UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE LITERATURA BRASILEIRA

VIVIAN CAROLINE FERNANDES LOPES

Traços do expressionismo alemão em Mário de Andrade

SÃO PAULO

2013

VIVIAN CAROLINE FERNANDES LOPES

Traços do expressionismo alemão em Mário de Andrade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura

SÃO PAULO

2013

*Para Yves,
o encontro mais feliz
que a arte me proporcionou.*

Agradecimentos

Aos meus pais e irmãos, pelo amor, apoio e respeito às minhas escolhas; vocês são parte desta e de outras conquistas.

Ao meu companheiro e maior amigo, por nunca ter perdido a fé em mim e nos meus ideais; pelas discussões estéticas, políticas e culturais, pelas opiniões e incentivo diário ao longo da nossa vida.

Aos grandes amigos que alimentam constantemente a vontade de continuar a viver de arte e de educação, Vanessa, Júlia e Weider.

Às companheiras de Pós-graduação neste apaixonante e venturoso caminho do estudo quase religioso de Mário de Andrade, Ana Luisa e Aline.

Aos amigos Profs. Drs. Göz Kaufmann, Luiz Renato Martins e Kleber Carrilho, pelas incansáveis orientações durante este e outros processos do conhecimento.

Ao Prof. Dr. Helmut Galle e à Profa. Dra. Claudia Dornbusch, pelas reveladoras aulas de Literatura Alemã ao longo do curso de Graduação e pelo incentivo no momento da escolha do tema de mestrado.

À Profa. Dra. Simone Rufinoni e ao Prof. Dr. Jorge de Almeida, pela participação na Banca de Qualificação.

Aos meus alunos, que me cobram repetidamente o difícil exercício de transformar o conhecimento acadêmico em vivência educacional, fazendo de mim um ser humano melhor a cada passo.

E, ao meu orientador Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura, sem o qual não saberia transformar o desejo de estudar assuntos tão fascinantes e complexos em uma dissertação. Por todos esses quase dez anos de aprendizado, desde a primeira aula de Literatura Brasileira, pela amizade, pelo compromisso e pela dedicação, meu muito obrigada.

Este projeto teve como auxílio, em seu período final, durante um ano, uma bolsa de estudos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), a qual também agradeço.

*“Meu Deus como ela era branca!...
Como era parecida com a neve...
Porém não sei como é a neve,
Eu nunca vi a neve,
Eu não gosto da neve!*

E eu não gostava dela...”

Lembranças do Losango Cáqui
Mário de Andrade

“(...) und ich fiel nieder und träumte von unaufhaltbaren änderungen”

Die träumenden Knaben
Gustav Klimt

Resumo

O trabalho investiga a presença do expressionismo alemão em Mário de Andrade, a partir da análise de alguns momentos de sua atividade intelectual e artística – sobretudo, sua crítica de arte, passagens de seus manifestos literários e os livros *Losango cáqui* e *Amar, verbo intransitivo*. A escolha desses momentos se deu após uma leitura abrangente da obra, em que foram identificadas três categorias igualmente essenciais ao expressionismo: o primitivismo, a deformação e a preocupação social, que, portanto, nos serviram de guia para o discurso crítico.

Abstract

The dissertation investigates the presence of German Expressionism in Mário de Andrade, as from the analysis of some periods of his intellectual and artistic activities - especially, his art criticism, his literary manifestos' passages and the books *Losango Cáqui* and *Amar, verbo intransitivo*. The choice of this specific moments occurred after an embracing reading of his work, which identified three essential categories to the Expressionism: the primitivism, distortion and social concern, that led us to the critical speech.

Sumário

	página
Apresentação	8
1. Mário de Andrade e o expressionismo alemão	11
2. Losango Cáqui	41
3. Amar, verbo intransitivo	72
Referências bibliográficas	102
Anexos	110

Apresentação

O assunto deste trabalho de pesquisa, aos olhos de muitos estudiosos, parece evidente. Afinal, os leitores de Mário de Andrade têm sempre assinalado o papel central da cultura germânica, particularmente do movimento expressionista, em sua formação.

Tendo em vista meus interesses ao longo do Curso de Graduação, com a dupla habilitação em português e alemão, além da formação anterior no universo das artes, e da Iniciação Científica em Poesia Modernista, compreendendo entre outros Mário de Andrade, o tema desta dissertação parecia assim não trazer nenhuma dificuldade, além daquelas que demandam um trabalho de pesquisa sério. Porém, de saída, os obstáculos se acumularam, especialmente na delimitação do próprio assunto, que se expande para períodos e obras heterogêneos.

A leitura dos documentos teóricos no original, uma viagem à Munique e a visita a uma exposição no *Staatliches Museum für Volkerkunde München* iluminaram os caminhos a serem percorridos. Os objetos expostos na “*Der Blaue Reiter und das Münchner Völkerkundemuseum*” (os mesmos vistos por Kandinsky, Marc e demais envolvidos na produção do almanaque) evidenciavam uma característica comum: o *primitivismo*. Não foi sem surpresa que, ao lado das esculturas africanas, aborígenes e sul americanas, visualizei inúmeras máscaras amazônicas, junto a descrições dos rituais de índios brasileiros pesquisados por Spix e Martius em 1817. Claro que o fato não é novidade. Mas, vê-lo destacado em um outro país é sempre uma revelação. Ou seja, alguma relação curiosa há entre ser o aprendiz da cultura europeia no momento em que esta é aprendiz das raízes primárias de seu país.

O passo seguinte foi mergulhar no universo do Mário crítico de arte, separando aqueles tópicos tratados pelo pesquisador como importantes para a sua concepção de modernidade, principalmente quando o expressionismo alemão recebia destaque. Junto a este trabalho verifiquei também a “biblioteca expressionista” do intelectual, já digitalizada por Rosângela Asche de Paula em seu doutoramento. A partir de então, iniciou-se um intenso e enorme trabalho que, caso não fosse refreado, terminaria por transcrever todo o *Curso de Estética e Filosofia da Arte*, ministrado por Mário de Andrade na Universidade Federal, em 1938, cujos originais encontram-se no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Afinal, o pensamento do autor modifica-se à medida que amadurece e não há como negar que a presença do expressionismo se dissemine nestes anos todos, basicamente em três núcleos.

Além do *primitivismo* – percebido e quase esgotado pelos leitores críticos de Mário de Andrade com *Macunaíma* ou *Clã do Jabuti* –, procurei demonstrar de que maneira a preocupação formal (técnica), entendida como *deformação* pela violência, tal como ocorre no movimento expressionista, e a *preocupação social*, no sentido de encontrar a função da arte na organização da sociedade, foram também conceitos internalizados pelo artista.

Concentrar-se no momento inicial (1922-1926) ou final (1938-1945)? Realizar um grande panorama ou escolher apenas algumas obras? O trabalho foi sendo desenhado na medida em que fomos nos debruçando sobre as obras. Para que não fosse forçosa qualquer relação estabelecida entre as produções expressionistas e as produções marioandradinas, esperamos pacientemente as leituras suscitarem essa correspondência. Desde o início, a única certeza que possuíamos era essa: não realizar um trabalho de verificação, enciclopédico, que pesquisasse de maneira esquemática o aproveitamento de tais conceitos. A pergunta sempre fora: de que perspectiva Mário de Andrade se valeu do expressionismo para construir sua arte?

A opção foi realizada. Concentramo-nos no momento inicial do intelectual, do poeta e do romancista: (1922-1926). É sempre uma perda recortar qualquer assunto, talvez ainda maior neste caso. A sensação incômoda é a de que ainda resta explorar melhor os assuntos, uma vez que a *preocupação social* e a *deformação* sempre estiveram vivas em Mário de Andrade desde o período com o qual trabalhamos – de formação destes conceitos na obra do artista – até o último dia de sua vida. Na verdade, esses dois aspectos adquirem maior espessura no período final do escritor, com obras como *Lira paulistana*, *O movimento modernista*, *O banquete*. Porém, a permanência neste momento inicial, em nossa concepção, fundamental para os caminhos desenvolvidos por Mário de Andrade para a arte moderna brasileira, permite destacar elementos que receberam menos atenção da crítica, como a própria obra *Losango cáqui*, esquecida entre o furor e o desbravamento de *Pauliceia desvairada* e a revelação do Brasil apresentada em *Clã do Jabuti*.

A ideia inicial seria realizar um ensaio único, abarcando cronologicamente a formação simultânea do pensamento e as mudanças aplicadas em sua obra, mas pareceu-me impossível organizar todos os dados de maneira clara (ou mesmo inteligível). Portanto, a redação do trabalho dividiu-se em três blocos: o primeiro engloba essencialmente o estudioso e pensador Mário de Andrade; o segundo trata das questões da poesia e de *Losango cáqui*, tentando responder ao subtítulo da obra (*ou Afetos militares de misturas com os porquês de eu saber alemão*); e a última parte discute *Amar, verbo intransitivo*, considerando-a como obra que traz

uma alegoria do brasileiro, submetido ao aprendizado advindo da cultura estrangeira do qual precisa se emancipar para alcançar a sua identidade.

1. Mário de Andrade e o expressionismo alemão

O Brasil de Mário de Andrade entra pelos sentidos.
Mário Pedrosa

“Olha, eu tenho um novo plano!” escreve Wassily Kandinsky ao amigo Franz Marc, em junho de 1911, com a ideia de elaborar um almanaque. Nele, propagariam a arte moderna, através de reproduções das obras, artigos e crônicas de vários artistas e colaboradores¹. *Der Blaue Reiter*, o projeto concretizado no ano seguinte, é um dos mais significativos documentos do movimento expressionista.

O artigo *Die Masken* (As máscaras) de August Macke, na página 21 do primeiro almanaque, exemplifica a diversidade dos interesses artísticos naquele momento: “Um dia ensolarado, um dia turvo, uma lança persa, um cálice sagrado, um ídolo pagão e uma coroa imortal, uma igreja gótica e um junco chinês, a proa de um barco de pirata, a palavra pirata e a palavra sagrado, escuridão, noite, primavera, os címbalos de metal e seu som (...)” e, discute a importância da forma pela qual as ideias se manifestam. Isto é, as ideias só se tornam palpáveis através de sua apreensão pelos sentidos. Afirma que “o homem não precisa entender todas as formas, nem falar todos os idiomas” – daí a relevância dos sentidos, através dos quais percebemos as sensações antes de entendê-las – e exalta a forma como se exaltasse um “deus invisível” atribuindo a ela “forças misteriosas”².

¹ LANKHEIT, KLAUS. *Der Blaue Reiter. Herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe.* München. R Piper & Co Verlag. p. 259

“Nun! ich habe einen neuen Plan. Piper muss Verlag besorgen und wir beide – die Redakteure sein. Eine Art Almanach (Jahres-) mit Reproduktionen und Artikeln... und Chronik!! d.h. Berichte über Ausstellungen-Kritik, nur von Künstlern stammend. In dem Buch muss sich ganze Jahr spiegeln, und eine Kette zur Vergangenheit uns Strahl in die Zukunft müssen diesem Spiegel das volle Leben geben. Bezahlt werden die Autoren ev. nicht Ev. bezahlen sie selbst Clichés usw. usw. Da bringen wir einen Ägypter neben einem kleinen Zeh [Name zweier Kinder mit zeichnerischer Begabung], einen Chinesen neben Rousseau, ein Volksblatt neben Picasso und gleichen noch viel mehr! Allmählich kriegen wir Litteraten und Musiker. Das Buch kann ‘Die Kette’ heißen oder auch anders... Sprechen Sie nicht darüber. Oder nur dann, wenn es direct uns nützen kann. In solchen Fällen ist ‘Diskretion’ sehr wichtig”.

(Haverá, ao longo deste trabalho, a citação de trechos sem traduções publicadas em português. Neste caso, realizei a tradução no corpo da dissertação e copieei o trecho original na nota de rodapé. Caso seja utilizado algum excerto já traduzido, o nome do tradutor será indicado em nota.)

² op. cit. LANKHEIT, KLAUS. pág. 54. *Ein sonniger Tag, ein trüber Tag, ein Perserspeer, ein Weihgefäß, ein Heidenidol und ein Immortellenkranz, eine gotische Kirsche und eine chinesische Dschunke, der Bug eines Piratenschiffes, das Wort Pirat und das Worte heilig, Dunkelheit, Nacht, Frühling, die Zimbeln und ihr Klang und das Schießen der Panzerschiffe, die ägyptische Sphinx und das Schönheitspflaster auf dem Bäckchen der Pariser Kokote.(...)Unfaßbare Ideen äußern sich in faßbaren Formen. Faßbar durch unsere Sinne als Stern, Donner, Blume, als Form.Die Form ist uns Geheimnis, weil sie der Ausdruck von geheimnisvollen Kräften ist. Nur durch sue ahnen wir die geheimen Kräfte, den >>unsichtbaren Gott<< (...)Formen sind starke Äußerungen*

Para concluir a argumentação, Macke valoriza a liberdade na forma e expressão dos povos primitivos, representada pelas máscaras (conforme título do artigo), esculturas e outros objetos, expostos através de fotografias obtidas por Kandinsky junto à direção do *Staatliches Museum für Völkerkunde München*³. Dentre as peças vistas (e utilizadas) pelo artista na exposição de 1911, está *Kopfmaske eines Tapirs* (Máscara de um Tapir)⁴, obtida no nordeste da Amazônia brasileira pelos pesquisadores Johann Baptist Spix (1781-1826) e Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), em viagem realizada entre os anos de 1817 a 1820.

Mário de Andrade possui, em sua biblioteca, os quatro volumes resultantes dessa expedição de Spix e Martius, das quais junto a *Vom Roraima zum Orinoco* (1911-1913) de Theodor Koch-Grünberg e outras obras etnográficas⁵ extraiu as lendas, o vocabulário e o imaginário dos índios brasileiros.

Esta é apenas uma das muitas possibilidades de encaminhar a pesquisa das relações de Mário de Andrade com o expressionismo alemão. Como ainda veremos, além do *primitivismo*, o autor irá considerar dois outros traços do expressionismo: a *preocupação social* e a *deformação*.

Gilda de Mello e Souza, ao estudar a crítica de arte de Mário de Andrade, considera importante o percurso do artista que transita do “universalismo pragmático” de *Prefácio Interessantíssimo*, *A escrava que não é Isaura* e da própria Semana de Arte Moderna para o “nacionalismo pragmático”, desvincilhando-se, em parte, das lições vindas da Europa. Neste percurso, reavalia as influências europeias anteriores – o Futurismo e o Cubismo – sentindo necessidade de proteger a arte brasileira, ainda não suficientemente caracterizada. Gilda aponta, então, o afastamento paulatino da crítica de Mário das culturas italiana e francesa, fazendo valer seu interesse pela cultura alemã, momento no qual ele considera o

starken Lebens. Der Unterschied dieser Äußerungen untereinander besteht im Material, Wort, Farbe, Klang, Stein, Holz, Metall. Jede Form braucht man nicht zu verstehen. Man braucht auch nicht jede Sprache zu lesen. Die geringschätzigste Handbewegung, mit der bis dato Kunstkenner und Künstler alle Kunstformen primitiver Völker ins Gebiet des Ethnologischen oder Kunstgewerblichen verweisen, ist zum mindesten erstaunlich.”

³ O museu guarda em seu arquivo a carta de agradecimento de Kandinsky pelas imagens fornecidas, junto com um exemplar do almanaque doado pelo artista.

⁴ Foto disponível em (Anexo I)

⁵ O campo antropológico alemão entre fins do século XIX e início do século XX voltou-se às sociedades sul-americanas, área preterida pela antropologia francesa e inglesa, que se voltavam à Oceania e à África. Este interesse acontece pela proeminência dos naturalistas nas ciências humanas na Alemanha e também pelo baixo impacto da expansão imperialista no país recém-unificado, tardiamente influenciado pelo iluminismo. CARVALHO, FÁBIO A. *Texto do Professor-convidado para Palestra apresentada no curso “A criação de Macunaíma na biblioteca de Mário de Andrade: matrizes e marginalia em uma perspectiva genética” ministrado pela Prof. Dra. Telê Ancona Porto Lopez. A ser publicado no próximo número da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB).*

expressionismo como a tendência estética mais viva do momento; e a deformação como categoria estética dominante da arte moderna⁶.

Acredita-se que Mário de Andrade tenha iniciado seus estudos em língua alemã por volta de 1916, ano no qual o artista pede autorização ao arcebispo de São Paulo para a leitura de obras do autor romântico Heinrich Heine interditas pelo Santo Ofício⁷. A partir de então, leu diversos títulos importantes em alemão, em livros e periódicos, muitos deles ligados ao movimento expressionista, compreendendo teoria, crítica, poesia, teatro e prosa. O volume de notas marginais nos livros desde 1916-17 aumenta no ano de 1921, confirmando a compreensão do conteúdo estudado⁸. Segundo a pesquisa de Telê Porto Ancona Lopez, Else Schöller Eggebert, a primeira professora de alemão de Mário, foi grande responsável também por ampliar o seu conhecimento da música germânica. Else era ligada à Livraria Transatlântica, especializada em publicações alemãs, a qual certamente foi fornecedora da biblioteca expressionista do artista. A segunda professora, Käthe Blosen, teria sido uma das paixões de Mário⁹, citada, inclusive, em correspondência com os amigos como a “alemãzinha”, para a qual compôs muitos dos poemas de *Losango Cáqui ou Afetos militares de mistura com os porquês eu saber alemão*.

Rosângela Asche de Paula, em sua tese de doutoramento *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*, afirma que nas leituras do expressionismo encontramos o cerne da criação de muitos dos textos teóricos de Mário de Andrade, bem como de um número considerável de poemas escritos na década de 1920 e publicados em *Paulicéia Desvairada*, *Losango Cáqui* e *Clã do Jabuti*. Realiza o levantamento de 29 livros e de 12 títulos de revistas de veiculação da estética expressionista presentes na biblioteca do autor¹⁰.

Os caminhos apontados pelos pesquisadores citados acusam diferentes momentos para a presença do expressionismo na crítica e na obra de Mário de Andrade, assim como outros estudiosos apresentam ainda uma terceira ou quarta possibilidade de verificação.

A importância do expressionismo no pensamento de Mário de Andrade, especialmente na década de 20, como também a investigação das variações de perspectiva diante do

⁶ MELLO E SOUZA, GILDA DE. Vanguarda e Nacionalismo na Década de 20. In: *Exercícios de Leitura*. Coleção O baile das quatro artes. São Paulo, Duas Cidades, 1980. p. 258

⁷ LOPEZ, TELÊ ANCONA. *Um idílio no modernismo brasileiro*. In: *O Amar de Mário de Andrade*. SAGAWA, ROBERTO (org). Assis, FLC Publicações, 2010.

⁸ PAULA, ROSÂNGELA ASCHE. *O Expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. Tese de Doutorado orientada por Profa. Dra. Telê Ancona Lopez, FFLCH-USP, São Paulo, 2007 p. 28.

⁹ apud BATISTA, MARTA ROSSETI. “Introdução” In: ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita Malfatti*. organização de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. p. 22

¹⁰ op. cit. PAULA, ROSÂNGELA ASCHE. Introdução.

movimento expressionista ao longo de sua trajetória intelectual e artística serão justamente o objeto deste estudo.

A espécie de adoração à *forma*, apresentada no almanaque de Kandinsky, Marc e seus companheiros, se insere numa discussão vital para a arte moderna, sobre a qual também refletem os modernistas brasileiros. Como se sabe, num momento posterior, tornar-se-á também a obsessão de Mário de Andrade, que busca elaborar suas obras em diferentes níveis, inclusive na proposta de sistematizar uma gramática da língua brasileira.

Poderíamos dizer, no entanto, que o primeiro estímulo ocorreu cedo, em circunstâncias desfavoráveis, inclusive, para a provinciana São Paulo do final dos anos de 1910. Coincidência ou não, este estímulo veio através da arte pictórica, em uma linguagem expressionista, com Anita Malfatti.

A repercussão da exposição de 1917 de Anita Malfatti, episódio jamais superado pela pintora, foi também o marco inicial da grande e duradoura amizade estabelecida entre o então poeta Mário Sobral (com 24 anos) e a artista. Conta Anita que em 15 de dezembro, terceiro dia de abertura da mostra individual, chegaram dois rapazes: um todo vestido de negro (Mário) parou diante de um quadro e começou a rir, “rindo cada vez mais alto, sem conseguir parar”¹¹; a pintora então caminhou em direção a eles e, bastante contrariada, perguntou “O que há de engraçado aqui?”. Os rapazes nada respondiam e quanto mais Anita se zangava, mais Mário não se continha. Até que se retiraram.

