo, se transforma no signo da rebeldia do “pernambucano maravilhoso” às convenções sociais cariocas. Nesse ponto, é possível desconfiar da engenhosidade do escritor que faz da ausência da palavra no texto escrito a força da linguagem musical, sabido de todos que o alemão é uma língua áspera, por assim dizer, que para os não iniciados pode muito bem fazer um diálogo amoroso transformar-se em uma veemente discussão conjugal.

A liberdade da palavra é a pedra de toque de Mário de Andrade, como se tem tentando argumentar até agora a partir de uma análise de seu pensamento estético. As reflexões sociais e históricas são diretamente relacionadas ao compromisso com o exercício da palavra. A viagem faz parte das pesquisas de Mário de Andrade no objetivo de escavar a sobrevivência da palavra, da narrativa, em sua liberdade. Essa é a razão para Mário de Andrade embarcar no navio rumo ao Nordeste.

Capítulo 2: NORTE & SUL

“Desde que os meus amigos nordestinos aí em S. Paulo cantaram “cocos” pra eu escutar, faziam tanta letra com a entoação! fiquei ansiando por ouvir um “coqueiro” de verdade. Agora o coqueiro José canta pra mim.”

Mário de Andrade

A ida ao povo

Da despedida da Baía de Guanabara ao desembarque em Recife, de onde segue de trem até Natal, são oito dias, incluindo escalas em Salvador e Maceió. Assinadas do “Atlântico”, as crônicas escritas a bordo do “Manaus” repetem uma sensação particular que pode sugerir caminhos para se entender como Mário de Andrade encara essa travessia de São Paulo ao Nordeste. Assim ele abre a crônica do dia 4 de dezembro: “Me entrego a essa delícia angustiosa do semi-enjôo. Enjoar, não estou enjoado não, tenho fome e autoridade, porém o Manaus com as duas mil toneladinhos dele é um barco de cenografia e balanga por demais”¹⁰².

Em vários trechos desses textos do alto-mar, o poeta escreve sobre a “embriaguez” que sente com o balanço do navio, o “semi-enjôo”, a “tonteira” – o que de fato é uma reação comum aos desabitoados com a viagem marítima, não fossem as consequências desse estado em sua “personalidade”, que, como escreve, “se dissolve, perco caráter e penso com o corpo todo, que vastidão!...”¹⁰³ Sinal concreto disso, apontado pelo escritor, é “uma indiferença vasta pelo mundo”, que “justifica eu ter vestido o mesmo brim de ontem, mais amarrotado que um morro de Guanabara. Perdoa até minha barba que ficou por fazer e está me enquizilando a consciência. Tudo se humilha numa unanimidade perrepista.”¹⁰⁴

Se, logo após deixar o Rio de Janeiro, afirmou sentir-se “muito urbano” em razão da própria vestimenta, composta de “chapéu de palha na cabeça” e “gravata longa

¹⁰² ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 189.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 189.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

embandeirando no vento...” – situação resolvida pela troca do chapéu por um boné (“Bastou botar o boné na cabeça, olhei no espelho e era eu viajando”¹⁰⁵), no segundo dia de navio já é justamente o desleixo pelas convenções sociais que chama sua atenção.

As consequência dessa “embriaguez” são observadas por Gilda de Mello e Souza, em seu ensaio “O mestre de Apipucos e o turista aprendiz”¹⁰⁶, no qual afirma, a partir das anotações de Mário de Andrade, que “ele está consciente de que a primeira parte da viagem se caracterizou, sobretudo, pela renúncia à razão”. Para a autora, indiferente aos referenciais da civilização, Mário de Andrade registra nessas crônicas, o processo de “esquecimento gradativo de tudo o que, até aquele momento, lhe havia norteado a vida - a saber, os conceitos abstratos, as normas de conduta, as decisões dos projetos”¹⁰⁷.

Não obstante certo exagero de palavras, a autora é perspicaz em sua interpretação, percebendo que “o contato com a realidade inesperada de seu país como que restaurou nele um estado de inocência, de disponibilidade perceptiva, e é nesse enquadramento novo e despojado que, de agora em diante, tem de ir organizando, lentamente, as impressões”¹⁰⁸. A idéia continua a ser desenvolvida por Gilda em outro trecho que justifica a longa citação:

Pelas anotações de viagem, registradas desde o bota-fora da Estação da Luz, em São Paulo, sabemos que Mário partiu tenso e agoniado, como quem se encontra no limiar de uma experiência decisiva. "Estou sorrindo, mas por dentro de mim vai um arrependimento assombrado, cor de incesto", confessa numa frase reveladora. Todo o início da travessia marítima é dominado por um sentimento curioso de insegurança, como se estivesse sendo disputado por duas personalidades em conflito. "Faz já uns seis dias que vivo em dois homens", registra no caderninho de notas que traz sempre à mão. À medida que o navio avança, rumo a um oásis desconhecido, ele se esforça para recobrar o equilíbrio e se reunificar. Ou antes, "perder o caráter de uma vez", "dissolver" a personalidade originária para poder ingressar em outra realidade, sugerida pelas "delícias refinadas da tonteira", pelo "som de chuva das ondas". Lentamente vai acrescentando à embriaguez espontânea, provocada pelo balanço do mar, o artifício eficaz do álcool e do sedol. Sente, aos poucos, que "se desumaniza", principalmente "se desoperariza". "Perco esta parte de operário que tem em mim, tão vasta e muito nobre - a melhor parte de mim", comenta. Finalmente anota, com extraordinária lucidez: "Perco o sul de minha personalidade"¹⁰⁹.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 188.

¹⁰⁶ No ensaio, a autora faz uma leitura paralela entre *Macunaíma* e *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre. SOUZA, Gilda de Mello e. *A idéia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2005.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 60.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 58.

Nas entrelinhas dessa sensação que marca o percurso do escritor pela costa brasileira, figura a dialética entre Inteligência e Lirismo, correspondendo um, ao distanciamento de São Paulo e Rio de Janeiro, outro, à aproximação do “Nordeste”, concordando, assim, com a motivação da viagem assim como desenvolvido a partir de suas estéticas no capítulo anterior. A última frase da citação é lapidar. Sem esquecer que a busca pela “liberdade da palavra” não significa a renegação da “inteligência”, dos objetivos traçados para a pesquisa, agora o momento é de predominância do estado lírico e da musicalidade.

O navio segue em direção à capital baiana: “Água salgada que vai pra Bahia... Água salgada que vai pra Bahia... A frase vai se repetindo em mim, lenta, feito um acalanto de africana...”, assim abre a crônica que antecede seu primeiro pouso em terra firme. “Deito do deque ao queimar ventado do mormaço, num estado prodigioso de musicalidade, mi, lá, lá, sol...”. Notável a concordância de idéias entre a aproximação do destino de sua viagem e o estado de musicalidade que ele toma. “Esse tema está me absorvendo, se repete monótono entre frases mais longas, coleantes, executado por dois trombones. Me sugere indígenas numa vida vasta de mato.”¹¹⁰

O escritor, nas palavras de Gilda, ao chegar a Salvador, “verifica que a ‘memória literalista da inteligência’ já o abandonou”, ele “é reduzido à ‘memória do corpo’”¹¹¹, o que parece ser confirmado pelas imagens de volúpia, simultaneidade e atordoamento que Mário de Andrade utiliza na crônica “S. Salvador, 7 de dezembro”. Anos antes, no livro *A arte religiosa no Brasil*, avisava que suas avaliações da arquitetura das igrejas do período colonial na Bahia eram faladas “de outiva ou por leituras” – “Não tive ocasião de visitar o Recôncavo; acresce ainda à minha deficiência serem as fotografias que possuo muito imperfeitas, e, relativamente à pintura, ocultam a cor, que é a vida do quadro”¹¹². Agora o contraste entre os instantâneos e a presença da cidade será visível.

A palidez das fotografias se transforma no “estardalhaço” das imagens com as quais descreve sua rápida visita à capital baiana. A ausência de cores dos instantâneos equivalia à ausência de movimento da cidade, justo o que lhe impressiona no primeiro

¹¹⁰ ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 191.

¹¹¹ SOUZA, *op. cit.*, p. 58.

¹¹² ANDRADE, *A Arte religiosa no Brasil*, p.57.

contato. “A simultaneidade é feroz, lembra cinema alemão”, escreve. “Os bondes pra desembarcar num plano, tombam de banda e passam por cima da cabeça da gente”. Mário de Andrade se utiliza do referencial da estética vanguardista como elemento de comparação ao desenho da capital que melhor incorpora a irregularidade da cidade colonial: “Parece incrível que se tivesse construído uma cidade assim...”¹¹³.

O poeta tenta recriar no texto a sensação de movimento que o toma. A crônica emenda imagens uma atrás da outra, como a evidenciar pro leitor a velocidade das cenas que se sucedem: “Um largo e três igrejas de repente. Pra chegar na cidade alta a gente dá de cara com mais outra igreja de teatro, num trânsito vivo de gente irregular, todos os matizes, gente de enfeite, gente posta ali pra gente ver”¹¹⁴. A descrição é de um quadro vivo, de uma pintura vivenciada a pé pelo poeta.

Arredia aos transportes modernos, como parece registrar a imagem do bonde prestes a tombar, a cidade lhe parece mais adequada à caminhada. “É uma cidade justamente o contrário do Rio de Janeiro que se goza mais de automóvel. S. Salvador não”, compara, para logo à frente explicar: “E nem é tanto questão de apreciar os detalhes churriguerescos dela, é questão mesmo do sabor físico que dá passeada a pé. O automóvel isola o observador do estardalhaço ambiente.”¹¹⁵ Rio de Janeiro, com sua reforma urbana, já está adequado ao transporte por excelência da era moderna, bem ao contrário do relevo irregular de Salvador, onde o corpo se entrega à volúpia do passeio. “Passear a pé em S. Salvador é fazer parte dum quitute magnificente e ser devorado por um gigantesco deus Ogum, volúpia quase sádica, até”¹¹⁶ – o cristianismo da *Arte Religiosa* se entrega aos braços do orixá africano, tornando salientes metáforas corporais

Finalmente, o navio deve zarpar novamente, deixando a cidade sob o signo do movimento das cores:

E agora o Manaus vai se embora me levando. Tenho essa lassitude aberta de quem gozou como não era possível mais o dia de férias. Não é injustiça ser feliz e a tarde cai. Os ventos varrem o Recôncavo chispando água e mar. O céu cinzado é uma nuvem só e a lâmina espetaculosa da cidade se aconchega numa palidez indiferente. Eis que um sol antigeográfico tropicaliza a boca-da-noite, bate na chapa da cidade. S. Salvador se torce toda, gozando a luz

¹¹³ ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 192.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 192.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 192-193.

que é dela, com muita mansidão. Nem palheta de Utrillo!... Ninguém jamais não conseguirá esses rosas doirados, esses azuis de Virgem Maria, esses amarelos de areia esturricada e os verdes mangueirais. Cor dos anos, cor de séculos montados uns sobre os outros... Por riba do farol de Amaralina, trepa no paredão do morro um magote de coqueiros brincalhões num estardalhaço em que a distância põe surdina, gritando:

— Olha o navio!
— Olha o navio!¹¹⁷

Essa “disponibilidade perceptiva” permanece na segunda escala do navio, em Maceió, onde se deixa levar pelos amigos, ainda sem a preocupação em fazer da viagem um empreendimento produtivo para as pesquisas planejadas – “Não tive tempo no passeio pra examinar a arquitetura da cidade”¹¹⁸. É assim que escreve: “Hoje quase que não vi nada. Fui levado no embalo dos amigos, por praias, no gradeado dos coqueiros, por morretes colhendo sururu na aba das alagoas, por estradas de rodagem mansas, que não chamam atenção...”. Na companhia dos escritores Jorge de Lima e José Lins do Rego, Mário de Andrade é “levado num ritmo dançado de lembranças, de conversas, de olhar feliz deslizando pela boniteza dominical daqueles lugares sem nome inda pra mim...”; visita a feira de domingo em Fernão Velho, informa que “está chegando o tempo de festar”, escreve sobre os preparativos para a “Nau Catarineta” e encerra: “Tudo isso enche meu peito que nem posso respirar”¹¹⁹.

A comoção pontua todo o diário, mas a partir do próximo texto, o critério crítico do pesquisador já se fará mais presente. Após o desembarque, a primeira crônica é assinada de Igaracu, no meio do caminho entre Recife e Natal, quando Mário de Andrade já demonstra um olhar atento de pesquisador, ao percorrer a cidade reparando na arquitetura, como “as casinhas” (“nos frontões delas sempre um instinto de agradar pinta rosetas”), a “matriz velhíssima” de São Cosme e São Damião (“vale pouco, é pobrinha”) e o convento de São Francisco, uma “maravilha”. A crítica mais detalhada da arquitetura, que lamentou não poder fazer na passagem rápida por Maceió, ocupa a maior parte desta crônica, sobretudo na visita ao convento. O escritor faz elogios aos móveis de “jacarandá pretejado”, discorre sobre a dificuldade em avaliar o “trabalho propriamente artístico do azulejo” e deixa clara a preferência pela visita “muda, quase trágica”, guiada por uma “velha guardiã, mulata gasta e aprendida, falando que nem whisky com água-de-coco”, que lhe cobrou “cinco mirréis” pela visita.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 193.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 194.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 196.

— O coro eu mostro, sim senhor, mas a igreja... O senhor sabe, não é? Lá tem santo, se quiser, tem de pagar. E pagar bem pago, pelo menos cinco mirreiros!...¹²⁰

Mário acente com o preço cobrado, valor, a considerar pelos comentários que encerram a crônica, muito bem pago.

Mas a principal riqueza deste convento são as pinturas, das melhores que conheço da Colônia. Aliás estou notando isso: já ontem na Ordem Terceira de São Francisco, em Recife, as pinturas me entusiasmaram. E agora me entusiasmam as de Igarauçu... Os pintores que andaram por aqui eram bem bons... Com exceção do Velasco e do Teófilo de Jesus baianos, talvez os melhores da colônia...

Saio do convento abatido de prazeres. A mulata sente remorsos e diz pra gente dar quanto quiser, que estava brincando... Talvez uma esperança demais que os cinco da combinação...

Mas fiquei neles por escrúpulo, imaginando nos futuros visitantes... Saio como brasileiro que pode falar pros manos que já visitou Igarauçu. Questão de esporte nacional honroso... Estou ganhando por um a zero¹²¹.

É de *A Arte Religiosa no Brasil* a declaração em que já atenta para a importância de se viajar pelo país: “Não censuro o brasileiro que quer ver Paris, desejaria apenas que ele visse a Bahia, o Rio das vielas estranguladas que ladeiam a Avenida Central e, principalmente, abrisse o Sésamo acolhedor e encantado de Minas.”¹²² – linhas escritas logo após ele próprio voltar de viagem às cidades históricas mineiras, em 1919, motivada por uma visita ao poeta simbolista Alphonsus Guimarães e pela arquitetura das igrejas de Mariana, Tiradentes e São João Del’Rei. A obra faz uma leitura crítica da arte de origem religiosa do período colonial do Brasil, principalmente a arquitetura das igrejas das cidades históricas do Rio de Janeiro, Bahia e Minas Gerais. O livro reúne quatro crônicas, publicadas na *Revista do Brasil*, fato importante de ser ressaltado, por ser a revista um dos veículos de maior divulgação do que Sevcenko, em seu *Orfeu Extático na Metrópole*, chama de uma “fermentação nativista, que adquiria densidade crescente em direção aos anos 20”¹²³.

