

CADERNOS DE PESQUISA

CARTAS A MÁRIO

ENEIDA MARIA DE SOUZA
(Org.)

2ª Parte

6
B. 8
22
93
11
2



Núcleo de Assessoramento à Pesquisa
Faculdade de Letras
U F M G

C. 1111
1944
V. 21
pt. 2

CARTAS A MÁRIO

ENEIDA MARIA DE SOUZA
(Org.)

2ª Parte

inv 102103/104

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



4099502

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

Cadernos de Pesquisa	Belo Horizonte	NAPq/FALE/UFMG	Nº 11	Novembro	1993
----------------------	----------------	----------------	-------	----------	------

FACULDADE DE LETRAS / UFMG
BIBLIOTECA

NÚCLEO DE ACESSORAMENTO À PESQUISA DA FALE/UFMG

Diretor da Faculdade de Letras
Prof. Jacyntho José Lins Brandão
Vice-Diretora
Prof. Maria Eneida Victor Farias
Coordenador do NAPq/FALE
Prof. Ida Lúcia Machado
Chefe da Seção de Apoio Acadêmico
Funcionário William Augusto Menezes

ML - 20608-9



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

14/03/95

40995-02



DOAÇÃO
FALE / UFMG

Projeto Gráfico da Capa
Sônia Márcia Correa
Cláudio Rezende

Datilografia
Alda Lopes Durães Ribeiro

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Núcleo de Assessoramento à Pesquisa
Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 4008
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - BRASIL

SUMÁRIO

A questão do saber em Mário de Andrade: sabedoria, sabor e sabença Ana Maria Clark Peres	5
Mário de Andrade: uma crítica intransitiva Antônio Eduardo Andrade de Castro	24
O vai e vem do olhar: de Mário de Andrade a Sri Aurobindo Carlos Alberto Gohn	39
Mário de Andrade e a escrita-de-si Eliana Lourenço de Lima Reis	47
Mário e o nacionalismo da Lopes Chaves José Antônio Orlando Neto	80
A máquina de produzir comoções Laura Beatriz Fonseca de Almeida	89
Mário de Andrade: o prazer do paradoxo Marli de Oliveira Fantini Scarpelli	99
O caracol e sua concha Myriam Ávila	121
Preguiça e saber Eneida Maria de Souza	138

MÁRIO E O NACIONALISMO DA LOPES CHAVES

José Antônio Orlando Netto*

O medo abriu em torno um círculo vazio, e ele
resiste no centro, sob o estandarte que lentamente
se consome.

Rilke

MÁRIO RAUL DE MORAIS ANDRADE, Mário de Andrade, morreu em São Paulo, a 25 de fevereiro de 1945. Morre de enfarte, como o pai (anginapectóris, como se dizia). De repente, aos 51 anos e quatro meses, conforme suas próprias previsões: dizia aos amigos que isto ocorreria entre os 50 e os 52 anos. "Preciso viver ainda cinco anos", escreve a Pedro Nava, em abril de 1944. "Si assim como vai eu chegar até lá, muito que bem. Mas basta, não quero viver mais. Já estou meio desiludido dos homens e sinto que vivi demais".

Em meio aos pressentimentos e "presságios de morte", problemas intermitentes de saúde e situação financeira pouco folgada, Mário retorna do Rio de Janeiro para São Paulo em 1941 ("deu o desespero", contaria Nava em suas memórias) e dedica seus últimos anos ao balanço de vida e obra. Mário foi para o Rio em 1938, buscando compensar sua dispensa involuntária da direção do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. No Rio, leciona na recente Universidade do Distrito Federal e elabora o documento básico de criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

Este balanço de vida e obra gerou célebres testamentos que vão de ensaios e conferências a artigos importantes para a imprensa, vasta correspondência — em especial para os mineiros: Drummond, Fernando Sabino, Henriqueta Lisboa, Oneyda Alvarenga, Rodrigo Mello Franco, Pedro Nava, entre outros¹ — e uma produção ficcional e poética

francamente "engajada" no que se refere a ideais estéticos de renovação e ideais político-sociais próximos aos de esquerda.

São ideais políticos que formam um conjunto de base reflexiva sobre o próprio papel do intelectual, em contraponto à Segunda Guerra e ao Estado Novo de Vargas, que em 1945 completaria seu oitavo e último ano. Nas décadas anteriores, as mesmas preocupações estavam presentes na obra do escritor, mas não de forma tão acentuada.

Em janeiro de 1945 aconteceria ainda o evento que reuniria todos os grandes nomes da chamada "inteligência nacional", de todas as tendências: o Primeiro Congresso de Escritores Brasileiros. Realizado em São Paulo, em promoção da Associação Brasileira de Escritores, o congresso literalmente absorveu os últimos meses de Mário de Andrade.

"Comparecer? Não comparecer?", revela em carta a Rodrigo Mello Franco. "Um Congresso de Intelectuais num regime destes, ou sai bagunça, tiro, prisão, ou é o avacalhamento da Intelligentsia nacioná. Não encontro argumento que me tire deste dilema porque não vejo possível um Congresso de Escritores não se pronunciar, agora, sobre o primeiro, senão o único, alimento vital do que seja inteligência, liberdade de pensar".

As dúvidas, ou as preocupações, Mário leva consigo ao congresso. "Parece que as coisas estão se aprontando de tal maneira que pros que têm alguma noção de dignidade e alguma consciência da Inteligência nacional, deixar de vir é uma deserção", ressalta na última carta a Fernando Sabino, em janeiro de 1945. Mário já está consagrado como o nome mais representativo do Modernismo — "a chave do movimento modernista no Brasil", como diria Oswald de Andrade, anos mais tarde. Oswald, brilho individual do movimento, a polarizar com Mário, morreria relegado ao ostracismo, em outubro de 1953, só voltando ao reconhecimento por força dos poetas concretos e, posteriormente, pelo Tropicalismo.

Sabe-se que Mário não pediu a palavra uma só vez durante o congresso, embora não tenha faltado a nenhuma sessão. Sentava-se, observava e aos mais íntimos confienciava que "estava se falando demais". No encerramento, teria chegado mesmo a declarar que o congresso foi, "politicamente, magnífico; literariamente... acho que se abusou um pouco da arte de prolongar as idéias..."

O verdadeiro e ignorado socialismo

Drummond, numa autêntica carta-testamento, escrita em fevereiro de 1945, revê o posicionamento padrão dos intelectuais brasileiros dos anos 20/40 — a preocupação estrutural com o problema da construção da identidade nacional e das instituições — afirmando que o congresso deixou claro para ele, Mário, que o "intelectual" não pode se meter nisso (a política) porque pela sua natureza, "pela definição mesma de não-conformista não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político".

Tal revisão, que sob todos os aspectos merece ser interpretada como posicionamento circunstancial, surge no ideário cristão de autor com um certo tom de mea-culpa pelo engajamento enquanto homem público ao qual ele nunca se furtou. Ainda que o "culto à solidariedade humana" e sua "curiosidade polimórfica" dividissem sua capacidade produtiva entre as causas mais variadas: da ficção à poesia, e desta ao folclore, à teorização sobre a crítica, a música, a medicina, as artes plásticas, a estética e a história da arte, além da dedicação à administração cultural e à orientação intelectual de sua época. Há mesmo quem sustente que Mário foi quem mais escreveu cartas no Brasil.

Ele idealizava: "minha maior esperança", diria, em mais de uma ocasião, "é realizar no mundo o verdadeiro e ignorado socialismo". Era o personagem correto, seguindo princípios humanistas, universais, de acordo com as variações exigidas por seu momento reflexivo.

Nas cartas a Fernando Sabino, onde seu caráter de "mestre" (o "professor" Mário de Andrade) melhor fica explícito, há pelo menos um trecho lapidar no que se refere aos "princípios":

Há nesta rua Lopes Chaves um ridículo homem que chegou à convicção que neste momento culminante da vida, toda arte é pueril, todo indivíduo que não se sacrificar totalmente pela vida coletiva humana é um canalha, é um vendido, é um canalha.

A produção de Mário, sobretudo a dos anos 40, revela tanto as sendas do mundo interior do escritor, seu método racional, autodidata,

quanto os modos de sociabilidade advindos e criados por estruturas paternalistas e autoritárias — daí, por exemplo, seu cuidado em manter rigorosamente em caráter privado aspectos com sua sexualidade.

Mário, nos anos 40, é mais que nunca o norte, o guia espiritual do Modernismo, o defensor do direito permanente à pesquisa estética. E, em 1945, apesar do desejo confesso de ser Macunaima ("astuto, incoerente, sem nenhum caráter"), o homem-de-gabinete sem precedentes entre os ditos literatos brasileiros não tem como dissociar-se da simpatia a certos ideais políticos, mesmo com posicionamentos circunstanciais contra a política.

Posicionamentos por certo paradoxais (Mário: "sou trezentos e cinquenta, trezentos e cinquenta e um") de quem compreendia, e bem, uma das regras básicas das ciências sociais, segundo a qual nada escapa ao plano político — uma vez que a realidade, a priori, já é profundamente política.

O próprio Mário nunca se furtou a esta consciência da realidade/ responsabilidade, seja buscando a campo as bases da "construção nacional", seja intervindo através do trabalho voltado para a experimentação e a procura da mais pura essência revolucionária de nacionalização ("abrasileirar o brasileiro"). Ou como "funcionário" na institucionalização da cultura nacional, o que inclui trabalhos pioneiros à frente do Departamento de Cultura, em São Paulo (1934-37), na Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro (1938-41), e mesmo antes, na militância no Partido Democrático, fundado em 1926 e de atuação centrada na defesa dos direitos políticos. Sem contar a inevitável, para as circunstâncias da época, gravitação em torno do ministro da Educação de Vargas, Gustavo Capanema.

Projeto progressista e nacionalista

Assim como outros intelectuais importantes no período, Mário não pertencia à esfera de influência autoritária, mas abriu concessões ao projeto "progressista e nacionalista" do Estado Novo — por certo

consciente da mediação político-institucional de que se servia e, em última instância, legitimava. Contudo, a resistência propriamente dita ao regime autoritário só estaria patente e fortalecida em 1945, contraditoriamente com a vitória dos Aliados, que Vargas apoiou enviando tropas à Itália, sobre o Eixo (nazo-nipo-fascista), com o qual o ditador mantinha afinidades ideológicas.

O nacionalismo de Vargas, com ideário fascista e prática populista, guarda diferenciações fundamentais do nacionalismo humanista e empírico almejado por Mário. Só que o "doutrinador do Modernismo" não é exceção: elementos de todas as tendências foram cooptados no projeto da "construção nacionalista" do Estado Novo, dos militantes de esquerda aos integralistas, à intelectualidade em geral, aos membros da reação católica, além de toda uma geração de novos bacharéis. Capanema ofereceu a Mário a direção do Departamento de Teatros em 1938 e o fez participar do Instituto Nacional do Livro, como alto funcionário.

"Estou assim: fero, agressivo, enojado, intratável e tristíssimo", declara na carta a Drummond. "Votar eu voto, me filiar a um partido, se surgisse um partido possível, eu me filiava. Mas sem posição, sem compromisso, sem a menor perspectiva dum prêmio. E se o partido subisse, eu me veria imediatamente desligado dele, pra julgá-lo. Incapaz do conformismo do triunfo".

Em 1945, há no senso comum a convicção (expressa por Jorge Amado com propriedade, alguns anos antes) de que "a situação é de tal modo trágica que aquele que não está de um lado está necessariamente de outro". E há o Congresso de Escritores, classificado pelo próprio Mário como "coroamento" de sua carreira e vida — "tanto que fiquei até com vergonha da imodéstia. Mas depois aceitei a idéia com toda a modéstia". Um Congresso de Escritores que simboliza a passagem a uma nova época, mas não toma posições política definidas.

Ao contrário: o congresso delibera uma "Declaração de Princípios" que atende no geral a princípios liberais e apenas convida a manifestações "em defesa dos direitos e da dignidade da pessoa humana e dos valores da vida interior (!) contra as tendências de domínio e absorção do indivíduo, capazes de reduzi-lo a um simples instrumento político".

O congresso atende ainda a setores de esquerda que incluem as tendências não alinhadas à proposta "queremista" de comunistas em apoio

a Vargas. Mas só atende em linhas gerais, quando incita os intelectuais a reconhecer que somente a literatura e a arte que desempenham um papel social servem à coletividade de seu tempo, se renovam e, em contato com as camadas sociais, "podem realizar uma comunhão fecunda entre o povo e os criadores de cultura".²

O saldo da "Declaração de Princípios" é correto para os princípios humanistas e universais de Mário. A coincidência é que este "coroamento" de vida e obra precede em apenas alguns meses ao pós-guerra e ao recrudescimento do apego à prática e ao engajamento político em todo o mundo — e que, no Brasil, aproximaria mais, nas décadas seguintes, posturas intelectuais a causas e campanhas de cunho popular. Em seus últimos meses de vida, Mário não perdia de vista que o nacionalismo é que engendrava seu projeto autobiográfico de cultura: projeto que não poderia ser diferenciado dos rumos do Modernismo e mesmo da arquitetura política do Brasil nos anos 20/40.

Liberdade individual e responsabilidade social

A segunda metade dos anos 40 marca a ascensão do individualismo existencialista entre a intelectualidade europeia, assim como na década anterior se verificava a ascensão dos movimentos autoritário-nacionalistas. O que Mário considerava postura humanista vem prefigurar a preocupação crescente com a liberdade individual, aliada às possibilidades de engajamento, à procura da responsabilidade social do indivíduo. Porém, suas preocupações têm ponto crucial, ao contrário dos existencialistas, no anti-individualismo, no nacionalismo ("mas não embravecido") e em sua formação católica.

"Os movimentos espirituais precedem sempre as mudanças de ordem social", dizia. Catolicismo (ou antes formação religiosa católica) sem dogmas, orientando-se pela liberdade e a busca de valores universais. Catolicismo filtrado pela tomada de consciência das raízes culturais, da identidade brasileira.

O mesmo Mário que até os anos 20 era "congregado mariano praticante", mais tarde rompe com o pensamento de Alceu Amoroso Lima porque dogmas religiosos não tinham mais razão de ser entre suas preocupações estéticas e sociais.

Nas cartas, dizia estar mais em busca da pergunta que das respostas, ou da verdade, o que não impedia sua postura reflexiva (e certamente explica tanta disponibilidade para causas as mais variadas). "Mas sem ideologias, sem dogmas, sem verdades impostas". A verdade, tal como propõe o raciocínio iluminista, só poderia brotar da realidade da sua própria experiência vivida, com o auxílio da razão e da reflexão.

"O intelectual legítimo não se preocupa com a possível eternidade de suas verdades", registra, completando em carta a Henriqueta Lisboa que não era pessoa de pegar em armas ou bombas: era do veneno da inteligência.

"É o que me dá alento", confia a Drummond. "Que o resto, trabalho, vida, ver os outros daqui, os da elite da esquerda politicando, carcomidos aos vinte-anos tanto como um perrepesta sexagenário, a intriga, o meu cartaz, tudo me dá desalento. Só o poema me salva e acredito nele, amo ele, me umedece os olhos". Mário acreditava que cada indivíduo, antes de se sentir como tal, sente como homem numa fase histórica e numa raça. Daí este raciocínio que incorpora desde antes de 1922 (e que depois confirma), de que a arte tem que servir, "às vezes com sacrifício da própria obra de arte".

Em entrevista publicada em 1944, Mário cita, para esclarecer, o romance *Amar, Verbo Intransitivo* — "não fosse a minha vontade deliberada de escrever brasileiro, imagino que teria feito um romance melhor (...). O assunto, porém, me interessava menos que a língua, nesse livro. Outro exemplo é *Macunaíma*. Quis escrever um livro em todos os linguajares regionais do Brasil. O resultado foi que, como já disseram, me fiz incompreensível até para os brasileiros. Bem sei que minha literatura tem muito de experimental. Que me importa. Disso não me arrependo".³

Mário formula, melhor que qualquer outro, as questões conjunturais de sua época e as questões estruturais, atemporais, com que se confronta o intelectual brasileiro. As "desconstruções" do Modernismo ele cedo rejeitou. Manteria, entretanto, o gosto pela experimentação e pelas vanguardas européias, o senso de humor e um referencial reflexivo,

por certo, "antropofágico". A postura: nacionalista, expressionista, pacifista e humanitária, dando margem quando muito à idealização de um "socialismo religioso", "matavirgista" (de mata virgem) na elaboração de conceitos não necessariamente precisos (como convém à estética expressionista), tirando o maior proveito possível das manifestações "primitivas" das artes e do comportamento humano.