No dia 24 de dezembro, quatro dias após a publicação de *Paranoia ou Mistificação?* de Monteiro Lobato, Mário retornou. Desta vez, sério, apresentou-se: “Sou o poeta Mário Sobral, vim despedir-me. Estou impressionado com o quadro *O homem amarelo*, que já é meu, e um dia virei buscá-lo.” Entregou à Anita um cartão de visitas com seu endereço junto a um soneto parnasiano dedicado à tela. Despediu-se, mas voltou ainda outras três vezes, nos dias 27, 29 e 31 de dezembro mostrando sua solidariedade em um momento bastante difícil. A leitura do artigo de Lobato havia expulsado os visitantes e admiradores da obra de Anita da exposição. Com o tempo, também as alunas da pintora desistiriam das aulas e os retratos já encomendados seriam cancelados, o que acarretaria em graves problemas financeiros para a artista.

Anita acabara de retornar de uma longa temporada de estudos no exterior, duas grandes viagens para Berlim e Nova York financiadas pelo tio George Krug. Sua obra, produzida nos últimos cinco anos, seguia as tendências artísticas em voga na Europa,

¹¹ CAMARGO, ANA PERRI. *Anita Malfatti: a festa da cor*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2009. p. 60

principalmente a vanguarda expressionista. A pintora desembarcou em Berlim em setembro de 1910, no auge da fermentação cultural e artística, visitou museus, iniciou os estudos de língua alemã e ingressou no curso de desenho na Academia Imperial de Belas-Artes de Berlim. Nos anos seguintes, seria aluna de Fritz Burger (conhecido retratista da época) e de Lovis Corinth – pintor que despertou a admiração de Anita pelos trabalhos expostos na Secessão.

Mesmo com o encontro de 1917, Mário e Anita só se tornariam verdadeiramente amigos em meados de 1921. Para o poeta, a presença da amiga foi importantíssima na sua formação, como declarou em carta para Augusto Meyer:

O que me fez enjoar? Talvez a própria impossibilidade de fazer coisas com a perfeição formal de muitas de Bilac e cia. Não sei, sei que enjoei. Carece notar que desde 1915 [sic], Anita Malfatti modernista, italiana de mãe, germanizada na cultura, inglezada também... não: o pai é que era italiano e a mãe norte-americana, expressionista germânica na obra, e eu ficamos amigos. Talvez a influência dessa companheiragem nova provocou o enjoão... Sei não. Em todo caso essa amizade conto como importantíssima na minha formação. Fez a exposição dela que toda gente arrenegou e eu fiquei apaixonado sem saber direito porque. Até fiz um soneto parnasiano sobre um dos quadros mais malucos (na opinião dos outros) dela!¹²

Marta Rossetti Batista lembra a importância da relação do poeta com a cultura germânica¹³ e destaca Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes, recém-chegados da Suíça em 1919, como fontes importantes de informação sobre a arte alemã e sobre os aspectos sociais e humanísticos do movimento expressionista. Estas informações somadas à referência visual da exposição de 1917 são fundamentais para o diálogo entre Mário de Andrade e Anita Malfatti, no sentido de ilustrar algumas características do expressionismo e incitar discussões em torno da arte moderna brasileira úteis à produção de ambos. As obras expostas e a aproximação dos amigos estimularam o aprofundamento intelectual de Mário de Andrade na cultura alemã, especialmente no expressionismo. As revistas em sua biblioteca guardam textos teóricos centrais à vanguarda e percebemos a utilização destas fontes nos artigos e opiniões do artista, mesmo antes da Semana de Arte Moderna.

Um exemplo dessa impregnação está na conferência literária *Debussy e o Impressionismo*¹⁴, publicada em junho de 1921 na Revista do Brasil, na qual Mário de

¹² ANDRADE, MÁRIO DE. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. org Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1968. p. 50.

¹³ ANDRADE, MÁRIO DE. *Mário de Andrade, cartas a Anita Malfatti*; organização de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. p. 22 a 25.

¹⁴ Transcrita em: POHLIT, CLAUDETE INÊS KRONBAUER. *Mário de Andrade: cronista crítico das artes plásticas*. Dissertação de Mestrado orientada por Leon Kossovitch, FFLCH-USP, São Paulo, 1996. p. 65 (Esta conferência foi apresentada no 2º Ciclo de Palestras da Villa Kyrial 1921 (16 março – 15 de junho), sendo a quinta palestra do ciclo).

Andrade contesta a inserção do compositor na escola impressionista. Para justificar sua posição, traça um panorama histórico do período em que Debussy nasceu, arrolando acontecimentos significativos para a arte, principalmente no que tange à pintura e à música. Ao comparar Mussorgsky com Debussy, estabelece que o primeiro seja vida, enquanto o segundo, arte. Constrói imagens para chegar a essa espécie de síntese: as composições de Mussorgsky são “bater de mãos, o grito do homem primitivo, ébrio de existência” e de Debussy, “observação (...) a crítica desses primeiros sentimentos, a estilização deles em melodia e ritmo”, portanto, Mussorgsky seria mais “instintivo”, enquanto Debussy mais “estilizador”.

Mário traz esta aproximação para questionar a atribuição de escolas e estilos comuns aos artistas e chega, neste ponto, a questionar a expressão “impressionismo musical” considerando-a “inexpressiva e bastante inexata” se atrelada unicamente à naturalidade do fraseado de Debussy. Neste ponto, para esclarecer o que é o impressionismo cita Hermann Bahr, no livro publicado em 1920, *Der Expressionismus* e traduz do alemão o seguinte trecho:

O impressionismo é a destruição do homem clássico. O impressionista, no ato de visão, procura tanto quanto possível pôr parte de tudo o que o homem junta do seu próprio eu ao encanto externo. O impressionista só aceita do homem a participação da retina. Dizem que os impressionistas jamais terminam um quadro... Seria mais acertado dizer que eles não completam o ato de visão. O impressionista abandona tudo o que é pensamento posterior à sensação visual, temendo deturpá-la. O olhar atento já *teoriza* porque não contém mais unicamente o que o atraiu, mas também uma colaboração humana; e o impressionista desconfia do homem como o homem primitivo desconfiava da natureza. Assim o impressionista quer surpreender a natureza, antes mesmo que ela seja modificada pela percepção humana e desce à primeira sensação visual para apanhar o exterior, quando penetra em nós, no momento em que fere a nossa retina, no instante da sensação¹⁵.

Embora não seja nosso objetivo principal comentar qualquer tradução, aqui se faz necessário um esclarecimento. Isto porque, Mário de Andrade é, nesse momento, um dos poucos artistas a propagar o ideário do movimento expressionista. Possui documentos de

¹⁵ BAHR, HERMANN. *Der Expressionismus*. (obra do acervo da Biblioteca de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), tradução do próprio Mário do seguinte trecho localizado nas p. 61 e 62, sem marcação:

“In der Tat ist der Impressionist die Vollendung des klassischen Menschen. Der Impressionist sucht im Sehen, soweit dies nur irgend möglich ist, alles auszuschneiden, was des Mensch aus Eigenem dem äußeren Reiz hinzufügt. Der Impressionist ist ein Versuch, vom Menschen nichts als die Netzhaut übrig zu lassen. Man pflegt den Impressionisten nachzusagen, daß sie kein Bild „ausführen“. Richtiger wäre zu sagen: sie führen das Sehen nicht aus. Der Impressionist läßt den Anteil des Menschen an der Erscheinung weg, aus Angst, sie zu fälschen. Jeder aufmerksame Blick „theorisiert“ ja schon, er enthält nicht mehr bloß den einen Reiz, er enthält mehr, er enthält einen menschlichen Zusatz, und der Impressionist mißtraut dem Menschen, wie der Urmensch der Natur mißtraut. So will der Impressionist die Natur überraschen, bevor sie noch vermenschlicht worden ist, er geht an der ersten Anbeginn des Sehens zurück, er will den Reiz bei seinem Eintritt in uns erhaschen, eben wenn er uns reizt, eben während er Empfindung wird.”

difícil acesso aos brasileiros e tem realizado pesquisas trabalhosas no âmbito da vanguarda, o que aumenta a responsabilidade na publicação de informações.

A frase inicial possui um equívoco de tradução, já que o substantivo “*Vollendung*” significa “perfeição”, isto é, um ato completo em si, acabado, e não “destruição” como o poeta imaginou. Em alguns outros momentos, embora Mário de Andrade tivesse compreendido o sentido, *grosso modo*, errou no significado de alguns verbos¹⁶, diríamos antes, que simplificou alguns conceitos, assim como o faz na sequência do artigo, quando, baseado, a sua maneira, em Hermann Bahr, contrapõe a vanguarda expressionista ao movimento impressionista.

Mário escolheu um trecho difícil, mas essencial à teoria da história da arte. Em algumas frases, a tradução simplesmente não faria sentido em português, se transcrita “ao pé da letra” e, para outros, falta vocabulário no nosso idioma para chegar ao sentido mais exato. Como no caso da frase: “*Der Impressionist sucht im Sehen, soweit dies nur irgend möglich ist, alles **auszuscheiden**, was des Mensch aus Eigenem dem äußeren Reiz **hinzufügt**.”*. As preposições “*hin*” e “*aus*” evocam a ideia de que um grupo agrega, traz consigo – que seriam os homens convencionais – enquanto, o outro quer excluir – os impressionistas. A ideia de contraposição é forte em alemão e implica uma atitude essencial ao Impressionismo. Assim como a utilização do verbo “*ausführen*” para o ato de ver traz o significado de “realização”, ou seja, a realização da imagem na mente. Isto tudo para dizer que o homem impressionista quer inovar o olhar do artista ao retratar uma imagem em seu quadro. Quer se aproximar, tanto quanto possível, da essência, sem modificá-la com o olhar viciado, que busca incondicionalmente a beleza, o enquadramento, a posição perfeita.

Mesmo com a leitura prejudicada, Mário de Andrade elabora uma primeira definição do expressionismo para o público leitor e, segundo ele, “o impressionismo pictórico descamba naturalmente para o mais aberto realismo” e, portanto, justifica “como reação” o expressionismo que “quase abandona a natureza, exagerando às vezes propositadamente certas formas para um efeito simbólico, puramente espiritual”.

¹⁶ Traduzo o excerto: De fato, o impressionista é a perfeição do homem clássico. O impressionista procura no ato de visão, enquanto for possível, não deixar que sensações externas o envolvam. O impressionista é uma tentativa de não permitir ao homem nada além da retina. Costumam dizer que os impressionistas não “realizam” um quadro. Seria mais correto afirmar que eles não “realizam” o ato da visão. O impressionista deixa de lado a participação do homem no fenômeno da visão por medo de que ele a altere. Cada olhar atento já “teoriza”, pois contém não apenas o mero estímulo, contém mais, contém uma colaboração humana e, o impressionista desconfia do homem como o homem primitivo desconfia da natureza. Assim, o impressionista quer surpreender a natureza, antes que ela tenha sido humanizada. Para isso, ele retorna ao princípio do ato da visão. Ele quer apanhar o estímulo inicial, precisamente quando ele surge, justamente enquanto ele se torna uma sensação.

Conforme ainda veremos neste trabalho, a relação do movimento expressionista com a natureza será revista e melhor compreendida pelo artista, com base, inclusive, em textos dos próprios teóricos alemães. Já que o expressionismo não “reage” ao Impressionismo, nem “abandona” a natureza, tampouco deforma propositalmente para obter um efeito espiritual (seria quase o contrário).

Quase às vésperas da Semana de 22, a amiga Anita Malfatti pintou o primeiro retrato de Mário de Andrade¹⁷, cujas impressões foram registradas pelo poeta em *No ateliê*. O segundo retrato do mesmo ano¹⁸ agradou bastante o poeta: “um pastelzinho, mais *croquis* propriamente, (...) um flagrante, de uma expressividade desenhística e poética bem forte”¹⁹, o que viria a corroborar o seu gosto pelas obras de caráter expressionista, a seu ver essencialmente instintivas.

No Brasil, com a realização da Semana, houve a abertura definitiva do século XX para a arte moderna e sua expressão contestadora dos cânones. O acontecimento desbravou os caminhos de um pensamento nacional. Como sabemos, Mário de Andrade desempenhou papel central no evento, desde a concepção até sua realização; Anita Malfatti teve mais de vinte quadros expostos, dentre eles, *O homem amarelo*, *A estudante russa*, *O japonês*, *A mulher de cabelos verdes*.

Um ano depois, em *Folhas Mortas*, Mário traça um panorama da arte brasileira daquele momento. Destaca cinco mulheres que “defendem a arte brasileira”, colocando Anita em “primeiro lugar, muito superior às outras”. Tarsila do Amaral e Zina Aita são consideradas admiráveis coloristas e, a consagrada Georgina Albuquerque tem pouco valor porque “ainda confunde arte com natureza”. De Regina Veiga, critica a mesma “errônea percepção”, diz também que lhe falta a “técnica espiritual”. Já, Carlos Oswald possui esplêndida técnica, mas uma “arte que raramente comove ou comove por acaso”²⁰. É interessante verificar aquilo que Mário valoriza nas produções dos artistas, principalmente porque contempla características entendidas por ele como expressionistas: cor, técnica espiritual e comoção; colocando, portanto, em posição superior Anita Malfatti que até então produzira na linha dessa vanguarda.

¹⁷ Anita Malfatti, *Retrato de Mário de Andrade I* (1921-1922), óleo sobre tela (Coleção Mário de Andrade; IEB-USP)

¹⁸ Anita Malfatti, *Mário de Andrade II* (segundo semestre de 1922), carvão e pastel sobre papel.

¹⁹ *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*/ organização, introdução e notas Eneida Maria de Souza; transcrição dos manuscritos Maria Silvia Ianni Barsalini. – São Paulo: Editora Peirópolis: Edusp, 2010. p. 150

²⁰ ANDRADE, MÁRIO DE. *Folhas Mortas*, Revista do Brasil. RJ-SP. Fevereiro 1923.

Continua o artigo mencionando a exposição dos pintores alemães domiciliados no Brasil, afirmando ser esta a mais atraente, mais artística e mais fecunda em assuntos para uma crônica:

As outras repetiam-me enfadonhamente verdades de que estou farto. E eram uniformes. Monotonia. A exposição alemã apresentava uma variedade divertidíssima. Ia do excelente ao péssimo! (...) Cada artista viveu calmo e integral no seu domínio; e não se acotovelam, em caretas de ódio e irritação, escolas e temperamentos antagônicos.

Mário considera o escultor Wilhelm Haarberg (1891-1986), participante da Semana de Arte Moderna, o melhor artista da exposição: “compreendeu a lição dos egípcios e dos negros e adquiriu a feição de monumentalidade da escultura moderna”. O escultor “não arcaíza propositadamente como um Millès ou um Bourdelle. Nem se aproxima no excesso dos negros, como Wildt”. Mário diz que Haarberg é expressionista amante do volume, do qual retira variadas expressões “capazes de nos transmitirem todos os gestos de seu interior”. Então, exemplifica através das obras as expressões traduzidas pelo escultor: “calmo e possante” em *Mutter und Kind* (Mãe e Criança), “sereno e piedoso” em *Heilige Madona* (Santa Madona) e “ironia quase sarcástica de veemente dor” em *David*.

Nesta mesma exposição, havia desenhos dos alunos da escola alemã em que Haarberg lecionava, para os quais Mário faz a seguinte reflexão: “com que tristeza me pus a comparar a gente mal instruída brasileira, que não pode ver um desenho sem perguntar ‘onde estão os olhos?’, com esses meninos educados na justa noção da arte, capazes de compreender a escultura como um jogo da luz no volume”.

O expressionismo, então, para o nosso intelectual, seria uma *deformação* movida pelo instinto, acentuada por cores fortes e expressivas, provocada pela busca do espiritual na arte. Esse entendimento da vanguarda, sem conflitos aparentes, é bastante restritivo no contexto da modernidade, especialmente no caso de um movimento tão sinuoso e ramificado como o expressionismo. A categorização de Mário é colocada à prova no momento da recepção crítica de um dos filmes-chave do movimento expressionista; ao deparar-se com as características inovadoras e acentuadas de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene, o crítico coloca nas palavras de Malazarte impressões contraditórias, que posteriormente discutirá: “Tanto falaram no *Gabinete do dr. Caligari* que aluguei o filme. Porcaria! Rembrandt legítimo. Mistérios, doenças, nenhuma insolação. Porcaria!”²¹. Após a publicação, reelabora sua recepção e diz que seu pseudônimo “avança, mas erra às vezes” e “errou bastante não gostando do *Gabinete do Dr. Caligari*”. Afinal, em suas palavras, trata-se

²¹ ANDRADE, MÁRIO DE. *No cinema*. Org. Paulo José da Silva Cunha – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. p. 25. Crônicas de Malazarte III publicada em *America Brasileira*, Rio de Janeiro, dezembro de 1923.

de uma das melhores obras do cinema, representada por um grupo admirável de artistas, que se move em cenários “angustos, atinge grande potência de horror e mistério”. E prossegue, em tom didático, indicando que para criar as paisagens e tipos da imaginação do louco, “os encenadores imitaram o expressionismo”. A cidade, em sua opinião, é “mau arremedo da maneira de Kanoldt”, mas ainda assim, atinge às vezes grande força de expressão com uma iluminação extraordinária.

Concorda, porém, com a crítica de Blaise Cendrars com relação à “objetiva fixa, anticinematográfica, sem dinamização fotográfica”²², de linguagem mais teatral que cinematográfica. E, ao trazer as opiniões de Cendrars, discorda que a utilização do expressionismo para demonstrar o pensamento de um louco desacredite a arte moderna. Ao contrário, justifica o emprego da deformação sistemática, tal como a usam no expressionismo, para exprimir a fantasia deste louco, afinal tais deformações são inegavelmente alucinatórias. Explica que os modernistas veem na obra deformada não a representação “realístico-visual do mundo exterior”, mas sim equilíbrios plásticos de volumes, linhas, cores, sínteses, novas ordenações artísticas, a arte pura, simplesmente. As sensações procuradas e obtidas pelos artistas possuem “um caráter de inteiro desinteresse, verdadeiramente artístico” e criam a “imagem prodigiosamente atrativa duma vida heroica ideal”.

Mário finaliza o artigo justificando que Malazarte não teve razão para detestar o filme e só agiu desta maneira por estar imerso no senso-comum. Argumenta que o estranhamento do público ocorreu porque o cinema é arte que “realiza a plástica da vida real com muito mais aproximação que suas irmãs mais velhas” (a escultura, a pintura, a fotografia) e, por este mesmo motivo, valoriza a deformação expressionista que conseguiu realizar a “sensação desinteressada de loucura” e “objetivar as ficções alucinadas do louco”.

Com essas opiniões adversas e, não raro, equivocadas, vemos o quanto foi difícil para o poeta entender e apreciar o movimento expressionista em todas as suas linguagens. Mesmo pesquisando textos e reproduções das obras, ainda assim, transparece certo receio em aceitar imediatamente o exagero e a deformação intrínseca às obras. De certa maneira, é como se a primeira reação, do então garoto Mário Sobral, que gargalha diante de *O homem amarelo* coexistisse com a do modernista entusiasta do expressionismo.

²² CENDRARS, BLAISE. *Le cabinet du Docteur Caligari*. Les Feuilles Libres, a.4, n° 26. Paris, abr/maio 1922, p.150.

« Je n'aime pas ce film. Pourquoi ?/ Parce que c'est un film du malentendu./ Parce que c'est un film qui jette un discrédit sur tout l'Art Moderne./ Parce que c'est un film hybride, hystérique, malsain./ Parce que ce n'est pas du Cinéma. (...) 3. les déformations ne sont pas optiques et ne dépendent pas de l'angle unique de l'appareil de prise de vues, ni de l'objectif, ni du diaphragme, ni de la mise au point ; 4. il n'y a jamais d'unité ; 5. théâtral ; 6. du mouvement, mais pas de rythme ; (...)»