Segundo Sevcenko, paralelo à incidência cada vez maior de expressões artísticas internacionais e de espírito vanguardista em São Paulo, surge, com igual importância, um “esforço sistemático e concentrado pelo desenvolvimento de pesquisas sobre cultura popular sertaneja e iniciativas pela instauração de uma arte imbuída de um padrão de

¹²⁰ *Ibidem*, p. 198.

¹²¹ *Ibidem*, p. 200.

¹²² ANDRADE, *Arte Religiosa no Brasil*, p. 89.

¹²³ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 247.

identidade concebido como autenticamente brasileiro”. Essa busca pelo popular e o tradicional não é considerada como menos moderna, indicando, pelo contrário, uma nova atitude de “desprezo pelo europeísmo embevecido convencional e um empenho para forjar uma consciência soberana, nutrida em raízes próprias, ciente da sua originalidade virente e confiante num destino de expressão superior”¹²⁴.

O que se via em São Paulo nesse momento era uma correria sôfrega para escavar raízes tradicionais e restabelecer uma “memória” de tinturas coloniais; um empenho pelo resgate e identificação com uma cultura popular, mormente de recorte “sertanejo”; uma busca das áreas periféricas ao centro, à procura dos espaços livres para corridas e esportes, do público para as façanhas e da animação popular para o Carnaval e as novas celebrações; e um curioso modernismo parisiense, que ensinava a desprezar a velha Europa moribunda e a amar a pujança da América e a “magia dos trópicos”¹²⁵.

Notadamente, os aspectos que dizem respeito às “raízes tradicionais” e à “memória” de tinturas coloniais” se coadunam com a compreensão que Mário de Andrade tem de sua própria viagem a Minas Gerais e de sua pesquisa publicada no livro respectivo, em que compartilha com o leitor a avaliação da importância de seu trabalho: “Bem podereis imaginar a dificuldade da minha empreitada, lançando-me num terreno em que tudo está por fazer.” Ao autor, motiva a tarefa de “mostrar-vos que se a nossa arte cristã não tem uma importância decisiva nem marca a eclosão dum estilo, ao menos existiu vívida, com alguns traços originais, e é um tesouro abandonado onde os nossos artistas poderiam ir colher motivos de inspiração”. Para isso, bastaria aos artistas “darem-se ao trabalho de separar a ganga onde se recataram as pepitas...”¹²⁶

A partir dessas citações, é possível perceber que desde antes da eclosão da Semana de Arte Moderna, ou mesmo da intensificação dos motivos nativistas por outros integrantes do modernismo, o poeta já havia determinado a pesquisa da arte nacional como um plano, não só a ser seguido por ele, mas também que deveria significar um esforço coletivo dos artistas brasileiros. Sem as inúmeras citações que cravejam as estéticas da juventude, marcada na verdade por uma retórica ainda estranha ao modernismo, *A arte religiosa no Brasil* pode ser lida como índice desse nativismo corrente nos anos 1920 em São Paulo.

Deixai-me esperar por um melhor futuro! O tradicionalismo agita-se em nossa terra. Esta boa cidade de S. Paulo já possui artistas que procuram descobrir nas páginas de

¹²⁴ *Ibidem*, p. 237.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 255.

¹²⁶ ANDRADE, *A Arte religiosa no Brasil*, p. 44.

pedra das igrejas centenárias o credo dum novo estilo. [...] É de crer que a Igreja, quando se acentuar com mais firmeza esse movimento nacionalista da arte, que ainda vage nos linhos da infância, enfim realizado o belo arquitetônico de fundo tradicional, é de crer que a Igreja saiba se aproveitar dele e nos dê ainda templos nossos, capelas brasileiras onde a comoção religiosa da raça palpite, como num lar avoengo, desfiando, sob a proteção do nosso católico passado, o rosário das oblações ao Senhor¹²⁷.

A *Revista do Brasil* é um dos focos desse movimento, onde prospera “uma literatura de regionalismo paulista, dedicada à cena rural e à cultura caipira”, em páginas de autores como Amadeu Amaral e Cornélio Pires. O primeiro é fundador do periódico e autor de *Política Humana*, obra em que ressalta que “o sertanejo do sul era vítima do mesmo regime de exclusão social, expropriação e penúrias absolutas que o do norte, apontando as origens da sua condição nas discrepâncias da estrutura social e políticas do país”¹²⁸. Para Sevcenko, a leitura de Amaral compartilha do espírito de Euclides da Cunha, mas o profundo teor crítico ao descaso e irresponsabilidade social “criminosa” das elites políticas em *Os Sertões* foi eclipsado, na época, pela ênfase na leitura, sobretudo, da “peculiaridade da cena brasileira e o empenho de se lhe revelar a originalidade como sendo a mais elevada das disciplinas intelectuais e artísticas”¹²⁹.

Já Cornélio Pires se notabilizou nesse contexto por suas conferências e saraus, que lotavam teatros da cidade e provocavam querelas pelos ingressos restantes. A razão da popularidade eram as histórias engraçadas e bem-humoradas que Cornélio contava ao voltar de viagens aos “rincões remotos do sertão”. A prática se tornaria cada vez mais corrente entre artistas paulistas, que partiam “para viagens de ‘estudos’ pelos interiores, com visitas obrigatórias às cidades históricas de Minas e capitais do Nordeste, o que se tornaria um ritual confirmatório, do qual retornavam com acervos de ‘arte colonial’ que vendiam rapidamente”¹³⁰.

Os dois perfilam duas faces desse nativismo – um de caráter marcadamente social, outro mais afeito à exotização da realidade nacional – que podem ser confrontadas com a leitura do *Ensaio sobre a música brasileira*, no qual Mário de Andrade indica como se insere entre essas tendências de valorização da cultura popular.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 95-96.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 238.

¹²⁹ SEVCENKO, *op. cit.*, p. 237.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 249.

O texto começa por uma crítica dos “modernos”, como se refere, com certo distanciamento, aos artistas modernistas, apesar de se incluir entre eles. Para o autor, o principal “defeito” deles está em se confundir a idéia de uma “música artística brasileira” com a “curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos” – o tal “curioso modernismo parisiense” que Sevcenko menciona. É assim que Mário conclui: “O que deveras eles gostam no brasileiro que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia”¹³¹.

A crítica ao “exotismo” é encontrada, por exemplo, na recepção européia da obra de Villa-Lobos – “é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu pro sucesso atual do artista”¹³². Sevcenko evidencia esse fato na análise que faz de alguns desses textos publicados na imprensa parisiense, como o do crítico André George:

“O senhor Villa-Lobos nos revelou, pouco a pouco, toda uma fauna e toda uma flora exuberantes [que só poderia existir previamente na imaginação do crítico e ser então projetada sobre a música], uma música tropical, em que as linhas da partitura procuravam captar as vibrações alucinantes, as cores loucas, a irradiação prodigiosa de uma natureza cintilante e nova. O autor evoca as florestas do seu país, os cantos e as danças dos índios que vivem às margens do Madeira ou próximo do Mato Grosso”¹³³.

Na citação acima, o comentário entre chaves explicita a partir de quais referências o crítico interpreta a obra do músico brasileiro. Para Sevcenko, as críticas tratam menos de tentar explicar a arte de Villa-Lobos, do que propriamente de “aumentar a carga de satisfação do público na recepção da obra”. A audiência deve se convencer da ausência de interferências do “europeizado compositor”, acreditando que ele é apenas o “transmissor passivo de uma arte indígena autêntica, pura e 100% selvagem”. Sob esse olhar, “o compositor brasileiro deveria ser selvagem, independente da sua vontade e malgrado seu talento e cultura”¹³⁴. Postura que integra um contexto de pintores e poetas ávidos por “arte nativa”, em contato constante com comerciantes, dos quais “compravam tudo que fosse de origem esquimó, pré-colombiana e de índios americanos não aculturados. Paris tinha o coração dividido entre os ‘negros’ e os

¹³¹ ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 11.

¹³² *Ibidem*, p. 12.

¹³³ *Apud* SEVCENKO, *op. cit.*, p. 280.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 281.

‘indígenas’, apaixonadamente – tudo, tudo, desde que fosse autêntico, sem nenhuma partícula de influência européia”¹³⁵.

Mário de Andrade identifica essa postura e vê suas razões nos diferentes estágios históricos da nação brasileira e das européias: “A Europa completada e organizada num estádio de civilização, campeia elementos estranhos para se libertar de si mesma”. Nesse caso, restaria, ao velho continente, aproveitar de nossa cultura os “elementos de exposição universal: exotismo divertido”¹³⁶. A argumentação desenvolvida no *Ensaio* também aponta os caminhos que devem ser trilhados pelo artista brasileiro, todavia eles são diametralmente opostos aos avaliados pela crítica européia. É nesse sentido que escreve:

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente si quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada.¹³⁷

Essa citação é importante para o rumo da interpretação. A partir das relações feitas no começo desse capítulo, nas quais lirismos e inteligência se confundem com o par geográfico Norte e Sul, e considerando, da mesma forma, a refutação do exotismo por parte do escritor, pode-se seguir na análise de uma identificação entre as “formas mais livres de arte”, não no purismo étnico da crítica européia mencionada, mas, sim, no “povo” e sua “inconsciência”, num paralelo complementar entre o aspecto psicológico da criação poética e o social da pesquisa folclórica. Mário de Andrade chegou mesmo a falar, no *Ensaio sobre a música brasileira*, em um “primitivismo social”:

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de idéias que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social¹³⁸.

A coincidência entre uma dialética e outra parecem ser precipitadas, todavia não se trata, no caso, estritamente de coincidência, muito menos de redução, e sim de

¹³⁵ *Ibidem*, p. 279-280.

¹³⁶ ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 12.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 13.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 15.

aproximações por onde as questões estéticas levantadas por Mário de Andrade levam seu projeto intelectual. Elizabeth Travassos referenda essa interpretação ao escrever que os “índios puros e livres de mistura” eram considerados pelo escritor como “exteriores ao núcleo nacional”, concluindo que as idéias primitivas do escritor seriam transferidas para “o povo”. Ou seja, uma “homologia entre indivíduo e nação, que facilitou a transferência do pensamento sobre a criação artística individual para o plano coletivo da cultura popular”¹³⁹.

As estéticas da juventude, nas quais “o retorno às fontes vitais da criação e a recuperação da expressão espontânea eram reconhecidos como uma forma de primitivismo”, foram seguidas por um estudo da cultura popular em que o “estrato do indivíduo psicofísico foi deslocado para o povo, estrato impreciso da sociedade”¹⁴⁰, escreve Travassos.

Se o primitivo situado num estrato psicofísico encontrou sua contraparte no “indivíduo grande” – contraparte localizada no povo –, o projeto artístico modernizador e nacionalista seria uma ampliação de escala das fórmulas do “Prefácio” e d’A Escrava. A inconsciência do povo forneceria a expressão imediata da entidade nacional, como o sub-eu os impulsos líricos da poesia¹⁴¹.

Existe uma vasta sociologia acerca do conceito de “povo” – um “estrato impreciso da sociedade”, como bem acrescenta Travassos –, entretanto, não nos cabe aqui alongar por essa tortuosa conceituação, sendo mais proveitoso aos nossos objetivos analisar essa questão a partir do próprio tratamento que Mário de Andrade dá a essa idéia ao longo do diário, como se desenvolve nas páginas seguintes. Valendo-se de uma argumentação histórica de como se “inventou” a imagem de uma região “Nordeste” no período em questão, a saber, a década de 1920, e confrontando essa leitura com os registros das impressões do escritor nas crônicas analisadas, acredito ser possível esclarecer a hipótese levantada.

O Nordeste inventado

O entendimento dos percursos de Mário se efetua pela investigação da construção da região Nordeste como repositório da cultura popular nacional. A identificação do Nordeste com o passado, com uma memória do Brasil, contrapondo-se

¹³⁹ TRAVASSOS, *op. cit.*, p. 157.

¹⁴⁰ *Ibidem.*

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 158.

ao futuro moderno, vislumbrado na capital federal, Rio de Janeiro, e, principalmente, em São Paulo, expressa a construção de imaginários regionais do país que se confrontam nas experiências do escritor paulista. A compreensão de que a região Nordeste não é um dado natural, mas sim uma realidade construída historicamente, é o primeiro passo para o desenvolvimento dessa questão. Sua “invenção” se dá, segundo Albuquerque Jr., na década de 1920, com uma reelaboração das imagens e dos enunciados que constituíram o antigo Norte. Isso é dizer que o “Nordeste é filho da ruína da antiga geografia do país, segmentada entre ‘Norte’ e ‘Sul’”¹⁴².

A distinção entre Sul e Norte é fundamental para o entendimento desses discursos. A industrialização, a urbanização, a ampla imigração e o fim da escravidão são alguns elementos que engendram um contexto histórico que começa a distinguir o Centro-Sul, particularmente São Paulo, de outras regiões do país. Além disso, há o advento de novas formas de sensibilidade artística e cultural experimentadas pelo modernismo, novos códigos de sociabilidade e novas concepções sobre a sociedade e sua modernização. Enquanto isso, o antigo Norte passa por grave crise com o aprofundamento da dependência econômica e de sua submissão política em relação a outras regiões do país.

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes localiza esse processo no “prelúdio da luta republicana”, a partir de 1870 e que segue até 1930, período em que marca também “o início de um fenômeno novo em nossa formação sócio-histórica: a primazia crescente de São Paulo e o processo de montagem de sua hegemonia sobre o resto do país”¹⁴³. Ao longo dos quatro primeiros séculos da formação do Brasil, se estendendo até as primeiras décadas do século XX, o país foi pensado a partir de dois eixos principais, como historia Menezes:

um – mais cultural e socioeconômico, conforme estilos de vida e modos de agir – distinguia e opunha as formações sociais e modos de produção entre Litoral e Sertão (Euclides da Cunha, Capistrano de Abreu, etc.); e outro – mais geográfico e político, porém representando também uma síntese dos dois grandes espaços nacionais – era aquele que dividia o Brasil entre o Norte e o Sul, tendo a Bahia por centro, espécie de divisor de águas onde

¹⁴² ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo; Cortez, 2006, p. 39.

¹⁴³ MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra. *Existe o Nordeste?*, in: Anuário do Ceará. Fortaleza: Jornal *O Povo*, 2010, p. 718.

tudo começou. Esses dois eixos estruturavam os pólos de nossa realidade no espaço cognitivo do pensamento brasileiro¹⁴⁴.

Com as transformações mencionadas, intensificadas durante a década de 1920, forma-se um quadro de “decadência relativa das antigas áreas dinâmicas, de ascensão de novas regiões para onde se desloca o centro principal de decisões e atualização do País em face da conjuntura mundial”, em que se “instala o processo de invenção do ‘Nordeste’ e, conseqüentemente, dos ‘nordestinos’”¹⁴⁵. Paralelo a isso, a época também marca o “apogeu do imperialismo, do darwinismo social, dos determinismos físicos e biológicos, do racismo ‘científico’¹⁴⁶, entre outras práticas discursivas que davam suporte à ideologia do colonialismo”¹⁴⁷. Para Menezes, é nesse “contexto intelectual e geopolítico que se torna mais fácil aclarar e entender as preocupações de nossas elites com questões relativas à raça, ao povo, à nação, ao atraso brasileiro etc”¹⁴⁸.