Seu nacionalismo "matavirgista"⁴ vem dar no sentimento da identidade nacional, verbalizado pelo próprio:

A pesquisa do caráter nacional só é justificável nos países novos, que-nem o nosso, ainda não possuindo na tradição de séculos, de feitos, de heróis, uma constância psicológica inata.⁵

Mário de Andrade conclui seu "testamento" magoado com a política e com os políticos. E, talvez por mera representação de retórica, impõe a si próprio o destino de "torre de marfim" (na carta a Drummond: "pela primeira vez se impôs a mim o meu, nosso destino de artistas: a Torre de Marfim (...). É da sua torre-de-marfim que ele (o artista) deve combater, jogar desde o guspe até o raio de Júpiter incendiando cidades. Mas da sua torre").

A torre-de-marfim, construção poética, diz muito da autoridade que Mário veio buscando erigir, de maneira metódica, como aspiração, desde o período anterior a Vargas e ao Estado Novo, remontando ao "happening" de celebração das vanguardas que foi a Semana de Arte Moderna de 1922. "Não devemos servir de exemplo a ninguém", escreveu. "Mas podemos servir de lição". Verdade seja dita.

NOTAS

* Aluno do Mestrado em Literatura Brasileira do Curso de Pós-Graduação em Letras - FALE/UFGM, em regime de Disciplina Isolada.

- ¹ ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
_____. *Cartas a um jovem escritor* - de Mário de Andrade a Fernando Sabino. Rio de Janeiro: Record, 1981.
_____. *Cartas de trabalho*: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró-Memória, 1981.
_____. *Correspondente contumaz* (Cartas a Pedro Nava). 1925-1944. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
_____. *Querida Henriqueta*: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- ² PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990. p.95.
- ³ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. p.289.
- ⁴ SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p.258.
- ⁵ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980. p.195.

A MÁQUINA DE PRODUZIR COMOÇÕES

Laura Beatriz Fonseca de Almeida*

... o interessante seria estudar a maneira com que transformei em lirismo dramático a máquina fria de um racionalismo científico.

Mário de Andrade

Amar, verbo intransitivo é o primeiro passo de Mário de Andrade em narrativa longa. O livro, que a princípio se chamaria *Fräulein*, foi publicado em 1927 e escrito entre 1923-1924. Quatro redações diferentes, conforme comentário do autor em carta a Manuel Bandeira, marcaram a elaboração do texto que, em 1944, foi revisto para uma segunda versão. Nessa revisão o autor suprimiu alguns comentários do narrador, alterando, em parte, a sua proposta inicial, feita no clima das idéias da "fase heróica" do Movimento Modernista Brasileiro.

A leitura de *Amar* nos sugeriu uma consulta a outros textos do escritor, para que nossas observações analíticas sobre os aspectos modernos do romance de 1927 se fundamentassem no próprio projeto estético defendido por Mário. Recuperando algumas de suas afirmações teóricas, acreditamos poder encontrar um espaço para rever alguns postulados da vanguarda brasileira, reflexo das inovações que impulsionavam o mundo nos anos vinte e passavam a compor uma nova estética — a estética do mundo moderno. Alcançar as inovações da arte do escritor no seu projeto sobre a criação permitiu-nos detectar os recursos técnicos e temáticos inovadores dessa prosa experimental de 1927, como parte do seu compromisso com o experimentalismo da primeira fase do Modernismo.

A proximidade das datas levou-nos a fazer a leitura de um discurso de Mário, em 1924, sobre algumas tendências da poesia modernista. Lendo-o, pudemos avaliar o grau de importância atribuído pelo

escritor à simultaneidade como processo artístico. Acreditava o autor que as sensações complexas só poderiam ser alcançadas pela simultaneidade de sensações interiores, e estava convencido de que tal processo artístico seria uma das maiores conquistas da poesia e da literatura neste século. Vinculada à vida moderna e à complexidade interior do ser humano, a simultaneidade — "coexistência de coisas e fatos num momento dado"² — promove um jogo de visões justapostas ou sobrepostas, adequado à apreensão do real dos tempos modernos.

O recurso da simultaneidade permite ao artista ampliar os horizontes da literatura. Registrando com maior perfeição a vida e a natureza, a cinematografia supera as artes plásticas e as da palavra, ao resgatar em sua estrutura a essência da velocidade do mundo moderno. Mário elege essa nova arte como "Eureka das artes puras"³ e, assim, revela-se descrente da visão tradicional da arte e dos limites da descrição literária. A procura de uma nova linguagem que faça da obra um processo em desenvolvimento, uma transformação de emoções e não apenas um resultado copiado dos sentimentos e das sensações, traduz seu empenho em instaurar uma outra dinâmica no texto: a da representação vivida, que lhe permita transformar a obra numa "máquina de produzir comoções".⁴

Impulsionado por essa nova ordem de idéias, Mário acredita que a obra de arte se faz ou se recria a cada contato com as suas imagens e que o leitor, sendo chamado a participar do raciocínio lúdico do autor, deixa de ser um mero contemplador e passa a assumir, ao lado do narrador, uma função de colaborador da mensagem que a obra quer transmitir. Na época da publicação de *Amar*, João Ribeiro sugeriu essa nova relação entre o leitor e o texto, classificando o estilo de Mário de "epilético" por analogia aos pintores "pontistas" "que confiavam ao trabalho da retina a mistura e o efeito das cores".⁵ Nessa perspectiva, cabe ao leitor fazer a mistura e o efeito das verdades da trama.

Por analogia, aproximamos a proposta do escritor às afirmações feitas por Eisenstein sobre a montagem, recurso básico na arte cinematográfica. Para esse teórico o reconhecimento do tema de uma obra está ligado ao processo de recriação de imagens pelo espectador, a partir das orientações dadas pelo autor. A montagem, a seu ver, tem a virtude de proporcionar a interferência da emoção e do raciocínio do espectador no processo criativo.⁶

O interesse de Mário pela cinematografia e pela simultaneidade como um procedimento artístico aproxima-o das idéias que percorrem o mundo nos anos vinte. A técnica da montagem desenvolvida por Eisenstein e a síntese rápida e cinemática da prosa moderna são inovações presentes na sua obra, o que garante a inscrição de seu pensamento na vanguarda revolucionária da época. A exemplo disso, a leitura crítica da prosa inovadora de Blaise Cendrars, feita por Mário em 1924, inclui suas idéias no contexto da arte moderna, não só brasileira como européia. Ao apontar recursos utilizados pelo escritor francês, tais que: o uso de palavras e frases curtas de significação exata; montagem por justaposição, na busca de uma síntese sistemática, rápida e cinemática (recursos estes que podem ser avaliados também no interior de seus textos), Mário confirma seu compromisso com a arte moderna do século vinte.⁷

A construção em síntese, em que as frases curtas são entrecortadas pela seqüência das cenas, semelhante à visão rápida, cinemática, é básica na prosa do autor de *Amar* e atualiza uma nova relação entre autor, texto e leitor. Avaliada como um processo dinâmico, essa relação se dá, no nível do discurso narrativo, dialogicamente. Apresentando, simultaneamente, o conflito das personagens e o conflito do escritor, Mário abre um espaço no texto para o encontro entre o autor e o leitor. No interior da trama, o exercício crítico expõe a fragilidade de seu veículo — a linguagem, e a literatura se autoquestiona. Dialogando com o texto, o autor dialoga com o leitor, para que este experimente fazer o mesmo, dialogando com o texto para dialogar com o mundo.

A literatura de vanguarda traz para o centro a crise do homem moderno e, por conseguinte, a falência dos esquemas tradicionais, gerando a crise da representação. A tomada de consciência da complexidade do mundo contemporâneo leva a literatura a fazer do ato de construir um tema em si mesmo. Quando a linguagem se torna objeto do seu próprio discurso, "para se encarracolar sobre si mesma,"⁸ desmitificando o dizer da arte, é chegado o momento de romper com a tradição, e criar. O momento da ruptura para Mário significa assumir, na linguagem, a inquietação da procura como modo propulsor de sua arte, que ele define como "uma curiosidade em via de satisfação".⁹

Mário, ao fazer da crise da representação um dos temas do romance de 1927, dá um passo significativo na experimentação literária. É

evidente que as idéias modernas do autor na "fase heróica", presentes em *Amar*, fluem como novidades rebeldes e não como produto de uma sistematização coerente, podendo parecer dispersão do autor, quando, de fato, são aberturas do texto em busca de um novo texto. As inovações se apresentam como perguntas e assim devem permanecer no público leitor, que durante a leitura do livro permanece, por solicitações do narrador, comprometido com o seu questionamento.

A crítica, na época, não acompanhou o espírito da procura do escritor e reagiu desfavoravelmente à obra de 1927. Mário, ao discutir, num artigo, as possíveis razões para a fria reação a seu texto, comenta que a falta de prefácio no romance talvez possa ter contribuído para que passassem despercebidos os recursos modernos dessa prosa. Como, no entanto, já tivera uma experiência negativa com o prefácio de *Paulicéia*, o qual desviara a atenção da proposta fundamental do livro, optou, nesse caso, por não fazer qualquer advertência e deixar simplesmente que o leitor entrasse sozinho e, ao lado do narrador, percorresse os caminhos que ele traçara.

Mário lamenta profundamente o olhar rápido dos críticos que, apegando-se a certos momentos do livro, esqueceram outros muito mais significativos. Assim, por exemplo ressaltando as idéias de Freud contidas no texto, não observaram a maneira, a técnica de discutir o assunto, isto é, como ele, Mário, conseguira transformar em lirismo dramático o racionalismo científico da iniciação sexual teorizada. E, por não perceberem isso, não lograram captar o jogo estético, o jogo de imagens, a sátira aos tempos modernos e o retrato do burguês brasileiro — "protótipo de beleza humana, individuo puro que se sujeita às grandes normas", desenhado pela figura de Carlos, o protagonista da história. O autor realiza nesse romance uma discussão profunda e complexa do homem, semelhante à análise feita por Chaplin e pela auto-análise de Proust, e, portanto, não aceita a perspectiva simplista dos críticos que muito pouco ou nada perceberam da obra.¹⁰

Não só na época da publicação, mas também posteriormente, *Amar* permaneceu como um texto pouco compreendido e mal avaliado por algumas décadas. A crítica de Olívio Montenegro nos anos cinquenta é uma das constatações da pouca receptividade que a obra continuou tendo. Para o referido crítico, esse texto é um "romance magro, descarnado, um

romance sem história e a bem dizer sem intriga.¹¹ Nessa avaliação O. Montenegro contraria, na essência, as palavras de Mário, comentadas acima, as quais revelam ser a obra uma discussão profunda e complexa da existência do homem moderno. A análise do crítico, entretanto, não revela no geral um desconhecimento das inovações técnicas do romance, mas, ao contrário, uma leitura incompleta de tais recursos. O espírito de crítica do autor, para Olívio, representa uma ameaça à imaginação romanesca, o que demonstra uma percepção inadequada da deliberação do escritor em questionar o narrador, as personagens, o leitor e a si próprio, como forma de realizar, no nível da montagem técnica, as contradições do próprio tema e, assim, poder desmascarar o exercício da escrita.

A nossa leitura de *Amar* avalia as inovações do livro na trajetória de um escritor moderno, que, ao tematizar a crise da representação, vai em busca de "sinceridade". Libertando-se das regras convencionais do jogo literário e criando uma nova linguagem, ele pretende romper os obstáculos que o impedem de realizar o seu projeto: ter acesso à expressão da paisagem do eu profundo e ir ao encontro de uma identidade nacional. Em 1928, Tristão de Athayde atribuiu um sentido filosófico às inovações de Mário, considerando que o escritor teria ultrapassado os limites da criação ao encontrar "qualquer coisa de seu e de nosso" em *Amar*.¹² Para nós, essas inovações traduzem, justamente, o projeto do escritor, pois na procura da verdade subjetiva, que traduz o "eu", está a constatação de pluralidade do ser e o esboço de uma arte nacional.

Para Mário, o homem, definindo-se por duas sinceridades: a dos motivos inconfessáveis e a da máscara, escapa a qualquer visão que não seja múltipla e plural. Nessas duas sinceridades estão cabotanismos que compõem a sinceridade total.¹³ A procura dessa sinceridade é tema constante na obra do escritor como parte do seu empenho em definir o caráter nacional. Consciente da multiplicidade do ser, o autor traduz, através de suas personagens, o conflito desse desdobramento para compor, na fragmentação de cada uma delas, a identidade do brasileiro.

Amar traduz essa inquietação do escritor na proposta de uma prosa experimental, pela pesquisa de uma nova linguagem capaz de alcançar as verdades interiores, através de uma síntese rápida e cinemática. O uso da cena, a figura do narrador e a figura da personagem foram traduzidas por alguns críticos como recursos de uma montagem expressio-

nista que deixa em suspenso no texto a vida em suas contradições dilacerantes.¹⁴ São personagens dessas contradições uma família da burguesia paulista, os Sousa Costa, uma governanta alemã, Fräulein Elza e um empregado japonês, Tanaka. Os muros de Vila Laura, propriedade da família, delimitam o espaço de circulação da câmara e, nos *flashes* do dia-a-dia, configura-se o jogo das máscaras.

Cabe ao narrador traçar as linhas desse jogo e, ao fazê-lo, expor o discurso narrativo como máscara de um "autor-implícito" cuja consciência em conflito é a imagem de sua identificação com o mundo retratado. Através de seus caprichos, a voz narrativa permite, em alguns momentos da história, a sobreposição do plano da enunciação ao plano do enunciado, para que o jogo das máscaras, revelado no diálogo das personagens, se torne mais abrangente, envolvendo o diálogo do autor com a obra como parte do conflito. Na equação do conteúdo com a forma, o autor pretende garantir a verdade da obra pela complexidade do texto.

O argumento básico do livro resume-se na experiência do aprendiz Carlos, primogênito dos Sousa Costa, em sua prática da sexualidade, ensaiada durante as aulas de alemão dadas por Fräulein Elza na biblioteca. A relação do adolescente com a governanta está, em parte, comprometida com o universo do mundo burguês. Entretanto, como o clima dessa fase é idílico, essa experiência pode, superando os limites da prática da sexualidade, ser identificada a uma educação sentimental que problematiza o amor como fruto de uma relação intransitiva. Assim, a formação de Carlos pressupõe, na procura de sua "sinceridade", o desvendamento da linguagem que nomeia o contexto dessas relações.

A profundidade da linha temática central está na catalisação de outros temas que, ao se fundirem, dão a chave da lição de amor. Para a crítica da época, a justaposição de temas na obra sugeriu apenas uma atitude dispersiva do escritor. Ao contrário acreditamos ter tal proposta contribuído para a complexidade do texto que pode e deve ser pensado através de diferentes níveis de leitura.

Amar traduz a inquietude do escritor em busca de um novo conceito de arte. Questionando a "civilização epidérmica da humanidade" descrita pela arte tradicional, Mário pretende investigar a "selvageria que se entocaia dentro dos homens".¹⁵ Para tanto, cria uma heroína problemática e um herói em formação que, ao contrastarem com o mundo aparente

dos moradores de Vila Laura, descrevem o convívio com a máscara, como conflito. Apontando a farsa desse mundo, o autor faz de sua linguagem a imagem do dilema das personagens, para que ela revele a arte como disfarce do real.

Voltado para o "homem coletivo", o escritor pretende aproximar sua arte da vida, exercitando-a como "fórmula interrogativa" e, não, como verdade absoluta. Propondo-se às idéias mais humanas e menos teóricas, reconhece ter abandonado os "palhaços do palco" para se tornar "palhaço da platéia",¹⁶ pois como artista do século XX está dividido entre uma arte do sonho: "fórmula encantada do brinquedo sem razão, livre da vida, unicamente dando sensações de prazer", e uma arte da vida — "horizontal", onde "tudo iguala, aplaina e quer se reproduzir e perpetuar".¹⁷

É o artista em conflito que constata não poder fazer de *Amar* um livro de arte pura. Envolvido com a vida, com os nacionalismos e com os valores morais, está em busca de lições como fruto de uma vivência inquieta, melancólica, entre o imaginário e o real. A partir da verdade do amor intransitivo: resultado da entrega, do desejo, da aproximação dos amantes — ele define sua verdade de escritor, fruto da dinâmica do desejo — "causa assú, pela qual a vida interessa",¹⁸ como interesse intransitivo, sem complemento direto, como reação. A força que impulsiona Elza, em sua tarefa de professora de amor, é fruto do exercício de sensações sublimadas, que logra, na entrega, a satisfação do desejo disfarçado pelo "amor tese". Desvendando a personagem, o escritor desnuda-se e reconhece o desejo como impulsão lírica de sua obra.