Ainda assim, como poeta e estudioso, produzia e fomentava a arte moderna. O grito de liberdade advindo de *Pauliceia Desvairada*, obra energicamente vaiada nas escadarias do Municipal, exigia uma explicação, ou nas palavras do poeta, uma atualização para o leitor: “Quero ver se esclareço um pouco a compreensão da gente que lê. Ao menos saberão que não estão lendo loucos” ²³. Com esta “feição orientadora e abridora de caminho” ²⁴, publicou o manifesto *Prefácio Interessantíssimo*, bastante polêmico e, ao que consta, pouco esclarecedor para o leitor da época; e na esteira de sua pesquisa, ainda na intenção de instruir o público, alguns anos mais tarde, *A escrava que não é Isaura* (1925) também é publicado.

As ideias sinalizadas no *Prefácio* despontam mais elaboradas e amadurecidas neste livro com referências sobre a poesia em âmbito mundial, e concentram-se em dois procedimentos vitais para a arte moderna: o simultaneísmo e a montagem, antes nomeados como *polifonismo*. Para introduzir e justificar toda a mudança na poesia moderna, o autor inicia o texto com uma espécie de parábola, na qual vemos a valorização do instinto, do primitivo, da pureza, dos gestos e dos sentidos. Mário de Andrade prova que a utilização destes procedimentos poéticos permite maior fidelidade ao sentimento que o inspirou, uma vez que não procura artifícios na técnica para afastá-lo da realidade.

Mesmo com a abundante citação dos nomes alemães nos exemplos poéticos, seria ingênuo e forçoso imaginar que todas as referências foram retiradas do expressionismo. Como se sabe, Mário foi um estudioso das vanguardas em geral e, além disso, muitas ideias eram comuns entre os artistas de um ou outro movimento. Portanto, quando cita Johannes Becher em “*Das neue Gedichte*” para justificar o emprego de ritmo, valores de tempo e acentos no verso livre, sabemos, por exemplo, que realizar “um verso de uma linha emparelhado a um de vinte linhas” não é exclusividade do poeta alemão. Wilhelm Klemm, Jakob van Hoddis, Gottfried Benn são também lembrados e citados, lidos todos em *Menschheitsdämmerung*, a coletânea de poetas expressionistas de Kurt Pinthus, publicada em 1920.

A importância atribuída por Mário de Andrade ao sentido e às sensações do artista é central nas questões levantadas. Dar voz a este ímpeto que move a expressão artística, segundo o autor, é realizar uma síntese das sensações simples e compostas: “O poeta não fotografa: cria.(...) Ainda mais: não reproduz: exagera, deforma, porém sintetizando.” Ao lado desta afirmação, sinaliza um apêndice, no qual explora a relação direta com o expressionismo:

²³ *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*/ organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2 ed.- 2001 p. 72

²⁴ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade escreve Cartas a Alceu, Meyer e outros*. Coligidas e anotadas por Lyggy Fernandes. Editora do Autor. p. 52

D

Exagera principalmente em vista de reproduzir mais exatamente a sensação. Foi Hume que observou que a imagem memoriada reproduz a sensação porém enfraquecida. Deforma principalmente em vista de dar a sensação que ele, poeta sentiu com sua hipersensibilidade. Este último é o princípio básico do Expressionismo. Ainda pela deformação o artista consegue conservar o espectador dentro da sensação de arte. Nele não desperta saudades nem lembranças da natureza ou da vida. Ora, como diz Landsberger, esta lembrança torna a obra de arte relativa à natureza e à vida quando ela deve ser absoluta.²⁵

As sensações são apreendidas de maneira diferente no século XX, através da superposição de ideias, o que Mário atribuiu também a uma “substituição da ordem intelectual pela ordem do subconsciente”, isto é, as imagens são sentidas sem necessidade de perspectiva lógica racional. A citação de Landsberger será ainda aproveitada como fonte de criação literária, em *Amar, verbo intransitivo*, conforme veremos no desenvolvimento deste trabalho.

Acho interessante, neste momento, que façamos um salto temporal para iluminar as percepções de Mário de Andrade sobre o expressionismo, principalmente porque estamos tratando de dois aspectos que acompanharam o artista e o pensador até o fim de sua vida e obra: a inspiração vinda do primitivismo e a busca de uma forma mais justa para expressar-se artisticamente. Isto é, num primeiro momento, as reflexões do autor tendem a se restringir ao âmbito demasiadamente técnico da arte. Falta aqui uma questão central para o pensador, que até então não havia se manifestado – *o aspecto social* – e, dele trataremos logo adiante. Realizar um salto cronológico nos permitirá compreender o tão recorrente destaque dado ao expressionismo na formação de seu pensamento, mencionado por muitos críticos e objeto de nossa investigação.

Para seu *Curso de Estética e Filosofia da Arte*, ministrado na Universidade Federal, em 1938, Mário realiza uma série de rascunhos indicando, em linhas gerais, os eixos da história da arte. Quando nos aproximamos da modernidade, o artista separa em dois itens a experimentação formal: 1. “puramente estética (cubismo)”; 2. “estética psicologista (expressionismo)”. Por ora, deixemos de lado a especificidade da discussão sobre a relação do expressionismo com a Psicologia para que compreendamos o pensamento do estudioso. É perceptível, portanto, que haja a valorização para uma deformação movida por um sentimento, isto é, mesmo que Mário não aceite de maneira plena todos os exageros da vanguarda, ele a admira por enxergar uma atitude mais artística e genuína. Creio que este pensamento, embora não fosse ainda tão claro neste início da década de 1920, já apontava

²⁵ ANDRADE, Mário de. “A Escrava que não é Isaura”. In: *Obra Imatura*. São Paulo, Martins; Ed Itatiaia, 1980. Belo Horizonte. p. 237 e anexo D.

para uma necessidade do próprio Mário de Andrade que se transformaria em seu projeto nacional.

Acompanhemos, portanto, a constituição deste pensamento, imaginando que o artista vá compreendendo o motivo de sua admiração pelo movimento, na medida em que realiza uma interpretação condizente com sua realidade.

Voltemos a 1923, a fim de observar *Convalescença*²⁶. A crítica de tom poético traça uma analogia entre o período de convalescença e o período da doença, representado pelos ímpetos da pesquisa da arte moderna no Brasil. Mário de Andrade diz que o incidente futurista e “esse período terrível que vem desde meados de 1920 até a Semana de Arte Moderna, fevereiro, ainda março de 1922, não foi senão uma doença grave, gravíssima, que alguns espíritos moços brasileiros sofreram”. Afirma que os exageros continuam, mas se justificam pela “procura de expressão”. Antes eram “abandono brusco de certos preconceitos”. E declara que dentro de um breve futuro os modernistas se recolocarão dentro do tradicionalismo, “sem o qual ninguém vive”, o tradicionalismo brasileiro, “nosso tradicionalismo será principalmente humano e universal”, afirma o artista:

A guerra esgotou nos peitos *modernos* a fonte das rivalidades. E a juventude verdadeira, de todos os cantos do mundo, sem abandonar o conceito de pátria, quer transcender o limite das propriedades restritas, para amar o homem em sua humanidade (...) Por isso o elo que nos ligará ao passado é mais uma evolução que continua tendências universais, geneneralizadas ou generalizáveis, pelas quais, sem abandonar as características raciais, nos universalizaremos. Russos, espanhóis, chins, tupinambás.

Depois de comovido discurso de fraternidade universal, cita Wilhelm Kleem (1881-1968), poeta expressionista, “no Marne, preparado para o combate” com o verso “Meu coração sente-se tão grande como a Alemanha e a França juntas!”²⁷. E explica que é preciso buscar nos outros países nossa evolução, mas sem deixar de ser a voz brasileira no movimento universal. Mário parece compreender, então, um eixo mais engajado do expressionismo, no qual vemos a fraternidade universal e uma nova teoria social surgindo, principalmente, na figura dos “poetas-profetas”²⁸.

Encontramos no cerne do movimento alemão, a consciência como existência, a vontade de lutar contra a rigidez dos esquemas lógicos e contra a inércia do passado que

²⁶ ANDRADE, MÁRIO DE. *Convalescença*. Revista do Brasil, a. VIII, nº 92. RJ-SP, ago. 1923.

²⁷ *Schlacht an der Marne* de Wilhelm Klemm: “*Mein Herz ist so groß wie Deutschland und Frankreich zusammen*”. PINTHUS, Kurt. *Menschheitsdämmerung – ein Dokument des Expressionismus*. Rowohlt Taschenbuch, Hamburg, 1959 p. 86

²⁸ expressão de MODERN, RODOLFO E. *El expressionismo Literario*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1958.

oprime o presente, a negatividade total da história ²⁹. Na ânsia de transformar, os anos que antecedem a primeira Guerra Mundial vislumbram a efervescência cultural da Alemanha (1910-1914) em diversas exposições, revistas e jornais publicados, cujo ideal se concentra na mudança de valores e realidade social.

Else Lasker-Schüler (1869-1945), poeta e artista plástica, publica *Mein Herz* (1912) – espécie de diário poético dedicado ao companheiro Herwarth Walden – onde relata a vida na Berlim boêmia e as histórias em torno do *Café des Westens*. Walden é também poeta e editor de *Der Sturm*, semanário fundado em 1910, que junto à publicação *Die Aktion* de Franz Pfemfert formam os dois mais importantes núcleos intelectuais do período, dos quais floresce a ideologia do movimento expressionista. Os dois núcleos, no entanto, possuem enfoques diferenciados. Enquanto *Der Sturm* traz essencialmente discussões em torno das artes visuais, *Die Aktion* tem cunho político, sociológico. É possível estabelecer aqui uma comparação com a lírica expressionista em cujas vertentes encontramos um polo bastante retórico e discursivo – que seria representado pelo ideário *Die Aktion* – e outro mais intenso e conciso, determinado pela visualidade, aproximando-se mais dos recursos da pintura – semelhante à temática *Der Sturm*.

Os versos de Wilhelm Klemm citados no artigo *Convalescença* encontram-se em *Menschheitsdämmerung*, também mencionado em *A escrava*, que embora publicado apenas em 1925, tem redação e elaboração bem anteriores. A coletânea alemã é dividida pelo organizador em quatro eixos temáticos: *Sturz und Schrei* (Queda e Grito), *Erweckung des Herzens* (Despertar do coração), *Aufruf und Empörung* (Manifesto e Revolta), *Liebe den Menschen* (Ama o homem). A unidade da obra é estabelecida unicamente pelas divisões atribuídas, isto é, não há estilo técnico comum aos poetas. Na antologia, encontramos as duas vertentes (*Die Aktion* e *Der Sturm*) lado a lado, das quais se apreende ainda a tendência da subjetivação intensa e o uso da metáfora autotélica:

²⁹ GONÇALVES, AGUINALDO JOSÉ. “A estética expressionista na pintura e na literatura” In: *O Expressionismo*. GUINSBURG, J. (org). p. 694.

Ao leitor

O meu único desejo, Oh Homem, é ter contigo afinidades!
Sejas tu negro, acrobata, ou repouses ainda no fundo seio maternal,
Quer o teu canto de virgem se ouça pelo pátio, ou manobres a tua jangada
[no brilho das trindades,
Sejas tu soldado ou aviador pleno de resistência e de ânimo vital.³⁰
(...)

Franz Werfel

O outono do solitário

Volta o escuro outono cheio de fruta e opulência,
Brilho amarelado dos belos dias de verão.
Um puro azul emerge de capa em decadência;
O voo das aves traz ecos de lendas ao serão.
Pisadas estão as uvas. Na tranquila ambiência
Pairam leves respostas à velada questão.³¹
(...)

Georg Trakl

Em três dos quatro títulos elaborados por Kurt Pinthus há a evidência da indignação e destruição que inspira a poética do movimento expressionista, enquanto o último deles aponta para a renovação do ser humano através de dois caminhos: engajamento político-social e anseios místico-religiosos.

Vinte e três poetas foram selecionados para compor este panorama da poesia expressionista e, pelo menos cinco deles – Rudolf Leonhard, Paul Zech, Walter Hasenclever, Franz Werfel, Ludwig Rubiner – foram ativistas. Os demais, mesmo que indiretamente, estiveram envolvidos em manifestações sociais. Dietrich Schaefer, em compilação organizada por Wolfgang Rothe sobre o expressionismo, ao comentar o poema “*Der Neue Orpheus – Eine Dithyrambe*” (O Novo Orfeu – Um Ditirambo) de Iwan Goll, afirma que o tema e a forma poética procurados por Goll ressaltam “a ideia, tipicamente expressionista, do poeta enquanto ativista, que deve libertar-se da torre de marfim e dedicar-se inteiramente à sua tarefa ético-humanitária no plano social”³²:

³⁰ *Mein einziger Wunsch ist, dir, o Mensch verwandt zu sein!// Bist du Neger, Akrobat, oder ruhst du noch in tiefer Mutterhut,/ Klingt dein Mädchenlied über den Hof, lenkst du dein Floß im Abendschein,/ Bist du Soldat, oder Aviatiker voll Ausdauer und Mut. (An den Leser, Franz Werfel)* Tradução de João Barrento

³¹ *Der Herbst kehrt ein voll Frucht und Fülle,/ Vergilbter Glanz von schönen Sommertagen./ Ein reines Blau tritt aus verfallener Hülle; Der Flug der Vögel tönt von alten Sagen./ Gekeltert ist der Wein, die milde Stille/ Erfüllt von leiser Antwort dunkler Fragen.(Des Herbst des Einsamen, Georg Trakl)* Tradução de João Barrento

³² apud LAGES, SUSANA KAMPF. “Poesia lírica expressionista” In: *O expressionismo* Org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 180.

Orfeu: quem não o conhece:
 1,78 m de altura
 68 quilos
 Olhos castanhos
 Testa estreita
 Chapéu engomado
 Certidão de nascimento no bolso do casaco
 Católico
 Sentimental
 A favor da democracia
 E músico de profissão

Esqueceu a Grécia
 (...)

De que lhe valem hoje genciana e camurça
 Os Homens estão na miséria
 Prisioneiros em profundo submundo
 Em cidades de argamassa
 De lata e papel
 Ele precisa libertá-los
 Os pobres de lua de vento e de pássaros ³³
 (...)

Citar os versos de Klemm em *Convalescença* também serve para reelaborar o alcance da poesia. Não é difícil, até mesmo, imaginar que o próprio serviço militar, realizado pelo poeta Mário de Andrade em agosto de 1922, tenha sido inspirado pelos poetas expressionistas combatentes na Primeira Guerra Mundial. *Losango cáqui* traz reflexões sobre essa curta experiência e oferece um texto introdutório intitulado “Advertência”, no qual o poeta justifica seus versos dizendo estar convencido de que “a Poesia não poderia ficar nisso”, tinha de ir além; não deveria restringir-se a uma existência unicamente pessoal. A inquietação que o levou a publicar estas linhas provém da nova “feição artística” de suas opiniões estéticas, conforme o vimos declarar no artigo.

A ideia de buscar nos outros países a “evolução” sem, no entanto, deixar de ser “a voz brasileira no movimento universal” começa a ganhar seus contornos já a partir de 1923. Em 15 de novembro deste ano, por exemplo, escreve para Tarsila do Amaral, alertando aos colegas hospedados em Paris que a matéria do nosso modernismo está aqui no Brasil e aconselha a amiga veementemente:

³³ *Der neue Orpheus: wer kennt ihn nicht:/ 1,78 gross/ 68 Kilo/ Augen braun/ Stirn schmal/ Steifer Hut/ Geburtsschein in der Rocktasche/ Katolisch/ Sentimental/ Für die Demokratie/ Und von Beruf eun Musikant// Vergessen hat er Griecheland (...)//Was sollen ihm heute Enzian und Gemse/ Die Menschen sind elend/ Gefangen in tiefer Unterwelt/ In Städten von Mörtel/ Von Blech und Papier/ Sie müss er befreien/ Die Armen na Mond na Wind und na Vögel.* Tradução de Cláudia Cavalcanti

Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios. Há MATA-VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam³⁴.

É exatamente neste momento, no qual o poeta busca aliar a pesquisa brasileira com a atualização das vanguardas, que outro grande pintor influencia os caminhos intelectuais de Mário de Andrade.

Lasar Segall, fruto do ambiente vanguardista europeu, desempenhou papel formador para o modernista. O pintor decide viver definitivamente no Brasil em 1923, trazendo em sua bagagem a ênfase social típica do expressionismo e o retrato do homem sofrido, débil. Segall viveu, estudou na Alemanha e participou do Grupo Secessão de Dresden-1919 junto a Conrad Felixmüller, Otto Dix e outros. A aproximação com o grupo modernista foi narrada em carta para Will Grohmann em fevereiro de 1924:

O mais belo foi ter sido um dia surpreendido por um grupo de jovens (quatorze pessoas), todos músicos, escritores, pintores e grandes adeptos da arte moderna. O meu nome lhes era familiar através de jornais, revistas e livros e sou apontado como um dos maiores expoentes da Alemanha e da Rússia. (...) Seu líder, Mário de Andrade, é um escritor excelente. Escreveu sobre mim um artigo muito bom e inteligente num jornal³⁵.

O artigo escrito em 1923, publicado em *A Ideia* nº19, apresentava Lasar Segall como um mestre na litografia e na água-forte e relatava o grande prazer de Mário sobre a possibilidade de observar suas obras: “Há muito que eu seguia nas revistas e jornais alemães esse interessantíssimo artista que é Lasar Segall, russo. Acompanhara-lhe mesmo a evolução do quase impressionismo (...) até os últimos trabalhos, se apenas poderei qualificar de expressionistas. Realmente: expressionismo é termo bastante largo, e Segall pode caber dentro dele.”³⁶ Mário escreve para Anita, em março de 1924: “Está aqui um pintor russo magnífico, Lasar Segall, companheiro de Chagall e Kandinsky. Estamos camaradas velhos já.”³⁷

Dias depois, foi inaugurada a primeira grande exposição de Segall no Brasil, com quarenta e quatro quadros da fase expressionista, entre óleos, desenhos, litografias e aquarelas, além dos álbuns de gravuras *Bubu*, *Die Sanfte* e *Recordações de Vilna*. Mário de Andrade dedica importante artigo publicado no *Correio Paulistano* a esta exposição, no qual

³⁴ *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*/ organização, introdução e notas de Aracy Amaral – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001. p. 78 e 79.

³⁵ apud BECCARI, VERA D’HORTA. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1984. p. 77

³⁶ Op. Cit. p 76.

³⁷ ANDRADE, MÁRIO DE. *Cartas a Anita Malfatti*. organização de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. p. 76.

ressalta a técnica utilizada pelo artista para despertar, através da sensação visual, a fatalidade e a miséria retratada. É bastante enfático ao dizer que “não é a inteligência” que nos faz comover, e sim uma colaboração “sensualista”, deflagrada pelas formas, linhas, cores e “utilização racional das duas dimensões da superfície”. Admirável, doloroso de sentir, “a expressão da miséria miserável”³⁸.

Na carta para Anita, citada anteriormente, Mário também comenta sobre uma palestra que será realizada no salão organizado por José de Freitas Valle: “Estou atualmente trabalhando numa conferência sobre Cubismo para a Villa Kyrial”³⁹. Compondo o Vº Ciclo de Conferências da Villa Kyrial, além de Mário de Andrade, que se apresenta em 30 de abril de 1924, está Lasar Segall. A palestra do artista russo tão caro aos modernistas, intitulada *As expressões plásticas da arte* (ou *Sobre arte*)⁴⁰ foi proferida em 8 de junho de 1924, abordando ideias originais sobre o expressionismo, marcadas também pelo pensamento de outros dois teóricos importantes do movimento: Kandinsky e Wörringer.

Lasar Segall afirma, em sua palestra, que o expressionismo surgiu no momento da maior crise espiritual da humanidade e buscava apenas “sua própria voz”, “o desejo ardente de uma nova religião, um novo homem”. Os primeiros “profetas”, segundo Segall, foram os russos, seguidos pelos franceses e sob influência destes dois, também os alemães. As três nações possuíam a mesma aspiração de “objetivar imagens interiores, imagens comuns a todos, por meios primitivos inatos”. E, mesmo com as mesmas aspirações, as expressões eram diferentes, pois se tratavam de diferentes concepções de mundo, de homens diferentes. Ao discutir o fazer artístico dos expressionistas, traz nomes como Kandinsky, Marc, Klee e Chagall para justificar a diversidade temática e técnica do movimento. Conclui afirmando que o expressionismo criou a verdadeira arte, soube exprimir a verdade interior. O artista expressionista “traduz suas impressões do visto e do sentido sem tomar em consideração as formas comuns da natureza e a técnica”, mas homem que é, está ligado à terra e “não pode, portanto, sentir formas absolutamente abstratas”. Por não ser máquina, procura o humano na arte, que possa criar uma atmosfera espiritual comum. Estas formas que o expressionista exprime, ele encontra em si mesmo, transforma as imagens dando-lhes outras proporções. Porém, importante ressaltar que “o meio de expressão de um expressionista sincero não provém do desejo de brincar com as cores e formas; é um meio necessário para exprimir o seu mundo interior que é o mundo de todos.”.