É também nesse contexto e no mesmo intenso movimento ideológico que se vão desenhando ao mesmo tempo duas imagens-fonte ou idéias-força sobre nossa realidade: aquela de um “Nordeste”, negativa, discriminatória e pejorativa, que o concebe como o espaço do passado, do atraso, da violência, do fanatismo, da miséria persistente, etc.; e a imagem de um Sudeste e Sul, valorizada positivamente como o lugar do futuro, do progresso, da abundância, da racionalidade, da modernidade, etc. Excluía-se aí a mútua causalidade¹⁴⁹.

Dessa forma, o Norte aparece como uma área inferior do país, condição determinada pela própria natureza. O Sul, com seu clima temperado e raça branca, estava destinado a ser estandarte da nação; o Norte ficaria “naturalmente” para trás. Albuquerque Jr. também lembra que as duas regiões, antes de 1920, eram espaços desconhecidos entre si. Grandes distâncias, deficiência nos meios de transporte e comunicação, além do baixo índice de migrações internas entre as duas regiões eram as principais razões disso. Será o nacionalismo, na década de 1920, que acentuará “as práticas que visavam ao conhecimento do país, de suas particularidades regionais”¹⁵⁰, registradas com especial clareza no próprio desenvolvimento da imprensa.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 708-709.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 718.

¹⁴⁶ No livro *O espetáculo das raças*, a antropóloga Lilia Moritz Schwarcz estuda a vigência dessas doutrinas racistas na passagem do século XIX pro XX. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹⁴⁷ MENEZES, *op. cit.*, p. 718.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 718.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 718.

¹⁵⁰ ALBUQUERQUE JR., *op. cit.*, p. 41.

Na época, “os jornais enchem-se de notas de viagem a uma ou outra área do país, desde a década de vinte até a de quarenta. O que chama a atenção é exatamente os costumes ‘bizarros e simpáticos’ do Norte ou ‘estrangeiros e arrivistas’ do Sul”. Para o autor, esses relatos fundam uma tradição, que é tomar o espaço de onde se fala como ponto de referência, como centro do país – ou seja, o costume de “tomar seus ‘costumes’ como os costumes nacionais e tomar os costumes das outras áreas como regionais, como estranhos”, símbolos, na maioria dos casos, “do atraso, do arcaico, da imitação e da falta de raiz”¹⁵¹.

A distinção entre Norte e Sul será reproduzida na grande maioria desses relatos nos mesmos termos do século anterior, quais sejam, os de uma visão que trata os desenvolvimentos e construções históricas de cada região como determinações naturais. Nesses relatos, nota-se que o pensamento naturalista, apesar de sua crise, continuava presente e “as mudanças representadas pelo modernismo, que emergiu em oposição a esta visibilidade e dizibilidade do país, ainda não haviam se generalizado”¹⁵². O Sul era alçado como ponto de referência para a constituição do país e as regiões estranhas, principalmente a Nordeste, representadas a partir de termos pré-estabelecidos. Exemplo é o relato do jornalista Paulo de Moraes Barros, enviado a “Joaseiro” por *O Estado de S. Paulo*, no qual

(...) considera a inferioridade dos nordestinos como responsável pelo aparecimento de fanáticos boçais que se disseminavam por toda parte na região “e pelas turbas que os assediam, homens e mulheres de aspectos alucinados, olhos esbugalhados, com os braços estendidos, atirando-se por terra, tentando tocar a barra da batina do beato”, como também pela “violência dos bandidos facinorosos”. Questionava-se como podia tal povo ser a base de construção de uma nação¹⁵³.

Seguindo com a análise de Albuquerque Jr., esses relatos do estranhamento criam estereótipos para as duas regiões que se confrontam na experiência do viajante. O paulista ou o nordestino são inventados, “atentando para as diferenças entre o espaço do sujeito do discurso e o que ele está visitando, ao qual, quase sempre, se impõe uma imagem e um texto homogêneo, não atentando para suas diferenças internas”¹⁵⁴.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 42.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

Fundado na saudade e na tradição, o Nordeste também surgirá para alguns intelectuais dos estados da região como reação às estratégias de nacionalização; “reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados.” Um conjunto de imagens será manipulado na construção de “uma totalidade político-cultural”, reagindo assim “à ameaça de dissolução, numa totalidade maior, agora não dominada por eles: a nação”¹⁵⁵.

Esse “novo regionalismo”, como se refere Albuquerque Jr., se diferencia daquele do século XIX e início do século XX, por não considerar mais as diferenças entre os espaços do país como um reflexo imediato da natureza. Este, o antigo, se caracterizava “pelo seu apego a questões provincianas ou locais, já trazendo a semente do separatismo”¹⁵⁶ em oposição à centralização política do Império. A década de 20 é o momento do surgimento do novo discurso que extrapola as fronteiras estaduais e “busca o agrupamento em torno de um espaço maior, diante de todas as mudanças que estavam destruindo as espacialidades tradicionais”¹⁵⁷.

De “simples representação pitoresca do dado local em forma de arte, de luta política em nome de uma província, de um Estado”, o regionalismo passa a se configurar como discurso que articula essas duas dimensões, superando o exótico e formulando uma cultura que lhe permite agir politicamente de uma nova forma também¹⁵⁸. A região surge com a modernidade, mas ao que parece não se conforma com ela. A sensação de perda faz do Nordeste a tentativa de reconstruir algo que sabem que está acabando. A crise dos “códigos culturais” faz do Nordeste um espaço criado a partir de “lirismo e saudade”¹⁵⁹.

Não é à toa que as pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista; são buscadas em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas. Uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra¹⁶⁰.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 67.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 47.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 86.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 77.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 77.

São Paulo será vista, na maioria das vezes, como parte da cultura moderna e urbana, não se lançando luz sobre seus elementos tradicionais e a realidade do campo. A imagem do Nordeste será inversa: região rural, em que as cidades, algumas das mais antigas e maiores do país, são esquecidas, junto com sua produção artística e científica, sendo abordadas como folclóricas. O novo discurso regionalista nordestino, na interpretação de Albuquerque Jr., será o principal agente constituinte desta região, tendo o folclore como elemento de integração do povo, como parte essencial de um discurso tradicionalista com a função de “educação, de formação de uma sensibilidade, baseada na perpetuação de costumes, hábitos e concepções”¹⁶¹ capazes de confrontar as mudanças trazidas pela modernidade.

É nessa época, em que se confrontam concepções nacionais e regionais, que se inscreve a viagem de Mário de Andrade ao Nordeste e o próprio movimento modernista brasileiro. É importante ressaltar que a tensão entre o modernismo e o regionalismo estará muito presente no desenvolvimento das discussões do movimento, numa relação ambígua. Ao mesmo tempo em que irá manipular o elemento regional em função de um nacionalismo que visa ao cosmopolitismo, tentando se desvencilhar de uma visão exótica e naturalista do país, o movimento modernista, principalmente Mário de Andrade, se debaterá contra a aniquilação de elementos tradicionais pelo desenvolvimento capitalista, numa concepção que tenta conjugar esses elementos sem fazer do folclore uma camisa de força ahistórica.

Os projetos modernistas passavam pela incorporação dos diferentes Brasis, que substituíssem o Brasil *camouflé*, Brasil de elite afrancesada. A pesquisa de matérias de expressão regionais seria inicialmente importante, mas visando, como dizia Mário de Andrade, superar o segmentário regionalista, na direção da criação do “todo brasileiro”; visando superar os diferentes tipos regionais e chegar a nos constituir como povo, homogêneo na alma e no corpo¹⁶².

A insurreição modernista contra os regionalistas se inscreveria em uma “estratégia política de unificação do espaço cultural do país, a partir de São Paulo e da linguagem e visão modernistas”¹⁶³. O dado regionalista seria retrabalhado como signos soltos, desvencilhados de seus antigos territórios, bem ao modo de Mário de Andrade em *Macunaíma*. Nos relatos de Mário, em contraponto à maioria dos viajantes que

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 78.

¹⁶² *Ibidem*, p. 50.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 55.

publicavam seus relatos em jornais da época, o retrato do Nordeste é multifacetado, sem a pretensão de bater o martelo sobre a realidade da região. Albuquerque Jr. corrobora:

Essa multiplicidade de focos de luz e falas que compõe a imagem de um dado espaço, de uma região, fica magistralmente explicitada nos artigos de Mário de Andrade, reunidos em *O Turista Aprendiz* [...]. Ele explorou o simultaneísmo dos pontos de vista (da intelectualidade urbana, da intelectualidade tradicional, do homem provinciano, rude, do “homem primitivo” etc.), evitando falar deste espaço, a partir só de seu olhar, de sua fala de estranho, de “sulista”. Ele se coloca numa posição de aprendiz, não de distanciamento¹⁶⁴.

A crítica do regionalismo, por sinal, é uma constante nos textos do diário. Tal procedimento é ironizado pelo poeta na crônica do dia 25 de dezembro, por ocasião do encontro com dona Branca, conterrânea paulista, “dona de prestígio na sociedade natalense”, que “fala com essa nossa calma que os nordestinos, mais inquietos, acham que é cantiga”. O encontro com uma conterrânea é a ocasião ideal para se abordar essas diferenças regionais.

Dona Branca honra bem São Paulo aqui, com o seu jeito raçado de mover-se e conversar. E, que nem eu, se esquece de que é paulista. Aliás, os brasileiros no geral, dão ao paulista uma personalidade tão definida que, apesar de injusta, nos glorifica inda mais porque faz dos paulistas a única gente bem característica, bem inconfundível do Brasil. Infelizmente não temos tamanha caracterização. Nosso orgulho, nossa independência e altivez, nosso sentimento organizado de pátria... estadual, nosso desprezo pelo alheio, dedicação ao trabalho, conceito fechado de família, segura de trato, etc., etc., tudo isso é falso. Uma das experiências comicamente dolorosas de minha vida é perguntar a quem me fala no bairrismo orgulhento dos paulistas:

— E o senhor donde que é?

O indivíduo se enfuna todo pra dizer, por exemplo:

— Ah! eu sou sergipano!

Fico meio circuncisfláutico com esses bairrismos, palavra. Não compreendo nem os pernambucanos, nem os paulistas nem ninguém que seja assim¹⁶⁵.

Essa observação do pensamento regionalista nordestino está presente em outros momentos do diário, sempre registrada em um tom de desdém pelo que considera um olhar atrasado sobre a realidade brasileira. “Regionalismo paulista... O que eu vejo é um nordestinismo atrasadão, assoberbante, às vezes ridiculamente vaidoso, apoucando a sensibilidade, a atualidade de muitos por aqui”, escreve na crônica do dia 23 de janeiro, em Natal, quando relata conversa com Henrique Castriciano, escritor potiguar elogiado

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 46-47.

¹⁶⁵ ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 220.

por ser “um dos poucos nordestinos com que tenho privado cujas reações intelectuais funcionam em relação ao Brasil”¹⁶⁶. É curioso constatar que, apesar de ser acompanhado, durante a viagem, por alguns dos próceres desse pensamento na região, como José Lins do Rego, Jorge de Lima, Ascenso Ferreira, José Américo de Almeida e, especialmente, Câmara Cascudo, Mário de Andrade não discute essas questões diretamente nas obras destes escritores, tratando, na maioria das vezes, de forma elogiosa e cortês o encontro com cada um, inclusive por serem eles seus anfitriões em muitos casos.

Não obstante esse aspecto – um dos mais inquietantes do contexto que permeia o diário e que merece uma pesquisa de história intelectual melhor aprofundada –, não passa despercebido do escritor a relação entre o pensamento intelectual regionalista e a elite produtora que, segundo a leitura de Albuquerque Jr., está na base do “regionalismo nordestino”, mais preocupado em uma preservação do passado da região, do que, na opinião de Mário, com o melhoramento das condições de vida do povo. Assim escreve na travessia pelo sertão do Rio Grande do Norte: “Os nordestinos arranjados, cheios de regionalismo e literatice, zangam com o funcionário de não sei que repartição de secas porque este aconselhava o abandono de certas regiões nordestinas as do sertão sáfaro.” Para o escritor paulista, uma opinião “leviana pela maneira com que a contam porém o regionalismo sentimental e... euclidiano também está fora de tempo.”¹⁶⁷

Mais do que a sobrevivência das tradições, que o escritor coleta numa tentativa de registro que possa subsidiar futuras criações artísticas brasileiras (“Já afirmei que não sou folclorista. [...] Minha intenção é fornecer documentação pra músico”¹⁶⁸), Mário de Andrade atenta para o povo e suas condições de vida, sem a idealização que percebe no pensamento regionalista criticado. Esse ponto de vista fica evidente quando o escritor se depara com a seca nordestina, fator que, como aponta Menezes, está enredado na formação dessa imagem da região e será alçado como o tema por excelência do Nordeste, “um fenômeno, que sempre acompanhou a existência de nosso extenso mediterrâneo semi-árido e que dormitava meio esquecido nos sertões remotos dessa área”¹⁶⁹.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 268.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 264.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 206.

¹⁶⁹ MENEZES, *op. cit.*, p. 718.

A imagem da seca acompanha em muitas crônicas o olhar atento às condições de vida na região e traz, em sua representação, os traços de uma consciência crítica dessa realidade. “A frequência de urubu exagera a seca, afinal de contas não muito grande por aqui.”¹⁷⁰, escreve na crônica do dia 14 de dezembro, uma das primeiras em solo nordestino, antes mesmo de sentar pouso em Natal, na travessia pelo sertão paraibano.

Me esqueci de contar que já estamos na Paraíba. O xique-xique freqüenta abundantemente a janelinha do vagão e aumenta a impressão de seca, arrogante, brigando com ela. E os marmeleiros. Morros e morros eriçados de arvinhas desfolhadas, desganhadas, só ramos, ramos fininhos espetados, duma cor branca cinzada, quase branca... Caatinga!... Um dos maiores prazeres da fadiga rodoviária é mesmo esse estado associativo em que a gente fica¹⁷¹.

A descrição do percurso por terra, restrita por esse momento quase exclusivamente às impressões através da janela de sua poltrona no trem vem associada por vezes às expressões populares dessas realidades em suas criações artísticas.

Uma associação me comove, lembrando aquele boi mansinho duma estrofe de “coco”...
“Por trás da serra,
ôh mana,
Tem um boi morte,
ôh mana,
Quando era vivo,
ôh mana,
Comia sorto,
ôh mana!...”¹⁷²

O escritor comenta as diferentes paisagens entre os estados, reparando, por exemplo, que “pouco a pouco se tornou bem mais freqüente a presença do gado. Já estou no Rio Grande do Norte, pertencendo ao meu amigo Luís da Câmara Cascudo [...] Bois acaracuzados, bonitos e reconhecíveis como letra de amigo”¹⁷³. Vale ressaltar, na menção à caligrafia do amigo epistolar, o encontro entre as imagens lidas nas correspondências e a terra que vai se fazendo presente. “Também o habitante se embonita de novo, mais cor da terra. Os pançudinhos nus, espiando o trem-de-ferro. Na latada das casas minúsculas as mulheres sempre de vermelho, florescem artificialmente”.