A poética da obra resulta da aproximação do tema à técnica. Usando da palavra direta, adequada à ficção, Mário investiga a verdade que está além da máscara: o não dito, o que não é,¹⁹ submetendo personagens comuns, "vulgares, a "fatos incomuns". O tema na prosa nasce, a seu ver, da comunicação do eu profundo. No entanto, como atividade intelectual, a prosa descreve e desenvolve o tema pela inteligência, diferentemente da poesia que trabalha o tema por intermédio das sensações. Nesse raciocínio, o uso do discurso de tese, entrecortando a narrativa, parece estar de acordo com a montagem do texto ficcional, embora a crítica tenha sido contrária a esse recurso narrativo. A simultaneidade desse discurso com o dialogismo do autor viabiliza a crítica, a reflexão, como parte da construção da trama. Entre a escolha temática

(fruto de sentimentos inconfessáveis) e a técnica de elaboração da narrativa (resultado do desnudamento do processo de criação), o escritor encontra equilíbrio para expor seu projeto de artista moderno no idílio de 1927.

Envolvido no jogo das máscaras, Mário faz do ato de escrever uma projeção das experiências vividas pelos protagonistas. Na iniciação de Carlos, resgata sua trajetória à procura da definição do artista e da identidade nacional. Submetido ao rito da passagem da infância (sonho) para o mundo adulto (máscara), reconhece junto da personagem as duas "sinceridades" como inevitáveis. Nessa identificação: autor/personagem, o autor se revela e, "machucando" os leitores, rasga as páginas que o desmascaram: não criara, mas antes revivera cenas de sua experiência ("A cenesesia me vaiou. Fez muito bem. Ora eu sou prosador. Rasgo a página. Não quero e não descrevo"²⁰). Em *Fräulein* explicita o conflito implícito na lição de amor. Transferindo para ela o dilema da transição, vivido pelo adolescente, Mário apresenta a ambigüidade da verdade cabotina como uma questão não resolvida. E, assim, o final do idílio deixa em suspenso a sinceridade como uma ameaça à máscara, cujo conflito é um estado latente daqueles que, guiados pelo desejo, estão sempre à procura: "Porém se eu como bororó pudesse imaginar, falar e escrever talvez deixasse páginas bem minhas".²¹

NOTAS

* Professora do Departamento de Letras Vernáculas da FALE/UFMG. Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

- 1 ANDRADE, Mário. *A escrava que não é Isaura. Obra imatura*, 3 ed., São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- 2 ANDRADE, Mário. *Idem*, p.268.
- 3 ANDRADE, Mário. *Idem*, p.258.
- 4 ANDRADE, Mário. *Obra imatura. Op.cit.*, p.258.
- 5 RIBEIRO, João. *Crtica. Os modernos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1952, p.78.
- 6 EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- 7 ANDRADE, Mário. Blaise Cendrars, *Revista do Brasil*, São Paulo, março, 1924.
- 8 ARRIGUCCI Jr., Davi. *Escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p.170.
- 9 ANDRADE, Mário. *Losango cáqui. Poesias Completas*. 4 ed., São Paulo: Martins, 1974, p.67.
- 10 ANDRADE, Mário. A propósito de *Amar, verbo intransitivo*, *Op.cit.*
- 11 MONTENEGRO, Olivio. Mário de Andrade. *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, p.210.
- 12 ATHAYDE, Tristão. *Estudos*. 1ª série, Rio de Janeiro: Terra e Sol, 1928, p.32.
- 13 ANDRADE, Mário. Do cabotinismo. *O empalhador de passarinho*. 3 ed., São Paulo: Martins, Brasília: INL, 1972. Conferir: ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. *Texto/contexto*. 2 ed., São Paulo: Perspectiva, 1973.
- 14 LOPEZ, Telê Porto Ancona. Uma difícil conjugação. *Amar, verbo intransitivo*, 10 ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. Conferir Ramos, Maria Luíza. O latente manifesto. *Ensaio de Semiótica: Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura*. n.2, Belo Horizonte, FALE/UFMG, 1979.
- 15 ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Antônio Tisi, 1927, p.193 (cena suprimida na 2ª versão).
- 16 *Idem* p.193 (cena suprimida na 2ª versão).
- 17 *Idem* p.150 (o trecho citado foi suprimido na 2ª versão).

- 18 ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo*, Op.cit., p.89 (cena suprimida na 2ª versão).
- 19 Idem, Op.cit., p.113 (cena alterada em 1944: três razões apresentadas pelo narrador para não descrever o encontro dos amantes foram suprimidas. Na 2ª versão o momento da espera é preenchido pelo relato do "caso pansudo", que na versão de 1927 é comentado, com algumas modificações, após o final da história).
- 20 Andrade, Mário. *Amar, verbo intransitivo*, Op.cit., p.118.
- 21 Idem, p.30 (cena suprimida na 2ª versão).

MÁRIO DE ANDRADE: O PRAZER DO PARADOXO

Marli de Oliveira Fantini Scarpelli*

Para mim interessa mais a presença da ficção na realidade que a presença da realidade na ficção.

Ricardo Piglia

1. Mário por Mário

Malgrado seu copo ser grande, Mário de Andrade ainda bebe no copo dos outros, mas não sem antes beber obliquamente na fonte de Musset.¹

Mário é muitos. Ele fala em trezentos e cinquenta. Às vezes em mais. No poema que faz a abertura do *Remate de males*, o eu poético declara-se exilado de si mesmo. A imagem do corpo cuja voz aí ressoa é a da multifacetação — corpo desenhado em mosaico, que aspira à inteireza de um eu indiviso. A consciência de ser desterritorializado, de (in)consistir por outras vozes reproduz duas imagens: a do flâneur espalhando-se numa corrida que deixa reflexos à sua volta; e a do duplo que persegue a alma desprendida contando (projeto de ilusão metafísica) ser, um dia, abrigado por ela: busca de descanso, de unidade; de ser concha que condense as diferenças e iguale o sujeito a si mesmo.

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta, Mas um dia
afinal eu toparei comigo...

Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.²

O poema "Eu sou trezentos...", data de 1929. Em 1942, em carta a Henriqueta Lisboa, há um diálogo intratexto da realidade encenada no texto com esse poema. Mário relê então a questão de própria multiplicidade, cujo enfoque é agora de ordem comportamental: "(...) ando muito controlado moralmente, ando "direitinho" de assombrar". Frase provavelmente dita pelo desejo de justificar-se de um lado seu que insiste em manifestar-se. Pois, na mesma carta, depois de revelar o procedimento de auto-atribuição de notas pelo bom desempenho "vital", acaba declarando que "estava tão desgostoso com a parte vil do meu ser, quis estadeá-la, pra me libertar dela". Daí em diante, o tom é de mal-estar, e o remetente se vale de mediação da interlocutora bem como da "carta" para encenar o seu duplo, o qual impõe, imperativo, que Mário seja o temerário "trezentos e cinquenta e um", empecilho para as "boas notas" que o seu moralismo o obriga a atribuir-se. Sintomaticamente, esta é uma confissão que Mário destina à sua "irmãzinha de caridade", mantendo-se, com respeito a esse caso, reservado em relação a outros interlocutores.

Que coisa dolorosamente grave, em mim, esse indivíduo infame, diabólico, que eu carrego toda a vida comigo. E que eu, nem só "não quero", mas me seria impossível ser. Desde criança, que coisa desagradável, instintivamente desagradável, esse qualquer pensamento infame que me batia de sopetão inteirinho feito. Mas não carecia de nenhuma reação dirigida, nenhum pensamento raciocinado, para afastar o tal. A reação era instintiva. Era física. (...) Foi aí que fiquei horrorizado comigo e lhe escrevi, menos para lhe contar o que não posso ser, do que pra me libertar de mim. E me libertei de-fato. Voltei a ser apenas trezentos e cinquenta marios, repudiado duma vez o trezentos e cinquenta e um.³

Nessa mesma carta — talvez aquela em que tenha traçado com mais carregados tons e timbres seu auto-retrato — Mário se culpa e se desculpa; declara-se falso, falsificador e superficial; descobre-se incongruente na vida e na ficção. Mas, graças exatamente às suas contradições, o tom nem sempre é sombrio. Ante, por exemplo, o

titubeante estilo de um "artista quando jovem", desenha-lhe o mapa da escrita e, bem humorado, faz o elogio da pilhagem:

(...) você precisa muito de ler Machado de Assis, mas ler com reler, roubando ele, plagiando ele, nem no estilo, nem no espírito, mas na delicadeza do sentimento. (...) Roube dele tudo quanto possa ser útil a você, jogando o resto fora.⁴

Multifacetação, contradição, ambivalência, paradoxo? O que menos importa é qual qualidade deva ser atribuída a Mário. Certo é que diferenças atrás de diferenças tornam inevitável o recorte de situações curiosas, uma das quais se opõe diametralmente ao espírito de pilhagem manifesto no cuidado com a aprendizagem do jovem Sabino. Enquanto funcionário do SPHAN, numa carta-relatório endereçada a Rodrigo Mello Franco, diretor desse órgão, movido pelo rigor necessário à função e à realização de uma das tarefas exigidas pelo cargo — a biografia do Pe. Jesuíno — Mário, tomando a defesa do "Patrimônio", acusa indignado:

É incrível como os autores montam uns nos outros ou mesmo se plagam descaradamente. E o que é pior, se corrigem, com a maior desfaçatez, quando percebem incongruências uns nos outros, mas sem a menor documentação nem honestidade.⁵

Ao final de sua longa relação epistolar com Rodrigo Mello Franco, em 1945, Mário ainda trata da "Biografia de Jesuíno", caso que lhe rendeu conflitos durante os quatro e difíceis anos de conturbada elaboração. Justificando-se da metodologia adotada — prevalência do juízo crítico sobre a pesquisa histórica — ele confessa ter ignorado o trabalho de levantamento bibliográfico que daria consistência histórica à biografia. Pela justificativa final, percebe-se a quebra da promessa de rigor, implícita na carta de 21/06/41.

A parte da biografia é que me atenaza, preciso reler, modificar. É preciso. Tive, com a fuga do livro pra aí, o

que quer dizer que ainda não publicada, a obra principiou vivendo por si, sem minha autorização ou condescendência, tive a noção exata de que, se o tom ficção está certo pro caso, me deixei levar às vezes por uma, como dizer, pra uma liberdosidade, uma licenciosidade literária, uma imodéstia no tratamento do tom. Sobretudo naquele refrão de Jesuino tomar consciência de seu mulatismo, olhando na frente a mão mulata dele, pintando, tocando os órgãos. É ter feito disso um refrão que tornou licenciosa a análise psicológica. Eu só podia fazer disso um refrão tratando de biografia histórica, se tivesse apoio bibliográfico.⁶

O adendo a esta última carta, com ares e timbre de carta-testamento, desdiz a desculpa e, além de registrar a ambivalência de Mário, afirma-se como um dos seus legados à modernidade: se digerida e bem metabolizada, uma idéia pode ser (trans)criada em nova paternidade. E reinaugurar-se de forma inaudita.

Rodrigo

Contando o caso das Carmos ao Saia, diz ele que já falara comigo sobre Paciência. É assim que a minha feliz memória me permite descobrir e inventar muitas coisas à custa de inteligência alheia. Resta é o prazer, quase físico, do descobrimento, que esse não se tira.

Abraços.

Mário⁷

2. O prazer do paradoxo

Poeta, ficcionista, crítico, feroz crítico da cooptação de intelectuais ao Estado e funcionário público do Ministério Capanema, instigador da inteligência artística brasileira e caixa de ressonância dela, devoto da alegria de viver e cultivador crônico de doenças, Mário de

Andrade provoca o trânsito de todas as vias por que circula até, às vezes, ao engarrafamento. Nesse percurso, inverte ou até perverte as direções. E se ele produz paradoxos, é também e sobretudo por isso um profícuo (e generoso) doador de sentidos de tudo quanto toca. Na sua relação transgressora com a história, transgressora e incestuosa com a língua (materna), sua (des)construção da própria identidade e da identidade nacional, seus insultos às instituições, sua fuga para o devir, ele "mostra o traseiro ao pai político"⁸ — à doxa e promove a ruptura do sentido único e direcionador que costuma impedir deslocamentos e nova direção. Com a "subversão simultânea do bom senso e do senso comum",⁹ Mário foi fazendo o traçado do novo sentido que Deleuze atribui ao paradoxo.

Em carta endereçada a Manoel Bandeira (1924), Mário fala de um assunto que se tornou obsessivo — recorrente em sua interlocução com os amigos — a doença, que aí é tratada de maneira tão envolvente que produz desconfiança: mais que um "cuidado de si", o corpo doente parece manter, com "ela" uma relação voluptosa e vibrante de interpenetração e convívio essencial: "Eu quando fico doente, me trato, vivo a doença, vivo pra doença."¹⁰ Se doença soa nesse ponto como companheira vital — ainda, que provisória —, o tom irá irradiar e consistir mais, quando Mário compartilha sua própria dor com Drummond: "A própria dor é uma felicidade."¹¹ É também para este outro que sinaliza as direções que percorre para se mapear. Na carta de 23/08/25, aconselha Drummond a se organizar e, como exemplo, vale-se do próprio traçado de vida, no qual se percebe que duas coordenadas opostas se entrecruzam e se condensam num único ponto, o do "imprevisto previsto", cujo movimento antagônico acaba sendo traduzido pelo próprio Mário:

E por isso, porque tenho uma vida traçada de acordo com o que me pareceu o meu destino, tenho uma existência estupenda, uma alegria honesta de criança uma bruta movimentação de imprevistos. É uma coisa muito sabida já que o imprevisto é uma gostosura porém isso da gente não saber o que vai fazer por diante, não se traçar uma existência, não ter uma finalidade, deixar tudo ao deus-dará ter uma vida imprevista me parece sem sofisma que é a própria negação do imprevisto. É um imprevisto

previsto, esperado que até exclui a possibilidade do desejo, força motora do gosto, porque tem de vir fatalmente. (...) Eu tenho um gostinho pelos paradoxos, bem se vê. Que que hei de fazer! Aborreço os paradoxos.¹²

Um dos lugares onde talvez a ambivalência de Mário de Andrade se tenha mostrado mais clara é a conferência *O Movimento Modernista*.¹³ Apresentada em 1942, portanto vinte anos após a "Semana de Arte Moderna", ela se propõe à revisão crítica do "movimento modernista", apontando-lhe as falhas, e as contradições de seus participantes. No fim das contas, a voz que fala no texto confunde-se de maneira tão imperativa com o assunto tratado que acaba abandonando o "nós" que falava de uma memória coletiva, passando a falar por si mesma e a se escrever. A ambivalência está menos na (in)coerência político-ideológica reclamada pelo texto do que no desvio do rumo tomado pelo discurso, cuja sintaxe vai sofrendo fraturas, as quais, como resultado, produzem um assíndeto quase generalizado: vários motes deixam de subordinar-se à idéia proposta e com isso acabam se colocando à deriva do texto; outros nem chegam a seu desenvolvimento e parecem também não ter aí qualquer função. O início da conferência acena para a promessa de biografar o movimento modernista e de detectar-lhe a importância histórica, enquanto "o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional".¹⁴ A relativização da "importância" do movimento começa a ser esboçada, quando é nele identificada uma lacuna — imperdoável no entender de Mário —: O movimento não gerou as mudanças político-sociais que dele se esperavam.

O movimento de inteligência que representamos, na sua fase verdadeiramente modernista não foi o fator de mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador; o criador de um estado-de-espírito revolucionário e de um sentimento de arrebatamento.¹⁵

Uma sensação de inoperância, ressoando como mal-estar na voz que fala no texto, conduz à tentativa de diagnosticar as razões que provocaram a "falha" nos resultados do "movimento". É precisamente essa sondagem que irá implicar a reviravolta no tom e na direção da conferência. A partir desse ponto, referindo-se aos oito anos que vão da "semana" de 1922 até 1930, o texto fala do "tempo de festas para seus participantes"; do "cultivo imoderado do prazer"; da "maior orgia intelectual que a história do país registra".¹⁶ Para designar as reuniões dos modernistas nesse período, é usada a expressão "movimento dos salões", descrevendo-se, então, festas, festins e banquetes que, apesar de temperados pelo saber, por "acaloradas discussões de arte moderna", acabam aguçando os sentidos do leitor pelo sabor da "maravilha da comida lusobrasileira", pela visualidade dos "almoços e jantares perfeitíssimos na mesa de cunho afrobrasileiro". E o texto termina esse festival hedonista, convidando o leitor a um exercício de voyeurismo — a olhar, pelas frestas do tempo, "o mais gostoso dos nossos salões".¹⁷

Criado o pacto dionisiaco, Mário recua. O inebriante curso que ele vinha dando à biografia do movimento se desvia, ao esbarrar na auto-censura do biógrafo. O conflito entre prazer e culpa vai resultar numa antinomia que ancora em um "amargo prazer". Se pensarmos que a belicosa palavra de ordem do Modernismo era "destruição", o que se deixa ler agora é um sensualismo ferido, uma perda, um "fading".