³⁸ ANDRADE, Mário de. *Lasar Segall*. Correio Paulistano. São Paulo, 29 mar. 1924.

³⁹ Op. cit. p. 76

⁴⁰ Cartaz “5º Cyclo – 1924” em (Anexo II)

O depoimento e o pensamento de Segall foram fundamentais para a apreensão dos conceitos marioandradinos, já que esta face fraterna e política do expressionismo não havia sido considerada no momento inicial de sua pesquisa. Ainda que o poeta reconhecesse na vanguarda alemã uma deformação movida por instinto, ignorava a força da ideologia e utopia social intrínseca ao movimento. O próprio estudo da obra de Segall será um elemento transformador da visão de Mário de Andrade, que enxerga no amigo russo uma metáfora palpável para os preceitos europeus reconstruídos em solo brasileiro.

Em 1927, no artigo publicado no *Diário Nacional*⁴¹, Mário estuda a transformação na obra de Lasar Segall no período em que produziu no Brasil. Afirma que os quadros modificaram muito, trazendo “uma pureza plástica, uma luminosidade, uma comoção feliz, que antes não apresentavam”. Cita, para corroborar sua observação, Brattskoven (crítico europeu que publicou na Revista *Deutsche Kunst und Dekoration* de maio de 1927): “Foi essa mudança [para o Brasil] que lhe fez abrandar a impulsividade deformadora (que tornava tão dolorosamente trágicas as obras anteriores de Lasar Segall) e deu a sua maneira nova de ver uma alegre síntese da primitiva atitude expressiva”. Ainda no mesmo ano, faz outras importantes constatações sobre a obra do amigo: “Lasar Segall é um homem eminentemente humano, quero dizer, um indivíduo social, se preocupando com a vida dos homens”⁴². Sobre a questão de abrandar a deformação, Mário afirma que também nos países em que o expressionismo vigorou, os artistas “acabaram por abandonar o excesso de expressão exacerbada a que a tendência os levava”. E cita uma conversa com Segall na qual o artista explica o porquê desta “vibração mais feliz”:

Na Alemanha eu era feliz... Lá tinha exposições para ver, teorias para discutir, gente como eu, com quem conversar. Aqui achei pouco disso. Ando muito sozinho, não me divirto, sou desinfeliz. Na Alemanha quando eu queria pintar a infelicidade alheia, exagerava essa infelicidade. Porque lá eu não conhecia a infelicidade. Vim pra cá e ando sofrendo. Então reparei que a infelicidade não é tão feia como a pintava. Por isso é que minha pintura está ficando mais alegre.

Na visão de Mário, o fato o fez perder o caráter exclusivamente intelectual de demonstração teórica da infelicidade humana. Desta maneira, surge em Segall uma tendência mais objetiva – semelhante ao realismo de Dix ou Severini – que, permanecendo “expressionisticamente deformadora”, concilia deformação com realidade física dos temas. Estes fatos, na opinião do crítico, o fazem “um primitivo legítimo” tal como os maiores artistas da atualidade europeia – Grosz, Picasso, Stranvinsky.

⁴¹ ANDRADE, MÁRIO DE. *Lasar Segall*. Diário Nacional. São Paulo, 29 set. 1927.

⁴² ANDRADE, MÁRIO DE. *Lasar Segall*. Diário Nacional. São Paulo, 23 dez. 1927.

Alguns dias depois, em *Lasar Segall II* ⁴³, Mário traz à tona a discussão sobre a intenção estético-social do artista em geral (não apenas de Segall), na qual o poeta defende que o elemento da beleza, por mais que uma peça tenha valor expressivo “e até de combate”, é decisivo para que a obra seja considerada propriamente arte. Aqui, vemos surgir o embrião do pensamento final de Mário de Andrade, ideias que o acompanharão desde o *Curso de Estética e Filosofia da Arte* até seu último ensaio crítico, o prefácio sobre Dimitri Shostakovich para o livro de Victor Seroff, em 1945.

Para o pensador, o elemento da beleza não está presente no sentimento inspirador do artista, mas no momento seguinte, no qual acontece a criação. Explica que a intenção de criar a beleza perde-se em alguns artistas por reação às mazelas e fatalidades que se pretende retratar e, atribui a este fato o erro máximo do expressionismo psicológico. Como exceção, cita Franz Marc, Paul Klee e Kandinsky, que “se manifestaram no sentido da arte-pura”. Em *Lasar Segall*, na concepção de Mário, o caráter psicológico não mudou, “apenas teve paciência”: “E é por ter paciência (...) que de reacionário ele virou agora contemplativo; de crítico, de expositivo virou *innerlich*, cismador.”

Paralelo a isso, Mário já desenvolve uma pesquisa dedicada às raízes brasileiras. Inclusive, na data de publicação desse artigo, já havia concluído *Macunaíma*, publicado apenas em 1928.

Em 7 de janeiro de 1925, Mário demonstra à Anita Malfatti sua satisfação e vontade de pesquisar e descobrir o Brasil: “A Europa com toda a arte dela antiga e moderna me desinteressa agora. Minha vida e minha ação têm de ser desta banda do mar, estou convencido disso”⁴⁴. Em abril do mesmo ano: “Eu também estou mudando muito. Estou trabalhando o Brasil como já contei pra você (...) Dei também para fazer modas e toadas à feição dos cantadores rústicos copiando deles o que têm de aproveitável: a liberdade da forma, a ingenuidade de expressão, os temas caracteristicamente nacionais, a maneira ingênua e amorosa de expressão e a organização sensual da imagem.”

Este período (1922-1926), não muito longo em comparação com toda a história de publicações de Mário de Andrade, é decisivo. Nele podemos arriscar um mapeamento do caminho trilhado por Mário de Andrade para elaborar a base social do brasileiro. O poeta complementa o pesquisador e ambos fomentam um pensador que se indaga a cada passo, refletindo principalmente sobre a sua produção.

⁴³ ANDRADE, MÁRIO DE. *Lasar Segall*. Diário Nacional. São Paulo, 28 dez. 1927.

⁴⁴ Op. cit, p. 95.

É sempre interessante ouvir o que o próprio autor tem a dizer sobre sua obra. E valendo-se de uma explicação apresentada em prefácio não publicado de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, visualizamos a ideia do pensador sobre sua trajetória:

Eu não tenho a veleidade de estar atenazando nem descaminhando ninguém não. Pelo contrário ando sentindo já uma certa precisão de mostrar que minhas mudanças de pesquisa de livro pra livro, nem são tanta mudança assim, antes é transformação concatenada, desbastada e completada da mesma pesquisa inicial. Os que imaginarem pois que eu mudei mais uma feita com este livro me parece que se enganam bem. Pelo contrário: nada mais provável na minha obra depois de *Amar, verbo intransitivo* e *Clã do Jabuti*, do que o livro de agora. Sem vontade de pandegar sinto lógica em estabelecer uma equação assim: *Amar, verbo intransitivo* + *Clã do jabuti* = *Macunaíma*.⁴⁵

Podemos deduzir que o processo de construção da entidade brasileira passe pela pesquisa da cultura alemã, pesquisa etnográfica e folclórica brasileira, sendo transfigurado principalmente na linguagem – objeto de trabalho de Mário de Andrade. Entendemos que *Macunaíma* (1928) seja uma espécie de produto final desta fase de estudo, na qual Mário nos oferece o retrato do brasileiro como um ser híbrido, contraditório, em processo⁴⁶, elaborado no primitivismo do índio sul-americano e, pensado, simultaneamente, como crítica à realidade social do país.

Se em *Amar, verbo intransitivo* (1927) observamos um idílio moderno em prosa, com elementos brasileiros contrapostos à cultura alemã, em *Clã do Jabuti* (1927), vemos uma obra marcada pela pesquisa única do povo brasileiro.

Imaginando que, em o *Clã do Jabuti*, encontramos uma parte já bastante explorada pela fortuna crítica de Mário de Andrade – com o primitivismo e a pesquisa das raízes brasileiras –, na segunda etapa deste trabalho, ficaremos com o momento inicial deste caminho, no qual *Losango Cáqui* (1926) e *Amar, verbo intransitivo* representariam o período de transição da pesquisa à matéria brasileira.

Em 1928, ano de publicação de *Macunaíma*, Mário de Andrade também produz o ensaio sobre Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Neste estudo, o crítico de arte avalia o trabalho do escultor como expressionista e vincula sua obra à questão nacional, isto é, considera o escultor barroco, que produziu no período colonial, como o primeiro artista brasileiro.

⁴⁵ ANDRADE. Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*; estabelecimento do texto Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2007. p. 221.

Na edição crítica de *Macunaíma*, há quatro textos nomeados “Prefácio” que não foram publicados. O primeiro deles, datado de dezembro de 1926; dois outros textos menores não possuem indicação de data; e o quarto já em março de 1928. Esta fórmula do artista encontra-se no segundo texto, sem data.

⁴⁶ PERRONE-MOISÉS, LEYLA. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 191.

O momento histórico no qual viveu Aleijadinho (1730-1814) é de grande “mal estar para a entidade nacional brasileira”⁴⁷, segundo Mário de Andrade. As expressões artísticas do período são a tradução da influência do homem colonial na metrópole, sendo que o estilo próprio do Barroco no Brasil é atribuído aos artistas novos, que *deformam* sem sistematização possível a lição ultramarina. Mestre Valentim, Caldas Barbosa, Leandro Joaquim são citados como mulatos que brilhavam nas artes plásticas e na música, as quais neste momento eram fortemente negras. Dentre esses artistas, filho ilegítimo de um mestre-de-obras português e uma escrava, está Aleijadinho.

A valorização do mulato parte de um princípio social negativo, afinal por não ocuparem uma posição social reconhecida, possuíam liberdade para o desenvolvimento nas artes. Segundo Mário de Andrade, os mulatos eram livres, dotados de uma “liberdade muito vazia que não tinha nenhuma espécie de educação, nem meios para se ocupar permanentemente”. Eram “uns desraçados”, “considerados muito irregulares no físico e na psicologia”. A cultura mineira, então, exprimiu-se por um barroco que, sendo fundamentalmente o mesmo barroco universal, adquiriu características próprias. Além dos artistas mestiços, novos materiais como a pedra-sabão e novas maneiras de dominá-los trouxeram novas concepções plásticas e sua influência na arquitetura e na escultura são exemplos “do milagre de uma riqueza nascida da escassez”⁴⁸.

O fato de Mário de Andrade eleger Aleijadinho como o primeiro artista do Brasil justifica-se, também, pelos caminhos de sua pesquisa sobre a formação do nosso povo. Afinal, sendo mulato, inovador e “expressionista”, o escultor modificou o cânone europeu e provou a teoria do anti-herói mestiço, acabada em *Macunaíma*.

Tratando da obra escultórica do artista, divide sua produção em duas fases, de acordo com a doença adquirida por Aleijadinho; a primeira, sua “fase sã” caracteriza-se pela “serenidade equilibrada” e pela “clareza magistral”, enquanto a segunda, considerada “fase doente” possui um “sentimento muito mais gótico e expressionista”. Afirma que “a deformação na fase sã é de caráter plástico” e na fase doente “de caráter expressivo”. Compara a escultura de Aleijadinho a Cranach, Baldung e Klaus Sluter, mas enfatiza a síntese desenvolvida pelo brasileiro. Sobre a tendência para deformar as figuras, Mário infere que ao aumentar o tamanho das cabeças, Aleijadinho segue um processo comum aos escultores góticos da França, como aparece nos patriarcas de São Trophine (Arles), no portal da catedral de Laon, em alguns profetas e na série admirável dos apóstolos, em Amiens, entre outros. No

⁴⁷ ANDRADE, MÁRIO DE. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Ed. Itatiaia. Belo Horizonte, 1984. p. 11.

⁴⁸ MACHADO, LOURIVAL GOMES. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Editora Perspetiva, 2003. p. 169.

caso da obra de Congonhas do Campo, atribui a deformação à “manifesta intenção expressionística para tornar certas figuras mais impressionantes, mais assombradas”:

(...) com a doença, o sofredor insofrido, vira expressionista, duma violência tão exasperada que não raro se torna caricatural. Nos Passos, ele está lidando com a madeira, bem mais mole que a pedra, duma plasticidade mais servil. Não obedece a ela. Ela é que o serve totalmente, e aos seus ódios terríveis (a série caricata dos soldados romanos), a seus amores divinos (alguns dos Cristos, principalmente o que está pregado na cruz) e aos seus carinhos humanos (como na figurinha da criança com o cravo, o São João dormindo, as mulheres na subida ao Calvário, o bom ladrão).

A deformação de Aleijadinho é, portanto, sistemática, de uma riqueza e liberdade de invenção extraordinárias, na concepção de Mário de Andrade, o que vai de encontro às constatações de que o escultor ignorava anatomia, uma vez que realizou outras obras com perfeitos valores anatômicos, como a fonte de São Francisco, o medalhão dos estigmas, Cristo pregado na cruz etc. Para Mário, o artista vai além das lições barrocas e atravessa várias correntes artísticas, sintetizando em sua obra o “maior engenho artístico” do Brasil. Corroou, em meio aos valores plásticos e musicais de seu tempo, uma vida de três séculos coloniais e pode ser considerado, entre todos, o único nacional, “pela originalidade de suas soluções”:

Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um inconsciente de outras existências melhores de além-mar: um aclimado, na extensão psicológica do termo. Mas engenho já nacional, era o maior boato-falso da nacionalidade, ao mesmo tempo que caracterizava toda a falsificação da nossa entidade civilizada, feita não de desenvolvimento interno, natural, que vai do centro pra periferia e se torna excêntrica por expansão, mas de exportações acomodáticas e irregulares, artificial, vinda do exterior. De fato, Antonio Francisco Lisboa profetizava para a nacionalidade um gênio plástico que os Almeida Juniores posteriores, tão raros! são insuficientes pra confirmar.

Coroa também, por outro lado, “o período em que a entidade brasileira age sob a influência de Portugal”, sendo a solução brasileira da Colônia, “o mestiço e logicamente a independência”. Apesar de deformar as lições portuguesas, a técnica artística ainda não é bem definida porque vem lenta, desenvolve-se depois do esplendor econômico “das sobras dum colonialismo que visava unicamente enriquecer Portugal”. Por isso, surge quando não correspondia a nenhuma estabilidade financeira, “é um verdadeiro aborto luminoso”. Sua obra lembra tudo, segundo Mário e, esta enorme “irregularidade vagamunda” que seria “diletante se não fosse a força da convicção impressa nas obras imortais”, junto a “riqueza itinerante das

suas idiossincrasias” e o fato de ser mais fortemente mestiço que nacional, é o que “profetizava americanamente o Brasil”.⁴⁹

A pesquisa sobre o brasileiro não chega ao fim com *Macunaíma* – a síntese de sua investigação histórica e etnográfica, expressa no idioma da arte moderna; sua filosofia e pensamento estéticos também não cristalizam neste momento. Mário de Andrade prossegue, aprofundando na questão social do artista com o compromisso de ser, ele próprio, o inventor da tradição brasileira.

Em 1933, o Clube dos Artistas Modernos de São Paulo (CAM)⁵⁰, liderado por Flávio de Carvalho, promove diversas apresentações musicais, palestras e exposições. Dentre os eventos de maior importância, está a exposição das gravuras de Käthe Kollwitz. Mário de Andrade dedica importante crítica à artista plástica⁵¹, publicada em 09 de junho, na qual louva o “irreconciliável sentido social” de suas obras, dizendo que suas criações jamais tiveram uma concessão burguesa, sendo talvez “o tipo mais característico da pintura proletária dos nossos dias”:

Kaethe Kollwitz não deforma por exagero. Ou, por outra, o seu impressionante realismo se manifesta por um processo mais inteligente de deformação, que consiste em reproduzir apenas os momentos culminantes da verdade trágica de certas classes, para que essa verdade se torne mais contundente. Por esse processo de escolher dum determinado fenômeno social, o seu ponto culminante, ela consegue uma dramaticidade incrível.

Como exemplo destas escolhas, cita as obras relacionadas à guerra, nas quais Käthe encontra nos pais, nas mães, nas viúvas e no povo a desgraça e a tristeza que assolam a humanidade. Mário considera rudimentar, legítima, irrespirável a maneira como a artista cria uma noção real – e não “balofa”, “pomposa”, nem “deturpada” – do que seja o heroísmo “sem enfeite intelectual”, através de uma mãe que vira as costas para o espectador e esconde o rosto, quando os filhos pedem o pão e ela não tem, ou então nas mãos esplendidamente quadradas, desprovidas de tato que figuram nos outros retratos.

Sobre a técnica da artista, elogia o aproveitamento do material que faz valer a maior elasticidade da madeira nos grandes planos pastosos de preto, nos quais converte esta

⁴⁹ Visão, também, tributária das viagens realizadas por Mário de Andrade a Minas Gerais; a primeira delas em 1919, ocasião na qual produziu o artigo *Arte religiosa no Brasil*; e a segunda delas, famosa ida dos modernistas paulistas (Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade) às cidades históricas de Minas Gerais na Semana Santa de 1924, os três acompanhados de Blaise Cendrars, que inclusive projetou escrever sobre Aleijadinho.

⁵⁰ O Clube dos Artistas Modernos (CAM) surge em 24 de novembro de 1932, no dia seguinte da fundação da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM). Os dois grupos artísticos da cidade de São Paulo demonstram a estratégia de atuação dos artistas na vida cultural ao longo da década de 1930. A SPAM, cujo líder era Lasar Segall, tem como principais integrantes as figuras do primeiro modernismo. O CAM, liderado por Flávio de Carvalho, é tido como um grupo “menos elitista” em suas atividades e realizações. Mário de Andrade frequentava ambos.

⁵¹ ANDRADE, MÁRIO DE. *Kaethe Kollwitz*. Diário de São Paulo. SP. 09 jun. 1933.

“abundância de escuridão” em mais uma força expressiva para seus temas tão sombrios. A maneira de lascar a prancha, segundo Mário, dá aos momentos de luz de suas xilogravuras a conversão de um trançado de “estrepes feridores” que maltratam o próprio observador e vigoram a aspereza dos assuntos.

Alguns dias depois, a 16 de junho, Mário Pedrosa pronuncia uma conferência no CAM sob o título de “Käthe Kollwitz e o seu modo vermelho de perceber a vida”, na qual eleva também o trabalho da artista e tece considerações sobre a arte como manifestação social e política. É também inegável o intercâmbio entre as ideias de Mário Pedrosa e Mário de Andrade, uma vez que Pedrosa pode ser considerado naquele momento o maior entusiasta da esquerda no Brasil. Este contato traz fundamentos essenciais para a formação do pensamento de Mário de Andrade sobre a intrínseca relação *arte e sociedade*.

Não é possível afirmar com exatidão o momento no qual Mário Pedrosa e Mário de Andrade se conheceram. Mas, sabemos que conviveram e dialogaram⁵², principalmente neste momento do CAM.

Mário Pedrosa filia-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 1926, quatro anos após sua fundação (1922). No ano seguinte, assume a responsabilidade pela organização de assistência material e jurídica aos comunistas presos ou perseguidos politicamente: o Socorro Vermelho. Logo depois, é designado para ir à Escola Leninista em Moscou e, por problemas de saúde, é obrigado a permanecer em Berlim. Lá, frequenta cursos de Sociologia e Filosofia e exerce atividades militantes no Partido Comunista Alemão. Quando retorna ao Brasil, em 1929, lidera a organização do primeiro agrupamento oposicionista de esquerda no país, o Grupo Comunista Lenine, no qual irá propagar os ideais trotskistas no Brasil.

Pedrosa considera o Primeiro Modernismo bastante falho pelo fato de os artistas filiados ao movimento ignorarem a política e, chega a escrever para o amigo Lívio Xavier:

(...) é moda menosprezar a política – pois acima de tudo paira sublime e pura amada e idolatrada (salve, salve) – a Arte (...) são rapazes inteligentes, às vezes de bom senso, mas em geral – por menos que queiram ser – literatos. O Mário é o melhor deles, mas às vezes me entenece pela sua candura, sua ingenuidade, sua credence na arte, na ciência, em Deus e sua obra⁵³.