¹⁷⁰ ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 203.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 202.

¹⁷² *Ibidem*, p. 203.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 204.

Essas observações preliminares sobre a paisagem dos três estados, atravessados pela Great Western no caminho para Natal, serão aprofundadas nas viagens de carro que Mário de Andrade faz pelo interior do Rio Grande do Norte, ao passo que o poeta visita as zonas de produção dos três principais produtos do estado – o açúcar, o sal e o algodão –, analisando os estágios de desenvolvimento da região.

No dia 7 de janeiro, Mário de Andrade deixa Natal pela primeira vez para, numa incursão de alguns dias pelo interior do Rio Grande do Norte, visitar as regiões produtoras de cana-de-açúcar, justamente a produção identificada historicamente com os tempos áureos da região e que será alçada como símbolo tradicional do Nordeste pela literatura regionalista. A descrição do processo produtivo dos engenhos que visita por vezes apresenta traços líricos.

Pela porta do engenho escurtada mais pela força da luz de fora, dois homens vêm, um na frente, outro atrás, rituais, eretos, no sempre passo miudinho e dançarino dos “brejeiros” (gente do brejo). Carregam a “padiola” com os bagaços da cana já moída. Trazem apenas calça e o chapéu de palha de carnaúba, chinesíssimos na forma. E que cor bonita a dessa gente!... Envergonha o branco insosso dos brancos... Um pardo doirado, bronze novo, sob o cabelo de índio às vezes, liso quase espetado.

Entro no engenho. É dos de bangüê, movido a vapor; descreverei a técnica amanhã. Os homens se movendo na entre-sombra malhada de sol, seminus, sempre os chapéus chins; meio que me coloniza a sensação. Não parece mais Brasil... Está com jeito da gente andar turistando pelas Áfricas e Ásias do atraso inglês, francês, italiano, não sei quem mais!... Todos os atrasos da conveniência colonial¹⁷⁴.

Nesse trecho, o escritor descreve, principalmente, o tipo humano ocupado no processo produtivo, sem, contudo, os coincidir com a região Nordeste. Pelo contrário, desloca as referências para outros continentes, que, apesar da distância, compartilham uma mesma formação histórica, um mesmo passado de colônias européias. Observa-se nessa construção uma leitura histórica do “atraso”, divergente da naturalização da inferioridade nordestina, como analisado acima, sobre a maioria dos relatos jornalísticos e interpretações científicas do espaço brasileiro na época. Entretanto, concomitantemente, o escritor interpreta as condições como expressão do atraso do Nordeste frente à industrialização paulista.

Como se vê são ainda processos bem primários de fábrica... Os pessimistas falam que pelo menos trinta por cento do açúcar perde. Parece muito... Porém vinte por cento que seja, o brasileiro já está cansado com os 400 anos

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 241.

de banguê... Pede usinas. O “coqueiro” se inspira e na “pancada do ganzá” celebra as turbinas modernas...

— “A donde eu vi nove trubina?

— Na Usina Brasileira.

— A donde eu vi nove trubina?

— Na Usina Brasileira.”¹⁷⁵

Ao lado do retrato da região açucareira, Mário de Andrade percorre também o interior norterio-grandense atrás de conhecer as regiões produtoras das duas outras grandes fontes de renda do estado: o sal e o algodão. A preocupação é claramente com as condições do desenvolvimento econômico do Nordeste, como fica exemplificada na discussão que faz na crônica do dia 17 de janeiro. Depois de avisar que está “preparando as malas para seguir amanhã numa viagem de automóvel fazendo quase que toda a volta do Rio Grande do Norte”, o poeta faz uma explanação prévia do estado da produção da “grande fonte de riqueza que o Estado possui”¹⁷⁶: o algodão.

Aspectos como o “regime latifundiário que infelizmente inda impera por este imenso Brasil” são lamentados ao lado de fatores mais específicos como a “falta de seleção” de sementes. Mostrando-se bem informado dos progressos no setor, Mário de Andrade conta que “só ultimamente se tem trabalhado na seleção de sementes e aperfeiçoamento de tipos nobres, duns cinco anos pra cá” e acrescenta que são mantidas duas fazendas-modelos, uma em Macaíba e outra em Sant’Ana, além de um “laboratório em Jundiá (Macaíba) pra estudo das pragas do algodoeiro”¹⁷⁷.

De todo modo, o escritor pondera: “Tudo isso é pouco porém pra corresponder às necessidades do Estado e urgência de grandeza dele, o laboratório é precário [...] e a procura de sementes selecionadas pelos agricultores é maior que a produção das fazendas”¹⁷⁸. Nessa discussão, Mário de Andrade sempre ressalta a necessidade de aceleração do crescimento da região, ao mesmo tempo em que não deixa suas avaliações se confundirem com a dos “pessimistas”. É por isso, também, que emenda logo depois de apontar as carências da produção algodoeira:

Apesar dessa precariedade e infância de trabalhos de aperfeiçoamento que inda perseveram pelo Nordeste, já possuímos um tipo de primeira ordem, o algodão Mocó de fibra longa, que alcança nos mercados, Liverpool, S. Paulo, classificação nobilíssima, tipos 1 a 4. É dos melhores que há pela

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 243.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 254.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 254-255.

uniformidade e resistência da fibra, resiste bem à fome nem sei como chame! da lagarta rosada e a produção de pluma pra cada árvore é de porcentagem excelente.

Inda por cima é quase que só plantar e colher quando a gente sabe o trabalho que dá o cultivo do algodoeiro no Egito, nos Estados Unidos e na Índia.

O Nordeste se tornará facilmente um dos maiores, senão o maior, produtores de algodão do mundo. E a gente percebe aliás que o nordestino já está se convencendo disso; o que é melhor do que achar o Brasil uma boniteza e discutir a intensidade de calor entre o Nordeste, Manaus, Rio e Buenos Aires. A gente percebe que o calor já principia sendo outro: ânsia de crescer de veras¹⁷⁹.

A viagem começa no dia seguinte, já prefigurando o que serão os próximos dias: um misto de otimismo com o desenvolvimento produtivo da região e compadecimento pela miséria das áreas mais atingidas pela seca.

Vimos em pouco mais de sete horas de Natal até aqui, automóvel bom, estrada assimzinha, paisagem horrorosa de medonha. Foi bom mesmo chegar nas salinas bonitas porque atravessar assim no solão sincero, léguas e léguas de caatinga, um naco de sertão e mais caatinga em plena seca, palavra: quebra a alma da gente, vista de cinza malvada! Em Eitácio Pessoa foi difícil resistir a um desses assombros sentimentais que diz-que arrancam lágrimas. Miséria semostradeira de vilareco, sem ninguém mais quase, morto de todo nas 13 horas do dia, onde os corajosos que moram ali estão comprando a cruzado, a 500 réis a lata d'água, vinda de léguas longe¹⁸⁰.

A “tristura” da caatinga só cessa na chegada a Macau, donde é assinada a crônica. “Macau terá seus quatro mil habitantes de sal, sal magnífico”. Ao escritor, interessa novamente os aspectos técnicos sobre a qualidade e produtividade das salinas que visita. “As últimas análises provaram definitivamente a excelência do sal norte-riograndense, muito superior ao de Cádiz por menos coeficiência de sais magnesianos”, escreve em comparação à cidade do sul da Espanha. Assim como no prognóstico que fez para a produção algodoeira, Mário segue vislumbrando um futuro promissor para a produção de sal no Rio Grande do Norte, que “pode abastecer o mundo quando a indústria se desenvolver completamente”. Para isso, concorrem positivamente fatores como a reduzida perda de matéria-prima, elevada na produção de outros países e que, no caso potiguar, é favorecida pela “facilidade de cristalização do sol por causa da violência mucuda do sol e do vento e a impermeabilidade do solo”¹⁸¹.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 255.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ibidem*.

Entretanto, o sol que ajuda na produtividade das salinas, marca de outra forma o resto da viagem pelo interior do estado. A imagem da caatinga seca, que disse “quebrar a alma”, volta nos últimos trechos da viagem, provocando além de comiseração, indignação com a negligência dos governos, como a “reverendíssima Excia. do Dr. Washington Luís”, que merece a crítica de Mário também por passar pelo Nordeste “em discurso, não tirando luva da mão, sem experimentar o tapa-mão de couro do vaqueiro, bem hospedado [...] E antes ou depois da viagem, que nem todos os brasileiros (até o nordestino!), continua lendo as literatices heróicas de Euclides da Cunha”¹⁸².

Pois eu garanto que *Os sertões* são um livro falso. A desgraça climática do Nordeste não se descreve. Carece ver o que ela é. É medonha. O livro de Euclides da Cunha é uma boniteza genial porém uma falsificação hedionda. Repugnante. Mas parece que nós brasileiros preferimos nos orgulhar duma literatura linda a largar da literatura duma vez pra encetarmos o nosso trabalho de homens. Euclides da Cunha transformou em brilho de frase sonora e imagens chiques o que é cegueira insuportável deste solão; transformou em heroísmo o que é miséria pura, em epopéia... Não se trata de heroísmo não. Se trata de miséria, de miséria mesquinha, insuportável, medonha. Deus me livre de negar resistência a este nordestino resistente. Mas chamar isso de heroísmo é desconhecer um simples fenômeno de adaptação. Os mais fortes vão-se embora.

“Vam’bora pro sul!”¹⁸³

À medida que Mário de Andrade se depara com a realidade de miséria provocada pela seca, o otimismo pelo progresso da região dá lugar a outro sentimento. O escritor não se vale da miséria como elemento de confirmação do atraso da região, mas sim para uma crítica ao descaso dos governos e a uma literatura que encarava a situação com um olhar idealizado, em sua opinião, identificada na obra de Euclides da Cunha. O autor de *Os Sertões* aparece como a principal referência de uma determinada forma de ler a região que o modernista considera prejudicial no enfrentamento dos problemas com os quais se depara, condição que avalio ser oportuna para uma sumária comparação entre os dois autores.

Ao contrário do que avalia Mário de Andrade, talvez não seja incorreto afirmar que Euclides da Cunha em sua grandiloquência fitava com maior largueza que Mário os horizontes históricos da formação do país. Sem precisar criticar o regionalismo paulista ou nordestino em nome de uma concepção mais ampla da nacionalidade, o autor de *Os Sertões* imaginou a relação entre as duas áreas do país a partir da concepção do

¹⁸² *Ibidem*, p. 262.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 264.

sertanejo como “o resultado da confluência entre a bravura indígena e a ousadia dos bandeirantes paulistas”¹⁸⁴. Na crítica de Mário de Andrade, a recusa das “literatices heróicas” significa a refutação do perfil criado por Euclides do sertanejo – tratado de “nordestino” mais frequentemente pelo modernista – como, “antes de tudo, um forte”. Em contrapartida, é curioso nesse caso perceber que o mito bandeirante, que tem em Euclides um de seus propagadores, depois retomado numa tradição paulista por nomes como Afonso d’Escragnolle Taunay (*História geral das bandeiras paulistas*) e Oliveira Viana (*Populações Meridionais do Brasil*), não sofre intervenção crítica de Mário, sendo por mais de uma vez utilizado pelo escritor como referência histórica e metafórica para se referir ao caráter desbravador paulista.

Não se quer aqui afirmar que a partir dessa constatação que Mário de Andrade estaria veladamente a favor de um “paulistismo” patente nessa mesma tradição de interpretação, mas apenas relativizar um tanto as críticas do escritor sobre os regionalismos de vários pensadores do período. Isso pode ser aprofundado a partir também da obra de Paulo Prado, herdeiro abastado da família mais importantes[?] de produtores de café de São Paulo, mecenas do grupo modernista e autor de *Retrato do Brasil*.

Lançada em 1928, mesmo ano da viagem e da publicação de *Macunaíma*, a quem é dedicado, *Retrato do Brasil* é defendida por Mário de Andrade em pelo menos duas ocasiões no diário, sendo uma delas na crônica seguinte a viagem pelo interior do Rio Grande do Norte, quando relata conversa com Henrique Castriciano. Como já dito, o escritor potiguar merece os elogios de Mário, mas também uma ressalva: “Henrique Castriciano afinal das conas não é nem pessimista nem otimista a respeito do Brasil. O Retrato de Paulo Prado é certo que causou nele, excetuadas as bobagens está claro, a mesma reação que causou na crítica oficial (!) brasileira”.

Se sondarmos rapidamente hoje a crítica da época na avaliação feita por dois nomes de formação díspares, todavia de projeção no meio literário, como o historiador João Ribeiro e Oswald de Andrade, pode-se ter uma idéia a que Mário se referia. Apesar de os dois talvez não integrem esse grupo ao qual Mário chama de “crítica oficial, seus textos publicados na imprensa demarcam duas vertentes principais da leitura de

¹⁸⁴ VENTURA, Roberto. “Texto introdutor a *Os Sertões*”, in: *Intérpretes do Brasil*: Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002, p. 184

Retrato do Brasil. O primeiro considera um dos defeitos do livro justamente o fato de ele não ser um retrato, pela sua ênfase que considerou parcial sobre a tristeza como traço central de nossa formação cultural. “A terra dos feriados, do amanhã – do tenha paciência – da oratória – do Carnaval – não pode ser o habitat da melancolia. É talvez a terra da preguiça, da irresolução, da palavra sem fato, da vida contemplativa.”, escreveu Ribeiro no *Jornal do Brasil*, concluindo com ironia: “A Paulo Prado [essa terra] pareceu que era terra de soturna tristeza”. Já Oswald de Andrade, em texto publicado em *O Jornal*, em janeiro de 1929, atacou com ironia o moralismo da obra, que na tese de Prado era a ausência da nossa história responsável por essa tristeza que condenada.

No argumento de *Retrato do Brasil*, esse aspecto se anuncia já no subtítulo “ensaio sobre a tristeza brasileira” e segue no primeiro capítulo (“Luxúria”), no qual afirma que essa tristeza era resultado das “uniões de pura animalidade”¹⁸⁵ e de nossa formação “mestiça”, vista como negativa para o ingresso do país na era moderna sob uma perspectiva de “arianização”. A esse traço, somam-se na sequência dos capítulos, a “Cobiça”, “A tristeza” e o “Romantismo”, escola literária que teria agravado esses elementos na tradição literária do país: “No Brasil, do desvario dos nossos poetas e da altiloquência dos oradores, restou-nos o desequilíbrio que separa o lirismo romântico da positividade da vida moderna e das forças vivas e inteligentes que constituem a realidade social”¹⁸⁶. E acrescenta: “Apesar da crescente influência da revolução modernista, que está transformando o mundo, a nossa indolência primária ainda se compraz no boleio das frases, na sonoridade dos palavrões, nas ‘chaves de ouro’”¹⁸⁷.

Essa linha de raciocínio levou Prado, apesar de não tão incisivamente como alguns autores já mencionados como Oliveira Vianna, a considerar o “bandeirante”, que para ele representam “uma força de heroísmo anônimo e individualista, decisiva na integração do território”¹⁸⁸, que teve o “melhor do sangue” perdido com a “emigração dos elementos sadios da capitania”¹⁸⁹. Por outro lado, já no “Post-Scriptum” que encerra o livro, escrevia como desfecho do “retrato” pessimista que pintava: “Nas povoações

¹⁸⁵ PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*, in: *Intérpretes do Brasil*: Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 84

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 52.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 74.

crestadas do Nordeste reinam como nas épocas primitivas as credices e o fanatismo das ‘santidades’”¹⁹⁰.