Doutrinários, na ebbriez de mil e uma teorias, salvando o Brasil, inventando o mundo, na verdade tudo consumíamos, e a nós mesmos, no cultivo amargo, quase delirante do prazer.¹⁸

Prazer e culpa, destruição e auto-destruição, participação e abstencionismo são antíteses que irão conduzir a voz do texto à disfunção, ao "dever-louco imprevisível", que, segundo Deleuze, é o lugar a que leva o paradoxo.¹⁹ o "nós" desloca-se para o "eu"; a "biografia" cede lugar à auto-biografia; o tempo literário devora o cronológico e o passado se presentifica, pois nele foram contraídas as dívidas que ora são a razão de ser do 'mea culpa' da voz que confessa as próprias frustrações..

Atuais, atualíssimos, universais, originais, mesmo por vezes em nossas pesquisas e criações, nós, os participantes do período melhormente chamado "modernista", fomos com algumas exceções nada convincentes, vítimas da vida e da festança em que nos desvirilizamos. Si tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada da vida contemporânea. E isto era o principal! Mas aqui meu pensamento se torna delicadamente confessional, que terminarei este discurso falando mais diretamente de mim.²⁰

Ao final da conferência, Mário denuncia o desvio na direção que pretendia dar a totalidade de sua obra, obra como projeto de "amihoramento político-social do homem".²¹ Melancólico, ele reconhece esse desrumo como um paradoxo, um "paradoxo irrespirável".

Mas eis que chego a este paradoxo irrespirável: tendo deformado toda a minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável! E é melancólico chegar assim ao crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado.²²

3. Biografia e autobiografia

"Quando tudo está contado, [afirma um Montaigne "avant la lettre"] nunca se fala de si mesmo sem perda".²³ Perdida, pois, a direção da conferência, Mário fala de si mesmo. Dolorosamente. Ou o inverso: por ter tocado na memória do vivido, terá se abeirado de algum objeto perdido? A questão é, no mínimo, perturbadora, uma vez que nossa expectativa "admite" invasões do inconsciente, aparecimentos súbitos e "inexplicáveis"

de fantasma(s) na cena do texto, mas contamos com alguns limites e interditos impostos por certas convenções textuais. Cartas, poemas, o espaço ficcional são "adequados" a confissões, a intrusões do autor implícito, à materialização do imaginário, da fantasia, do desejo. Mas uma conferência? Nela não esperamos senão uma exposição sobre o assunto a que se propõe. O que há, pois, de imperativo nesse autor que o impele a transgressões tão perturbadoras ao senso comum? O que fala em Mário? "Falo precisamente ali onde falto" — ele parece responder. "Talvez fale para existir, ou melhor, escrevendo me escrevo; sendo assim, posso me ver sendo visto: e daí reconhecer-me". Respostas pouco convincentes, pois, se "poderiam" explicar o que genericamente impele alguém a escrever, não explicam por que Mário se nega a submeter-se à castração imposta pelo tipo de texto de que se trata (e castração datada; fosse escrito na passagem para o terceiro milênio, intrusões desse tipo seriam recursos pós-modernamente valorizados). Mas não. Escrito em 1942, é um texto que causa uma estranheza bem inquietadora.

No mais, em não raras situações, Mário — talvez movido pelo mesmo rastreamento de seu corpo fugidivo — mistura sua identidade com a de outrem. Exemplo disso é a "Biografia do Padre Jesuíno", em cuja "Introdução", o autor alerta que concebeu seu trabalho como um "conto biográfico", dando-lhe "expressão literária". Explicada a vertente por cujo veio será conduzida a história, há um cuidadoso esclarecimento sobre a metodologia utilizada.

Interpretei dramaticamente. Mas as Notas provam, esclarecem ou justificam a minha interpretação e repõem tudo no seu lugar. Quanto à obra, reservei para ela o melhor do meu esforço, fazendo-a intencionalmente de ordem técnica, cerceando ao possível os arroubos do entusiasmo.²⁴

Não deixa de ser curioso o fato de que em resposta à demanda de posicionamento seu com respeito a "conhecimento técnico", Mário de Andrade tenha esclarecido a Oneyda Alvarenga ser este imprescindível ao artista, por torná-lo apto ao "fazer criticamente".²⁵ No entanto, ainda que tenha denotado a cuidado de limitar seus arroubos na composição da

"biografia", ocorre justo o contrário. Não há como provar, esclarecer ou justificar os sentimentos e intenções atribuídos a Jesuíno. As suposições e interpretações excedem de tal forma a postura proposta pelo biógrafo, que o resultado mais se assemelha a psicografia do que a biografia. Parece-nos ter havido a intrusão de uma outra "voz" que, trapaceando com a do "biógrafo", fã-lo incorrer no julgamento de valor, não da obra, mas do artista.

(...) consciente de sua mestiçagem, e revoltado com o preconceito de cor, na sua primeira obra de pintor independente, em toda a consciência, se vinga das formas do mundo, e conquista para as pessoas de cor um lugar no céu católico, desrespeitando as leis congregacionais da Senhora do Carmo inculpável, pintando no templo dela um anjinho mulato, um santo mulato e talvez negro, mas disfarçado na cor. Esse marginalismo revoltado o levou a audácia maior ainda, na aspiração de se afirmar e adquirir pedigree. (...) reafirma nos quadros do Patrocínio a sua ambição de uma genealogia familiar. E retrata então os quatro filhos.²⁶

Produzir obra de arte como vingança; criar o espaço da ficção para instituir-se a si e aos seus numa ordem social e familiar, inaugurando a própria genealogia; desenhar-se como corpo são alguns recortes da 'biografia', que atordoam e criam suspeição: galhofa do autor de Macunaima ou travessia de espelho? Até mesmo o "autor" do texto começa a duvidar se não teria carregado nas tintas do objeto retratado. Naquela última carta a R.M.Franco, Mário questiona os próprios métodos de pesquisa da 'biografia', mas não sem antes, surpreso com o que ouve de sua voz, contatar: "Puxa, como eu estou me deixando escrever!" É bem provável que essa "escuta" o tenha levado à decisão de rever o que extrapolou e à resolução final de remexer na biografia e cortar-lhe os excessos, para os quais não houvesse "apoio bibliográfico":

Então quero modestizar mais a parte da vida, um pouco só, quase que apenas tirando o refrão da mão.²⁷

Nada muda, pois a morte inesperada impede-lhe o previsível movimento que o obriga a deslocar-se. A suspensão do gesto, em lugar de apagá-lo, pontua-o e cristaliza a inconstância de Mário. E, sobretudo, fornece a senha para se penetrar em seu mundo interior: um cenário cheio de luzes, de atores, de vozes desconcertantes formando um labirinto forrado de espelhos, onde a superposição de imagens mostra sucessiva e multifacetadamente várias máscaras que se recombina a cada deslocamento do observador. Máscaras reversíveis, porque forjadas pela busca ostensiva de reconhecimento no outro — não importa que outro (se bem que Mário elege, em carta a CDA, o seu outro virtual, pois quando fala de sua dependência em relação à opinião dos outros, corrige-se: "Certos 'outros', está claro"²⁸). O que Mário parece querer, nesse caso, não é a outra pessoa, mas antes a alteridade, através da qual busca a consciência de si.

Nesse sentido, "fazer-se de espetáculo" é forjar a relação especular como meio de chegar à reflexão, ao saber de si. Na carta de 24/08/44 a Drummond, o gesto inicial confirma a inconsciência do inconsciente; por estar falando de si, Mário se deixa trair pela própria precisão: nega, para depois afirmar — malgrado de viés — que se faz de espetáculo com o fito de saber, de saber como é visto, quem ele é para o outro. E assim se saber.

(...) eu fui levado pela necessidade de confissão e não pra me dar de espetáculo a você. É verdade, Carlos. Mas reconheço que de uns tempos para cá o meu "caso", digamos o meu espetáculo me apaixona. Não por me divertir, pelo contrário, não raro me amarga bem. Mas pra saber, pra saber.²⁹

Um variante desse cenário pode ser lida no Mário "epistolomaniaco"³⁰ que — ao encetar intermináveis diálogos com seus pares através de correspondência, freqüentes a ponto de fornecerem material para muitos livros — cria um comércio simbólico como meio de se escrever e portanto se inscrever e, dessa forma, ser nesse lugar possível da

relação — a interlocução com o outro.³¹

Finalmente, um jogo de espelhos, que inverte a imagem a cada mirada, reflete Mário conflituado entre ascender e descender (conflito que se projeta, por exemplo, no tratamento das aspirações genealógicas de Jesuíno). Apesar de Mário desfechar esse conflito em Jesuíno, mudemos de direção para focalizar-lhe a relação "problemática" com o pai (de Mário, não de Jesuíno) e o insistente movimento de apagar o liame simbólico com este.

A trilha que será percorrida é temerária, pois implica o mesmo risco em que incorreu Mário na sua leitura de Jesuíno.

Buscaremos, portanto, a mediação de uma outra voz, para diminuir o risco de raptos pelos mesmos espelhos que (con)fundiram Mário. A mediação será feita por Schneider, já que sua análise sobre o sonho (genérico) de escritores que querem ser originais pode-se relacionar estreitamente ao de Mário de Andrade. "Em todo o escritor [afirma ele] esconde-se aquele velho sonho de ser original, o que, no limite extremo, quer dizer não ter origem, ser sua própria origem".³²

4. O fantasma da origem

Podemos arriscar que o problema da inventividade em Mário se imbrica com o da origem e envolve o complexo paternidade/filiação numa luta pela afirmação da identidade, cujo percurso é marcado pela mesma ambivalência e opacidade que o impelem a seguir e retornar, ser e não-ser, ter arroubos de entusiasmo e prazer seguidos de convalescência. Nesse particular, não obstante o percurso ter — como o de outras experiências — a marca da dubiedade, os conflitos são mais acentuados, uma vez que esbarram na relação com um fantasma — o da ameaça de castração.

Um exemplo da questão de paternidade em Mário pode ser lido na indecisão entre ser e não ser o chefe do Modernismo. Tendo-lhe sido atribuída essa "chefia", protesta veemente e indignado: "(...) a história da 'chefia do modernismo' que me doeu porque não quero absolutamente ser chefe de coisa nenhuma." Entretanto, o protesto é mais veemente e mais

indignado, quando Graça Aranha toma para si a paternidade do movimento: "(...) o Graça Aranha foi na redação da *Noite* protestar contra a chefia que me deram porque a 'chefia era dele'!!!³³ Isso registrado em carta a Drummond, datada em 7/12/25. Na carta subsequente (Ano Bom de 1926), Mário toma para si as rédeas do 'movimento' e mostra que não brinca quando se sente ameaçado pela perda: "Estou cansado de engolir o Graça com a mania de ser chefe e de por isso se meter em anedotas e manejos indignos. Acabo duma vez com essa mania de chefia".³⁴

Quanto à sua relação com o pai, sobretudo com o 'pai morto' esse será um dos assuntos mais recorrentes e mais perturbadores nas correspondências entre Mário e seus interlocutores. Assunto que retorna com a morte do filho de Drummond, a morte do pai de Fernando Sabino, nas situações em que o assunto 'autoridade' vem à tona, quando se fala em origem e, na verdade, em qualquer brecha que permita emergir "isso do eu" que acaba por ameaçar Mário tanto quanto as "doenças" por que ele também se sente continuamente ameaçado.

Digna de nota é a reação de Mário ante bondade e amor manifestos por Henriqueta em relação aos próprios pais. Um Mário aturdido, ressentido de não ser capaz de expressar o mesmo; dividido entre expressar seus sentimentos e justificá-los, deixa extravasar ressentimentos, culpa, e acaba deixando-se trair pelo 'édipo ferido'

Mas é estranhíssimo: eu nunca pude "perdoar" (é bem o termo!) meu pai! E não se trata de nenhum complexo de Édipo, sobre isto tenho mais que me analisado. Jamais senti por minha mãe nenhum amor confusionista, nem mesmo fui filho mimado. Desde muito cedo minha mãe e eu nos tornamos muito amigos, muito camaradas um do outro, e jamais sequer a imagem dela veio me perturbar em meus erros, em meus amores, nada. É uma companheira excelente, uma companheira maternal. Nunca a fiz sofrer demasiado, às vezes lhe conto meus casos horríveis, mas sem nenhum sadismo, pois que outras vezes a poupo e, sem mentir, oculto pela sem-razão de revelar. Si eu não posso "perdoar" meu pai é nele mesmo e por mim. A raiva que eu tenho dele sem

querer deriva em grande parte do excesso de dignidade em que ele me respeitou (...)

Como si eu não aspirasse ao conhecimento mas justo ao desconhecimento! E não é tudo. O mais assustador é que, com freqüência, sobretudo nuns contos na primeira pessoa que ando fazendo ultimamente, eu boto pedaços de meu pai no reconto. Isto é: pretendo, no ato da criação, estar me utilizando de dados me fornecidos pela psicologia do meu pai (...) Aliás essa deformação involuntária só principiou depois da morte dele, depois que ele não estava mais presente para se defender.³⁵

A tentativa de abolir o pai da ordem simbólica vai provocar seu reaparecimento no real, de forma alucinatória e às vezes caricatural.³⁶ Fantasma que não tendo sido elaborado, vai importunamente retornar — segundo Mário — em "contos" e em "recontos". O insistente movimento de eliminar o 'pai morto' fã-lo viver, e obriga Mário a falar disso que não quer dizer. O que aí se inscreve é que "só se escreve porque não se pode dizer e o que não se pode dizer".³⁷

Uma dupla denegação do pai (falar do pai "morto", valendo-se do expediente de expulsá-lo enquanto personagem principal no espetáculo da morte) ocorre quando Mário quer apropriar-se do lugar de destaque ocupado pelo morto, câmara mortuária para a qual todos os olhares convergem.

Até enterro desilude. Não posso esquecer do momento em que, enterrado meu pai, cheguei em casa de volta do cemitério. Foi a coisa mais... sim: mais desilusória desse mundo. (...) Na verdade o que eu sentia era que estava no dia seguinte de um fato extracotidiano e que tudo estava continuando no seu terra-a-terra normal. Foi horrível a desilusão que senti. Queria continuar na "festa" do sofrimento, nas lágrimas, no mexe-mexe do enterro, papéis, gentes, e não havia mais nada.³⁸

Se a cena que aí se configura é de uma imagem (fixa) roubada por quem se quer fazer de vitrine, corpo exposto à freqüentação de olhares, há uma outra mais espetacular, sustentada por um cenário reversível, projetado por uma direção parodística que opera na construção de uma alegoria (carnavalesca): um embate entre funeral e carnaval. De um lado, a fantasia — um pierrô, máscara ridicularizante e profanadora que ameaça sair do "manequim" onde aguarda provocativamente sua vez de imperar; de outro, a realidade — o pai morto. E, se da primeira cena decorre um tom de desilusão que sinaliza a perda, esta segunda desliza na oscilação do "duplo-destronante", cuja ambivalência se expressa no riso fúnebre resultante do triunfo sobre a mudança, sobre "a alegre relatividade" de tudo, o que lhe confere a "cosmovisão carnavalesca" de que fala Bakhtin.³⁹

Mas era preciso guardar o pierrô. Quer dizer: quando meu pai ficou doente, eu estava me preparando pra ir num grande baile de carnaval. Minha tia me dera um cetim verde-alface sublime e caríssimo. Eu mesmo desenhei um pierrô miraculoso. Estava já bem passadinho, num manequim, no meu quarto. Com o doente, não fui ao baile nem pensei nisso, está claro. (...) Mas no carnaval seguinte pude usar a aplaudidíssima vestimenta sem a menor associação de imagens. Meu pai estava de um lado, o pierrô de outro, bom, luminoso, raro de modelo, chamando a atenção de todos no baile do Clube XV em Santos.⁴⁰

Nesse ponto, Mário toca perigosamente num lugar sagrado. Percorrendo sua trajetória nesse trecho, desde a luta entre o luto e o gozo, vemo-lo burlar o interdito em que repousa a própria noção de civilização. Não deixa de ser conveniente lembrar que, para Freud, a civilização acabou se tornando quase um sinônimo de renúncia ao gozo.⁴¹

Como, contudo, a de todos os Mários é uma marcha para a ruptura, para a desestabilização do senso comum, para a (des)construção da identidade, é previsível que seu movimento seja o do imprevisível — da transgressão.