No entanto, Mário Pedrosa tem em Mário de Andrade seu principal interlocutor, uma vez que a crítica de arte e o próprio pensamento sociológico do Brasil têm como fundamento

⁵²Transcrição de três cartas de Mário Pedrosa para Mário de Andrade (manuscritos no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP) – (Anexo III)

⁵³apud MARQUES NETO, José Castilho. *A solidão revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. Carta entre 1923-27.

as ideias do poeta. Este diálogo é enriquecedor para ambos e, pode ser apreendido em conferências como “Semana de Arte Moderna” proferida em 1952, no aniversário de 30 anos do acontecimento histórico, que tem como matriz o ensaio “O Movimento Modernista” de 1942 de Mário de Andrade, bem como outros textos sobre os artistas brasileiros, Candido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Ismael Nery, Cícero Dias, Lasar Segall, entre outros.

Para os amigos, Mário de Andrade menciona Pedrosa sempre com admiração e respeito. Escreve, por exemplo, a Bandeira em 20 de março de 1931, a respeito da percepção de Pedrosa sobre o seu livro *Remate de Males*:

Quanto ao artigo de H. Nogueira, já tinha lido ele sim. Achei as observações mais finas que já fizeram sobre mim essa sobre o lado analítico da minha concepção de realizar o Brasil. Acho mesmo isso finíssimo – que motivou uma carta longa que escrevi pro Hamilton. Aliás tenho sido bem feliz nestes últimos tempos quanto a observações a meu respeito. A mais fina de todas foi feita pelo Mário Pedrosa que me disse que *Remate* dava pra ele a impressão de que eu tinha voltado ao mesmo estado de sensibilidade e de ser de 1917 e que *Remate* era o mesmo *Há uma gota de sangue*, só que naturalmente com uma elevação que eu não podia ter naquele tempo. Palavra de honra, Manu, tive assim a sensação de que de repente ficava nu diante de alguém. A sensação duma certeza irremovível que eu mesmo não tinha percebido. Fiquei pois contente como o diabo porque a coisa que mais me agrada neste mundo é que alguém me revele alguma coisa de mim que eu inda não sei. Ora a observação sobre *Remate* me parece exatíssima, tanto mais que eu mesmo faz uns seis meses escrevia num artigo que não sei se você leu que estava voltando pra tempos e tendências de dantes, o Pedrosa ignora esse artigo meu.

(...) O caso de Hamilton também é uma observação fina embora não seja completamente perfeita, porque também isso é demais exigirem de mim uma síntese do Brasil. Nem creio mesmo que já seja tempo de se fazer uma coisa dessas... ainda não temos síntese.

Na palestra sobre Käthe Kollwitz, Mário Pedrosa apresenta supostas bases científicas sobre a origem social da arte, cujas considerações vêm provar a dependência entre as duas realidades. Isto é, acredita que o dom da observação e a habilidade são as qualidades principais necessárias ao exercício de uma arte, como são também as qualidades essenciais para a vida do caçador. A arte primitiva seria a manifestação estética das duas qualidades que a luta pela vida desenvolveu no homem.⁵⁴ Assim que o sistema de produção torna-se mais estável e organizado, um novo elemento estético surge: a ornamentação. O trabalho organizado socialmente desenvolve a técnica, o que se estabelece como um dos meios mais vitais da civilização. Pedrosa afirma, com estas considerações que a técnica não nasceu intrínseca à condição humana, mas o trabalho e a arte sim.

No momento de análise da obra de Kollwitz, Pedrosa e Mário concordam no que diz respeito à genialidade da artista na escolha do objeto retratado e na realidade com que constrói

⁵⁴PEDROSA, MÁRIO. *Política das Artes*. Org. Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 36

os heróis da guerra: “a guerra do lado de lá da barricada social, sentida pelo proletariado, sem deformação ideológica ou tendenciosa (...) sem reclame de soldados desconhecidos nem de heróis de opereta, sem glória, nem generais gordos e estrelados (...) nem senhoras caridosas que mandam bombons e cigarros para as trincheiras.” Mário Pedrosa oferece ainda, um histórico da vida da artista, no qual a considera “fiel à sua classe”, como filha de pedreiros e proletária, mesmo com o sucesso em sua carreira. Ao mesmo tempo, Pedrosa nos faz acompanhar a construção desta classe na Alemanha e no período expressionista (mais especificamente) com a passagem do proletariado alemão a um estágio mais alto de organização coletiva, vitorioso contra a ordem bismarckiana: “a vaga romântica do expressionismo alargou o país, inaugurando a literatura dos apelos e dos manifestos, socializando-se pela guerra”.

Nessas críticas mais tardias de Mário de Andrade, somadas às pesquisas e amizades deste período mais maduro do artista, vislumbramos o par “ético-estético” sendo considerado como primordial para uma obra de arte. A questão estética, que fora a primeira preocupação do poeta e “atualizador” da linguagem artística brasileira, de acordo com as críticas destacadas no início deste ensaio, vai aos poucos dividindo espaço com a função social da arte, na medida em que aprofunda sua visão sobre o papel do artista na sociedade.

Críticas que envolvem artistas e obras consideradas expressionistas ganham outro enfoque de análise, como é o caso de dois artigos sobre a Exposição de Arte Alemã no Brasil⁵⁵. Mário de Andrade acredita que Max Pechstein (1881-1955), nome ilustre do expressionismo, e Jaeckel seriam os únicos artistas a representarem a plástica alemã nesta exposição, considerando os outros trabalhos fora da temática técnica ou estética germânica atual. Comenta dois trabalhos de Pechstein: *Paisagem 88* e *Violoncelista*. Ao primeiro atribui “um vigoroso sentimento plástico” e, no segundo, o incomoda alguns aspectos “irritantes, comuns no expressionismo”. Suas impressões são descritas: “a gente ora gosta dele, ora não gosta mais”, “percebe-se os defeitos de técnica plástica e se inquisila”, “percebe o valor da expressão e se encanta”, “atração que faz a gente voltar pra obra”. Ou seja, no balanço final da análise visual, Mário comove-se pela expressão do sentimento, mas não ignora as falhas técnicas, que antes o encantavam: “vigoroso, impregnante, cheio de falhas técnicas, ilógico e ao mesmo tempo prescindindo conscientemente da lógica. Não se pode falar que seja um bom trabalho, porém se trata incontestavelmente dum forte sentimento”.

⁵⁵ ANDRADE, MÁRIO DE. *Arte Alemã I e II*. Diário Nacional, São Paulo. 06 out. e 09 out, 1928.

Mário de Andrade explica melhor o porquê de seu julgamento estético, ilustrando uma teoria sobre “equilíbrio plástico” e “lógica de construção expressiva”: “(...) tradicionalmente se pode aceitar que o equilíbrio plástico possa ser preterido pela lógica de construção expressiva” e cita Velásquez e Rembrandt para justificar seu posicionamento, porém deixa claro que pessoalmente não cede mais aos encantos da falta deste equilíbrio.

Sobre *Pintor* de Willy Jaeckel (1888-1944), obra que Mário considerou “muito boa”, ressalta a lógica da construção que traz “uma representação admiravelmente atraente” e o “colorido que é um achado”. Valoriza a questão da cor, citando Tarsila para mostrar o exemplo de bons resultados, tal como o de Jaeckel:

Despejar cores bonitas ou chiques nos quadros é coisa fácil. Porém inventar certas purezas de Léger ou a dignificação verdadeiramente original e espantosa de certas combinações, como conseguiu Tarsila com o rosa chôcho, o azul chôcho e o amarelo chôcho, isso não é qualquer que faz não.

Oswaldo Goeldi é louvado como “filho bem germânico” nas suas características plásticas, no corte nervoso, percuciente, que abre no branco e negro a confissão do indivíduo, “sonhos fortes em que o realismo anda rastreando os transbordamentos duma sensualidade exacerbada”⁵⁶. Mário valoriza as escolhas de Goeldi, “indivíduos estranhos, a vida viva dos pescadores brasileiros, a fatalidade dos urubus”, que proporcionam ao espectador uma “procissão de visões fortes e impressionantes”. Engrandece as xilogravuras do artista, revelando que não possuem nada de literatura, são exclusivamente plásticas, além das palavras, no limite da gravura em madeira, enquanto no contraponto delas estariam as gravuras produzidas por outros artistas brasileiros, nas quais “infelizmente grassa uma plástica de efeitos e sentimentalismo, muito próxima da literatice.”.

Em 1930, por ocasião do lançamento do álbum de gravuras de Goeldi *Aves amazônicas*, cujo prefácio é de Manuel Bandeira, Mário de Andrade completa suas ideias e impressões sobre a obra do artista, afirmando que o gravurista “segue a tendência germânica da xilogravura moderna”, o que na opinião de Mário, significa estar “muito mais próximo da verdade”, “possui essa liberdade luxuosa do desenho em branco e preto, que pode ir da síntese mais ríspida à análise mais amorosa” e traz da escola alemã o que ela soube conservar na xilogravura contemporânea: “as qualidades vegetais desse processo de impressão”.

Para a escultura de Ricardo Cipicchia (1885-1969), artista italiano naturalizado brasileiro, Mário de Andrade dedica um artigo em 1933, no qual considera o fato de escolher

⁵⁶ ANDRADE, MÁRIO DE. *Oswaldo Goeldi*. Diário Nacional, São Paulo, 22 mar. 1929.

a madeira como material de trabalho, uma atitude de “humildade popular, quase proletária (...), o material usado pelo povo”⁵⁷. Deixa claro, no entanto, que esta escolha não impede a monumentalidade da escultura, afinal “nobreza e monumentalidade não são apanágios aristocráticos, pertencem aos humildes também”, cita como exemplos a escultura de Segall (exposta naquele momento na Sociedade Pró-Arte Moderna – SPAM) e o maior representante do expressionismo na escultura, Ernst Barlach (1870-1938), cuja escolha da madeira traz o próprio cerne da árvore, lascado a golpes violentos de formão “para fustigar o mundo com suas imagens de miséria e opressão”. A humildade de Cipicchia, segundo Mário, não está somente no material, mas na atitude estética:

É um realista como o povo é realístico, preocupado só com a verdade vivida, mas oscilando entre fantasmas. E é nas obras realísticas que Ricardo Cipicchia adquire grande valor. É nos seus moleques, nos seus retratos de pretos, nas cenas da vida roceira, em que a arte dele agarra, às vezes, tão de perto a realidade que se confunde com esta, como esquecida de si. (...) A identidade é completa. A esplêndida ‘Cabeça de Preta Velha’, o ‘Moleque com bananas’, a ‘Máscara de Mulata’ (...) são verdadeiras obras-primas no gênero. Duma vida, duma perfeição, duma... sim, duma tristeza admirável.

E essa tristeza ainda transparece mais nos momentos em que também Ricardo Cipicchia oscila em seus fantasmas. Então o realismo dele se tingiu de Expressionismo. A deformação voluntária, imprimida em certos pés, as pessoas pansas, violentamente brônquias, das crianças anêmicas da roça, constroem documentos amargos da nossa gente.

Fica claro através da apreciação das obras e da maneira como Mário de Andrade introduz o trabalho de Ricardo Cipicchia que o poeta valoriza, neste momento, a arte engajada socialmente e estabelece vínculos entre o propósito do artista e o expressionismo, declarando a *deformação* como atitude estética de protesto, não mais como exagero, assim como realizou com Käthe Kollwitz e Goeldi. Completa seu pensamento na sequência do trecho acima citado, dizendo que não apenas nas deformações anatômicas surge o expressionismo do artista, mas também na técnica variada com que esculpe, nas diversas maneiras de golpear que permitem, no próprio tratamento do material, a qualidade expressiva mais específica do tema escolhido: “a lisura virgem, interior, molenga, indiferentemente sensual da mulatinha magra; o caboclo amarrotado na sua roupa de festa, esquecida meses dentro do baú; a leviandade macaqueadeira do negrinho que brinca de guerra”.

Essa dedicação à arte mais coletiva, a uma postura social do artista, leva Mário de Andrade à dimensão prática de sua atuação. Como se sabe, durante três anos (1935- 1937), o intelectual esteve na direção do Departamento de Cultura de São Paulo. Aqui também, realizou um trabalho inaugural com cinco divisões chefiadas, que compreendiam: Expansão

⁵⁷ ANDRADE, MÁRIO DE. *Ricardo Cipicchia*.. Diário Nacional, São Paulo, 22 mar. 1929.

Cultural; Bibliotecas; Educação e Recreio; Documentação Histórica e Social; e Turismo e Divertimentos Públicos.

Durante sua gestão foi criada a Discoteca Pública, foram realizados serviços de gravação de música erudita, de peças folclóricas e da fala brasileira, foram formados a Orquestra Sinfônica, um trio e um quarteto de cordas, além de dois corais. As outras divisões também garantiram exposições variadas no centro da cidade, sessões gratuitas de cinema, a reestruturação do Teatro Municipal, que passou a dar concertos para a população. Bibliotecas ambulantes também foram organizadas, parques infantis foram construídos e importantes documentos históricos foram levantados. Todas as realizações, no entanto, tão vitais para a cultura brasileira, foram interrompidas com o golpe de novembro de 1937⁵⁸.

O fato é considerado por muitos estudiosos da obra de Mário de Andrade, o desencadeador de uma desilusão que está no cerne de muitos problemas de saúde, responsáveis pelo pior período da vida do intelectual, que termina com sua morte em 1945. Sua obra adquiriu uma feição pessimista e os textos teóricos ficaram contaminados de uma angústia interminável, em parte atribuída ao desgosto por sua nunca satisfeita trajetória artística.

A tentativa de acompanhar o desenvolvimento do pensamento de Mário de Andrade, pautado em sua compreensão do expressionismo, será desdobrada na análise de duas obras do artista, imersas no período central desta pesquisa, isto é, entre 1922-1926. Procuramos demonstrar até que ponto os procedimentos entendidos por Mário como expressionistas, representaram um ponto de partida para sua pesquisa brasileira. Apesar da profunda autocrítica do próprio Mário em relação ao alcance de suas realizações, suas obras abriram as portas da inteligência do país para além dos limites cronológicos do movimento em que estavam inseridas, abrangendo quase um século de diálogo na cultura, sociologia, história e literatura.

⁵⁸ JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 17

2. Losango cáqui

sou brasileiro ou alemão?
(XXIX)
onde irá dar a mobilização da vida!
(XXIII)

A poética de Mário de Andrade apresentada em *Pauliceia desvairada* é repleta de exageros coloridos, barulhos, e traz a essência da liberdade construtiva. Parte dessa sensação permanece em seu segundo livro, composto ao longo de 1922, imediatamente após a publicação que marcaria o início do Modernismo brasileiro. *Losango cáqui* com seu curioso subtítulo – *ou Afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão* – é um recorte do traje arlequinal do poeta, como ele mesmo anuncia em um dos poemas: “Afinal,/ Este mês de exercícios militares:/ Losango cáqui em minha vida./...Arlequinal...”⁵⁹.

Por diversas razões, o livro foi publicado apenas em 1926. Embora não seja um período longo diante da totalidade de sua obra, Mário de Andrade pesquisou e produziu muito nestes cinco anos. É um momento decisivo e fecundo, no qual mudanças significativas acontecem. Entre 1922 e 1926, o poeta engendra os projetos de *Losango cáqui*, *Clã do Jabuti*, *Amar, verbo intransitivo*, *A escrava que não é Isaura* e *Macunaíma* (além das críticas de arte e o projeto sobre a história da música). A publicação, de certa forma tardia, obrigou o autor a explicar o conteúdo da obra através de uma “Advertência”, na qual afirma que os poemas não apresentariam uma característica essencial da obra de arte - a universalidade, sendo antes anotações líricas, brincadeiras restritas a uma existência pessoal, isto é, “poesia de circunstância”.

Dedicado a Anita Malfatti, *Losango cáqui* possui capa em preto e branco, ilustrada por Emiliano Di Cavalcanti em uma imagem bastante distante do esfuziante colorido de *Pauliceia desvairada*⁶⁰.

O convite aos amigos artistas plásticos para a composição das capas de livros é uma característica do movimento modernista, especialmente neste primeiro momento. Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti assinam as mais significativas capas do período. É importante lembrar, no entanto, que o conjunto de desenhos para livros e revistas traz uma variedade de

⁵⁹ poema XLIII. (Com o objetivo de não poluir o corpo do texto, o título dos excertos dos poemas serão indicados em nota, localizados na seguinte edição: ANDRADE, Mário de. “Losango cáqui” In: *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.)

⁶⁰ Idealizada pelo próprio Mário de Andrade, a capa de *Pauliceia desvairada* foi realizada por Guilherme de Almeida, inspirada em Soffici. Sobre o assunto da capa de *Pauliceia desvairada*, ver LOPEZ, Telê Ancona, “Arlequim e Modernidade”. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.

estilo e abordagem, uma vez que estes artistas não tinham como ofício específico a dedicação à carreira de ilustradores gráficos. As influências são diversas e podemos demarcar fases de referências predominantes, como no caso de Di Cavalcanti. Na década de 1920, fica evidente a influência do expressionismo⁶¹ nos desenhos com linhas mais secas e angulosas, manchas compactas e escuras como, por exemplo, em *Fantoches da meia-noite*, livro de ilustrações, cujo prefácio é de Ribeiro Couto, no qual retratos de habitantes do universo boêmio são realizados: bêbados, vigias, prostitutas, suspensos por finas linhas quebradiças. Di também foi o idealizador da capa e programa da Semana de 22, conservando em seu desenho uma linha áspera, ainda que mais robusta.

Também na ilustração de *Losango cáqui* observamos o porte volumoso e monumental do personagem de linhas vigorosas, embora os contrastes tenham sido amenizados por hachuras. Na imagem, um soldado está sentado em posição de descanso, fumando cachimbo e portando sua arma em uma paisagem que não remete claramente nem à cidade nem à natureza. Ou seja, o soldado não é, de fato, um soldado: não está em posição de ataque, nem demonstra fúria ou medo; está, antes sim, perdido em devaneios, com seu olhar baixo, tal como Mário de Andrade descreve a si mesmo durante os exercícios militares, uma figura avessa, à margem.

São várias as associações possíveis entre título, subtítulo e as homenagens aos amigos: entre outras, a importância da pintura nos estudos de Mário sobre arte moderna; o idioma alemão e o expressionismo, através da influência de Anita e da provável paixão pela professora de alemão (“a de cabelos fogaréu”); o vínculo com a Alemanha, que ocorria, embora de modo contraditório, desde *Há uma gota de sangue em cada poema*, incluído pelo poeta em sua *Obra Imatura*.

O tempo de serviço militar está na raiz de *Losango cáqui*, mas as reflexões provocadas pelo acontecimento ultrapassam essa circunstância temporal. A própria capa de Di Cavalcanti, descrita acima, na qual o olhar do soldado parece cismar, antecipa o conteúdo mais reflexivo – se assim podemos dizer – deste segundo livro de poemas de Mário de Andrade. Nesse sentido, o desenho da capa representa uma autêntica interpretação do livro por parte de Di Cavalcanti, com a qual concordamos. Embora estejamos no “poeta do cotidiano” como nomeou Antonio Candido⁶², ou na “máscara do trovador arlequinal” como pontua Lafetá⁶³, aqui em *Losango cáqui*, diferentemente de *Pauliceia* (um livro mais instintivo e descritivo),

⁶¹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Di Cavalcanti ilustrador: Trajetória de um jovem artista gráfico na Imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Editora Sumaré, 2002. p.127

⁶² CANDIDO, Antonio. “Mário de Andrade – Poesias” In: Revista Clima. Jan/1942.

⁶³ LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

vemos já delineados os primeiros esboços do povo brasileiro, em meio ainda ao encantamento rítmico e aos virtuosismos.

Os poemas raramente recebem título, são numerados como se fizessem parte de um conjunto, talvez mesmo de um conjunto de estudos. A organização das partes em algarismos romanos evoca um procedimento serial e é frequentemente utilizada na arte moderna, principalmente na Pintura e na Música, duas linguagens artísticas estudadas com afinco por Mário de Andrade. Esta relação da parte com o todo é importante para compreender também a gênese da obra. Afinal, o livro é um registro deste momento específico na vida de Mário de Andrade, no qual pesquisas estéticas ligadas às vanguardas internacionais e certo ímpeto nacionalista (o que talvez tenha levado o poeta a prestar o serviço militar aos 29 anos) se misturam. O caráter abrangente desse período de estudos enriquece as impressões do poeta, tanto na técnica da escrita, quanto nos temas abordados e nas reflexões realizadas.