É notável que Mário de Andrade se esquiva de qualquer crítica a essa leitura de Paulo Prado, quem sabe por razões óbvias da amizade entre os dois. Na crônica do dia 3 de fevereiro de 1929, quando novamente retoma o assunto sobre a crítica da obra, ele afirma o seguinte:

Tenho aliás achado muita graça na reação patrioteira que o livro de Paulo Prado causou. O Retrato do Brasil está sendo lido e relido por todos. E comentado. Comentado pra atacar. Inda não topei com ninugém que concordasse com o livro. Isso me diverte porque toda a gente ataca a letra desse trabalho tão sutil e acaba concordando, com o espírito dele. Acham que o livro é ruim, o Brasil não é aquilo só, a sensualidade não entristece ninguém, o brasileiro não é triste mas com palavras diferentes o que todos acham mesmo é que “o Brasil vai mal”. Ora no fundo o espírito do Retrato do Brasil é isso mesmo. Paulo Prado é uma inteligência fazendeira prática¹⁹¹.

O modernista não entra em nenhum momento nos pormenores das teses de seu amigo e ressalta na obra justamente o “espírito” que compartilhava com o autor: a situação precária das condições de vida do povo e em parte o lento processo de desenvolvimento do país, que parecia não acompanhar de um todo[?] os largos passos nos quais São Paulo se apressava. É essa constatação de que “o Brasil vai mal” que considerava – para retomar o paralelo entre Mário e Euclides – ser falsificada na “boniteza genial” de *Os Sertões*, à qual contrapunha uma inteligência prática

Nesse paralelo entre os dois autores, fortuitamente suscitado por Mário de Andrade, existe uma interessante inversão de papéis, percebida na negação do belo literário pelo esteta, ao mesmo tempo em que o próprio reivindica como alternativa ao “brilho de frase sonora” do engenheiro, a compreensão correta de “um simples fenômeno de adaptação” entre homem e meio. Notadamente versado nas teorias positivistas e raciais da época, conhecedor da obra de pensadores como Hippolyte Taine, que lhe serviu de inspiração para a organização tripartida de *Os Sertões*, é de se imaginar, caso esse encontro fosse possível, a decepção de Euclides pelo menosprezo de Mário de Andrade aos seus conhecimentos científicos.

¹⁹⁰ *Ibidem*, 93.

¹⁹¹ ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 281.

Pode-se dizer que Euclides da Cunha primou em sua obra máxima por um estilo que estaria entre a literatura, a história e a ciência, como salientou o crítico José Veríssimo na época da publicação de *Os Sertões*, em 1902, precursor assim de uma leitura que preponderou na crítica da obra desde então. Elogioso, Veríssimo ressaltava apenas o uso abusivo de “termos técnicos, das palavras antigas e inventadas e das frases rebuscadas, julgando o seu estilo muito artificial e gongórico”. Crítica a qual Euclides respondeu em carta, defendendo o estilo de seu livro por considerar a “aliança entre ciência e arte” como a “tendência mais elevada do pensamento” e afirmando: “o escritor do futuro será forçosamente um polígrafo”¹⁹².

Essa concepção de Euclides da Cunha sobre os imperativos do exercício intelectual pode ser aproximada da obra de Mário de Andrade; primeiro por ser este sem dúvida um polígrafo dos mais prolíficos da literatura brasileira; segundo, como já se afirmou e reafirmou ao longo destas páginas, por também estar no centro de seu projeto intelectual a relação entre literatura e ciência, ou como trata na passagem citada no primeiro capítulo, poesia e prosa. Apesar das semelhanças, está evidente que não existe uma coincidência nos termos de ambos, que revela uma discordância sobre como se dá essa relação, fundamental para a análise do diário de viagem por ser essa também uma obra que transita, mesmo que de forma diferente, entre esses dois campos.

A ciência para Mário de Andrade sem dúvida é uma questão central em sua reflexão e que tem importância cada vez maior a ao longo dos anos, todavia seu interesse é justificado na maioria das vezes como um trabalho de conhecimento que tem em vista o aprimoramento da arte brasileira, sua e dos que lhe sucederão. É por isso que também nega as pretensões do caráter científico de suas pesquisas sobre o folclore, que para o escritor tinha estatuto de ciência.

Seguindo com o diário, o que se vê no fim do percurso pelo interior do Rio Grande do Norte é um compadecimento com as condições de vida do povo nordestino afligido pela seca, numa renúncia, por hora, da recriação da realidade pela literatura, como escreve na crônica que encerra o percurso pelo sertão.

Mil cento e cinco quilômetros devorados. E uma indigestão formidável de amarguras, de sensações descontraídas, de perplexidades, de ódios. Um ódio surdo... Quase uma vontade de chorar... Uma admiração que me irrita.

¹⁹² *Apud* VENTURA, *op. cit.*, p. 172.

Um coração penando, rapazes, um coração penando de amor doloroso. Não estou fazendo literatura não. Eu tenho coragem de confessar que gosto de literatura. Tenho feito e continuarei fazendo muita literatura. Aqui não. Repugna minha sinceridade de homem fazer literatura diante desta monstruosidade de grandezas que é a seca sertaneja do Nordeste. Que miséria e quanta gente sofrendo... É melhor parar. Meu coração está penando por demais...¹⁹³

Para Mário de Andrade, o Brasil não poderia se contentar com a imobilidade do passado, porque isso significaria a perpetuação de uma realidade de sofrimento para seu povo, nem a literatura poderia ser conivente com isso. Hedionda, a falsificação que considera a literatura de Euclides da Cunha. Nem a denúncia do massacre criminoso da Guerra de Canudos pelo correspondente do jornal *O Estado de São Paulo*, denúncia que desfecha assim sua mudança de opinião diante do evento, satisfaz a “indigestão” do modernista. Ao contrário das dimensões épicas da prosa euclidiana, Mário de Andrade dramatiza a realidade miserável da “seca sertaneja do Nordeste” no palco de sua própria subjetividade autoflagelada, empenhada na sinceridade de intelectual, que recusa a literatura justamente no momento em que ela parece não dar conta de sua própria dor. É como se a linguagem literária definhasse ao fim da viagem de carro, na sequência de frases reticentes.

Ao contrário da forma empregada por Euclides, que em sua eloquência estilística, recheada de teorias científicas pretensamente inequívocas, não consegue esconder as contradições que a obra abriga em seu percurso, Mário de Andrade diante desse mesmo cenário, talvez muito mais ameno se comparado ao presenciado em *Os Sertões*, abre mão da forma literária em nome do trabalho. “Mas parece que nós brasileiros preferimos nos orgulhar duma literatura linda a largar da literatura duma vez pra encetarmos o nosso trabalho de homens”¹⁹⁴, escreve. É claro que o escritor nessas passagens se refere a uma literatura adjetivada ironicamente de “bela”, “linda”, mirando no parnaso clássico, mas que na falta de um outro nome acaba por se estender ao todo de sua própria prática.

Indubitavelmente a intenção do correspondente do *Diário Nacional* é outra. Nem de longe se aproxima da epopéia; seu texto é a crônica, mais afeita aos aspectos pessoais

¹⁹³ *Ibidem*, p. 267.

¹⁹⁴ É inevitável aqui recordar com Roberto Ventura que grande parte de *Os Sertões* foi escrita em “um pequeno barracão no canteiro de obras, ou em sua casa à noite”, em São José do Rio Pardo, no interior de São Paulo, onde Euclides morou de 1898 a 1901, quando foi o engenheiro responsável pela reconstrução da ponte metálica sobre o rio da cidade. *Ibidem*, p. 181.

de seu autor e aos detalhes do cotidiano. Revelador é a menção por Roberto Ventura do valor dado por Euclides da Cunha às “quadras de poesia popular, recolhidas junto às ruínas da comunidade”, que “eram, para ele, ‘pobres papéis’, com ‘ortografia bárbara’ e ‘escrita irregular’, que revelariam o ‘pensamento torturado’ dos sertanejos”¹⁹⁵. Ora, já está há muito tempo evidente que esses elementos rejeitados pela adjetivação pejorativa euclidiana são justamente a principal motivação da viagem de Mário de Andrade, que tenta dar tratamento culto a essa “ortografia bárbara” e “escrita irregular”, coletadas ainda pelo modernistas em sua oralidade original.

Na concepção do escritor, a pesquisa dos aspectos da cultura popular é a oportunidade de se conhecer o país e seu povo, fonte primordial da criação artística nacional, contraparte intelectual que deveria acompanhar o desenvolvimento produtivo, ao mesmo tempo em que estar atento às suas desigualdades. Assim como na zona rural, esse é o olhar que o guia nas capitais que visita, onde os bairros proletários ocupam prioritariamente sua atenção, consolidando a discordância de pontos de vista entre ele e Euclides, ao ressaltar com maior riqueza literária o habitante do litoral¹⁹⁶.

Os bairros proletários

“Gosto de banzar ao atá pelas ruas das cidades ignoradas...”, escreveu o escritor em Salvador. Se Mário não segue o caminho óbvio da viagem à Europa, também subverterá os itinerários quando de suas visitas às cidades nordestinas. Serão as “cidades ignoradas”, os bairros pobres que se acumulam nas bordas das capitais, com seus modos de vida e expressões artísticas, que mais lhe interessam. A “cidade oficial” merecerá poucas linhas. “É flagrante a sua predileção pela outra parte da cidade, baixa, menos visível, mais escura”¹⁹⁷. De São Paulo, maior cidade do país e em pleno processo de industrialização, ao Nordeste, região identificada como atrasada; do futuro, que transforma o país, ao passado das tradições nacionais; dos salões da elite paulistana aos bairros proletários das capitais nordestinas.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 186.

¹⁹⁶ Eis a citação de Euclides: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.” CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*: campanha de Canudos, ed. crítica de Walnice Galvão. São Paulo: Ática, 1998, *apud* VENTURA, *op. cit.*, p. 183

¹⁹⁷ LIRA, José Tavares Correia de. “Naufrágio e galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Fev 2005, vol.20, no.57, p. 153.

A necessidade do escritor de traçar um perfil das condições de vida do povo nas cidades e regiões visitadas que está presente nas impressões passageiras ao atravessar os sertões de trem, continua nas crônicas sobre as regiões do açúcar, do sal e do algodão, ao lado da avaliação do estágio de desenvolvimento da região, e tem, na visita aos bairros proletários de Recife e Natal, sua descrição mais detalhada, como comprovam a análise dos aspectos da sobrevivência do povo.

Um perfil das condições de vida do trabalhador nos bairros pobres é um assunto que já se impõe na crônica do dia 12 de dezembro, na qual Mário registra a visita à praia de Boa Vista, no Recife.

Vamos indo pela noite em busca da praia de Boa Vista, onde o coqueiro nasceu... O auto vai tungão, lerdo, auxiliando as vistas da noite. É zona de mocambo, e na água parada, encapuçada de mangue, as casinhas balançam feito luzes abicadas na praia. São luzes paradas da janelinha de frente, da porta de frente, luzes dum amarelento improvisado, que a água encomprida pra baixo, que nem fachos revirados. A imagem ficou ruim... Não são fachos não; é mas a água doente chupando tudo, chupando a vida da luz, chupando o sangue das gentes habitando aquilo, como que se aboleta no socavão da morte... pra viver. É triste, bem triste...

[...]

Hoje os mocambos são tão numerosos como os coqueiros. Alastram o tamanho da cidade grande, formando na barra dela, um babado de barro e folhas secas. Babado crespo não tem dúvida, mas babado bem triste, sujo de lama, sujo de gente do mangue... É triste de se ver... Nem é pitoresco não, é triste...

Toda cidade grande possui gente que vive assim, chamada pela aventura, acostumada na desventura. Porém no Rio, na Paulicéia, se disfarçam morando nos cortiços invisíveis, nas casas de aparência clara... Recife é mais sincera, conta a tristura de tantos desiludidos, com uma força que me queima agora o prazer divino de rolar pela Boa Vista, na fresca do ventarrão¹⁹⁸.

Outro “bairro proletário” a ser visitado por Mário de Andrade é o do Alecrim, onde “mora bastante operário que devido a careza do bonde, come areia todo o dia pra atingir o centro da cidade, longe”. Na crônica do dia 2 de janeiro, de 1929, observa as condições de moradia das cerca de “12 mil almas” que ali moram, faz descrições da arquitetura das casas (“cobertas de telha e muitas de tijolo”), da alimentação corrente (“a comida é bem monótona”) e avalia as condições de vida, repassando o cotidiano do operário, a carga de trabalho e o custo de vida em comparação com a do sul.

O operário toma seu cafezinho de-manhã: vai pro serviço. A maioria trabaça no algodão e no açúcar. Descalços no geral, calça e paletó de algodãozinho,

¹⁹⁸ ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 201.

às vezes sem camisa, que calor! Cobrindo a cabeça com o chapéu de palha de carnaúba, muitas feitas de forma fantasista, muito engraçada.

Pronto: estão trabalhando. Quando senão quando uma cantiga. Trabalho duro, ar de satisfação – a mesma filosofia da “paciência!” comum de brasileiro. Tem hora pra almoço. Os do açúcar muitas feitas não almoçam. Desde manhãzinha prepararam o barril de mocororó que mata a sede e sustenta até a hora da janta, noitinha, lá em casa. Dizem que o mocororó é muito alimentar: dose forte de açúcar bruto, água e talhadas de limão. Usam também a nossa “garapa” sulista, caldo de cana puro, que nos tempos de moenda é a bebida comum dos engenhos.

No geral foram oito horas de trabalho. Nunca menos e bastante vezes mais. Comparando com o sul da vida geral nordestina é barata mas pro operário não me parece que seja não. Se o trabalhador pode sempre alcançar com os biscates aí por uns dez mil-réis diários, o salário oscila de 3 pra 6 mil-réis, me informaram. É pouco se a gente lembra que o quilo de carne verde inferior custa dois mil-réis na cidade¹⁹⁹.

Um ensaio generalista, que tenta dar conta dessas impressões, está na crônica de 1º de janeiro de 1929, ainda em Natal, quando fará um apanhado bastante descritivo e objetivo. O começo do texto não deixa dúvidas sobre esse elemento da “Viagem Etnográfica” que estamos comentando: “Está claro que uma das minhas observações mais carinhosas vai se dedicando ao homem-do-povo. Afinal a situação das chamadas “classes inferiores” é boa ou ruim por aqui?” E acrescenta: “Minha pergunta não cogita da felicidade, é lógico, mas da facilidade de vida porém. Vou dando as minhas observações embora as dê com certa reserva. Passeios que nem o meu são sempre insuficientes para afirmativas completas”. Essa “reserva” se refere às informações desencontradas que recebe de pessoas com quem conversa, como “um socialista” que lhe afirmou ser “medonha” a situação dos proletários em Natal ou “um ricaço com psicologia de filho de senhor de engenho”, que garantiu não ter pobreza na capital – “Perguntas não servem pra quase nada”²⁰⁰.