5. Literatura e fundação

Entretanto, o grande triunfo de Mário sobre os interditos paternos ocorrerá, paradoxal e ironicamente, no lugar do simbólico por excelência: a literatura. No espaço ficcional, onde tudo é permitido — dado seu descomprometimento com referentes de qualquer 'ordem', Mário autor-implícito, alter-ego (livrando-se assim das injunções morais a que, enquanto autor ou entidade civil estaria sujeito), cria, no conto "O peru de natal",⁴² o cenário para o outro lugar onde os excessos e a transgressão são permissíveis: um banquete totêmico.⁴³ Com a morte do pai tirânico, o narrador entre lúcido e lúdico comunica à escandalizada família uma de suas extravagâncias: a intenção de realizar uma descomedida ceia de natal, à revelia da tradição de sobriedade imposta pelo chefe da família.

Era costume sempre, na família, a ceia de Natal. Ceia reles, já se imagina: ceia tipo meu pai, castanhas, figos, passas, depois da MISSA DO GALO. Empanturrados de amêndoas e nozes (...), empanturrados de castanhas e monotonias, a gente se abraçava e ia pra cama. Foi lembrando isso que arrebentei com uma das minhas "loucuras":

— Bom, no Natal, quero comer peru.⁴⁴

Vencidas as resistências, todos se reúnem "lutuosos" em torno do objeto proibido, e a figura do pai "gigantesco, incompleto, uma censura, uma chaga, uma incapacidade" começa a dominar imperativa, impondo incômodo e remorsos. Trava-se então uma luta entre o pai e o peru (mais belicosa do que a disputa com o pierrô, pois agora se trata de uma questão de vida e morte). Dando-se conta de que tomar o partido do peru só serviria para fortalecer o defunto, o narrador muda de estratégia e, fingindo-se triste, elogia o pai. Todos aderem; e comem o peru "com sensualidade".

Papai virara santo, uma contemplação agradável, uma inestorvável estrelinha do céu. Não prejudicava mais ninguém, puro objeto de contemplação suave. O único

morto ali era o peru, dominador, completamente vitorioso.⁴⁵

Esse alegre movimento parricida, adicionado por uma triunfante castração às avessas, destrona não só o "pai civil" de sua tirânica paternidade. A garantia de "felicidade gustativa" desse festival gastronômico é também alimentada pela ingestão de outros poderes fálicos: o do autor da "Missa do Galo" — pai da literatura brasileira; o do inventor do "complexo de Édipo" — pai da castração e autor de *Totem e Tabu*. No mais, pode-se (posso?), a partir das leituras de Mário, ver digerido, no mesmo bolo alimentar, um outro poder — o do temerário "pai da nação" e do seu "Estado Novo", juntos na mesma dissolvência.

Se em "Missa do Galo" de Machado de Assis,⁴⁶ o interdito paterno e a lei do incesto são responsáveis pelo recalçamento do desejo, em "O peru de Natal" de Mário de Andrade, a direção se inverte: algo de insaciado retorna quando o tabu é tocado. A insinuação é a de que, rompidos os interditos tudo pode acontecer.

Entretanto, com uma maliciosa piscadela endereçada à mãe (gesto que invoca a cumplicidade do seu leitor implícito), o "narrador" escapole do âmbito sagrado da família, indo ao encontro de uma mulher não pertencente à sua horda. Ao restaurar os interditos (sexuais), deixa claro quem é o novo chefe. Afinal, como diz o "autor" do conto, noutra cena, é preciso "desprimitivizar o país".⁴⁷

Mário de Andrade deixa saldos positivos: não legou filhos à posteridade, mas conseguiu antever que o Brasil também poderia sair da fase do totem e dos tabus e ingressar na era da modernidade. Matar o fantasma da origem tirânica pode ser tomado mais do que uma alegoria ou uma utopia: hoje, 1993, já faz um ano que o país conseguiu destituir seu presidente — outro tirânico pai (da nação), deflagrando assim o sonho mariano de "mudanças político-sociais" no Brasil pós-movimento modernista. Sem pai, o país se debate na sua identidade imaginária. Aproveitando a crença de Mário de que a arte pode atualizar a realidade, que tal fundarmos o Brasil?

NOTAS

* Aluna do Curso de Pós-Graduação em Letras da FALE/ UFMG - Mestrado em Literatura Brasileira.

¹ No "Prefácio interessantíssimo", Mário dessacraliza o tabu da originalidade (de seu tempo) quando afirma: "Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros" In: "Prefácio interessantíssimo" *Paulicêia Desvairada*. In: *Poesias completas*. Haveria, nesse caso, um jogo que se duplica, pois Mário se apropria de versos de Musset, nas quais este ironiza aqueles que temem o plágio: "Eu odeio como a morte o estado do plagiário; Meu copo não é grande, mas eu bebo no meu copo;/ e: "É preciso ser ignorante como um professor de escola/ Para se jactar de dizer uma única palavra/ Que ninguém neste mundo tenha dito antes de nós." In: SCHNEIDER, M. *Ladrões de palavras*, p.95.

² ANDRADE, Mário. "Eu sou trezentos..." *Remate dos males*. In: *Poesias completas*.

³ ANDRADE, Mário de. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*, p.112 e 113. Nas citações desta obra, usaremos MA:QH.

⁴ ANDRADE, Mário de. *Cartas a um jovem escritor*. p.45. Nas próximas citações, usaremos MA:FS.

⁵ ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho*. (Carta de 21/06/41). Nas próximas citações, usaremos MA:RMF.

⁶ MA:RMF, p.187.

⁷ MA:RMF, p.186.

⁸ Quando estabelece diferença entre "texto do prazer" e "texto da fruição", Barthes propõe que "Para escapar à alienação da sociedade presente, só existe um meio: FUGA PARA FRENTE: toda linguagem antiga é imediatamente comprometida, e toda linguagem se torna antiga desde que é repetida. Ora, a linguagem encrática (aquela que produz e se espalha sob a proteção do poder) é estatutariamente uma linguagem de repetição (...) o estereótipo é fato político, a figura principal da ideologia. Em face disto, o NOVO é a fruição".

Ele fala ainda em arrebatamento rumo ao NOVO enquanto "tentativa para fazer ressurgir historicamente a fruição recalcada sob o estereótipo". (p.55)

E sugere a imagem (e ação) do texto da fruição: "O texto é (deveria ser) essa pessoa desenvolta que mostra o traseiro ao pai político." (p.69) In: BARTHES, R. *O prazer do texto*.

⁹ DELEUZE, G. "Sobre o paradoxo". *Lógica do sentido*.

- 10 ANDRADE, Carlos Drummond. *A lição do amigo*, p.246. Nas próximas citações a esta obra, usaremos MA: CDA.
- 11 MA: CDA, p.46.
- 12 MA: CDA, p.54.
- 13 ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista". *Aspectos da literatura brasileira*. (Daqui em diante, citarei essa conferência com as iniciais MM, seguidas de paginação).
- 14 MM, p.231.
- 15 MM, p.241.
- 16 MM, p.238.
- 17 Idem, ibidem, p.241.
- 18 Idem, ibidem, p.241.
- 19 DELEUZE, op.cit., p.81.
- 20 MM, p.252.
- 21 Idem, ibidem, p.255.
- 22 Idem, ibidem, p.254.
- 23 In: SCHNEIDER, M. Op.cit., p.102.
- 24 ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuino do Monte Carmelo*.
- 25 ANDRADE, Mário de. Oneyda Alvarenga. *Cartas*, p.278.
- 26 ANDRADE, op.cit., p.131.
- 27 MA: RMF, p.187.
- 28 MA: CDA, p.206.
- 29 MA: CDA, p.217.
- 30 Em carta a Henriqueta Lisboa, Mário usa a palavra "epistolomania" com referência às suas intermináveis correspondências. In: MA: QH, p.84.
- 31 Dentre as inúmeras justificativas utilizadas por Mário, para suas intermináveis correspondências, destaco duas. Na carta de 15/10/44 a CDA, ele fala de sua "angustiosa impossibilidade de solidão" e pergunta: "e não será isso que faz de mim um infatigável escrevedor de cartas?". Noutra, de 15/08/42, ele reconhece: "Aliás outro dia ainda

reconhecia com bastante amargura que duns tempos pra cá a maioria das cartas que escrevo são para mim mesmo." In: MA: CDA.

32 SCHNEIDER, op.cit., p.349.

33 MA: CDA, p.69.

34 Idem, ibidem, p.71 e 72.

35 MA: QH, p.117 e 118.

36 Em sua análise de Sevrin, personagem de Masoch, Deleuze identifica-lhe a ambivalência com decorrente da tentativa de anulação do pai. No dizer dele: "Devemos entender que o pai anulado na ordem simbólica, nem por isso deixava de agir na ordem real e vivida." E apóia-se em Lacan, para enunciar "uma lei segundo a qual o que é abolido simbolicamente ressurgue no real de forma alucinatória. (p.69) In: DELEUZE, G. *Sade/Masoch*.

37 SCHNEIDER. Op.cit., p.95.

38 MA: FS, p.45.

39 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p.107.

40 MA: CDA, p.162.

41 FREUD, S. O mal-estar da civilização.

42 ANDRADE, Mário de. "O peru de Natal". *Contos Novos*. (Esse conto será daqui em diante citado com as iniciais OPN, seguidas de paginação).

43 Em *Totem e tabu*, quando analisa o sentido do banquete totêmico, Freud esclarece que "o excesso faz parte do festival; o sentimento festivo é produzido pela liberdade de fazer o que via de regra é proibido" (p.168) Noutro trecho, acrescenta: "A religião totêmica não apenas compreendia expressões de remorso e tentativas de expiação, mas também servia como recordação do triunfo sobre o pai. A satisfação por esse triunfo levou à instituição do festival comemorativo da refeição totêmica, no qual as restrições da obediência adiada não mais se mantêm". (p.17) In: FREUD, S. *Totem e tabu*.

44 OPN, p.96 e 97.

45 Op.cit., p.102.

46 MACHADO DE ASSIS, J.M. "Missa do galo".

47 Em carta a Drummond, Mário de Andrade exorta: "Pois é preciso desprimitivizar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la. In: MA: CDA, p.30.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos D. de Andrade. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982.
- ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s.d. (1.ed. 1943).
- . *Cartas a um jovem escritor* - de Mário de Andrade a Fernando Sabino. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- . *Cartas de trabalho*: correspondência com R.M. e F. Andrade - 1936-1945. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fundação Pró-Memória, 1981.
- . O peru de Natal. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- . Oneyda Alvarenga. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- . *Padre Jesuino do Monte Carmelo*. São Paulo: Martins, 1963d. (1.ed. 1945).
- . *Poesias completas*. Ed. Crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP, 1987.
- . *Querida Henriqueta*: Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Org. Abigail de Oliveira, Rio de Janeiro: José Olímpio, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- DELEUZE, Gilles. Sobre o paradoxo. *Lógica do sentido*. Trad. de Luiz R.S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- . *Sade/Masoch*. Trad. José M. Garcia. (Cadernos peninsulares; ensaio 4): Assírio e Alvim, Sociedade Editorial e Distribuidora, Ltda., s./data.

- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. In: ——. *ESB*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. V.XIII.
- . O mal-estar da civilização. In: *ESB*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.XXI.
- MACHADO DE ASSIS, J.M. Missa do galo. Páginas Recolhidas. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974. v.II.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Trad. Luiz F.P.N. Franco. São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.

O CARACOL E SUA CONCHA

Myriam Ávila*

Só depois de morto é que percebi que ele era um caracol pobre e nu que andava sem sua concha através da garoa da paulicéia, captando com suas antenas toda a poesia de minha cidade de pedra.

Carlos Pinto Alves. "Mário e a cidade arlequinal" *Diário de São Paulo*, 6.XI.58.

Pode-se dizer que a obra poética de Mário de Andrade começa com *Paulicéia Desvairada* e termina com *Lira Paulistana*, estando assim circunscrita à estreita ligação do poeta com sua cidade natal, que ele chamava de "o meu São Paulo". A despeito da grande diferença de registro entre a *Paulicéia* e a *Lira*, ressalta a presença de São Paulo como habitat lírico daquele que foi chamado "o mais paulistano dos poetas". A identificação do poeta com São Paulo não se dá no entanto sem conflitos, como sua correspondência publicada nos mostra. Ela testemunha primeiro um pretendido alheamento — "Eu nunca amei São Paulo nem o Brasil mais do que a Conchinchina" (LA, p.177, carta de 6.XI.32)¹ — da cidade que ele em 1930 chamou "minha terra de perdição" (LA, p.153, carta de 1.VII.30), mais tarde um antagonismo até físico — "fiz minha vida aqui nesta inóspita São Paulo, contra o meio ambiente e sem me perder" (LA, p.187, carta de 19.IX.35) — sem se esquecer sua adesão apaixonada, conquanto pouco profunda, à revolução paulista de 32. Em 30, portanto, São Paulo exerce sobre ele um encanto poderoso mas pouco benéfico, um "amor de perdição", que se vai desgastando ao longo dos anos, até que, em 35, o Rio parece se descortinar em seu horizonte como o "sonho dourado", quase inconfessável (LA, p.187) de Mário. No Rio, cidade que reconhece cheia de perigos morais, o poeta imagina porém poder fazer sua vida "sem se perder" e "a favor do meio ambiente": "O clima do Rio é o meu clima,

nasci para calor". Ainda assim, Mário se sente preso por lealdade a São Paulo e portanto obrigado a recusar o convite de Drummond para ir morar na capital federal, convite que ele se permitiria aceitar caso os companheiros paulistas tivessem "censuras à minha atuação". Essas censuras vêm afinal em 38 e Mário se muda então para o Rio.

O período carioca, que antes parecera a Mário trazer consigo "uma expansão do ser", acaba durando pouco. Pouco mais de um ano depois, Mário escreve a Paulo Duarte (LA, p.199 carta de 17.XII.1939): "Minha obsessão é voltar definitivamente pra S.Paulo." Ao primo Rubens Borba de Moraes, que o visita no Catete, confessa: — Sabe, dei pra beber, tomo bebedeiras! Cai na farra...". Segundo Rubens, Mário caíra "numa roda de rapazolas literatos e boêmios e fez o que não fizera em moço: farras."² Já segundo Gilda de Mello e Souza,³ o que faltava a Mário não era simplesmente uma disciplina de vida, mas o ambiente de trabalho da rua Lopes Chaves: "Está só, na grande cidade, (...) sem casa, sem família, sem memória. (...) faltam-lhe (...) o piano, (...) os fichários, as coleções (...)" e os livros. A temporada carioca se configura assim como um período de exílio, ou mesmo como vida entre parênteses. Em carta a Henriqueta Lisboa, datada de 27.XII.40, Mário expõe a "certeza cruel de que desde que vim pro Rio em 38, faz três anos sou um homem que não vive, e está à espera de que as coisas mudem pra que êle retome a vida deixada em suspenso desde então" e se refere ainda a "três anos de inércia".⁴

Morto o sonho carioca, São Paulo surge agora como a terra da salvação. Opondo-se ao Rio "sensual e imoral", ao Rio "inaceitável como cabeça de uma civilização", São Paulo aparece como "clima mais possível prá civilização" (QH, p.43, carta de 24.II.41). Por algum tempo, a reconciliação com São Paulo permanece inabalada e ao Rio parece reservado o papel de "grande e tortuosa capital" onde Mário, ele próprio já "salvo", teme ver outros mais jovens, especificamente Fernando Sabino, se perderem (QH, p.170). A polaridade Rio-São Paulo prejudica a compreensão da relação de amor ambivalente de Mário com a sua cidade natal — o amor de perdição e o amor de salvação. Mas, tomada essa polaridade como um estado provisório, podemos ver no Rio um elemento projetado do amor de perdição que já anteriormente caracterizava a visão marioandradina da capital paulista.