Losango cáqui é também um livro de amor, assunto que, na opinião do poeta, foi de certa forma enfraquecido na poesia modernista, em face do amor sexual ⁶⁴. Esta afirmação apareceria em *A escrava que não é Isaura*, publicado em 1925, no qual, para justificar essa afirmação, Mário cita alguns versos do poeta expressionista Gottfried Benn. Sua paixão pela “mulher de cabelos fogaréu” atravessa a maioria dos poemas de *Losango cáqui*, representando um “contratema”, se assim pudéssemos nomear, ao conjunto de impressões militares.

Mário de Andrade aludiria a essa feição do livro em famosa carta a Augusto Meyer em 1928: “O amor tinha sido como tema abandonado pelos modernos. Publiquei conscientemente o *Losango cáqui*. Repare como depois dele a mulher gostada e gozada reentrou na temática do modernismo brasileiro.” ⁶⁵.

⁶⁴ ANDRADE, Mário de. “A Escrava que não é Isaura”. In: *Obra Imatura*. São Paulo, Martins; Ed Itatiaia, 1980. Belo Horizonte. p. 213 e 214;

“Aliás confessemos: a capacidade de *amar* dos poetas modernistas enfraqueceu singularmente.

‘Dizem que o amor existe na Terra...

Mas que é o amor?’

pergunta Biliak, um dos maiores poetas hebreus de hoje.

‘La femme

mais l’ironie?’

pergunta Cendrars, um dos maiores poetas franceses de hoje.

Ninguém passa incólume pelo vácuo de Schopenhauer, pelo escalpelo de Freud, pela ironia do genial Carlito.

Ninguém ama dois anos seguidos!

A capacidade de gosar aumentou todavia...

‘Jeunesse! et je n’ai pas baisé toutes les bouches!’

Godofredo Benn confessa no “Rápido de Berlim” que:

‘Uma mulher basta para uma noite

E si é bonita, até pra duas!’”

⁶⁵ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade escreve Cartas a Alceu, Meyer e outros*. Org. Lygia Fernandes. Editora do Autor: Rio de Janeiro, 1968. p. 54

A concepção do livro aconteceu de maneira peculiar e podemos acompanhar sua gênese através da correspondência de Mário de Andrade com Manuel Bandeira. Em outubro de 1922, Mário conta ao amigo sobre uma “espécie de diário em verso” ⁶⁶ de seu tempo de serviço militar – realizado em agosto do mesmo ano –, mostrando-se hesitante a respeito de sua publicação. Em dezembro, já diz ter o livro pronto: *Losango cáqui*. Em meio às reclamações sobre a dificuldade para escrever poesia diante de tantas “pesquisas de expressão”, Mário ironiza o caráter anedótico de alguns versos realizados, confirmando também o bom humor com o qual registra suas reflexões: “Junto dum poema sério, coloco uma *blague* formidável. O público só entenderá a *blague*. Acreditará nela. E me assobiará.”, daí também a justificativa da “Advertência” inicial que qualifica o livro como brincadeira liricamente anotada, restrita a uma existência unicamente pessoal. Na sequência da carta, Mário tem a preocupação de explicar a Bandeira a disposição e o agrupamento dos poemas, com o objetivo de contextualizar aquele de número “XLIII”, enviado junto com a correspondência: “É difícil separar um trecho do outro, embora não se concatenem propriamente.” ⁶⁷.

Na ocasião do lançamento do livro, em janeiro de 1926, Bandeira envia carta ao amigo apontando uma série de questões: “Não gostei da capa do *Losango cáqui*. Aquele desenho do Di estava bom para ilustrar um livro de poemas ingleses, não os teus.(...) Deplorei o adendo ao título, o que dá a ele um ar de modernismo-todo-o-mundo.”⁶⁸ Bandeira diz gostar, no entanto, do “abrasileiramento”.⁶⁹ As questões levantadas evidenciam um fato curioso, uma vez que ao renegar o adendo – cujas palavras evocam outros interesses além do Brasil – e não observar relação entre os poemas de Mário e o soldado reflexivo de Di Cavalcanti, Bandeira explicita a impressão que tivera da leitura do livro nos originais, ou seja, mais marcante para ele foi a sensação de um brasileirismo nascente, tanto que, das mudanças operadas por Mário de Andrade, a única aprovada teria sido a maneira de escrever à brasileira, utilizando vocábulos em tupi e falas coloquiais. Prova desta impressão está também em artigo publicado a 30 de setembro de 1926, no qual assinalaria ainda os mesmos aspectos: “é o primeiro livro escrito em *nossa* língua. Adotando sintaxes e expressões correntes na conversação da gente

⁶⁶ op. Cit. MA_MB - Carta 6

⁶⁷ op. Cit. MA_MB - Carta 11

⁶⁸ op. Cit. MB_MA - Carta 126

⁶⁹ Depois de alguns dias, todavia, parece aceitar a inserção destes poemas, como podemos constatar na carta escrita para Drummond, na qual destaca positivamente esta “quebra da unidade reservista e teutocoió do livrinho”, dizendo “Mário é o bicho e faz a gente (...) sentir o P E S O”. Nota 7 da correspondência org por Marcos Moraes na carta 126.

educada, idiotismos brasileiros, psicologia brasileira, Mário de Andrade conseguiu escrever brasileiro sem ser caipira nem rude.”⁷⁰.

Voltando, no entanto, às observações críticas, a principal centra-se na questão da unidade da obra. Bandeira acredita que as modificações realizadas por Mário, principalmente a introdução de alguns poemas, prejudicaram a unidade do livro, já que, provavelmente os manuscritos de *Losango* lidos por ele não traziam poemas como “Tabatinguera”, “Jorobabel”, “A escrivantina”, “Flemingo”, “Toada sem álcool”, “Toada da esquina”. Em resposta, Mário, além de comentar a recepção negativa de *Losango* em São Paulo, apresenta seus argumentos com relação à unidade da obra. A citação é longa, mas essencial para compreensão deste aspecto central do livro:

Essa falta de unidade é muito relativa, Manu, e provém de várias propensões psicológicas, tendências seria melhor falar, que estão fora da unidade artística. Repare que o livro tem evolução psicológico-artística perfeita. Nisso tomei tanto cuidado a ponto de contrariar certas datas em favor da psicologia do autor à medida que ela ia mudando. E até juntei trechos de outras épocas e não referentes à mesma mulher porém acrescentantes de interesse pro caso de amor referido no livro. Assim, por exemplo a “Toada da esquina”. Da mesma forma veja onde coloquei “Jorobabel” ou “A menina e a cabra” ou “Flemingo” ou “Tabatinguera”. “Jorobabel” vem depois do poema que fala: “Porém o hoje das turmalinas falsas baratíssimas – vida besta etc.” É a evolução natural dum estado de alma pessimista pra constatação geral mais pessimista. “Tabatinguera” vem depois de eu falar em casas coloniais. (...) Quanto às mutações de técnica poética, não tem desunidade possível pois que cada poema é sempre concebido na realização técnica que lhe é indispensável. (...) Só tem na realidade um poema que poderia estar fora do livro porque não é sensação ambiente, é fixação da comoção psíquica provocada por um objeto: “Máquina de escrever”. Porém a introdução dela, da alemãzinha no poema liga este aos outros. E muito de propósito coloquei o poema bem no começo (II) porque assim a unidade psicológica do livro ainda não estava fixada. E os “cabelos fogaçu” que estão nele vão servir de refrão para o livro.⁷¹

Conforme leitura do trecho, Mário teve cuidado e preocupação em estabelecer uma unidade entre seus poemas, o que é curioso, já que uma vez caracterizados como estudos, numerados em algarismos romanos, não precisariam fazer parte de um grupo. O próprio título do livro, que seria um recorte do traje arlequinal, desdobra-se em uma explicação para incluir também outros poemas que não estejam apenas vinculados ao período do serviço militar (*Losango cáqui ou Afetos militares de misturas com o porquê de eu saber alemão*). Ao mesmo tempo em que os poemas nascem com certa espontaneidade – como quis frisar o poeta em sua Advertência –, sua ordem no livro é meditada, alterada conforme os interesses do poeta, que, inclusive, acrescenta outros poemas para fortalecer a “psicologia artística”.

⁷⁰ *Revista do Brasil*, a.1, n° 2, reproduzido em *Andorinha, andorinha*, p. 179-81.

⁷¹ op. Cit. MA_MB - Carta 128

Portanto, não é possível realizar o comentário a um ou outro poema de *Losango cáqui* sem mencionar que, embora não sejam “concatenados”, os poemas mantêm uma espécie de intratextualidade, isto é, compõem um complexo de ideias e pesquisas poéticas.

O exercício rotineiro e mecânico, as marchas, o caminho de ida e volta ao local onde realiza o serviço militar vão, paulatinamente, expandindo o olhar e as pequenas percepções do poeta, que logo mostra a sua insatisfação com as atividades realizadas. Essas sensações, impressões e reflexões foram registradas em mais de um poema, como se cada um deles fosse um desdobramento de um único poema, ou ainda – poderíamos arriscar –, fragmentos de um poema maior. Esta maneira de escrever foi mantida pelo poeta desde a sua inspiração inicial quando anunciou o livro como um “diário em verso”. Em um diário, instrumento pessoal, escrevemos os acontecimentos rotineiros ou peculiares, ideias e pensamentos para que depois possamos recordar e meditar sobre eles; reler estes escritos promove certo distanciamento, o que permite uma melhor organização e compreensão do *eu*. Essa postura provocou em Mário de Andrade a sensação insuspeitada de “aprisionamento da alma” sobre a qual o poeta busca trabalhar: “Olha pra mim!/ - Fora de forma!/ Quarenta dias de prisão!”⁷²; “ ‘- Escola! Alto!’/ Pararraáaaa.../ ‘Não prestou! Escola...’// Escola pra quem, tenente?/ O poeta vai na escola.../ Vai soletrar marchas altos esporas...”⁷³; “Careço de marchar cabeça levantada,/ Olhar altivo pra frente...// Mas eu queria olhar à esquerda.../ Bonita casa colonial/ Cheinha mesmo de paisagem”⁷⁴; “Mande mande, tenente!/ Meus braços minhas pernas olhos/ apite que eles obedecerão!// Mas porém da caserna dum corpo que eu sei/ Sai o exército desordenado mais sublime.../ Assombrações/ Tristezas/ Pecados/ Versos-livres/ Sarcasmos...”⁷⁵; “Faça do seu espírito uma marcha de soldado,/ Das suas sensações um vôo de andorinha”⁷⁶.

Em outros trechos vislumbramos parte dessa reflexão encaminhando-se para a pesquisa do brasileiro: “O coronel não gostou do alinhamento das armas./ Sargento Vitorino ordenou dez minutos de acelerado./ No entanto era tão moço nosso desalinho.../ Sou brasileiro ou alemão?/ (...) Vida besta infame odiada!/ Eu trago a raiva engatilhada...”⁷⁷; ou “Trabalho como jeteí/ Quando é florada na fruteira/ Corro minha vida com a velocidade dos elétrons/ Mas porém sei parar diante das vistas pensativas”⁷⁸; “Cabo Machado é cor de

⁷² op. cit. XXXIX *Parada*

⁷³ op. cit. VIII

⁷⁴ op. cit. IX

⁷⁵ op. cit. XVI

⁷⁶ op. cit. XIX

⁷⁷ op. cit. XXIX

⁷⁸ op. cit. XLIII

jambo,/ Pequenino que nem todo brasileiro que se preza. (...)//Cabo Machado marchando/ É muito pouco marcial./ Cabo Machado é dançarino, sincopado,/ Marcha vem-cá-mulata.”⁷⁹;

A imagem negativa do serviço militar aparece reforçada através de metáforas vinculadas à noite, à chuva, situações adversas em geral, o que torna ainda mais visível o descontentamento do poeta, embora haja diversão em alguns momentos. Com grande interesse em servir à pátria e proclamar a fraternidade universal, percebe certo descompasso entre suas intenções e os exercícios realizados. Como leitores, temos a impressão de tatear, junto ao poeta, o motivo desse sentimento desconfortável e, se não pudéssemos verificar as modificações do pensamento intelectual de Mário de Andrade ao longo de sua obra, poderíamos arriscar que esta sensação provém unicamente do indivíduo, por questões particulares, como ter de acordar às quatro da madrugada ou ter de seguir regras sem que haja algum propósito maior: “No entanto dia intenso apertado./ Fui buscar minha farda./ Choveu.”⁸⁰; “Que sono!// Todo dia,/ Quatro e meia,/ Madrugada.../ (...)/ A neblina senta a meu lado no bonde./ Estou doente./ RUA DOS INVOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA.”⁸¹

Em oposição às metáforas noturnas e aflitas, figuram as imagens solares, recorrentes no livro e, geralmente, vinculadas ao amor pela cidade de São Paulo: “Na Pauliceia desvairada das minhas sensações/ o Sol é o sr. engenheiro oficial.”⁸². O amor pela humanidade parece justificar também o tempo de sofrimento no serviço militar – “Creio bem que amo os homens por amor dos homens!// Não escreveria mais ‘Ode ao Burguês’/ Nem muitos outros versos de Pauliceia Desvairada./ Tenho todo um Mappa-mundi de estados-de-alma.”⁸³ –, assim como o amor pela “mulher de cabelos fogaréu” apresenta-se como fuga e desejo: “E continuo: um-dois, um-dois...// Mas como eu marcharia,/ Taratá!/ Bandeiras/ Centenário/ Exposição Universal/ Torre-das-Joias dos meus beijos,/ Si ela fosse soldado!/ Si marchasse ao meu lado/ Com a sarça ardente dos cabelos/ Labaredando o quépi...”⁸⁴; ou “um-dois, um-dois.../ NA REDE.// A cadência me embalança.// Que gostosura!// Ela devia estar aqui com os seus cabelos...”⁸⁵.

Como já mencionamos, o poeta simboliza suas sensações para tentar entendê-las; ainda não problematiza a relação artista e sociedade, mas este embaraço que transparece na decisão de servir à pátria repercutiria sobremaneira em sua trajetória e pensamento. Acredito

⁷⁹ op. cit. XXXI *Cabo Machado*

⁸⁰ op. cit. I

⁸¹ op. cit. VII

⁸² op. cit. XXII

⁸³ op. cit. XXIII

⁸⁴ op. cit. VI

⁸⁵ op. cit. XX

que a alienação experimentada neste tempo de serviço militar coincidiu com um momento no qual o poeta estudava profundamente a arte alemã e, juntos, estes dois fatos provocaram, em Mário de Andrade, os primeiros esforços para trilhar um caminho próprio como artista brasileiro moderno. É com certa irritação que o poeta constrói esta busca. A questão da expressão torna-se, então, a pesquisa obsessiva de Mário de Andrade e, no contexto pós-Semana de 22, exigiu do poeta detida investigação artística, na qual o expressionismo, seus poetas, pintores e teóricos têm papel fundamental.

Como princípio central e mais característico da vanguarda alemã, a *deformação*, em todas as linguagens nas quais se manifestou, era o grito de liberdade e expressão mais corajosa e admirável dos artistas. Buscando soluções no *primitivismo* e levantando a bandeira do *compromisso social* do artista, publicações como *Menschheitsdämmerung* de Kurt Pinthus, *Expressionismus* de Hermann Bahr e diversos artigos de teóricos e artistas alemães nas revistas *Deutsch Kunst und Dekoration*, *Der Sturm*, *Die Kunst*, *Der Querschnitt*, *Die Sichel*, colecionadas pelo poeta, representaram parte considerável deste estudo de Mário de Andrade. Conforme mencionamos anteriormente, a conduta dos agitadores culturais expressionistas, mergulhados em um período histórico de destruição, não deixou de inspirar nosso intelectual brasileiro, impressionado com poetas que foram ao campo de batalha na Primeira Guerra e trouxeram versos de poemas utópicos ou socialmente engajados, impregnados de angústia e desesperança.

O incômodo provém de, ao mergulhar na arte moderna alemã, perceber diferenças gritantes com a cultura brasileira (a reflexão sobre essa defasagem é central em *Amar, verbo intransitivo*). Poderíamos pensar que nada há de novo neste fato, uma vez que o poeta já vislumbrava diferenças diante das culturas portuguesa e francesa, mas é como se o ápice desta percepção ocorresse apenas diante da Alemanha, talvez por não guardar nenhuma semelhança com a cultura latina arraigada na formação brasileira. Mário então descobre que ser um artista moderno consistiria, essencialmente, em criar a expressão de sua terra valendo-se dos procedimentos, teorias estudadas e difundidas pelas vanguardas. A compreensão já havia acontecido – foi registrada e largamente exemplificada em *A escrava que não é Isaura* –, mas o aproveitamento destes conceitos ainda estava por ser realizado. A dureza do serviço militar é aproximada pelo poeta ao caráter reto do alemão, e a experiência é mais um desses processos nos quais Mário conclui que a arte alemã ou de qualquer outra nacionalidade, embora admirável, não poderia ser transposta em terreno brasileiro. Diante deste paradoxal alargamento de perspectiva – já que ao mergulhar na cultura alemã, descobriu sua própria cultura – toda a sua obra artística passa a ser uma busca, como ele mesmo anuncia na

“Advertência”: os poemas de *Losango* são procuras, o livro deve ser tomado como pergunta, não como solução sequer momentânea. E adianta que não há melancolia nesta busca, mas sim “esta inquietação gostosa de procurar”.

Contudo, embora transpareça tranquilidade nestas linhas iniciais que apresentarão a obra ao público, intimamente, em suas declarações aos amigos, Mário de Andrade assume as dificuldades e mostra-se aflito para criar em meio à intensa pesquisa dos procedimentos poéticos das vanguardas, especialmente, naquele momento, da poesia expressionista. Neste trecho da correspondência com Bandeira, em 1922, o poeta comenta a situação:

Abandonei, posso assim dizer, a poesia. Estou perdido em pesquisas e pesquisas de expressão. Meus poemas atuais, de 1922 para diante, são verdadeiros ensaios, exercícios, estudos. Procuro. Julgo achar. Uma rápida alegria. E a dúvida. A desolação. Terrível. Escrevo muito. Tenho um livro pronto. O *Losango cáqui* – impressões do mês de exercícios militares que fiz em agosto. Procuro realizar a poesia mais psicológica possível. Verdadeiras demonstrações práticas. Psicologia experimental. É uma poesia, poder-se-á dizer, científica. Não há verso, palavra, pontuação que não se justifique pela psicologia. Creio que estou perdido para a poesia.⁸⁶

A resposta de Bandeira trata de animar o poeta com relação à pesquisa e aos próprios poemas de *Losango*:

Há qualquer coisa de científico em sua poesia, pelo menos de aguçadamente inteligente. (...) Não creio que você esteja perdido para a poesia. Onde há síntese emotiva e aproximações bruscas de termos remotos, haverá sempre poesia. (...) Venha o *Losango cáqui*! Que título interessante! O ‘arlequinal’ cai benissimamente ali. Tenho andado a repetir aquele final como se tivesse feito, eu também, meu mês de exercícios militares. Venha também *A escrava que não é Isaura*.⁸⁷

Com esta pesquisa já bastante internalizada, em novembro de 1924, Mário conversa com Bandeira sobre a questão da diferença entre lirismo puro e poesia, discutida também em *A escrava que não é Isaura*, publicado em 1925. O poeta consegue enxergar alterações de *Losango cáqui* para o *Clã do Jabuti*, ambos ainda inéditos. Comenta sobre o fim de um determinado poema de Bandeira dizendo ser “estupendo de naturalidade”, mas o classifica como “lirismo puro”. Em suas palavras “a poesia se ressentir porque falta a intenção de poema, isto é, a intenção de fazer um poema, que é uma peça de arte, peça inteira, fechada, com princípio, meio e fim”⁸⁸. Então, Mário cita como exemplo o “grande passo” que deu na transição do segundo para o terceiro livro de poemas, confirmando que no *Clã* realiza ainda

⁸⁶ op. Cit. MA_MB – Carta 11

⁸⁷ op. Cit. MB_MA - Carta 12

⁸⁸ op. Cit. MA_MB - Carta 50

“arte simples”, “primitiva”, mas faz “poemas” e faz “arte”, enquanto em *Losango* estaria compondo, por vezes, lirismo puro, poemas sem intenção de obra de arte.