No geral porém a porcentagem de gente com saúde aparente e bom físico é bem grande apesar de eu estar vivendo por enquanto na zona litoriana do nordeste. A mulataria diminuiu bem de Pernambuco pra cá. Negro tem pouco. O indivíduo 99 por cento das feitas, é baixota e bem encordado. Cor de fumo, acharutada, cabelo liso, frequentemente sarará, não raro dentes bons. Na infinita maioria dos casos gente dada, rindo pra você, contando o que sabe. Até às vezes, foi o que me sucedeu no bairro do Alecrim aqui, não cobrando o capilé e os cajus. De-fato! Indivíduo dado e hospitaleiro talqualmente nordestino jamais não vi. Só recebem com desconfiança quem aparece de polainas, calça de montar, camisa de esporte. Parece que o retrato clássico de Lampeão desatarracha assombrações cangaceiras do homem do povo...Também não é bom você aparecer como jornalista, me falaram.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 233.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 231.

Porque é numerosa a rédua dos que andam colhendo por toda a parte assinaturas de revistas e jornais nunca chegados.²⁰¹

Apesar de ressaltar a diferença na diminuição da presença negra de Pernambuco para o Rio Grande do Norte, Mário elenca características que enquadram o nordestino em um biotipo homogêneo, pelo menos “99 por cento”, com características bem definidas. Chama atenção, no trecho reproduzido, a referência aos dentes que, normalmente, é identificada com avaliações de animais e escravos. Depois da cor e cabelo, a ênfase é no “povo hospitaleiro” que encontra por onde anda, desconfiança salvaguardada apenas aos cangaceiros e, curiosamente, “jornalistas”.

Além da hospitalidade, lhe chama atenção, entre os aspectos culturais, o riso fácil e a alegria do proletário nordestino:

A gente daqui é alegre e cantar tanto como ela não sei que se cante. E não deduzo isso da época de festa em que estou não. O pessoal amanhece já na cantoria. E tudo é pretexto pra cantar. Pra conduzir umas vacas, um percurso urbano curto, o vaqueiro de perto de casa, não desleixa o aboio. Os trabalhos pesados não se faz sem cantiga, nem os leves!... As praias ressoam noitemente na toada aberta dos coros. Eu, já estou familiar em Natal porque sou “o dotô que veio de S. Paulo studá ‘Boi’”, me falaram outro dia eu passando²⁰².

Inúmeras são as referências ao canto e à música do povo em suas crônicas de viagem, encontradas nas menções tanto às expressões artísticas, quanto nos cantos de trabalho do dia-a-dia do nordestino. A musicalidade acompanha praticamente todas as crônicas do diário, ela é o esteio de sua estética e ponto comum das diversas expressões artísticas pesquisadas pelo escritor na viagem, seja nas viagens pelo interior, seja nos bairros das capitais. Como conta, fica conhecido na cidade como o doutor que veio estudar o Bumba-meu-boi: “Também já estou popular aqui. Vivo dum lado pro outro em busca de quanta festa, quanta Chegança, quanto Boi se ensaia, quanto coco se dança, levando pra casa quanto cantador encontro...”²⁰³

Desde os primeiros dias em terra, ainda a bordo do trem que lhe levaria até Natal, já repara nessa musicalidade na oralidade das pessoas com quem divide o vagão. “O trem pára mais uma feita. As paradas são numerosíssimas, toda a viagem. Gente que sai, gente que entra, uma gritaria! Nordeste, em geral, não só fala cantando, como dá

²⁰¹ *Ibidem*, p. 232.

²⁰² *Ibidem*, p. 232.

²⁰³ *Ibidem*, p. 238.

concerto”²⁰⁴, escreve no dia 13 de dezembro. No dia seguinte, um belo exemplo, um diálogo no qual um passageiro reclama, para o empregado da Great Western, do poeirral que sobe ao longo do caminho e recebe, assim como registrado por Mário de Andrade, a seguinte resposta:

“— Ah... e quando chegar mais pra diante então, danou-se! Eu até já tenho uma olaria por dentro, é tijolo, telha, jarro!... Se poeira se exportasse, nordeste não tinha crise não! era S. Paulo!”²⁰⁵

“O pitoresco, o bem-falante da conversa do nordestino geral, é extraordinário”, observa Mário de Andrade. “Sem esforço, falam quase como os índios de José de Alencar. Com mais realismo, está claro. Gostam de apalpar o assunto em imagens quotidianas dum inesperado de susto, é admirável.”²⁰⁶ Se o lirismo e a música dão as coordenadas de sua reflexão estética e pesquisa folclórica, o nordestino se adequaria perfeitamente aos objetivos do escritor.

Em 18 de dezembro, os aspectos sociológicos e estéticos coabitam o texto de forma exemplar. Na data, Mário vai ao bairro Rocas, em Natal, antigo na cidade e, como escreve o próprio cronista, bairro conhecido no começo do século por ser “valhacouto dos facinorosos”. “Quando a gente desemboca no lugar chamado Coqueiros a iluminação acaba, o pé assustado principia andando vagarento na areia mole”²⁰⁷. O medo é confesso, mas logo vira uma experiência artística que o admira:

Mas agora a gente caminha descansado por ali, na direção do Areal. Alguém cruzando com a gente, é indivíduo humilde, bem manso, dos nossos. Saúda sempre:

— Boa...

A gente secunda:

— Boa-noite.

Pouco adiante a areia empina numa duna secular, já fixa. É o Areal chamado, um morro cheio de casas proletárias alinhadas numa rua bem larga rodando no vento. Por ali moram embarcações, catraieiros, operários das docas. Duma ou doutra casa o candieiro vem na porta ver a gente passar. A rua está viva. Sons de pandeiro, pessoal se chamando, um tambor mais pra longe e na porta da venda um ajuntamento.

Vão ensaiar a Chegança pra Natal. Gente boa. Se entusiasma com a nossa curiosidade. — “Ninguém mais não entra não! só os moços!” Vão buscar cadeiras pra nós e na saleta cimentada que o candieiro ventado alumeia de sombras, cantam, dançam, representam duas horas, sem parada.

E fico maravilhado. Está claro que não se trata duma obra-de-arte perfeita como técnica, porém desde muito já que percebi o ridículo e a

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 202.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 203.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 203.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 209.

vacuidade da perfeição. Postas em foco ainda mais, pela monotonia e vulgaridade do conjunto, surgem coisas dum valor sublime que me comovem até à exaltação²⁰⁸.

A descrição do local e de seus moradores se desenrola, na crônica, em uma escrita das sensações que a dança provoca no autor, confundindo-se também com uma crítica de arte. “E fico maravilhado”, confessa. “Alguns dos cantos são lindos. Surgem quadras tão puras, dum sentimento ingênuo digno de alemão... Meu prazer está compacto como o vento... Os paulistas não conhecem nada disso...”²⁰⁹, arremata. “Os paulistas”. A referência é ambígua, porque ao mesmo tempo o inscreve nesse grupo, como a dizer que seus conterrâneos, assim como ele há pouco, não conhecem essas manifestações, o Brasil; o exclui, como não assumindo que sua personalidade se reduza ao rótulo regional de seu estado de nascimento.

Do bairro do Tirol, na casa de Luís da Câmara Cascudo, surgem desde o dia anterior impressões da cidade, assinalando já nas primeiras linhas a cantoria do povo que encontra pelas ruas. “O vento canta, os passarinhos, a gente do povo passando. O homem que leva e traz as vacas aqui de perto, não trabalha sem aboiar... Aqui em casa também. Todos cantamos, coco, embolados, sambas, dobrados, modinhas...”²¹⁰ A idéia do nordestino como um povo essencialmente musical atravessa toda a viagem do escritor e se estenderá por seus estudos posteriores, justificando, em grande parte, a premência das coletas da “Viagem Etnográfica” em seu pensamento estético, que desde as primeiras reflexões reserva espaço primordial à música como linguagem modelo para sua poética.

A palavra “coqueiro”, curiosamente, representa duas das principais sensações experimentadas por Mário de Andrade na estadia em Natal – “Me estiro na cama e o vento vem, bate em mim cantando feito coqueiro. Porque aqui chamam de coqueiro o cantador de ‘cocos’. Não se trata do vegetal, não, se trata do homem mais cantador desse mundo: nordestino”²¹¹. Primeiro, identifica a musicalidade do nordestino, como na observação que faz acima, na figura do cantador de coco, que vai merecer várias crônicas sobre o assunto e desdobrar também na descrição e críticas das outras

²⁰⁸ *Ibidem.*

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 210-211.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 204.

²¹¹ *Ibidem.*

expressões populares; segundo, é o traço paisagístico do lirismo praceano que experimenta no repouso da capital potiguar.

A crônica do dia 23 de dezembro, de 1928, é uma das mais características que essa segunda acepção denota, na visita a Redinha, “praia de verão, bairro que ninguém sonha pela preguiça do pensamento atravessar o rio com este sol”. É a imagem da tranquilidade que pinta esses dias, ocupadas, prioritariamente, do refresco na água-doce e da mesa farta da culinária local: “vatapá, cavala em molho de coco; doces de comer pouco, deliciosos, duma insistência açucarada prodigiosamente hospitaleira; melão nordestino”²¹².

Todas essas crônicas, por outro lado, são acompanhadas de uma reafirmação da presença constante da música entre os nordestinos, como continua na descrição da crônica citada: “Chega um choro. Clarineta, violões, ganzá numa série deliciosa de sambas, maxixes, varsas de origem pura, eu na rede, tempo passando sem dizer nada”. A música é praticamente onipresente nos textos, acompanhando o cotidiano de pesquisa e viagem do escritor, desembocando nas impressões mais interessadas do musicólogo, como se analisa no derradeiro tópico deste trabalho.

A lógica musical do povo

Do lirismo de “Prefácio interessantíssimo” e *A escrava que não é Isaura*, passando pelas reflexões sobre a estética e história da linguagem musical, como é o caso do *Ensaio sobre a música brasileira*, a música se concretizou como a arte modelo para sua reflexão sobre outras linguagens, sobretudo a literatura. Para Elizabeth Travassos, “a música despontou como a mais fisiológica, a menos ‘intelectual’ das formas de expressão, cujo sentido é ‘intuído’ na ausência de palavras e imagens.”²¹³ A música é o caminho primordial na busca do lirismo, “o melhor veículo da expressão ou expansão, já que dispensa maximamente o trabalho da inteligência lógica”²¹⁴.

²¹² *Ibidem*, p. 228.

²¹³ TRAVASSOS, *op. cit.*, p. 164.

²¹⁴ *Ibidem*.

Entender a linguagem musical, para o escritor, significava entender sua “parceria instintiva, imediata e necessária”²¹⁵ com a magia, a feitiçaria e a religião, como escreve no livro *Música de Feitiçaria no Brasil*. Esse ponto de vista seria explicitado em uma conferência, de 1933, na qual falou sobre seus estudos e experiência com o catimbó – “um ensaio sobre os poderes da música, ‘hipnótica’, ‘estupefaciente’, ‘entontecedora’, que atua sobre os organismos humanos independentemente da cultura”²¹⁶.

As declarações se baseiam, em grande parte, nos próprios estudos que Mário empreendeu em sua viagem pelo Nordeste, especificamente em suas pesquisas sobre o “catimbó”, sobre o qual dedica uma série de crônicas. Ao longo da viagem, o “catimbó” vai se tornando um dos temas que mais interessam a Mário de Andrade durante a viagem. Uma prática religiosa brasileira com influências africanas, ameríndias e católicas que, segundo Mário, não possui designação uniforme no Brasil, sendo, pelo próprio autor, chamada também “de feitiçaria”, será assunto de sete crônicas, entre os dias 22 de dezembro, de 1928, e 25 de janeiro, de 1929. Com exceção da crônica do dia 28 de dezembro, que será abordada mais à frente, são textos prioritariamente informativos, em que Mário se revela objetivamente como um pesquisador, na maioria das vezes, distanciado, apesar de ainda usar de uma escrita que não dispensa o humor em certos trechos.

“Agora vou fazendo algumas comunicações sobre a feitiçaria daqui. Estes meus dias estão vendo pouca novidade e tenho trabucado bastante, colhendo melodias, versos e outras assim eles passam.”²¹⁷, escreve na crônica do dia 22 de dezembro, a primeira que dedica ao assunto. Nessas crônicas, faz comparações sobre as práticas do Rio Grande do Norte e as de outros estados, como Rio de Janeiro e Bahia; apresenta alguns “mestres”, como se chama em Natal os “espíritos invocados”; reconta casos e transcreve orações; quando não pode interpretar as informações, ao menos as registra. É clara, nesses textos, a preocupação de registrar informações sobre essas práticas – que seriam analisadas sob um aporte antropológico em obras como *Música de Feitiçaria*, organizada postumamente por Gilda de Mello e Souza –, caso, por exemplo, da influência do catolicismo nessas celebrações.

²¹⁵ ANDRADE, Mário de. *Música de Feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983, p. 23, apud TRAVASSOS, Elizabeth, *op. cit.*, p. 164.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 215.

“Era muito curioso estudar as maneiras com que a religião católica se misturou a essas manifestações. E eu não posso porque não sei bem do assunto.”, justifica-se no texto do dia 26 de dezembro, o segundo da série. De todo modo, o escritor se estende em comentários sobre o assunto, a começar pela afirmação de que “a feitiçaria brasileira anda completamente impregnada de catolicismo pelo menos do Rio até aqui”, explicando que “nas macumbas os cantos católicos chegam a tomar nomes de deuses africanos”²¹⁸.

Já falei nisso, numa nota apensa ao canto de Xangô que dei no meu *Ensaio sobre a Música Brasileira* (ed. Chiarato, S. Paulo). Xangô é o deus do trovão entre negros Jorubas e (não tenho minhas notas á mão) creio que é S. Jorge nas macumbas. No Rio de Janeiro, me informou Pixinguinha, Oxum, uma das três Mães-d’água, é Nossa Senhora da Conceição²¹⁹.

O elemento comparativo percorre todas as discussões do tema, em função da análise da prática no Rio Grande do Norte, onde percebe que essas “identificações rebarbativas desaparecem. Nem os cantos católicos, nem o próprio Diabo (Exu) aparecem sob outros nomes de mestres ‘desmaterializados’. O catimbó não invoca e apenas reconhece o poder deles”²²⁰.

Isso se prova pelas orações que empregam. Eis por exemplo a famosa oração, “Força do Credo”, uma das mais poderosas pra proteger a gente:

“Salvo saio, salvo entro; salvo Nosso Senhor no rio do Jordão; na barca de Noé me embarco; com as chaves do sacrário me fecho; com Jesus Nazareno me benzo; com o Credo e a Cruz me cubro; as armas de S. Pedro trago a meu lado à mão direita; andarei de noite e de dia, os bões me virão e os maus não me virão. (Persegnando-se:) Com Deus Pai, com Deus Filho, com Deus Espírito Santo; Deus faiz, Deus pode e Deus quer: assim acabarei eu com tudo quando puder e quiser.”²²¹

Essa e outras orações são reproduzidas no corpo dos textos, assim como contadas as histórias de alguns “mestres” invocados nos terreiros. Os catimbozeiros, fontes da grande maioria das informações sobre o catimbó – os quais são também “chefes das sessões” –, praticamente não são apresentados por Mário, sendo citados apenas como “meus catimbozeiros”, fato que pode também significar precaução por parte dos informantes e do próprio Mário, já que àquela época a repressão a essas práticas era muito forte.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 221.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*, p. 221.