Essa visão de São Paulo tem dupla face e se estabelece como signo duplo, de pólos negativo e positivo, sujeito ainda a desdobramentos. De um lado vê-se São Paulo como a casa, a referência primeira, e o afastamento dela assumindo uma conotação de desenraizamento, este também alternadamente positivo e negativo. Em um nível mais geral, São Paulo corporifica a cidade, mais especificamente a cidade grande, e se coloca igualmente como signo duplo — como espaço protetor e espaço do pecado. Esse binômio proteção/pecado provém da própria noção mítica de cidade, como se vê nesta passagem da "Histoire de l'utopie de Jean Servier:

L'homme des civilisations traditionnelles, quelle que soit la civilisation a laquelle il appartient, croit, comme le dit saint Paul, que le mal a été introduit dans la création par le péché. (Romains, VIII, 20-22) La cité, la société tout entière, est conçue alors comme un cercle magique consacré par l'ancêtre fondateur, renouvelé par le sang des sacrifices, destiné a protéger l'individu de tout mal et des conséquences de son propre péché. Partie intégrante d'un être collectif justifié, l'individu ne craint rien d'autre que d'être exclu de son groupe ou d'en être séparé, car alors il risque, non seulement de souffrir, mais de causer le mal autour de lui — à la fois "mal de peine" et "mal d'être".⁵

A imagem do círculo se encaixa bem na visão da cidade de Mário, que se pode divisar como um sistema de círculos concêntricos, cujo centro seria o ponto de maior estabilidade ou proteção, e os círculos mais afastados os mais predisponentes ao pecado e à perdição. Michel Beaujour vê na idéia de cidade que pervade o discurso do auto-retrato um lugar ético, uma simbologia maternal da harmonia possível ainda que destinada a perder-se; um sistema fechado e estável. Assim também Mário concebe seu círculo protetor urbano a partir do *locus amoenus* de sua casa materna, compreendendo os trajetos "domesticados" que lhe são obedientes: "o meu São Paulo". Deste seu São Paulo é que nasce a *Lira Paulistana*. Mas São Paulo continua para além desse círculo e convida eventualmente ao pecado.

O Rio encarna o pólo todo negativo do duplo signo cidade; é a cidade desprovida dos deuses lares, a cidade só pecado. Mas o pólo positivo não é representado por São Paulo. O conflito que de fato se estabelece é o conflito cidade x casa (ou talvez cidade grande x cidade pequena, em que o segundo termo não se refere a uma aglomeração urbana menor (o tema da cidade do interior não é desenvolvido na obra de Mário de Andrade), mas à "cidade de si", ao círculo mais interior da cidade, com a casa ao centro e os trajetos "domesticados" em sua vizinhança imediata). De fato, não é para São Paulo que Mário volta, depois de três anos de exílio: é para casa, para a Rua Lopes Chaves, para "a paz do seu próprio quarto", como cita Gilda M. e Souza, para a companhia dos "autores protetores" (CMA, p.XIX), ou ainda, como diz em carta a Fernando Sabino (16.VI.43),⁶ para junto de suas "Santas Mulheres". "Estou bom, Henriqueta, estou de novo bom e macio", escreve ele a Henriqueta Lisboa, e a eleva ao trono das "Santas Mulheres", projetando-a sobre seu espaço eletivo: "Esta minha rua tem para mim alguma coisa de você, estou reparando." (QH, p.173)

O poder dos "autores protetores" e das "santas mulheres", ainda que inexpugnável, fica circunscrito às cercanias mais imediatas da casa. A cidade que se expande além permanece uma ameaça: "Os bondes passam um quarteirão onde, não chega a atrapalhar. Mas lembra a cidade enorme e sua "forma humana corrupta de vida". Fica ácido, essa presença do pecado perto". (QH, p.173.)

É a "cidade enorme", que exerce sobre ele atrações tão contraditórias, que o poeta quer refletir em sua poesia. A eleição do tema não é fortuita nem totalmente idiossincrática: a cidade — a metrópole — é a personagem por excelência do modernismo, emergente do momento de desarraigamento do indivíduo do grupo social transmissor de normas e tradições. Na metrópole, o círculo protetor se distende e dilui até à ineficácia, e ao artista, que antes procurava ampliar as suas margens ou voltar-se contra as suas normas apaziguadas, resta identificar-se com o sem-rostro da cidade grande, e deste sem-rostro colher os fragmentos de um novo retrato. Assim, Mário, cuja cidadela última é o seu estúdio, elabora, principalmente na *Lira Paulistana*, um decalque sobre a cidade devoradora, colhendo dela aquilo em que ele se permite reconhecer. Não quer fazer um retrato da cidade, e sim um auto-retrato, dos fragmentos da

cidade que, despidos de sua alteridade, passam a ser idênticos a si. Gilda Mello e Souza já identificara no "Noturno de Belo Horizonte" essa tendência do poeta de se valer da paisagem para "continuar falando de si" e introduzir "camuflado com habilidade, o tema de Narciso, obsessão que reaparece em outros poemas, nos contos, em seu comportamento, e mesmo em algumas de suas análises críticas." (CMA, p.XIV).

Na poesia, a obsessão narcísica aparece filtrada, camuflada, diversamente da correspondência e dos contos que, ainda segundo Gilda "devolvem a fixação consigo mesmo em estado puro, num exercício ininterrupto de vida interior, de egocentrismo límpido e transparente." (CMA, p.XV). Entretanto, num momento, pelo menos, esses dois tipos de escrita chegam a convergir numa mesma imagem: em *Lira*, os fragmentos recortados da cidade, em sua dispersão no espaço, sugerem a Mário um dilaceramento do próprio corpo, um espriar da própria pele sobre a superfície urbana e é em uma carta (a Newton de Freitas, de 16-IV-1944), (LA, p.39) que ele descreve sua cara num retrato como "vincada, não de rugas ainda, mas de caminhos, de ruas, praças, como uma cidade". Já em outra carta, o olhar autocentrado de Mário sobre São Paulo se explicita muito mais do que ele permite aflorar no discurso poético. É em carta já citada a Henriqueta Lisboa (QL, p.44) onde se lê: "agora vou jantar. Depois me visto sossegado, vou dar uma volta pelo carnaval mole e bêsta dos paulistas, sem convite nenhum. *Não verei nada, com o pensamento em mim.*" [grifo meu]

Também na *Lira* o pensamento está voltado para si e os logradouros da cidade se oferecem como espelho. Já o primeiro poema da série, "Minha viola bonita", passeia pelas Arábias, Granada, Oriente, para depois revelar na última estrofe:

Raiva, anseios, lutas, vida
 Miséria, tudo passou-se
 Em São Paulo."

ou seja: em mim. No poema seguinte os movimentos noturno e diurno de São Paulo são apenas reflexos dos movimentos do próprio poeta. Em "Garoa do meu São Paulo", a garoa está de fato nos olhos do poeta. Este procedimento é ainda mais claro em "A catedral de São Paulo". O poema

parte da construção da catedral, que na época gerou uma grande polêmica, suscitada pelo seu estilo neo-gótico. Mário ignora a polêmica, escolhendo apropriar-se da catedral como espelho

A catedral de São Paulo
 Por Deus! que nunca se acaba
 — Como minha alma.

É uma catedral horrível
 Feita de pedras bonitas
 — Como minha alma.

A catedral de São Paulo
 Nasceu da necessidade
 — Como minha alma.

Sacro e profano edifício,
 Tem pedras novas e antigas
 — Como minha alma.

Um dia há de se acabar,
 Mas depois se destruirá
 — Como o meu corpo.

Por todo o livro perpassa uma São Paulo não mais desvairada não mais no feminino — Paulicéia — o *meu São Paulo* apaziguado, São Paulo de si, à imagem e semelhança do Mário "bom e macio". "A cidade revela o 'lado bom' da personalidade de Mário", comenta Eneida M. de Souza,⁷ "bondade que se reveste do sentimento de amargura e do espírito acomodado diante dos fatos. É esta uma das poses assumidas pelo escritor na pintura do seu auto-retrato".

Esse auto-retrato em verso de Mário através da cidade recebe suas pinceladas definitivas nos dois poemas em que aparecem as ruas onde o poeta morou — poemas-trajeto e poemas trajetória. O primeiro trata especificamente da trajetória pessoal do poeta, identificada com seus endereços paulistanos:

Na Rua Aurora eu nasci
 Na aurora da minha vida
 E numa aurora cresci

No Largo do Paissandu
 sonhei, foi luta renhida,
 Fiquei pobre e me vi nu.

Nesta Rua Lopes Chaves
 Envelheço, e envergonhado
 Nem sei quem foi Lopes Chaves.

Mamãe! me dá essa lua
 Ser esquecido e ignorado
 Como esses nomes da rua

Cada uma das três ruas passa a representar uma fase da vida de Mário: infância, adolescência e maturidade. O outro "poema das ruas" da *Lira* repete essa tripartição e acrescenta trajetos de sua vida pública:

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

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

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

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

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

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

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

Neste poema, a tripartição da trajetória de vida pelas três ruas se confina a uma estrofe e se dá pelo desmembramento do corpo em pé (infância), sexo (adolescência, juventude) e cabeça (maturidade), mostrando-se portanto como trajetória ascendente, de superação de etapas, de passagem do concreto para o abstrato (o que se configura até nos verbos de cada verso: enterrem, deixem, esqueçam). No caso do Largo do Paissandu, associado à descoberta do sexo, Hélio Damante, em seu artigo "Mário de Andrade e a cidade de São Paulo", nos fornece mais um dado: "era o Largo do Paissandu do tempo de Mário o coração desta cidade de São Paulo, 'boca' do pecado, último refúgio da boemia, sede dos negros do Rosário...". Já a cabeça esquecida na Rua Lopes Chaves lembra o lamento de Mário em seu exílio carioca, quando se vê como um homem "sem pernas e sem mãos e sem grande parte da cabeça" (CMA, p.XIX), longe de seus 10.000 livros, de suas inúmeras partituras.

As demais estrofes se referem aos trajetos públicos de Mário. Para cada trajeto, uma parte do corpo, que com ele mantém uma relação semântica em geral bem clara. (A associação do colégio com o coração lembrará talvez o *Cuore* de De Amicis?). O Correio, a que ele empresta seus ouvidos curiosos, é uma referência bastante direta a sua "epistolomania". A língua a serviço ao mesmo tempo da cultura nacional e dos "valores eternos" reflete a posição programática que Mário expõe na conferência "O Movimento Modernista".⁸ Telê Porto Ancona Lopez vê nos versos "o Joelho na Universidade/ Saudade...": "Sua reverência ante o saber que a Universidade deve gerar, no ensino e na pesquisa, a genuflexão de humildade do sábio..." (Sup. Cultura d'O Estado de São Paulo, 10/10/82). Outra leitura possível é ver o Joelho como articulação que, dando flexibilidade à perna, permite um caminhar equilibrado. Na estrofe final, os pares de oposição *tripas x espirito* e *Diabo x Deus*, nos lembram os lados bom e mau que Mário surpreende em si, de que fala em cartas a Henriqueta Lisboa, e que assumem a forma de *vida baixa* e *vida de cima* em carta a Oneyda Alvarenga.

Finalmente, o poema todo lembra a cena do testamento do boi na representação do Bumba-meu-boi. A dança dramática do Bumba-meu-boi foi objeto de investigação de Mário, que reconhecia nela uma idealização, cujo sentido totêmico culminava na partilha do boi sacrificado e esquartejado.⁹ A imagem do Mário repartido é pluralmente adequada: à divisão de sua vida em três fases distintas, cada uma ligada a uma rua de São Paulo, sobrepõe-se sua multifária atuação como intelectual, a variedade de interesses que o leva a descrever-se como "trezentos, trezentos e cinqüenta" e a dualidade básica de sua personalidade. Igualmente multiforme e diversa é a cidade, com suas esquinas a exigir repetidamente a opção da direção a seguir, desdobrando-se em tantas ruas quantos Mários há, abrigando vida alta e baixa, oferecendo proteção e pecado. São Paulo metáfora de Mário.

A casa

Tive ainda, outras vezes, oportunidade de visitar o poeta encaramujado na sua casinha à rua Lopes Chaves.

Raul Bopp

A coincidência da imagem do caracol e do caramujo em dois depoimentos diferentes sobre Mário de Andrade faz pensar na importância da concha, isto é, da casa, para o escritor. Enquanto Carlos P. Alves ressalta a fragilidade do caracol sem concha, Raul Bopp lembra a proteção da grossa concha do caramujo. Já vimos que, para Mário, o pólo positivo do signo duplo cidade irradia-se a partir da casa. No binômio casa/cidade, a primeira configura-se como signo de mão única, todo positivo, toda proteção, infenso ao pecado. Pode-se colocar assim a questão: tudo o que na cidade se opõe à casa é negativo, tudo o que nela confirma a casa é positivo. É dessa coincidência apenas parcial que surge a experiência contraditória da cidade. Não se examinará aqui a atração da cidade sensual e imoral como convite ao novo e à liberdade, porque esse aspecto se encontra mais na obra de Mário anterior à *Lira*; nesta, obra da maturidade, ele finalmente parece optar pela cidade pacificada que represente o "eu conhecido", "de encomenda pra usar quando sae na rua", em suas próprias palavras (CMA, p.XV). Embora o "contra-eu", "o lado diabólico" se pretenda encerrar na casa, oculto ao olhar público, ele não a contamina ou desautoriza e sim é domesticado (domus = casa), amansado por ela.

Assim, o eu que se inscreve e escreve a casa é o eu preferencial, chamado a se refletir na organização física do espaço doméstico, em fragmentos recortados e arranjados de modo a confirmar a paz, a beleza e a estabilidade da imagem que se quer construir. São esses fragmentos os quadros, os objetos, esculturas, livros, registros de toda espécie arranjados em seu estúdio, que se sobrepõem em ideogramas, formando o retrato "alindado" de Mário: "...como o dos fotógrafos, parece comigo mas é cem vezes mais bonito" (LA, p.242-3). Gilda Mello e Souza, com o seu olhar perspicaz de observadora privilegiada, inclui nesse auto-retrato, a par dos objetos de arte e dos livros, os "caderninhos inumeráveis" em que ele "indaga, observa, registra pacientemente o que vê e lhe informam, (...)

modismos, ditos e quadras populares, frases feitas, melodias esquecidas, destroços de danças dramáticas, ruínas de arquitetura, imagens se desfazendo" (CMA, p.XVIII).

A escrita de si através dos fragmentos alheios evoca os *hypomnemata* de que trata Foucault em "L'écriture de soi"¹⁰ e que eram parte de um procedimento de construção e aperfeiçoamento do eu na cultura do império romano. Os *hypomnemata* eram registros de citações e fragmentos de obras, de coisas ouvidas e lidas, constituindo um material sempre à mão para ler, reler, meditar — uma coleta do logos fragmentário transmitido pelo ensino, a escrita ou a leitura. Esse caderno de notas, segundo Foucault, era comandado por dois princípios, que se poderiam denominar "a verdade local da sentença" e "seu valor circunstancial de uso" e seu papel era o de permitir a constituição de si como sujeito de ação racional pela apropriação, unificação e subjetivação de um "déjà-dit" selecionado e colecionado. Em contraste com o outro tipo de escrita de si examinada por Foucault — a correspondência — que constitui "uma certa maneira de se manifestar a si próprio e aos outros" os *hypomnemata* são um "equipamento" de apoio para os exercícios do pensamento. Eles dão ao discurso uma identidade, no momento mesmo em que negam a indiferenciação de um relato da alma, opondo a ela a heterogeneidade dos fragmentos do outro.

Encontram-se os dois tipos de escrita em Mário de Andrade. Paralelamente ao exercício constante da correspondência, os *hypomnemata*, como "equipamento de apoio", o acompanham por toda a vida, o que levou Gilda de M. e Souza a se referir a Mário de Andrade como "um homem em guarda, que já interpôs entre ele e o mundo a mediação protetora dos sinais". (CMA, p.XVIII). A necessidade de constituir-se no próprio espaço físico da casa, de espelhar-se em um recorte do mundo que lhe devolva a imagem de estabilidade e solidez, corresponde à intenção de privilegiar o retrato do Mário "bom" e esvaziar o Mário da "vida baixa", que surge com a maturidade e com a constatação da inevitável permanência de sua obra, que ele antes pretendia provisória e circunstancial. A construção do retrato preferencial se dá em dois planos: um interno, de constituição de si, como nos *hypomnemata*, outro externo, para uso público, e que utiliza estratégias que lembram as da publicidade concretizando-se no "lançamento" da "marca" *Lopes Chaves*. De fato, ao

lado de suas coleções de arte, sua biblioteca, partituras e anotações, Mário se apropria também do nome da rua onde morou durante 30 anos — e onde veio a morrer — para dar autoridade de tradição a seu auto-retrato.