A propósito, na primeira edição de *Amar, verbo intransitivo* (1927), há uma informação curiosa que vale ressaltar. Nas primeiras páginas, onde encontramos geralmente uma sequência das obras publicadas do autor, observamos a seguinte caracterização dos livros:

“Há uma gota de sangue em cada poema”, 1917 (*poesia*)
 “Paulicéia Desvairada”, 1922 (*poesia*)
 “A escrava que não é Isaura”, 1925 (*poética*)
 “Losango cáqui”, 1926 (*lirismo*)
 “Primeiro Andar”, 1926 (*contos*)
 “Amar, verbo intransitivo”, 1927 (*idílio*)

Em preparo:

“Clan do Jaboti” (*poesia*)
 “História da Música”
 “Gramatiquinha da Fala Brasileira”
 “João Bobo” (*romance*)

Causa estranheza o fato de o poeta assinalar como “lirismo” os versos de *Losango cáqui*, não os caracterizando como poesia nem diante de *Há uma gota de sangue em cada poema*, livro bastante inferior, posteriormente realocado pelo autor em *Obra Imatura*.

Sobre a questão de nomear ou “acabar” um poema, Mário ainda comentaria com Prudente de Moraes Neto:

Quanto ao nome... Essas impressões assim em que a gente pega um pedaço da vida continuando e dá só ele, sem o que veio antes e o que vem depois e que aliás não tem nada com ele... é difícil a gente dar nome pra essas coisas. No Losango Cáqui resolvi o problema não dando nome nenhum, numerei os poemas em que não tinha “a intenção de poema” como eu falei no Prefácio. Essa história da intenção de fazer uma poesia é uma coisa muito importante sob o ponto de vista Arte, fazer deveras arte. (...) No Losango Cáqui, que foi o tempo em que mais essa preocupação me foi necessária, às vezes resolvi assim, periodizei a sensação lírica contínua ou por meio da métrica (Escrivaninha, Jorobabael, as toadas), ou por meio de cortes estróficos mais ou menos livres que nem na “Louvação da Emboaba Tordilha”.⁸⁹

A consciência de trabalhar tecnicamente o objeto artístico com o objetivo de torná-lo poema já estava presente nesse período. E, portanto, é significativo observar o critério utilizado por Mário de Andrade para nomear os poemas mais “acabados”. Conforme já mencionamos, são poucos aqueles que recebem título e, mesmo quando são atribuídos, vêm

⁸⁹ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Prudente de Moraes Neto* org. Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 120

abaixo do número (I a XLV), demonstrando o quanto o poeta ainda os considerava pouco trabalhados, em sua concepção.

Iniciemos, então, a leitura de alguns poemas para investigar de que maneira todas as características discutidas até aqui se manifestam em *Losango cáqui*.

No poema I, vislumbramos de imediato a citação do “contratema” do livro: o amor. O verso inicial contempla um estribilho de *Losango*, que seguindo a “ordem psicológica” do livro, enfraquecerá e será colocado em xeque nos momentos finais. Mas, por ora, ele é, literalmente, o estopim dos versos. O “estralo” no coração do poeta dá o tom e justifica o início do diário:

I

Meu coração estrala.
Esse lugar—comum inesperado: Amor.

Na trajetória rápida do bonde...
De Sant’Ana à cidade.
Da Terra à Lua
Julio Verne
Atravessei o núcleo dum cometa?
Me sinto vestido de luzes estranhas
E da inquietação fulgurante da felicidade.

O primeiro acorde do livro, o som inaugural do poema, é muito positivo. Sua notável abertura não é fortuita, como pudemos acompanhar nas próprias declarações do poeta, a ordem dos versos possui intenção de construir um caminho psicológico. Neste caso, o amor é o disparo inicial destes quarenta e cinco poemas, fato bastante significativo e até surpreendente diante da totalidade do livro, que irá abranger outras tonalidades.

Essa surpresa é (também) exteriorizada pelo poeta, inclusive pela própria organização dos versos desta primeira estrofe. Com rapidez, talvez mimetizando o rompante de seu coração, o poeta descobre que está apaixonado e transmite ao leitor essa sensação. O próprio sujeito se espanta no instante mesmo em que reconhece estar enamorado. Isto é, no segundo verso, há uma espécie de comentário que contém essa surpresa: *lugar-comum* > *inesperado*. Através da antítese, o poeta mostra ao leitor que mesmo ele, sendo poeta e, portanto, habituado a tratar da questão amorosa “lugar-comum”, encontra-se refém do sentimento.

O amor desencadeia as aproximações que sucederão ao estalido, compreendendo a cidade e a intimidade do poeta. Através destas aproximações, na rotina do caminho do bonde, que retorna do serviço militar à casa de Mário, o estado de lirismo proporciona uma viagem

maravilhosa, fomentada pelo enredar dos sentimentos: o alívio pelo retorno e a alegria de estar apaixonado. O amor e o serviço militar contrastam, mas estão também emaranhados, desde o primeiro momento.

Essa situação, na qual o eu-lírico encontra-se no bonde retornando para sua casa, será recorrente no livro e, a segunda estrofe, disposta como se fosse um “rabo de foguete”, nos traz informações centrais que serão reversejadas ao longo da obra. O poeta volta de Santana – bairro no qual eram realizados os serviços militares – para sua casa. Neste percurso tão vitorioso, sente-se como se estivesse dentro de uma jornada heroica, comparável às aventuras de Júlio Verne. O exagero da comparação justifica-se pela imensa alegria do poeta (“Me sinto vestido de luzes estranhas/ E da inquietação fulgurante da felicidade”), já que o percurso de Santana ao Centro é para ele tão sonhado quanto a *Viagem ao centro da Terra* (1864). Esta comparação com Julio Verne transfigura o trajeto rotineiro em algo imenso, cósmico, por efeito da transbordante sensação de felicidade.

Na obra de Verne, o professor Lindenbrok (Hamburgo-Alemanha) depara-se com um manuscrito enigmático: um mapa que conduz ao centro da Terra, através de um vulcão desativado. A viagem realizada no livro contraria as leis científicas, por conta do intenso calor que na realidade a empreitada enfrentaria; na ficção, a tripulação encara obstáculos transfigurados em poços, passagens, cavernas, florestas de cogumelos, lutas entre monstros da pré-história, realizando inúmeros feitos extraordinários. Todos esses feitos são comparáveis ao desgaste sofrido pelo poeta nestes dias de experiência militar, conforme veremos ao longo dos poemas.

A segunda alusão a Júlio Verne aparece com *Da Terra à Lua* (1865), obra na qual uma organização americana – *Gun Club* – especializada em armas de fogo e balísticas em geral constrói um enorme canhão para arremessar à Lua. As duas obras fazem referência ao contexto do exercício militar do poeta⁹⁰ e às reflexões provocadas pelo período, já que ao sentir-se “no núcleo dum cometa”, faz menção às armas e explica a transição diária tão aguardada das armas ao desfastio, do serviço à casa. Ao sentir-se “no núcleo dum cometa”, o poeta mostra sua condição subordinada, tanto relacionada ao amor que sente pela sua “alemãzinha”, quanto pela situação de serviço a qual se submeteu. No entanto, algo de cósmico e positivo (“Me sinto vestido de luzes estranhas”) o envolve neste momento e o poeta

⁹⁰ No começo do século XX até meados da década de 1920, ocorreram diversos convênios com as Forças Armadas Europeias e Norte-americanas para modernização e especialização das Forças Armadas Brasileiras, sendo as principais em: 1905 – Oficiais do Exército Brasileiro estavam sendo enviados à Alemanha para instrução e treinamento; 1919 – Vinda da missão militar francesa; 1922 – Envio de uma missão naval norte-americana ao Brasil. GARCIA, Eugênio Vargas. *Cronologia das Relações Internacionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Contraponto; Brasília, DF: Fundação Alexandre de Gusmão, 2005. p.116, 130 e 134.

parece entusiasmado por experimentar esse sentimento (“E da inquietação fulgurante da felicidade”).

A negatividade de tudo o que é relacionado ao universo militar virá representada na estrofe seguinte, trazendo o embate entre a tranquilidade de seu amor e o incômodo de sua função temporária:

Aqueles olhos matinais sem nuvens...
Meu coração estrala.

No entanto dia intenso apertado.
Fui buscar a minha farda.
Choveu.
Visita espanto
Discussões estéticas.
Automóvel confidencial.
Os cariocas perderam o matche.
Eta paulistas!

Conforme já havíamos destacado, há nos poemas uma esfera negativa reforçada, muitas vezes, pelas intempéries: a marcha, a farda, os gritos. O poeta faz questão de marcar bem a transição entre o amor, a felicidade e o tempo de serviço militar. Isto porque os olhos azuis de sua amada foram destacados com a metáfora de um céu limpo (“Aqueles olhos matinais sem nuvens”) e, logo na sequência, enquanto o poeta vai buscar a sua farda, chove.

Após a adversativa “no entanto”, o leitor observa também uma disputa entre os cariocas e paulistas, na qual São Paulo tem a vantagem. Trata-se muito provavelmente de uma partida de futebol, assunto que será tangenciado em outro poema de *Losango cáqui* (- “Escola, olhe essa palestra!” / - Olhe o Paulistano⁹¹). Mas para o bairrista Mário, poderia também significar uma vitória econômica e política de São Paulo.

Logo em seguida, o poeta retorna ao seu refrão. É importante acompanhar o movimento que realiza agora, pois ao pensar em sua amada pensa em si mesmo, e os versos se abrem para outras associações, nas quais aparece exclusivamente o eu-lírico.

Mas aqueles olhos matinais sem nuvens...
Meu refrão!

E penso nela, unicamente penso em mim.

Amo todos os amores de S. Paulo... do Brasil.
Eu sou a Fama de cem bocas
Pra beijar todas as mulheres do mundo!
Hoje é Suburra nos meus braços abraços frementes amor!

⁹¹ op. cit. poema XXVI

Minha Loucura, acalma-te.
 ... Muitos dias de exercícios militares...
 Previsões tenebrosas...
 Revoluções futuras...
 Perspectiva de escravo cáqui, pardacento, fardacento...
 Meu coração estrala.
 Amor!

A abertura suscita assuntos universais e traz à memória *Pauliceia Desvairada*, com expressões e exclamações do eu-lírico entusiasmado. Mário de Andrade parece querer realizar a mudança de uma obra para outra didaticamente, explicando principalmente o motivo de sua experiência militar. Ou seja, o amor. O sentimento que inicia e termina o poema ganha uma projeção universal, como já ocorria no caso da obra anterior, apaixonada por São Paulo. O amor do poeta à Pátria justifica seu tempo de “escravo cáqui, pardacento, fardacento” e acende desejos baixos (“Hoje é Suburra nos meus braços abraços frementes de amor!”) que são acalmados – ou dizimados – com “Muitos dias de exercícios militares...”.

O poema é uma celebração ao amor em duas faces – o particular e o universal – porque é este também o momento de Mário de Andrade. *Losango cáqui* será o último livro no qual o poeta ainda reproduz de modo mais imediato a lição vinda das vanguardas; em breve a vontade de ser a “voz brasileira no movimento universal” acarretará uma obra sem precedentes no país, na qual as propostas das vanguardas encontram-se tão arraigadas na pesquisa brasileira que se impõem já como algo original.

O poema de abertura do livro – creio que podemos imaginá-lo como o primeiro escrito, ou ainda mesmo como o primeiro escolhido pelo poeta, de acordo com suas declarações sobre a ordem do “diário em verso” – traz um amor que será ressignificado. É como se acompanhássemos sua transformação, em âmbito particular e universal, até que ambos se fundem no amor pelo Brasil, unicamente. Ao servir à Pátria no exercício militar reflete sobre uma série de aspectos e parece revoltar-se com sua situação submissa, colocando-se – o poeta, Mário de Andrade – como o próprio Brasil. Essa situação, vivida ao longo dos quarenta dias, faz a admiração pela “alemãzinha” perder o sentido, e o próprio caráter engessado das Forças Armadas – tão inspiradas nas missões alemãs ou norte-americanas – distanciarem-se sobremaneira da sua vontade de servir ao Brasil.

Vejamos o poema “XVII”:

XVII

Mário de Andrade, intransigente pacifista, internacionalista amador, comunica aos camaradas que bem contra-vontade, apesar da simpatia dele por todos os homens da Terra, dos seus ideais de confraternização universal, é atualmente soldado da República, defensor interino do Brasil.

Nesta primeira estrofe do poema, ocorre um estranhamento. O poeta inicia com tom impessoal, tal qual uma notícia jornalística, com o ponto de vista em terceira pessoa para anunciar a si mesmo como soldado da República. É interessante notar a quantidade de informações transmitidas em um único período. Este acúmulo de dados dá ao início do poema um ritmo acelerado, embora aparentemente os versos estejam dispostos como se fossem prosa. A sentença principal dessa espécie de comunicado seria: *Mário de Andrade comunica aos camaradas que é atualmente soldado da República, defensor interino do Brasil*. Porém, fica claro que algo o impede de dar a notícia diretamente e, isso apreendemos logo, em primeira instância, pela opção de Mário em usar a terceira pessoa, distanciando ainda mais o enunciado do eu-lírico. Entre o sujeito e o predicativo do sujeito há uma série de epítetos e justificativas que demonstram quantas ressalvas o poeta apresenta para que o leitor o compreenda. Ou seja, Mário de Andrade não tem orgulho da função temporária – como ele mesmo frisa –, tampouco acredita que o exercício dela vem ao encontro de suas intenções pacifistas. A contradição apresentada pelo poeta centra-se na seguinte questão: *como posso ser pacifista e atuar pela humanidade se “pertencço” a um exército nacional?*

Outra contradição que enriquece a estrofe inicial é a discrepância entre a forma e o conteúdo. Um texto jornalístico fornece dados precisos e objetivos sobre um fato. Aqui nestas linhas, mesmo com os marcadores utilizados pelo poeta – vocabulário enxuto e tempo verbal no presente –, os detalhes fornecidos pelo noticiário são de ordem pessoal. Propositamente, o poeta coloca-se na posição de narrador de si mesmo e deixa sinais do eu-lírico nas informações apresentadas: “bem contra-vontade”, “apesar da simpatia dele por todos os homens”.

Curioso é também pensar na primeira e última palavra desta estrofe: Mário e Brasil. Esta distância entre um e outro, somada às questões discutidas, vem complementar a ironia utilizada pelo poeta, em que distância e proximidade se alternam. Ao, visualmente, afastar a si mesmo do Brasil, cria uma imagem de alteridade: ou seja, o Brasil, tal qual ele concebe, não faz parte desta atmosfera constante, mediana, pontual.

Na estrofe seguinte, logo no primeiro movimento, o eu-lírico resgata sua voz – mascarada pelo tom impessoal de terceira pessoa – e confirma sua intenção de blague. Isto porque o movimento rápido não deixa dúvidas ao leitor de que se tratava de uma máscara introdutória, com o objetivo único de não assumir imediatamente sua posição de soldado. Além de destoar da retórica anterior, formulando um verso conciso e objetivo, o poeta une o discurso das duas estrofes com uma conjunção aditiva (“e”), de maneira a provocar este choque. Num movimento instantâneo e inesperado assume o *front* demonstrando considerável energia:

E marchos tempestuosos noturnos.
Minha alma cidade das greves sangrentas,
Inferno fogo INFERNO em meu peito,
Insolências blasfêmias bocagens na língua.

O ímpeto, porém, vem impregnado de uma atmosfera negativa, conforme característica já observada no conjunto de poemas de *Losango cáqui*. O verso cuidadosamente montado é ruidoso, ritmado – uma pequena marcha – ao mesmo tempo em que suntuoso, oferecendo ao leitor uma imagem completa.

O segundo verso inicia também a segunda ação do poema, na qual percebemos uma leve gradação. O poeta começou sendo anunciado, portanto, sofrendo uma ação; depois, como agente, realizou sua primeira ação marchando, isto é, realizando um movimento corporal; e, agora por fim, o leitor chega a sua alma. Esta gradação mimetiza o movimento de interiorização realizado por Mário de Andrade mediante os exercícios corporais aos quais foi submetido neste mês de 1922. Sua “alma-cidade” anuncia também uma fusão entre o poeta e São Paulo – a cidade das greves, como se o movimento de marcha ecoasse lembranças sangrentas, violentas de fatos conhecidos pelo poeta e incitasse seus sentimentos mais instintivos.

Esta segunda estrofe é também um aglomerado de sensações cuja disposição não se preocupa com uma ordem direta e regular da sentença gramatical, seguindo o conceito de poesia moderna defendido pelo teórico Mário de Andrade, primeiramente no *Prefácio Interessantíssimo* como “Polifonismo” e, posteriormente, mais amadurecido, em *A escrava que não é Isaura*, como “Simultaneísmo”: o acúmulo de valores escolhidos pelo poeta que resulta em uma sensação complexa final, trazendo uma simultaneidade psicológica. Neste caso, a marcha, a noite, a lembrança das greves sangrentas, o incômodo de assumir esta posição, a sensação insuportável comparável ao inferno, o peito acalorado por algum pesar, o ódio, os xingamentos, o desrespeito estão juntos para reproduzir ao leitor um todo complexo

de sentimentos, com o objetivo de que ele possa dar cor, voz e vida ao sentimento do poeta. É uma maneira de representar “mais exatamente a sensação”⁹².

Um único verso compõe a estrofe da sequência, que desempenha papel divisório no poema: “Meus olhos navalhando a vida detestada”. A metáfora alude a um procedimento cinematográfico, ao propor um corte brusco na cena anterior e demarcar o início de uma nova sequência. Essa imagem repentina recorda irresistivelmente a clássica cena de *Um cão andaluz* (1928) de Luis Buñuel e Salvador Dalí, na qual a personagem, sentada, tem seu globo ocular cortado por uma navalha, momento no qual a película se abre para as associações mais insólitas do cinema surrealista, evocando o universo onírico e freudiano na atmosfera de um pesadelo.

Aqui, vale ressaltar que *Losango cáqui* é um livro, de alguma maneira, impregnado das artes visuais, como assinalamos no início do texto. Além das presenças dos amigos pintores, Anita Malfatti e Di Cavalcanti, a obra traz referências diretas ao cinema: “O apito mandachuva chicoteia o lombo dele./ O tenente é um cow-boy da Paramount/ O potro corcoveia/ Prisca,/ Relinchos surdos,/ Tine tiririca esporeado no orgulho,/ Mas parou porque o cow-boy fê-lo parar.// A fita continua”⁹³; “Vamos! mais rouge riso pros lábios,/ Os sapatinhos de verniz,/ Sedas e coração!/ E é aguentar o cinema quotidiano!/ Cow-boys predestinados/ Raptos elétricos.../ E tudo acaba mal.”⁹⁴. Cabe lembrar, nesse contexto, o interesse de Mário pelo cinema expressionista alemão (ele escreveu, por exemplo, mais ou menos na mesma época, dois artigos, já referidos, sobre o famoso “O gabinete do Dr. Caligari”). Na mesma linha, poderíamos observar como a montagem foi um procedimento central da poesia moderna⁹⁵.

Este momento de virada no poema também é reforçado pelo amanhecer. Os mesmos olhos que não apenas “cortaram” – o que já implicaria um ato de definitiva ruptura –, mas “navalharam” – movimento violento – também são capazes de renascer com uma manhã bonita.

A vista renasce na manhã bonita.
Pauliceia lá em baixo epiderme áspera
Ambarizada pelo Sol vigoroso,
Com o sangue do trabalho correndo nas veias das ruas.

⁹² op. Cit. ANDRADE, Mário de. “A escrava que não é Isaura” p. 237 (Anexo D)

⁹³ op. cit. VIII

⁹⁴ op. cit. XXXII *As moças*

⁹⁵ Cf. *Metáfora e montagem*, estudo de Modesto Carone sobre o importante poeta expressionista Georg Trakl.

Vale observar que os elementos – agora positivos e ensolarados – estavam já presentes na sensação do poeta no momento da marcha: o sangue e a cidade. No retorno do poeta à sua casa – tema que se repete em outros poemas de *Losango* – a leveza e a felicidade transparecem. A imagem noturna dá lugar ao “Sol vigoroso”, que figura como uma entidade, um deus grafado em letra maiúscula ocupando posição também irradiante e central na estrofe.