²²¹ *Ibidem*, p. 222.

O que chama a atenção é a objetividade com que trata essas crônicas, como a própria justificativa que faz de seu trabalho no texto do dia 3 de janeiro: “Não sei se estas informações sobre os catimbós norte-riograndenses interessarão a todos os leitores não, porém me parece que estou dando uma contribuição importante pro nosso folclore.”²²² Exceto algum humor e ironia que aparece nas narrativas de alguns “mestres”, o tom de registro distanciado predomina na maioria desses textos, contrastando com a análise do que será o principal aspecto do catimbó, justamente a música de feitiçaria, assim como caracterizada na conferência citada. É nessa conferência que escreve:

O ritmo desse refrão, a monotonia das cantigas molengas, o chique-chique suave do maracá, já principiavam a me embalar, a música me extasiava. Aos poucos meu corpo se aquecia numa entorpecedora musicalidade ao mesmo tempo que gradativamente me abandonavam as forças de reação intelectual [...] E esse é justamente o destino principal da música que torna companheira inseparável da feitiçaria: a sua força hipnótica. Ela, principalmente pela sua forma de manifestar-se pondo em excesso de evidência o ritmo, atua poderosamente sobre o físico, entorpecendo, dionisiando, tanto conseguindo nos colocar em estados largados de corpo fraco e espírito cismarento, como nos violentos estados de fúria²²³.

É clara a oposição entre “intelecto” e “corpo”, que figura na sensação do início da viagem marítima, como analisada no começo desse capítulo, notadamente na visita a cidade de Salvador, e que na “música de feitiçaria” ganha sua expressão máxima, tanto que ele mesmo – “que não acreditava em purificação de seu corpo por pajés, que duvidava da sinceridade de um dos ‘mestres’ que conduziram a cerimônia, que poderia rir dos ritos purificadores e de si mesmo”²²⁴ – se entrega numa “entorpecedora musicalidade”, em detrimento de suas “forças de reação intelectual”.

Nesse relato, Mário de refere à experiência pela qual ele próprio passou numa cerimônia de “fechamento de corpo”, narrada na conferência em seus efeitos como prova de que “a música do catimbó anulava as capacidades inteligente dos homens e reduzia à mentalidade primitiva”. Na crônica do dia 28 de dezembro, uma das mais impressionantes do diário, ele relata a cerimônia. Eis o início do texto:

Hoje, última sexta-feira do ano, apesar do dia ser par, era muito propício pra coisas de feitiçaria. Por isso aproveitei pra “fechar o corpo” no catimbó de

²²² *Ibidem*, p. 233-234.

²²³ ANDRADE, Mário. *Música de Feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983, p. 37, *apud* TRAVASSOS, *op. cit.*, p. 165.

²²⁴ *Ibidem*, p. 165.

dona Plastina, lá no fundo dum bairro pobre, sem iluminação, sem bonde, branquejado pelo areão das dunas. Agora a cerimônia acabou, os dois “Mestres” materializados que celebraram a cerimônia, o antipatiquinho Manuel de “pinçe-nez” e o mulato João cara de bom, devem de estar na praia do mar, se estiverem”... defumando os quatro pontos cardeais, fechando ao murmúrio rezado da “Força do Credo” as quatro covas benzidas com óleo, e atirando por fim sobre as ondas, a água que meus pés pisaram. Não tem mais malefício nem da terra nem das águas, nem de por baixo da terra nem dos ares que me venham atentar, estou de corpo fechado²²⁵.

Mário parece indicar uma narrativa que será linear, começando com a introdução do tema e uma descrição do bairro em que se localiza o “catimbó”, informação essencial para contextualizar socialmente a prática. Mas, de um período para outro (“Agora a cerimônia acabou”), desloca rapidamente a narrativa para uma projeção do ritual, que serve para uma rápida introdução dos “catimbozeiros” que participaram da cerimônia e para uma descrição desse processo posterior ao “fechamento de corpo”. Nessa parte, é claro seu tom crítico quando adjetiva cada um dos “catimbozeiros”. Tom crítico, mas que não determina uma narrativa distanciada da experiência, como contradiz as duas últimas frases do trecho, quando Mário diz, numa confusão de narradores, não ter mais “malefício nem da terra nem das águas, nem de por baixo da terra nem dos ares que me venham atentar, estou de corpo fechado”. Mário crê estar de “corpo fechado”? Ironiza a cerimônia? Ou essa confusão de narradores é expressão de uma experiência ambígua?

Não sei... É impossível descrever tudo o que se passou nessa sessão disparatada, mescla de sinceridade e de charlatanismo, ridícula, dramática, cômica, religiosa, enervante, repugnante, comovente, tudo misturado. E poética. Sou obrigado a confessar que agora passados os ridículos a que me sujeitei por mera curiosidade, estou tomado de lirismo, vou me deitar matutando com Nana-Giê, marvada! ficou um momentinho só na minha frente e foi-se embora bem depressa talqualmente uma mulher²²⁶.

A adjetivação contraditória da “sessão disparatada” é manifestação do confronto de experiências a que Mário estava sujeito. “Tudo misturado”. Nana-Giê ganha vida, põe-se em carne, e é com ela que Mário vai deitar matutando, sem mesmo atentar para o fato de tê-la visto em corpo de homem, o de um dos catimbozeiros. Nesse trecho, a crônica ganha sua expressão confessional. A experiência se apóia nas sensações do autor que a recria poeticamente e a compartilha com seus correspondentes, os leitores. O texto conforma um pêndulo entre lirismo e inteligência, um quando confessa estar “tomado de lirismo”, outro quando faz uma descrição da cerimônia.

²²⁵ ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 223-224.

²²⁶ *Ibidem*, p. 224.

Quando pois os 2 mestres “materiais” João e Manuel me fizeram entrar no “Estado”, a escuridão era quase completa. Me sentaram numa cadeira junto a uma mesa encostada num canto. Acendidas as 2 velinhas, comecei distinguindo as coisas. Mestre João sentado à minha direita, Mestre Manuel à esquerda. Sobre a toalha branca, entre as velas estava a Princesa, ara do rito, um simples prato fundo de pó-de-pedra. Espalhadas as “marcas” (cachimbos, maracá pequenote, de madeira, óleo, água-benta e cauim). E meias horrorizadas já, nas sombras do outro lado da sala, três mulheres. Mestre João, sem paletó, mangas de camisa arregaçadas pra matéria dos braços estarem puras, iniciou o cerimonial²²⁷.

Mário de Andrade agora passa a ambientar o espaço da cerimônia, a observação e descrição são essenciais para o texto que não se pretende apenas um relato confessional do que ele experimentou, mas se sustenta também nas informações acerca da prática religiosa. “O espetáculo foi mais ou menos assim: O zungu de dona Plastina é uma casinhola de porta e janela, telha-vã, chão tijolado. Limpa. A cerimônia, cuja bulha à chegada dos espíritos ninguém não pode prever, foi no fundo da casa, bem protegida da polícia”²²⁸.

Pela riqueza da descrição percebe-se a preocupação de Mário em coletar as informações para contextualizar o leitor da experiência, formando, assim, um retrato do ambiente em muitos dos seus detalhes. As informações se entrelaçam com suas sensações, conjugando-se em um texto no qual as duas dimensões são indissociáveis. A descrição do ambiente dá ao leitor a dimensão do ritual para o qual se preparam. Mário está atento aos detalhes, que constroem uma imagem complexa do ambiente, além de comporem um rico registro da prática. Continuando o trecho acima:

Foi o momento mais difícil pra mim. A mistura dos santos católicos chamados pra abençoar os trabalhos, São José, São Benedito, a invocação constante de Deus na pessoa de Jesus, Santa Luzia (e mestre João fazia cruces sobre os olhos com o maracá) invocada pra dar... “evidência”... A bênção e purificação da Princesa e das outras “marcas”, tudo com um ar malandro de mistificação, repugnou por demais à minha consciência convictamente católica. A cada invocação, a cada reza seguia sempre um gesto cabalístico com o maracá e o refrão surdo, gritando com ritmo pelos dois mestres: A`iiii!... Trunfei! trunfá!... trunfa riá!...²²⁹

Mário, que terá no catolicismo uma das principais influências em suas reflexões, não esconde, nesse momento, seus julgamentos sobre o uso que fazem os catimbozeiros dos santos católicos, decorrente principalmente pelo “ar malandro de mistificação” que menciona, já que em crônicas anteriores tinha tratado com muito interesse e respeito a

²²⁷ *Ibidem*, p. 224-225.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*.

influência do catolicismo nessas cerimônias. Essa repugnância de sua consciência, entretanto, não se demora muito, dando lugar ao riso já no parágrafo seguinte:

Isso começou me divertindo, o ritmo era gostoso, e, defumação principiada, me tomou uma prodigiosa vontade de vir. Os dois mestres enchiam os cachimbos de fumo, é proibido fósforo, acendiam nas velas uns morrões de papel torcido, acendiam o fumo, bem, e cachimbando às svestas, sopravam fumo pelo bocal, ritualmente, de cima pra baixo. E a defumação continuou durante toda a cerimônia, tudo era defumado, até meus pés e minhas mãos, assim²³⁰.

A crítica mais radical é destinada ao “antipatiquinho Manuel”, um catimbozeiro da cerimônia que desde o primeiro parágrafo merece a crítica do escritor paulista, desconfiança que percorre toda a crônica como no trecho seguinte:

Os mestres vinham e iam-se embora, não querendo fechar o meu corpo impuríssimo. Acredito que o João era sincero. Manuel não, um farsante de marca maior, charlatão cabotino pararaca – os Mestres que entraram no corpo dele foram mal representados, procuravam jeito pra cair depois que o primeiro vindo, Felipe Camarão que me honrou, elogiou e prometeu proteger creio se machucou rolando sobre uns paus pra fogo empilhados. Desd’áí Manuel caiu com mais cuidado²³¹.

Mário tenta se equilibrar numa linha tênue em que não chega a questionar a crença e suas práticas, mas também não se furta de lançar juízos críticos, como no caso do trecho, bastante taxativo, poucas vezes se resguardando, como que indo e vindo em intensidade diametralmente opostas. Diz de Manuel que os Mestres que entram em seu corpo foram “mal representados”. Isso significa dizer que a cerimônia não passa de um teatro, apesar de comovente em certos momentos? Ou que isso é sintoma apenas no caso de Manuel?

No parágrafo final:

Teve muito espírito a chegada de Godique, o famanado “negro indiano” no corpo do João. “Acostou-se” (entrou no corpo), e foi logo tomando a posição habitual dele. João fez uma curva no ar, poc! bateu com a cabeça no chão de com força. Se apoiou nela, fez tripé com as duas mãos e levantou os pés no ar, reto, uma perpendicular de circo e principiou falando numa língua que ninguém não entendia. Manuel ficou todo atrapalhado e fez invocação. Então Gogideque, mano gêmeo de Godique, entrou no corpo dele e os dois puderam se entender lá na fala deles. Toda uma série de cerimônias ridículas, Godique a horas tantas ficou safado com o mano que não botava direito a vela no pé dele, quase brigaram e foi pena não brigarem. Foram-se embora e veio afinal o complacente Mestre Carlos que já contei, e o fechamento do meu corpo se acabou por ele e pela bonita Nana-Giê que ele chamou por não ter império

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ *Ibidem*, p. 226.

sobre os malefícios da Aua. Foram bonitezas e ridículos, cantos e rezas e quase duas horas imperceptíveis de sensações e divertimentos pra mim. Preço: 30 mil-réis²³².

O que se quer demonstrar com a interpretação dessa crônica é que, mesmo com o relato que faz do poder hipnotizante da música de feitiçaria, como na conferência de 1933 ou no trecho inicial citado em que se refere a “cerimônia disparatada”, o escritor faz uma descrição na crônica que em vários momentos dessacraliza o ritual, enfatizando não os poderes do ritmo na música de feitiçaria, pelo contrário, estabelecendo de forma inequívoca o uso da inteligência na escrita literária, passível de identificação, mas de forma alguma se desfazendo por completo de seu aspecto subjetivo – a redução de toda a descrição anterior ao preço cobrado no desfecho da crônica é um traço patente desse procedimento.

Não obstante toda a força desindividualizante da música de feitiçaria, Mário de Andrade tentou formular desde suas primeiras estéticas uma arte que conjugasse o lirismo, o inconsciente, com o trabalho técnico da forma, a inteligência. Se na homologia argumentada entre indivíduo e nação, o estrato psicológico do lirismo foi identificado nas manifestações do povo, notadamente no ritmo hipnotizante do catimbó, que o escritor experimentou na carne na cerimônia de fechamento de corpo, seria outro o canto que encarnaria suas maiores inquietações estéticas sobre a arte nacional.

“Os cocos caíam como uma luva na poética modernista”. A razão disso era a “complexidade na técnica poético-musical” que os cocos exibiam. “Além da variedade de metros e ritmos”, o escritor “reparava que nos versos dos cocos as palavras se encadeiam ‘sobrerrealistamente’, obedecendo a uma lógica distinta daquela que rege a fala e a escrita em prosa”. Para Travassos, os cocos se aproximam das técnicas polifônicas e harmônicas que Mário de Andrade desenvolveu no “Prefácio interessantíssimo” e no ensaio *A Escrava que não é Isaura*: “justaposição de palavras sem ligação sintática, quebra das regularidades rítmicas e métricas por meio da interpolação de refrões curtos etc.”²³³

Desde antes da viagem, como prova o rascunho do texto “A literatura dos cocos”, datado de julho de 1928 e citado por Travassos, Mário de Andrade alimenta

²³² *Ibidem*, p. 226-227.

²³³ TRAVASSOS, *op. cit.*, p. 186-187.

uma preferência pelos cocos, deixando claro que saiu para a viagem com “algumas idéias definidas sobre o objeto”; e a considerar pelos registros da viagem, a experiência *in loco* esteve longe de lhe decepcionar. Assim começa a crônica em que dá notícia pela primeira vez do coco na viagem: “Desde que os meus amigos nordestinos aí em S. Paulo cantaram ‘cocos’ pra eu escutar, faziam tanta letra com a entoação! fiquei ansiando por ouvir um ‘coqueiro’ de verdade. Agora o coqueiro José canta pra mim”²³⁴.

Que voz!... Não é boa não, é ruim. Mas é curiosíssima e a do companheiro dele é inda mais. Em que tonalidade estão cantando? Às vezes é absolutamente impossível a gente saber. Um dos fenômenos mais interrogativos da humanidade, é justamente a fixação dos sons da escala cromática. A humanidade toda fixou 12 sons principais e que são sempre os mesmos no mundo inteiro. Entre o dó e o dó suspenso podem existir centenas de sons diferentes. O curioso é que chins, gregos e troianos, todas as nacionalidades empreguem o mesmo número de vibrações e possuam o mesmo dó e o mesmo dó suspenso.

Ora está me parecendo que os coqueiros nordestinos usam também entoar com número de vibrações que afastam o som emitido dos 12 sons da escala geral. O quarto-de-tom de que a música erudita não se utilizou na civilização européia, esse estou mesmo convencido que os nordestinos dão. Já topei com ele três feitas nesta viagem, entoado pela preta Maria Joana, cantadeira famanada de Olinda, e por um catimbozeiro natalense. Mas pra decidir mesmo no caso de que trato carecia de aparelhos especiais que não tenho aqui.