Chama a atenção o fato de o nome de Mário aparecer tão freqüentemente ligado a seu endereço, quando isto não acontece comumente com pessoas de notoriedade igual à sua. Mário da Silva Brito, em sua "Evocação de Mário de Andrade", menciona três vezes o famoso endereço, lembrado também no depoimento de Raul Bopp, no prefácio de Fernando Sabino a sua correspondência, no título da reportagem de Francisco de Assis Barbosa por ocasião dos dez anos de sua morte. Fernando Goes o denomina "o paulista da Rua Lopes Chaves" e Hélio Damante chama a *Lira Paulistana* de "filha da rua Lopes Chaves". Esse consenso não se dá fortuitamente, ou deriva simplesmente da intensa correspondência mantida pelo escritor durante toda a vida. Provém, ao contrário, de uma insistência do próprio Mário na menção do endereço, ou simplesmente do nome da rua, como sinônimo de sua própria casa. A primeira vez que Mário da Silva Brito menciona a Rua Lopes Chaves na "Evocação", está repetindo as palavras do próprio morador do famoso endereço: "Assim que voltar do Rio, lhe telefonarei para combinarmos um encontro nesta sua casa da rua Lopes Chaves", e a maneira como essas palavras ecoam em Silva Brito ("Desejei-lhe boa viagem [...] e fiquei aguardando [...] o telefonema que me convidasse para ir à rua Lopes Chaves, 546") demonstra a eficiência do trabalho de fixação de marca de Andrade. De viva voz, ou nas cartas, a insistência no endereço denuncia uma atitude programática de Mário:

...preciso (...) lhe comunicar o caso grave da minha mudança definitiva pra São Paulo, onde paro nesta vossa (...) casa da rua Lopes Chaves, 546 (carta a Newton de Freitas, SP, 6-III-41)

...você acaba a sua carta me dizendo que mande notícias boas desta Rua Lopes Chaves, e mando (a Drummond, SP, 11-X-31)

Há nesta Rua Lopes Chaves um ridículo homem que chegou à convicção que neste momento culminante da vida, toda arte é pueril... (a Fernando Sabino, 3-XII-44)

Eu tinha tomado banho anteontem de-noite e estava com barba por fazer, guardando a felicidade pra esta minha casa da rua Lopes Chaves... (a Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1-XI-37)

no princípio minha felicidade lopes-chávica foi infável (a Moacyr Werneck, 25-IV-41) [referindo-se a sua volta a São Paulo]

Como já vimos, também nos poemas a Rua Lopes Chaves aparece. Além dos já citados, o primeiro dos "Dois poemas acreanos" cita o endereço:

Abancado à escrivaninha em São Paulo
 Na minha casa da Rua Lopes Chaves
 De supetão senti um frúme por dentro.
 Fiquei trêmulo, muito comovido
 Com o livro palerma olhando pra mim.

O fato de Mário jamais se referir nominalmente à Rua Lopes Chaves em suas cartas a Henriqueta Lisboa vem também comprovar a função dessa "marca" como etiqueta para uma imagem pública, em discrepância, portanto, com o tom confessional dessas cartas.

Junto com o nome da Rua Lopes Chaves, outros nomes de rua aparecem na *Lira*, cumprindo, como aquele, a função de conferir uma impressão de concretude, fixidez e estabilidade. Embora à Lopes Chaves seja reservado o papel preponderante — o de emoldurar um Mário "cabeça", a apropriação dos outros nomes de ruas se dá da mesma forma, como fica claro no poema "Na rua Aurora eu nasci". Na primeira estrofe, a palavra *aurora* passa a se referir exclusivamente à "aurora de *minha* vida" e ter seu sentido atrelado ao nascimento do poeta. Feita essa conversão, o leitor não tem dificuldade de, na estrofe seguinte, estabelecer a mesma

relação de sinonímia entre *Paissandu*, palavra cujo sentido etimológico é dificilmente recuperável — para todos os efeitos, signo vazio — a a seqüência *sonho, luta renhida, pobreza e nudez*. O nome *Lopes Chaves* também é usado como signo vazio, havendo mesmo a possibilidade de o leitor já estar capacitado a lê-lo como cognome de Mário de Andrade. Mas nesse momento surge o conflito: o poeta não pode esquecer que está se apropriando do nome de outrem, o que não se dava no caso das outras ruas. Embora já petrificado em rua, é ainda o nome do outro; mais do que isso, o nome de um morto. O caracol se apropria da concha alheia, achando-a vazia. A rapacidade desse ato, do investir-se dos despojos do morto, não passa despercebida a Mário. E assim ele se flagra "envergonhado" — não porque não sabe quem foi Lopes Chaves, mas porque lhe é tão conveniente não sabê-lo, pois é só esse desconhecimento (não só seu, mas geral) que permite-lhe preencher o signo vazio com um significado novo, pessoal. E pelo crime de roubo, Mário pede para si punição condigna: "ser esquecido e ignorado / como esses nomes da rua."

O Mário apaziguado de *Lira*, que encontrara na divisão alma/corpo uma maneira de exorcizar o lado "mau" (na "Catedral de São Paulo" é o corpo apenas que se destruirá, em "Quando eu morrer" o diabo leva as tripas, e o espírito será de Deus) deixa transparecer nesse poema o conflito que perdura a despeito de tudo, e o faz citar versos de vinte anos antes, do tempo de São Paulo ainda "paulicéia":

Suspiro talqual na infância.
— Que queres, Mário? — Mamã,
Quero a Lua!¹¹

Para além da "ruga" ou "dobra" esquecida no auto-retrato "alindado" que é a *Lira*, esse poema se alinha aos outros no procedimento de cantar o poeta sob o pretexto de cantar a cidade. Nesse sentido é preciso rever as palavras de Carlos P. Alves na epígrafe que encabeça este trabalho. Lemos agora o caracol, que andava sem sua concha através da garoa da paulicéia, não mais captando com suas antenas a poesia da cidade, e sim ele próprio espalhando um rastro luminoso de poesia pelas ruas de São Paulo.

NOTAS

* Aluna do Curso de Pós-Graduação em Letras - Doutorado em Literatura Comparada - FALE/UFMG.

¹ ANDRADE. *A lição do amigo*, p.177.

As indicações desse livro serão, daqui para frente, feitas no corpo de trabalho, utilizando-se a sigla LA.

² MORAES. *Lembranças de Mário de Andrade*, p.24.

³ SOUZA, G.M., "O Colecionador e a Coleção", p.XVIII.

As referências seguintes serão dadas no corpo do trabalho, sob a sigla CMA.

⁴ ANDRADE. *Querida Henriqueta*, p.41. (daqui para frente sob a sigla QH).

⁵ BEAUJOUR. *Miroirs d'encre*, p.22.

⁶ ANDRADE. *Cartas a um jovem escritor*, p.70. (daqui para frente, sob a sigla CJE).

⁷ SOUZA, E.M. *Ensaio de auto-retrato*, p.23.

⁸ ANDRADE. *Aspectos da literatura brasileira*, p.255.

⁹ Cf. LOPEZ. *Mário de Andrade, ramais e caninho*, p.126-136.

¹⁰ *Corps écrit*, n.5, p.5-23.

¹¹ "Toada da esquina". *Poesia completa*, p.127.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Carlos Pinto. Mário de Andrade e a cidade arlequinal. *Diário de São Paulo*, 6.XI.58.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura Brasileira*. São Paulo: Martins.

_____. *Cartas a um jovem escritor* - de Mário de Andrade a Fernando Sabino. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró-Memória, 1981.

_____. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

_____. *Poesias completas*. São Paulo: Circulo do Livro.

BARBOSA, Francisco de Assis. Mário de Andrade em família: Senhor absoluto em Lopes Chaves. *Correio da Manhã*, 26.III.1955.

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, 1980.

BRITO, Mário da Silva. Evocação de Mário de Andrade. Sup. Lit. do *Estado de São Paulo*. 28.II.1970.

CASTRO, Moacir Werneck de. Mário de Andrade no Rio. *Revista Leitura*. fev. 60. p.8-9.

DAMANTE, Hélio. Mário de Andrade e a cidade de São Paulo. Sup. Lit. do *Estado de São Paulo*. 17.II.68, p.4.

FERNANDES, Lygia. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1968.

FOUCAULT, Michel. L'écriture de soi. *Corps Écrit*, n.5, Paris: PUF, 1983.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Mário de Andrade. Supl. Cultura de *O Estado de São Paulo*, Ano II, n.122, 10.X.82, p.2

_____. *Mário de Andrade, ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MORAES, Rubens Borba de. *Lembrança de Mário de Andrade - 7 cartas*. São Paulo, 1979.

SOUZA, Eneida Maria de. *Ensaio de auto-retrato: A correspondência de Mário de Andrade com os mineiros*. (Texto inédito)

SOUZA, Gilda de Mello e. Homenagem a Mário de Andrade: O colecionador e a coleção. *Coleção Mário de Andrade - Artes Plásticas*. São Paulo: IEB-USP, 1984.

PREGUIÇA E SABER

Eneida Maria de Souza*

No ano do centenário de nascimento de Mário de Andrade, a comunidade cultural brasileira sente-se bastante à vontade para proceder ao ritual de homenagens em torno de seu nome. Trata-se, sem dúvida, de um dos escritores modernistas mais estudados nas últimas décadas e presença constante em pesquisas realizadas no âmbito acadêmico e fora dele. A sua produção escrita ultrapassa a literária e se expande nas inúmeras vertentes interdisciplinares. A contínua proliferação e divulgação de suas idéias deve-se, em grande parte, à pesquisa integrada desenvolvida no IEB/USP — onde se encontra o acervo do escritor — e de onde saem as publicações de inéditos e edições críticas de sua obra. Trabalhos isolados de especialistas nacionais e estrangeiros completam os estudos desse texto que cada vez mais se avoluma.

É tarefa infindável a decifração da Biblioteca de Mário de Andrade, em virtude da importância de sua produção ficcional e ensaística e do rico material relativo à correspondência que, durante anos, manteve com amigos e escritores de várias gerações. Com o avanço das pesquisas sobre a sua obra, consolida-se a imagem de Mário, inegavelmente um dos mais notáveis representantes do movimento artístico e literário que abalou a *intelligentsia* brasileira na década de 20. Poucos dentre os intelectuais do país se entregaram, de forma tão apaixonada, à questão da identidade nacional e à constituição de uma cultura voltada para todas as vertentes da sociedade. Refletir, nos tempos atuais, sobre o projeto construtivista do escritor consiste no endosso de um projeto inacabado no qual a sua marca se encontra definitivamente presente.

A cultura brasileira encontrava-se, nessa época, em fase de renovação estética, pelo exercício revolucionário de experimentos e atos de vanguarda — a epidemia da ruptura e do novo — ao mesmo tempo em que se estruturava um modelo de país politicamente ancorado no projeto de modernização, de feição autoritária e elitista. A convivência, em Mário, de

dois pólos contraditórios da memória — no processo criativo e na atitude empreendedora do homem público — longe de constituir um jogo de forças que se excluem, permite configurar o perfil igualmente contraditório do movimento modernista. O estreito vínculo entre a ruptura de modelos estrangeiros e a descoberta de uma tradição cultural do país foi por muito tempo esquecido, ao se privilegiar, no modernismo, a leitura pelo viés da destruição e da vanguarda, em detrimento dos valores legados pela tradição. Repensar o caráter duplo desse processo consiste em abordá-lo pelo caminho sinuoso das margens, esquecendo-se astuciosamente da versão canônica que sempre flui na correnteza dos rios literários.

Com Mário de Andrade, percebe-se a dupla posição diante do passado: utiliza-se tanto do mecanismo de "traição da memória" como estratégia para apagar os rastros e esquecer lições herdadas da tradição, como revitaliza a memória dessa tradição, ao se empenhar na luta de preservação do patrimônio cultural brasileiro. Como intelectual e homem público, colabora no Departamento Cultural do Município de São Paulo, no Ministério de Educação de Capanema, elabora projetos e procura restaurar a "fraca" memória do país. Convivendo, de forma coerente, com a visão ambivalente da memória, irá optar, na criação artística, pelo apagamento dos modelos e pela rasura das origens, cujo exemplo mais significativo é Macunaíma, o grande desconstrutor de linguagens.

O autor declara, em várias oportunidades, ser a ausência de memória um dos maiores defeitos de sua formação intelectual. Revela-se contrário à prática da memória como traço de erudição e acúmulo de saber. O que mais lhe importa, no ato de rememoração, é sentir-se desmemoriado, atingindo, a partir do esquecimento, o salto criativo e a percepção do mundo em "perene descobrimento". A defesa do culto da sensualidade — através do exercício lento e prazeroso do saber experimental — convive, de maneira contrapuntística, com a memória. Em carta a Oneyda Alvarenga, datada de 14/09/40, Mário associa o esquecimento a uma sabedoria não programada e erudita, a sabença marota que desconstrói certezas e se nutre do procedimento artístico ligado à improvisação e à variação.

Si não sou um homem muito erudito (e sei que não sou, minha educação tem falhas enormes), isso se deve exclusivamente à minha sensualidade. Não só o uso e o abuso de todos os prazeres da vida baixa me tomaram e tomam muito tempo (levo sempre pelo menos três quartos de hora me barbeando...) mas desde cedo esses abusos me prejudicaram muito certas faculdades, especialmente a memória. Si eu guardasse na memória pelo menos um décimo de tudo quanto tenho lido... e compreendido, acho que seria um assombro de erudição neste país. Não de inteligência, mas de erudição, coisas diferentes. Mas não guardo nem a milésima parte do que aprendo! Eu sou o tipo de sujeito que "não sabe".¹

O lado desconstrutor de Mário se concentra principalmente na criação de *Macunaima*, obra-prima do Modernismo Brasileiro, calcada na revisão de todo o populário nacional e no deslocamento parodístico de dogmas e cânones oficiais. Vampirizando o saber institucionalizado, *Macunaima* representa a força revolucionária de uma aprendizagem em processo, embaralhando os textos da cultura erudita e o imaginário, constituído de lendas, contos populares e mitos indígenas. Inverte as frases feitas, os provérbios, desmetaforiza o discurso eloqüente dos doutores, rompendo com hierarquias e integrando-se à "fala impura" do papagaio, ave emblemática do herói.

A construção de uma nova visão de cultura brasileira se fundamenta no artefato simbólico de uma linguagem sem nenhum caráter, no amálgama de estilos e apropriações das mais diversas fontes do saber erudito e popular. O esquecimento, tal como acontece na prática recitativa dos rapsodos gregos e dos cantadores nordestinos, propicia a invenção e o improvisado. Criar é esquecer modelos, driblar os versos guardados na memória, brincando com o arquivo cultural de forma a anarquizar com sua estrutura parasitária.

A defesa de um "nacionalismo pragmático" — a busca na realidade brasileira dos elementos constituintes da identidade — consiste, segundo o próprio autor, na recusa de uma aceitação passiva dos modelos da vanguarda européia. Por essa razão, esse projeto revela-se provisório e

tende a se modificar ao longo da trajetória intelectual de Mário de Andrade. Como exemplo desse "nacionalismo pragmático", cite-se a transformação de Macunaíma no "brilho inútil das estrelas", por ter preferido a portuguesa às filhas de Vei, a Sol, representantes que são da civilização da luz. A punição do herói é decorrência de sua incapacidade de realizar algum empreendimento, deixando-se dominar pela preguiça dos trópicos e pelo abandono existencial.

Um saber moderno, *ma non troppo*

Por ter desempenhado, ao longo de sua trajetória, papel relevante na construção de um pensamento crítico brasileiro, a figura de Mário se desdobra em múltiplas feições, razão pela qual se apresenta como autor polêmico. Sua intensa atuação como escritor, intelectual e homem público trouxe-lhe tanto a experiência enriquecedora de participação no processo de democratização cultural do país quanto, no exercício de suas atribuições profissionais, a conflituosa convivência com os princípios políticos. Importante lembrar, portanto, que durante os anos 30 — período em que assume cargos de confiança nos órgãos governamentais — o país experimentava uma de suas fases mais críticas de redefinição política e cultural.

O lado homem público do escritor não se afasta do seu lado artista, revelando-se, contudo, visão mais aguda da tradição. Ao se lançar na construção de um retrato de Brasil, apela mais uma vez para o intercâmbio de culturas, fundindo criticamente a européia com a nacional. Dentro desse espírito que está sempre se renovando, vale lembrar a visita da caravana paulista às cidades históricas de Minas, em 1924, repercutindo sobremaneira na convivência do velho com o novo, com o barroco mineiro, ao mesmo tempo marca da tradição e do exotismo. Ao eleger o barroco como traço significativo de nossa nacionalidade, comparando-o com o expressionismo alemão, Mário encontra aí a mesma deformação do objeto pelo olhar desconstrutor do sujeito. Ambos movimentos artísticos representam, para o escritor, o surgimento de um homem novo.

Explica-se o nacional pelo viés do expressionismo, sem que essa postura traduza uma forma de prisão do modelo europeu. Pelo contrário, acena para o procedimento astucioso do esquecimento como saída para se criar o desenho simultâneo de dois momentos historicamente separados. Com a visão de presente — tanto da vanguarda européia quanto da releitura do barroco colonial — constrói-se o terceiro elemento que se traduz em nova feição do nacional.

A revisão desse conceito se apóia nas ruínas de uma cultura que ressurgiu para fortalecer o presente; a tradição do patrimônio, em estado de abandono, merece ser urgentemente restaurada e recuperada. Nessa época de modernização do país — que tem sua fase áurea nos anos 30 com o governo de Vargas — dois princípios serão portanto obedecidos por Mário de Andrade: 1) a proibição do plágio, uma vez que a propriedade pública deve ser preservada enquanto bem cultural do país. Reforça-se o direito à propriedade privada e nega-se a apropriação indébita de bens culturais exercida amplamente pelo escritor no seu processo criativo. Inverte-se, portanto, a premissa antropofágica: "só me interessa o que não é meu"; 2) a fidelidade à memória cultural do país será preservada e institucionalizada pela criação de órgãos governamentais, solicitando-se mais uma vez a concorrência da Europa que fornecerá os "modelos avançados" de política de preservação do patrimônio. A importação desse princípio democrático e avançado não será, contudo, traído pelo projeto de modernização dos países emergentes (Macunaima, no seu canto, iria rir dessa diferente postura de Mário diante dos bens culturais estrangeiros).

Percebe-se, de imediato, nos inúmeros textos que o autor escreve nessa época — cartas ou projetos referentes ao Departamento de Cultura do Ministério Capanema — o lado empreendedor do homem público, norteado por princípios nacionalistas e conservadores. Nesse ofício, o escritor se rende à sedução de projetos sistematizados e esquadrinhados para a construção da memória cultural brasileira. Impressiona-se, enquanto intelectual de formação autodidata, com a criação de universidades, apoiando a vinda de professores estrangeiros, dotados de instrumental técnico-científico capaz de suprir as deficiências do nosso ensino. São duas faces de uma mesma moeda: o arquivista se debate o tempo todo com o colecionador de objetos, colocados lado a lado sem nenhum critério de seleção ou de sistematização. O escritor embaralha o arquivo, esquecendo,

às vezes, o pesquisador, de brincar com os bens culturais. Desse conflito nasce, contudo, uma das obras mais intrigantes do Modernismo Brasileiro.

Exemplo significativo das mudanças processadas em Mário quanto às novas formas de sistematização do saber é o ensaio "Elegia de abril", de 1941, encomendado ao escritor pelos jovens fundadores da revista *Clima*. (Destacava-se, entre eles, o então promissor crítico literário Antonio Candido). Em flagrante contradição com a defesa, assumida tantas vezes por Mário, do culto à preguiça criativa, da "traição da memória" como estratégia poética, vê-se atraído pela "racionalidade analítica" e pelo avanço técnico dos países desenvolvidos. O sistema cultural brasileiro, dominado até então pela prática do improviso e pelo valor conferido à inteligência e ao brilho pessoal, deverá se guiar pelo exemplo do saber europeu, adquirido por meio da lentidão e do processo de amadurecimento da experiência.

A reprodução de um trecho de "Elegia de abril" é significativa para se captar o entusiasmo de Mário pelo teor acadêmico das novas pesquisas produzidas nas universidades:

É certo que sob o ponto de vista cultural progredimos bastante. Se em algumas escolas tradicionais há muito atraso, junto aos núcleos de certas faculdades novas de filosofia, ciências e letras, de medicina, de economia e política, já vão se formando gerações bem mais técnicas e bem mais humanísticas. (...) Esta melhoria sensível da inteligência técnica se manifesta principalmente nas escolas que tiveram o bom senso de buscar professores estrangeiros, ou mesmo brasileiros educados noutras terras, os quais trouxeram de seus costumes culturais e progresso pedagógico uma mentalidade mais sadia que desistiu do brilho e da adivinhação.²

Essa posição do escritor, ao mesmo tempo coerente e contraditória com os seus princípios estéticos, ainda persiste em muitos centros de pesquisa no país. Ao se privilegiar a aquisição acumulativa do conhecimento como prova de um método cognitivo em que prevalecem a disciplina e a racionalidade, a lição de Mário fica parcialmente entendida. A

múltipla e valiosa herança que lega para a cultura brasileira não poderá se restringir a esse lado avesso ao saber macunaimico, desconstrutor de certezas e utilizador da preguiça como o "não-fazer" astucioso e criativo. Os dois pólos desse procedimento cognitivo — a intuição e a razão — nunca deverão ser interpretados isoladamente.

No ensaio "Certidão de nascimento", Paulo Eduardo Arantes discute a posição que Mário de Andrade assume em "Elegia de abril", ao refletir sobre a história da formação filosófica da USP e, como consequência, os efeitos produzidos na intelectualidade paulista. Segundo o autor, "o amálgama do senso crítico e do *savoir faire* "técnico" que moldava a cultura filosófica uspiana nos seus primórdios", encontrava no último Mário um de seus defensores. Valendo-se da opinião de Antonio Candido, Arantes reforça a tese de que o escritor, na época, nutria a crença no "papel social e na força das luzes", além de "fazer da técnica o seu cavalo de batalha". O Brasil, país periférico e em fase de modernização, se entusiasmava com a sistematização do saber que nos chegava da Europa. Jovens intelectuais, modernistas veteranos e professores franceses desempenhavam, nesse período, papel semelhante na construção de um pensamento crítico nacional, como assim interpreta Arantes:

Veja-se novamente a questão da "técnica", verdadeiro muro de arrimo numa terra "ouco afeitada aos estudos conscienciosos", e logo se verá que o radicalismo modesto da Faculdade de Filosofia, encarecido por Antonio Candido, rimava muito bem com a "modesta consciência técnica" tão prezada por Mário de Andrade na escola de São Paulo, fruto — tal consciência — de instituições bem planejadas que tiveram o bom senso de buscar professores estrangeiros. É que, para recordar a definição famosa da *Elegia de Abril*: "se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista".³

Carlos Sandroni, em admirável ensaio sobre o período em que Mário era Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (*Mário contra Macunaima, 1988*) ressalta a inclinação do escritor pelo

aprimoramento e pela lentidão do saber, em oposição à velocidade e ao ritmo alucinado das descobertas vanguardistas. Por entender serem precários o conhecimento, a literatura e a própria existência — máxima poético-existencial do autor modernista — não despreza, contudo, as lições trazidas pelas novas "tendências científicas" estrangeiras. A consciência técnica, introduzida pela criação das universidades, constituía o exemplo da diferente mentalidade que ganhava corpo no cenário cultural brasileiro. A intuição cede lugar ao sistema cognitivo e racional, da mesma forma que o procedimento sintético se diferencia do analítico.

A intuição possui caráter sintético, opondo-se à razão que pode chegar a sínteses provisórias mas procede sempre por meio da análise. O conhecimento intuitivo surge inteiro de um só olhar, num *insight* instantâneo e completo. O conhecimento racional exige demoras, tateios, desvios. É estreita e constantemente constringido por imperativos metodológicos e como se bastasse sofre de incompletude crônica.⁴

As considerações de Sandroni reforçam o caráter paradoxal da posição de Mário diante dos apelos que lhe acenavam de ambos os lados: o intuicionismo e o conhecimento racional. Ao perceber que tornava-se cada vez mais impossível fugir das formas constituintes de nossa vida cultural, pautadas pela intuição, consegue aglutiná-las às "formas analíticas estrangeiras", regenerando, assim, a cultura europeia no Brasil, no lugar de negá-la. Com base nessa nova postura, a poética andradina consegue associar, nos anos 20, o barroco mineiro — a tradição da arte brasileira — com a vanguarda europeia, não mais representada pelo cubismo francês, mas pelo expressionismo alemão. Cabe ressaltar, nessa escolha, a tentativa de afirmação do nacional pela mediação do universal, da condensação e deslocamento dos valores europeus com os valores brasileiros. Em resumo, reunir a vanguarda europeia com a tradição do barroco brasileiro significa criar uma terceira via configurada pelo paradoxo entre culturas.⁵

Em 1944, a crescente inquietação do intelectual pelas transformações verificadas no interior de seu próprio discurso teórico se confirma em carta a Newton Freitas, amigo e correspondente argentino. Ao

comentar a tradução para o espanhol do ensaio de sua autoria, "Do desenho" — publicado originalmente como introdução à edição de luxo de "Mangue", de Lasar Segall — confessa reconhecer nesse texto um refinamento na abordagem do tema. Esclarece, assim, o porquê da aceitação e do fácil entendimento do ensaio pela intelectualidade argentina, por ela manter, na época, maior afinidade com a cultura européia. O mesmo não se verificava com a cultura brasileira:

Sabe que quando eu estava escrevendo isso, de repente, vendo que era um pouco granfino como maneira de pen-sar, eu imaginei: está um trabalho escrito mais ao jeito intelectual dos argentinos que dos brasileiros. Pois o trabalho foi apreciado mediocrementemente aqui, mas o Frontini veio me chamando ele de "maravilhoso". De fato eu acho que os argentinos já atingiram uma civilização intelectual, um refinamento de pensar à européia, maior que os brasileiros.⁶

O ensaio introduz associações valiosas entre o desenho e a poesia, além de remetê-lo para as artes do inacabado que o insere numa das várias linhas da estética modernista. O aspecto refinado do texto justifica-se pela aguçada sensibilidade do ensaísta diante das tendências contemporâneas de arte e de poesia, o que vem reforçar sua importância como escritor e teórico. No entanto, era ainda por via indireta — a cultura argentina — que Mário reconhecia estar o seu trabalho à altura da cultura européia.

Com a intenção de apenas arrematar essa ligeira revisão do papel de Mário de Andrade no espaço cultural brasileiro, algumas idéias deverão ser reforçadas quanto à distinta posição assumida pelo escritor diante dos "modelos" estrangeiros.

Nesse sentido, é preciso ressaltar que qualquer tipo de raciocínio maniqueísta impede o entendimento de sua atitude intelectual, dividida entre o saber descompromissado e macunaímico e outro, voltado para a rigidez técnica e racional. Este último, atualizado pelo projeto moderno de construção da memória nacional e da sistematização de um pensamento crítico brasileiro. As oposições se enfraquecem mediante o exame do trajeto intelectual do escritor, na medida em que se embaralham os critérios

utilizados para determinar os pólos da oposição. A sua poética, calcada na preguiça, na lentidão sensual dos atos e na traição da memória, será parcialmente retomada no processo de recuperação da memória cultural do país. Persiste, contudo, a atração pela ordem e pela maturidade verificada nos alicerces da cultura estrangeira, assim como pela pesquisa mais cuidadosa do pensamento crítico iniciado pelo ensino universitário.

Embora o escritor tenha inúmeras vezes confessado o seu fascínio pela organização dos bens culturais do país — o mapeamento da casa nacional — esta empresa sofria, simultaneamente, um recorte crítico ligado ao caráter autoritário e conservador do governo e à forte marca de um golpe de vanguarda.

Não resta dúvida que Mário, diante do imperativo de intervir no processo de modernização do país, esbarra-se nas suas convicções democráticas e revolucionárias. O seu discurso moderno coincidia, em parte, com o discurso autoritário do governo Vargas, o que, na realidade, era responsável pelos maiores conflitos vividos pelo escritor. Marília Martins, em artigo publicado no *Jornal do Brasil* de 18/01/92, resume de forma precisa o dilema do intelectual, representante tanto da modernidade quanto da vanguarda:

Que o intelectual modernista tenha participado corretamente da legitimação do autoritarismo centralizador do Estado, nos anos 30, é fato que já não espanta. Pertence ao próprio projeto de modernização proposto pelo movimento de 22. A descoberta de mais uma fração do volumoso tratamento epistolar de Mário de Andrade traz pinceladas decisivas para a composição de um perfil do intelectual dessa geração: vanguardista na exata medida que se mostra autoritário, modernista no mesmo tanto que se sente missionário.⁷

Em trabalho recente sobre a construção do auto-retrato de Mário através de sua correspondência com os mineiros,⁸ explorei as diferentes opiniões e atitudes reveladas na análise que faz do caráter do brasileiro. Ao associar, por exemplo, o calor à preguiça, encontra meios de explicar o porquê do comportamento descompromissado e intuitivo dos habitantes

das regiões quentes, em contraposição àqueles que vivem nas regiões temperadas. Estes, mais propensos ao trabalho, à seriedade e à moral, configuram o avesso de Macunaima, herói solar e mestre da preguiça. Tal rede aparente de oposições, além de remeter a equívocos de interpretação cometidos pelo escritor, entre eles a naturalização do conceito de comportamento social, responde ainda às suas limitações ideológicas, motivadas por interesses pessoais e circunstanciais.

Seria, contudo, demasiadamente ingênuo, exigir do escritor coerência entre gesto e fala ou entre vida e obra. Como Bandeira, Mário idealizou sua *Pasárgada* — constantemente desdobrada — com o intuito de fugir da inutilidade existencial, causada pela "civilização", pelos compromissos inadiáveis, pelo livro de ponto. Lúcida e dramaticamente reencarnou o diálogo entre lazer e labor, intuição e razão, prazer e dor. Em 1933, ao responder a um questionário de uma editora americana, o intelectual Mário de Andrade manifesta seu desejo de se afastar da "civilização" e morar na Amazônia, repetindo o destino ficcional de Macunaima. Esse conflito irá acompanhá-lo durante toda a sua vida, o que reforça o fascinante e sofrido diálogo do intelectual consigo próprio e com os outros.

Detesto os climas moderados e por isso vivo pessimamente em São Paulo. Também não aprecio a civilização, nem muito menos, acredito nela. Tanto o meu físico com as minhas disposições de espírito exigem as terras do Equador. Meu maior desejo é ir viver longe da civilização, na beira de algum rio pequeno da Amazônia, ou nalguma praia do mar do Norte brasileiro, entre gente inculta, do povo. Meu maior sinal de espiritualidade é odiar o trabalho, tal como ele é concebido, semanal e de tantas horas diárias, nas civilizações chamadas "cristãs". O exercício da preguiça, que eu cantei no *Macunaima*, é uma das minhas maiores preocupações.⁹

Diante da tarefa delicada de esboçar, em poucas linhas, um dos possíveis perfis de Mário, sugere-se a interpretação de seu pensamento com os olhos voltados para as contradições e incongruências que os intervalos e os silêncios de seus textos deixam transparecer. A abertura de

novos atalhos contribuirá, talvez, para a revelação dos limites ideológicos e pessoais que perpassam o grande texto andradino. Longe de constituir uma leitura que arranhe a integridade de sua imagem pretende-se, ao contrário, incentivar o desdobramento da figura do autor em personagem das inúmeras narrativas que a crítica vem construindo ao longo do tempo.

NOTAS

* Professora do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹ ALVARENGA, O. & ANDRADE, M. de. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p.176.

² ANDRADE, M. de. Elegia de abril. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s/d. p.185-186.

³ ARANTES, P.E. Certidão de nascimento. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n.23, p.153, mar. 1989.

⁴ SANDRONI, C. *Mário contra Macunaima*. São Paulo: Vértice; Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988. p.46

⁵ Idem, p.48.

⁶ ANDRADE, M. de. Cartas de Mário de Andrade a Newton Freitas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n.17, p.91-120, 1978. p.114.

⁷ MARTINS, M. Mário de Andrade sem meias palavras. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jan. 1992. Caderno B, p.1.

⁸ SOUZA, E.M. de. Autoficções de Mário. *Revista de Estudos Literários da FALE*. Belo Horizonte, n.1, 1993.

⁹ ANDRADE, M. de. 1933(?) Resposta ao inquérito sobre mim pra Macaulay. In: *Entrevistas e depoimentos/Mário de Andrade*. Ed. org. por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983. p.41.

DOAÇÃO
De: NAPOLI FALE
50,00

Em 13 / 3 / 195

LET