Não é cantar desafinado não. Cantam positivamente “fora de tom” e este fora de tom está sistematizado neles e é de todos. Se fixo uma tonalidade aproximada no piano e incito os meus dois coqueiros, cantando com eles, se... amansam, caem no ré bemol maior, por exemplo. Se paro de cantar, voltam gradativamente por “fora de tom” em que estavam antes. E é um encanto²³⁵.

A “lógica distinta” do coco não cabe na transcrição erudita do musicólogo, nem mesmo na tentativa de acompanhamento com o piano. O que se vê é uma impossível redução de uma estética na outra, que precisaria de pesquisas profundas, até pela forma do coco, “composto de exigências poéticas e psicológicas complexas e refinadas”²³⁶. Exigência estas que atingiriam, para Mário de Andrade, sua expressão mais característica e fascinante na embolada de Chico Antonio.

Na crônica do dia 10 de janeiro, Mário de Andrade dá notícia, pela primeira vez, de Chico Antônio. Assim ele abre o texto assinado de Natal:

Pra tirar o ‘Boi Tungão’, Chico Antônio geralmente se ajoelha. Parece que ele adivinhou o valor artístico e social sublimes dessa melodia que ele mesmo

²³⁴ ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 213.

²³⁵ *Ibidem*, p. 213.

²³⁶ TRAVASSOS, *op. cit.*, 187.

inventou e já está espalhada por toda esta zona de engenhos. Então se ajoelha pra cantá-la.

Está na minha frente e se dirige a mim:

“Ai, seu dotô
Quando chegá em sua terra
Vá dizê que Chico Antonho
É danado pra embolá!

“Oh-li-li-li-ô!
Boi Tungão
Boi do Maiorá!...”

(Maiorá é o diabo)²³⁷

Mário de Andrade não esconde a admiração que lhe causa o coqueiro:

Que artista. A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. A respiração é tão longa que mesmo depois da embolada inda Chico Antônio sustenta a nota final enquanto o coro entra no refrão. O que faz com o ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na “pancada do ganzá”, Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar se estrepa. E quando tomado pela exaltação musical, o que canta em pleno sonho, não se sabe mais se é música, se é esporte, se é heroísmo. Não se perde uma palavra que nem faz pouco, ajoelhado pro “Boi Tungão”, ganzá parado, gesticulando com as mãos doiradas, bem magras, contando a briga que teve com o diabo no inferno, numa embolada sem refrão, durada por 10 minutos sem parar. Sem parar. Olhos lindos, relumeando numa luz que não era do mundo mais. Não era desse mundo mais²³⁸.

A “força inventiva incomparável” extrapola a grafia do musicólogo, que desde o início da viagem transcreve os cantos e músicas que pesquisa. O escritor vê na técnica dos versos da embolada imagens surrealistas, por isso a frequência do “sonho” em suas descrições, que se encontra no trecho acima e repete-se na crônica seguinte, novamente dedicada ao coqueiro, na qual percebe uma complementaridade entre “a voz maravilhosa e a arte esplêndida de cantar” e a “gesticulação e o processo de tirar um coco”. O processo ao qual se refere consiste na originalidade de Chico Antônio em não cantar sentado e, sim, “girando sobre si mesmo” – a esse processo se deve o “sobrerrealismo” dos versos, como escreve o poeta: “Ele procura de fato ficar tonto porque, quando mais gira e mais tonto, mais o verso da embolada fica sobrerrealista, um sonho luminoso de frases, de palavras soltas, em dicção magnífica. Poemas que nenhum Aragon já fez tão vivo, tão convincente e maluco. É prodigioso”²³⁹.

²³⁷ ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 244.

²³⁸ *Ibidem*, p. 246.

²³⁹ *Ibidem*, p. 247.

A comparação com o poeta francês Louis Aragon, um dos fundadores do surrealismo em Paris, enfatiza a naturalidade das composições poéticas do coco, em detrimento da manipulação vanguardista da linguagem, idéia que reafirma quando escreve, no livro *Vida de Cantador*, que Chico Antônio foi o “único surrealista legítimo que nunca existiu” – “um poeta e músico moderno, explorava o valor musical das palavras e não submetia a música à descrição de estados psicológicos narrados em texto verbal”²⁴⁰. Escrita a partir das informações colhidas na viagem, *Vida de Cantador* foi composta de seis “lições” publicadas entre 1943 e 1944, seguidas de sete artigos sobre a cantoria do coco, em que o escritor mistura à ficção dados biográficos obtidos nas conversas com o cantador, numa imaginária migração para uma fazenda paulista, onde Chico Antônio se mostra, a exemplo de Macunaíma, incompatível com o trabalho rotineiro e disciplinado.

“E o cantador se via, pela primeira vez na vida, obrigado a pensar sem interrupção, num colar de pensamentos lógicos e juízos exaustivamente nítidos, inteiramente desusuais dentro dele”, escreveu o poeta sobre a inadequação do cantador à “civilização”. Mário de Andrade percebia, por traz da composição poética de Chico Antônio, uma “forma particular de elaboração mental”, que produz raciocínios que “penetram nas partes profundas do ser, são sentidos e possuem uma evidência pra qual concorrem os fenômenos da sensação (fisiológicos), do sentimento (psicológicos) e da subconsciência”²⁴¹.

Artista da palavra poética, “o coqueiro desenvolvera a inteligência paralógica e o poder de encantação, faculdades ausentes ou adormecidas na civilização”. Raciocínio possível “quando a inteligência lógica que recobre a massa complexa dos fenômenos vitais não domina a vida psíquica”, justo o que identificava nas expressões do povo. Nesse caso, o temário que o confrontou ao longo de toda a sua obra, a começar pelas estéticas da juventude, entre lirismo e inteligência, “não tinha contrapartida direta na poética popular”²⁴².

Nas palavras de Travassos, Chico Antônio representava para Mário de Andrade “o indivíduo reconciliado consigo mesmo e com a tradição”, fato presente nas

²⁴⁰ TRAVASSOS, *op. cit.*, p. 188.

²⁴¹ *Idem.*

²⁴² *Ibidem*, p. 187-188.

observações que faz sobre os aspectos da autoria das inovações do coqueiro a partir da tradição. “Toda a gente o imita e coco que ele cante se torna ‘coco de Chico Antonho’, apesar de muitos não serem da invenção dele”, escreve, acrescentando o virtuosismo do coqueiro frente os demais: “Chico Antônio ultrapassa de muito os que tenho escutado, pela força viva do que inventa e a perfeição com que embola”.

A isso, correspondia um apelo encantatório de seu canto:

Principiou a cantar faz pouco e até onde o vento leva a toada, os homens do povo vem chegando, mulheres, vultos quietos na escuridão, sentam no chão, se encostam nas colunas do alpendre e escutam sem cansar. A encantação do coqueiro é um fato e o prestígio na zona, imenso. Se cantar a noite inteira, noite inteira os trabalhadores ficam assim, circo de gente sentada, acorada em torno de Chico Antônio irapuru, sem poder partir²⁴³.

O elogio ao virtuosismo do coqueiro fica a meio caminho entre a originalidade da criação artística individual e o subsídio da tradição, numa arte de forte apelo social, um encantamento e um prestígio. Era como se a relação intrínseca entre a performance dramática do coqueiro e a técnica poética dos versos, correspondesse a uma irmanação entre artista e nação, desfazendo os dilemas pensados pela estética do escritor, abolindo, em tese, as distâncias entre Lirismo e Inteligência, entre Norte e Sul, tal qual Macunaíma sobrevoando o Brasil no tuiuiu-aeroplano.

²⁴³ ANDRADE, *O Turista Aprendiz*, p. 246.

Conclusão

Esta pesquisa deteve-se prioritariamente na leitura interna do projeto intelectual de Mário de Andrade, notadamente no seu desenvolvimento até o fim da década de 1920, contexto da obra analisada. Acompanhando as obras do escritor paulista desde suas primeiras estéticas e até mesmo antes da consolidação do ideário modernista, pode-se concluir uma constância de alguns elementos que nortearam suas produções de diferentes naturezas, da ficção à pesquisa folclórica, mesmo que com reformulações pelo escritor a partir das mudanças no próprio contexto em que atuava.

O estudo das reflexões estéticas e das pesquisas folclóricas de Mário de Andrade tentou se orientar pelo contexto histórico e social no qual sua obra foi produzida, entendendo que “as doutrinas fazem parte integrante do fato social estudado e não podem ser separadas senão por uma abstração provisória”, como escreve o sociólogo da literatura Lucien Goldmann. “Seu estudo é elemento indispensável para a análise atual do problema, do mesmo modo que a realidade social e histórica constitui um dos elementos mais importantes, quando se visa compreender a vida espiritual de uma época.”²⁴⁴

Para Goldmann, “a pesquisa concreta tem de se partir da análise de cada uma das obras de um autor, estudando-as na ordem cronológica de sua redação, na medida em que tal ordem possa estabelecer-se”²⁴⁵. Esse foi o procedimento adotado para se fazer uma interpretação do diário “Viagem Etnográfica” a partir de uma leitura conjunta das obras que acompanham a evolução do projeto intelectual de Mário de Andrade e do processo de instauração da hegemonia paulista sobre o país. Nessa leitura, encontrou-se a crescente centralidade econômica de São Paulo no cenário nacional, intimamente ligada ao surgimento do modernismo artístico na cidade. Como escreve Goldmann:

Esse estudo permitirá efetuar agrupamentos provisórios de escritos a partir dos quais tratar-se-á então de encontrar, na vida intelectual, política, social e econômica da época, os agrupamentos sociais estruturados em que se possam integrar, como elementos parciais, às obras estudadas e, assim, estabelecendo

²⁴⁴ GOLDMANN, Lucien. *Ciências Humanas e Filosofia*. Rio de Janeiro: Difel, 1978, p. 57.

²⁴⁵ GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1976, p. 212.

entre elas e o conjunto relações inteligíveis e – nos casos mais favoráveis – homologias²⁴⁶.

A dialética argumentada no primeiro capítulo entre Lirismo e Inteligência, localizada em textos como “Prefácio interessantíssimo” e *A Escrava que não é Isaura*, foi alçada como matriz de suas reflexões, por esclarecer a preponderância das questões estéticas nos desdobramentos do projeto intelectual de Mário de Andrade. Não se quis afirmar que isso significaria um formalismo estetizante do escritor paulista, longe disso, o que a leitura das obras que subsidiaram a interpretação do diário de viagem mostrou foi que os empreendimentos de Mário de Andrade estavam intimamente ligados a uma compreensão das necessidades implicadas na criação artística no Brasil das primeiras décadas do século XX.

Mário de Andrade não é estritamente um teórico do nacionalismo brasileiro, nem tampouco sociólogo ou antropólogo, nega mesmo o ofício especializado do folclorista. Ele é, sim, um artista preocupado com os rumos da criação artística no país, acompanhando a avaliação de que a arte feita aqui deveria se nortear pelos traços característicos da nação, numa posição em que ao mesmo tempo que rejeita a subserviência da arte considerada “passadista” aos modelos europeus, conforma uma tradição nacional alinhada com as exigências estéticas renovadoras.

Nesse percurso, a “Viagem Etnográfica” ocupa um espaço privilegiando por estar a meio caminho entre a pesquisa desses elementos da tradição popular e a própria recriação artística pelo intelectual erudito. O fato é comprovado pelo estilo das crônicas reunidas no diário, com um pé no registro objetivo das informações coletadas sobre as mais diversas expressões artísticas e outro na dramatização literária da experiência do escritor no contato com essa realidade.

O recorte entre Norte e Sul do segundo capítulo é o desenvolvimento nas pesquisas de campo das reflexões estéticas, uma passagem do psicológico ao social, diretamente relacionada às transformações no entendimento do lirismo, assim como ao acirramento das exigências do trabalho intelectual da forma pelo escritor. Nessa forma, o Nordeste encarna o espaço da tradição na geografia nacional e o povo se transforma no extrato social desta arte, que deve ser recriada pelo artista erudito, figurando na arte o novo Brasil.

²⁴⁶ *Ibidem*.

Passa ao largo das preocupações do escritor, a reflexão regionalista de muitos dos intelectuais com quem se encontra em sua passagem pela região, justamente por estar ele comprometido com um ideal que concebe o Brasil como uma espécie de unidade na diversidade, que compreende como a de maior potencial para o país e, conseqüentemente, a criação artística que dele se ocupa. Sem se aprofundar nesta dissertação os aspectos diretamente implicados na posição da qual ele escreve, a saber, o centro da modernização nacional – São Paulo –, o que se privilegiou aqui foram as razões intrínsecas do projeto intelectual de Mário de Andrade que estão enredadas na imagem que constrói do Nordeste.

Apesar de todos os pragmatismos que fazem Mário de Andrade se deter por anos nas pesquisas folclóricas, mais próximas de um caráter ensaístico, do que propriamente ficcional ou poético, está claro no projeto intelectual do escritor uma utopia nacional, um lugar atemporal – um lugar a ser inventado pela arte.

Bibliografia

ANCONA LOPEZ, Telê Porto. “Um projeto de livro”, **in:** *O Turista Aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. “‘Viagens Etnográficas’ de Mário de Andrade”, **in:** *O Turista Aprendiz*, 2002.

ANDRADE, Mário. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento/Giordano, 1993.

_____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa Rica, 1991.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte; Editora Itatiaia, 2006.

_____. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

_____. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Editora Itatiaia, 2002.

_____. *O Turista Aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *Paulicéia Desvairada*. Casa Mayença, 1922 (ed. fac-símile).

_____. *Vida literária*. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1993.

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo; Cortez, 2006.

AMARAL, Araci. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1970.

BARBATO JÚNIOR, Roberto. *Missionário de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTIDE, Roger. *Brasil, Terra de Contrastes*. São Paulo: Difel, 1959, p. 15

_____. *Imagens do Nordeste Místico em Preto e Branco*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literárias*. São Paulo; Ed. Nacional, 1985.

_____. & CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira III – Modernismo*. São Paulo: Difel, 1983.

CAMPOS, Haroldo. *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura – Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FABRIS, Anateresa. *O Futurismo Paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1976.

_____. *Ciências Humanas e Filosofia*. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

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

LIRA, José Tavares Correia de. *Naufrágio e galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Fev 2005, vol.20, no.57.

MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra. *Existe o Nordeste?*, in: Anuário do Ceará. Fortaleza: Jornal O Povo, 2010.

_____. “Formação do povo brasileiro e da nação – seu caráter nacional agonístico (alguns balizamentos)”, in Revista do Instituto do Ceará, Ano CXXIII, vol. 123.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*, in: *Intérpretes do Brasil*: Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002.

PROENÇA, Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização, 1987.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Diálogos Brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
_____. *Vire e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
_____. *Texto, crítico, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RIBEIRO, Mônica Cristina. *Arqueologia modernista – Viagens e Reabilitação do Primitivo em Mário e Oswald de Andrade*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: Unicamp, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
_____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
_____. *Dérive poética e objeção cultural: da boemia parisiense a Mário de Andrade*, in: *Literatura e Sociedade 7*. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, 1996.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.
_____. *A idéia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

VENTURA, Roberto. “Texto introdutor a *Os Sertões*”, in: *Intérpretes do Brasil*: Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002.