O amanhecer colore as ruas de castanho-amarelado (âmbar), o que suscita a metáfora da pele e suas veias irrigadas de sangue: vida. O poeta volta a viver quando chega à cidade; mesmo que sua pele seja áspera, ela guarda a vida.

Seguindo a mesma estrofe, constituída de dezenove versos, o poeta recorre ao simultaneísmo, arrolando elementos que traduzem esta alegria transmitida nos quatro primeiros versos.

Fumaça bandeirinha.
Torres.
Cheiros.
Barulhos.
E fábricas...

O funcionamento das fábricas é o primeiro personagem deste cenário desenhado pelo poeta, aparece como “Fumaça bandeirinha”, verso que inicia a descrição a partir de um ponto alto da cidade, lembrando também os arranha-céus tão característicos da modernidade; traz a imagem do movimento volátil da bandeira, sua posição privilegiada e anunciante. Os elementos seguintes são declarados de maneira direta, como se não necessitassem receber nenhum adjetivo ou exclamação, por sua importância consagrada (e admirada) na cidade: “Torres./ Cheiros./ Barulhos./ E fábricas...”. Vislumbramos uma enumeração que não oferece conflitos e nos conduz a um contexto positivo. O uso de reticências neste último item poderia tanto demonstrar a quantidade abundante de indústrias, como também propiciar a mudança no foco da descrição do poeta, criando uma lacuna.

É provável que a última opção seja a mais acertada, já que, embora o poeta continue a citar elementos urbanos, a casa para a qual ele direciona seu olhar é habitada pela “mulher de cabelos fogaréu”, batizada aqui como “Guaraciaba”; ou seja, o amor figura entre os sentimentos despertados pela cidade. Esta “mulher dos cabelos fogaréu”, citada inclusive na correspondência com os amigos, seria a professora de alemão de Mário⁹⁶; bastante interessante observar que não satisfeito em oferecer esse codinome descritivo para Käthe

⁹⁶ LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996. p. 61 e 62.

Blosen, prefere ainda rebatizá-la com o nome de origem indígena, ainda mais brasileiro, pois Guaraciaba significa “aquela dos cabelos louros” em tupi.

Naquela casa mora,
Mora, ponhamos: Guaraciaba...
A dos cabelos fogaréu!...
Os bondes meus amigos íntimos
Que diariamente me acompanham pro trabalho...
Minha casa...
Tudo caiado de novo!

Nos versos, comprovamos a sensação de que Mário de Andrade está descrevendo a cidade em movimento. A lista enumerada acima parece ter sido produzida por um passageiro de bonde, que em seu caminho, registra as ruas, prédios, cheiros e barulhos. E, finalmente, o poeta chega em sua casa. As reticências suspendem novamente as palavras, transmitindo talvez sua sensação de alívio pelo retorno.

Neste trecho é interessante pensar, também, as cores do poema. As imagens são coloridas de acordo com os sentimentos do poeta. Em “XVII”, a variação de tonalidades acompanha os sentimentos do eu-lírico e tinge as metáforas com seus contrastes. A paleta do poeta contempla, principalmente: preto e vermelho no início da marcha noturna; amarelo e castanho com o nascer do sol; e por fim, branco, na chegada em sua casa. O branco aparece como oposição ao cáqui do título do livro, cor do uniforme militar. A paz só reaparece quando o poeta chega em casa (*Tudo caiado de novo!*). É relevante notar que cáqui é também um tom entre o marrom e o amarelo, assim como o âmbar, escolhido pelo poeta para reforçar a beleza da cidade. Porém não há vida no tom do uniforme militar, enquanto o âmbar vivifica a cidade através de sua cor, pois suscita a metáfora de ruas como a pele irrigada pelo sangue, ou seja, os sentimentos é que dão sentido às cores.

Os três últimos versos desta estrofe, seguindo a exclamação anterior em “Tudo caiado de novo!”, culminam numa atmosfera laudatória, na qual a vida é reverenciada. Na estrofe final, composta de um único verso que, inclusive, é um outro refrão de *Losango cáqui*, Mário de Andrade justifica a transição do sentimento de desconforto no início do poema para esta vibração solar e positiva com a qual o finaliza. Isto é, ainda que haja sofrimento neste período, a felicidade encontra-se, até mesmo, dentro da dor.

É tão grande a manhã!
É tão bom respirar!
É tão gostoso gostar da vida!...

A própria dor é uma felicidade!

Em 05 de agosto de 1923, Mário envia uma primeira versão⁹⁷ deste poema, bastante diferente do que viria a ser publicado, especialmente nos versos iniciais, para Bandeira. Comenta sobre a parte final do poema, confirmando uma percepção solar e positiva da vida, mesmo diante das adversidades, questão que será revista e repensada ao longo de sua trajetória como artista e intelectual.

Digo mais: não só me penso, mas me sinto um homem muito feliz: porque para mim a dor cabe perfeitamente dentro do sentimento de felicidade. Não sei se te mandei este poema do *Losango Káqui* (Escreverei *cáqui*).

(...)

Este poema, se não exprime bem (não era esse meu intento) tudo o que faz minha felicidade, confessa bem que para mim felicidade não implica antagonismo com dor. Vivem elas muito bem e frequentes dentro de mim.

Não realizarei aqui estudo genético da fatura do poema, mas é bastante interessante pensar algumas modificações realizadas pelo poeta desde a concepção primeira. Além da estrofe inicial ter sido inserida, como já pudemos ler, para produzir um efeito de distanciamento e blague, o que mais chama atenção é o fato de o poema ter tido como verso inicial a palavra “Dor”. Isto é, havia um efeito circular bastante interessante, o qual não foi mantido pelo poeta. Os versos “Dor./Lassitude./Qualquer coisa como ter perdido o trem...” foram modificados e desenvolvidos na descrição da marcha e nas sensações negativas causadas pelo ato. Porém, aqui no poema de 1923, a sensação predominante da dor é cansaço, enquanto no poema publicado, o ímpeto da dor é revolta, incômodo degradante que o faz, inclusive, ter vontade de falar mal (bocagens) e gritar. Com as modificações, o início do poema foi contaminado por pesada negatividade e, para realizar a transição ao segundo movimento – positivo e feliz –, o poeta realizou um corte cinematográfico. Esta ação, desnecessária no “poema matriz”, já que todo ele apresentava uma dimensão contemplativa, parece equilibrar o par “dor-felicidade” fornecendo a ambos a mesma medida.

Conforme lemos na declaração do poeta a Bandeira, para Mário de Andrade dor não é o oposto de felicidade. A afirmação será ainda explorada em correspondência com outros colegas, como por exemplo, em uma discussão com Drummond sobre a felicidade de um artista:

⁹⁷ Dor./ Lassitude./ Qualquer coisa como ter perdido o trem...// Olha pela janela aberta/ Do segundo-andar da mocidade!// Pauliceia, lá-longe, epiderme áspera,/ ambarizada pelo Sol vigoroso/ como sangue do trabalho correndo nas veias das ruas.// Fumaça – bandeirola/ Torres/ Cheiros/ Alegria!// É tão grande a manhã!/ É tão bom respirar!/ Como é gostoso gostar da vida!// - A própria dor é uma felicidade.

No *Losango cáqui* eu escrevi um pensamento que não é a síntese mas é a resultante mais feliz da minha maneira de ser feliz: “A própria dor é uma felicidade”. Pra felicidade inconsciente por assim dizer física do homem comum qualquer temor qualquer dor é empecilho. Pra mim não porque pela minha sensibilidade exagerada, pela qual eu *conheço* por demais, a dor principia, a dor se verifica, a dor *me faz sofrer*, a dor acaba, a dor permanece na sua ação benéfica histórica moral, a dor é um dado de conhecimento, a dor é uma compreensão normalizante da vida, a própria dor é uma felicidade. E sabe o resultado de tudo isto? É que a gente se torna feliz dentro da vida meu caro, é um conceito não egoístico porém maravilhoso condescendente que faz da gente uma criança. Sim, porque afinal o homem comum chamará de criancice isso duma carta que me chega deixar num tumulto de risos, duma flor que eu contemplo me deixar esquecido de tudo, de eu não cultivar uma dor que me afeta nem que seja morte de mãe ou de amada, de eu ficar contente com qualquer coisa (...) ⁹⁸

A bonita definição de Mário permite uma maior compreensão deste quase paradoxal refrão de *Losango*. “A própria dor é uma felicidade” é o mote desenvolvido, com exclusividade, em dois poemas “XXXIII” e “XXXIII bis”, nos quais uma citação de Platão é comentada. No poema “XXXIII”, composto em versos livres, a citação de Platão serve como epígrafe, enquanto o soneto “XXXIII bis” recebe o título na linha abaixo “Platão”. Comentemos a ideia central dos poemas no intuito de explorar o refrão e entender de que maneira ele se liga ao conteúdo mais reflexivo de *Losango cáqui*.

XXXIII

*“Prazeres e dores prendem a alma
no corpo como um prego. Tornam-na
corporal... Consequentemente é im-
possível pra ela chegar pura nos
infernos.”*

Platão

Meu gozo profundo ante a manhã Sol
a vida carnaval...
Amigos
Amores
Risadas
Os piás imigrantes me rodeiam pedindo retratinhos
de artistas de cinema, desses que vêm nos maços de cigarros
Me sinto a Assunção, de Murillo!

Já estou livre da dor...
Mas todo vibro da alegria de viver.

Eis porque minha alma inda é impura.

⁹⁸ *Carlos e Mário*. correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade: 1924-1945/ Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade; organização: Lélia Coelho Frota; apresentação e notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade; prefácio e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade: Silviano Santiago. – Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002. - Carta 13

Repetindo a situação do poema comentado anteriormente, a presença do Sol na manhã garante imenso prazer ao poeta, contudo aqui em “XXXIII” a alegria não tem como aliado o ambiente do trabalho, do funcionamento das fábricas, de barulhos da rotina urbana. “Vida carnaval” demonstra algo como vida festiva, alegre, rodeada de amigos, amores e risadas, uma espécie de louvação dionisíaca. A disposição dos versos mimetiza também movimento agitado, bastante diferente do duro alinhamento das armas ou da marcha pesada apresentada em outros poemas. A citação das palavras soltas neste poema é para o Mário de Andrade parte de um procedimento expressionista, segundo suas próprias palavras, vinculando os procedimentos de simultaneísmo e montagem à vanguarda, conforme já discutimos⁹⁹.

Na sequência desse movimento, inesperada comparação da figura do poeta com a Virgem Maria é realizada. O procedimento, novamente, remete à montagem artística, pois associa de maneira abrupta realidades longínquas, o sujeito lírico moderno à figura religiosa tal como aparece no quadro “Assunção” do pintor espanhol Bartolomé Esteban Murillo, de alguma maneira associando o barroco ao moderno. A imagem criada relaciona-se de maneira curiosa ao tema do poema (pureza da alma) e ao refrão do livro (“A própria dor é uma felicidade”). Isto porque a assunção de Maria, segundo a crença dos cristãos, corresponde ao momento no qual a Virgem foi levada em corpo e alma para a glória dos céus, graças à sua santidade. A comemoração do acontecimento é realizada nas igrejas – por coincidência ou não –, normalmente, no dia 15 de agosto, mês no qual o poeta realizou o serviço militar. Ora, se a questão do poema, de acordo com a epígrafe de Platão, era desprender o corpo da alma para alcançar a pureza e, para isso seria necessário afastar-se tanto da dor quanto do prazer, por alguns instantes, o poeta encontrou uma solução: igualar-se à Virgem Maria. Vejamos, contudo, de que maneira esta aproximação aparentemente simplificadora guarda contradições no contexto do poema e das ideias de Mário sobre o par “dor-felicidade”.

Um ponto a ser observado é a correlação entre a disposição visual da cena narrada pelo poeta e a imagem retratada por Murillo. Na obra barroca, a Virgem está rodeada por anjos cujas feições são infantis, enquanto no poema, Mário se vê cercado de “piás imigrantes”. A função destes anjos no quadro do pintor espanhol é elevar Maria aos céus, ou seja, as crianças a transportam – em corpo e alma – para a glória. O poeta realiza manobra curiosa ao substituir anjos barrocos por “piás imigrantes” e, aqui poderíamos ler a imagem como uma “atualização” do ponto de vista do poeta da obra barroca. Os “piás imigrantes” representariam a mistura das culturas, tanto pelo uso do vocábulo tupi quanto pela forte questão da imigração

⁹⁹ ver nota 99

européia, esta última bastante significativa para a consolidação da população paulistana. Essa leitura antecipa uma pesquisa que Mário irá desenvolver profundamente, sobretudo nos momentos imediatamente posteriores – o de o Brasil consistir numa cultura mestiça. Ainda bastante surpreendente é o motivo pelo qual o poeta encontra-se rodeado pelos piás, já que enquanto os anjos barrocos elevaram a Virgem em um ato de amor, isto é, de isenção de interesse, no poema, as crianças apenas o procuram movidas por um desejo, que é bastante reforçado em sua banalidade; o que nos leva a inferir que o papel desempenhado por esses piás fora engrandecido pelo poeta através de uma ironia. Ou seja, em seu sentido amplo, contrapõe o sublime do quadro e da obra de arte ao “impuro” moderno com reproduções de fotografias de atrizes de cinema, de tal maneira que há um jogo constante entre o elevado, o espiritual, e o cotidiano, o corporal, tensão esta já preparada na epígrafe do poema.

A questão da corporeidade está no cerne desta cena. Além dos interesses destacados acima, tanto as crianças quanto o poeta estão impregnados de alegria, sentimento condenado pela citação de Platão, caso o homem busque alcançar a pureza de sua alma.

A contradição primordial da comparação estabelecida pelo poeta está explícita na estrofe seguinte quando diz: “Já estou livre da dor.../ Mas todo vibro da alegria de viver”. Aqui o par “dor-alegria” representa um conflito, já que estar livre da dor supõe uma situação adversa (“mas”) diante da alegria, o que nos permite duas interpretações: *estou livre da dor, mas ainda tenho alegria* ou *estou livre da dor, mas agora tenho alegria*. Portanto, dor não é o oposto de alegria, conforme o próprio Mário já declarou. Ou seja, não é óbvio que ao deixar de sentir dor, o poeta sentirá alegria; tanto um sentimento pode estar contido no outro, como a ausência de um se surpreende com a presença do outro. O poeta não quer estar pleno, sente ora dor, ora alegria; não pode equilibrar os sentimentos, como quereria a epígrafe de Platão. Contesta o pensamento do filósofo considerando genuína sua vivência, ainda que impura: “Eis porque minha alma inda é impura”. A afirmação, carregada de orgulho, estabelece o vínculo entre a vida, a dor e a felicidade. E essa contestação do pensamento platônico aparece com maior força em “XXXIII bis Platão”, no qual o poeta dialoga com seu próprio poema: “Mas como não gozar alegre quando/ Brilha esta alva manhã de primavera/ - Mulher sensual que junto a mim passando/ Meu desejo de gozos exaspera!// A vida é bela! Inúteis as teorias!// Mil vezes a nudeza em que resplendo/ À clâmide da ciência austera e calma!// E caminho entre aromas e harmonias/ Amaldiçoando os sábios, bendizendo// A divina impureza de minha alma.”.

Não podemos ignorar que o nascimento desse refrão esteja intimamente relacionado ao momento pessoal vivido pelo poeta no período de concepção de *Losango Cáqui*. “A

própria dor é uma felicidade” surge da ressignificação dada à felicidade¹⁰⁰, conforme a própria explicação tão lírica de Mário remetida a Drummond. O fato de passar pela experiência negativa do serviço militar proporcionou ao poeta um novo olhar sobre as situações, objetos ou locais que lhe alegravam. E, vinculada a essa ideia, temos a busca da poesia moderna brasileira, já que o desconforto do poeta desencadeou sua pesquisa (*sou brasileiro ou alemão?*) e, ao sofrer diante da procura da expressão, também permanecia feliz com a “inquietação gostosa de procurar”, “curiosidade em via de satisfação”¹⁰¹.

Caberia aqui relacionar uma série de outras ideias disseminadas nos poemas de *Losango* que reafirmam esta ligação da dor com uma nova percepção da felicidade. Uma delas encontra-se no poema “XXIV Escrivanhinha”, um dos poucos metrificados no livro, no qual o poeta fala sobre a morte de seu pai.

Construindo o par “Meu pai, meu Deus”, o poema relaciona o período de formação intelectual de Mário de Andrade à duração da vida de seu pai. É como se a morte deste, autêntico referencial, concedesse a liberdade ao poeta, na qual a leitura dos clássicos e modernos da literatura francesa pudesse, finalmente, ser interrompida: “Eu não vivi no meu país./ Zóla Terrail Dumas franceses.../ Que gramáticas portuguesas/ Pro miserável de Paris!// Depois a Vida me ensinou/ A vida. Meu pai morreu. Quando/ Órfão me vi, chora-chorando,/ Minha miséria se acabou.// (...) Zóla voltou para a escrivanhinha// De meu pai. Que grandeza estranha/ Pôs este gesto em minha mão?.../ Não sei.”¹⁰². De modo representativo, o ato de

¹⁰⁰ Após a análise destes dois poemas, lendo a edição fac-similar de Klaxon (n. 7, de novembro 1922), tive a comprovação da alegria sentida pelo poeta pela saída do serviço militar e da suas ideias sobre a relação com as ideias de Platão. No texto, Mário de Andrade explica através do soneto que realizou depois do poema de versos livres, como a mesma ideia perde em verdade quando amarrada pelos padrões estéticos. Em suas próprias palavras: “O poema diz um mundo de sensações, que estiveram todas em mim. No poema, como no momento de vida que o inspirou, a lembrança da passagem do Platão tingiu-me apenas de leve melancolia. No soneto bemdisse a impureza de minha alma, bênção que não pronuncio na realidade, mas... não podia perder a chave de ouro. Não é verdade que a manhã me desse impressão de mulher sensual; tive impressão de manhã simplesmente, mas de manhã sol (*sol* aqui é qualificativo) e por dilatação do prazer, de vida feliz, alegre, barulhenta (*carnaval* é também adjetivo). E por associação de ideias, com 3 palavras soltas, resumi expressionistamente, por deformação sintética, o que faz a felicidade na minha vida: “amigos, amores, risadas”. E coloquei estas palavras uma sob a outra, sem pontuação, porquê devem agir como um acorde: não produzem sensações insuladas e seriadas, mas sensação complexa e total. E lá estão no Poema os impagáveis italianinhos que nos cercavam todas essas manhãs de exercício militar, quando saíamos do quartel de Sant’Anna. “Moço, me dá um artista!” A Assumpção de Murillo veio-me por associação de imagens. Mas esta linda sensação não coube no soneto e menti ao momento de minha vida, omitindo as criancinhas que o tinham embelezado, para não errar as 10 sílabas dos versos. O que pus nas 54 palavras de verso livre e na falta de perspectiva dum só plano intelectual modernista não coube nas 88 palavras do soneto. Sei bem que, com esforço beneditino, poderia (talvez) encaixar tudo num soneto em alexandrinos. Mas arte é felicidade, é alegria, é *brinquedo*, não é misticismo nem sofrimento. (...) Mas diante da felicidade que eu sentia no momento que o Poema sugere, observei que me libertara da dor... Imediato me veio à memória o passo de Platão em que ele diz que se nos libertarmos da dor e da alegria, seremos puros, iguais aos deuses. Daí a razão da leve melancolia em que o Poema termina, sem verso de ouro, natural, expressivo. (...) *Klaxon – Mensário de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1972.

¹⁰¹ op. cit. ANDRADE, Mário de. *Losango cáqui* “Advertência”.

¹⁰² op. cit. XXIV *Escrivaninha*

depositar os “franceses” lidos na estante de seu pai já morto foi considerado pelo poeta um ato de grandeza. A situação escolhida para realizar o gesto é o momento no qual Mário de Andrade sofre, pois chora e sente-se órfão. No ápice de seu sofrimento, sua miséria acabou: deixou para trás as influências do passado e abriu espaço para novos horizontes.

Na mesma linha, o poeta constrói outros poemas descritivos nos quais demonstra sua inclinação ao tema brasileiro. Vejamos, por exemplo, “XXXIV Louvação da Emboaba Tordilha”.

XXXIV

Louvação da Emboaba Tordilha

Eu irei na Inglaterra
E direi pra todas as moças da Inglaterra
Que não careço delas
Porque te possuo.

Irei na Itália
E direi pra todas as moças da Itália
Que não careço delas
Porque te possuo.

Irei nos Estados Unidos
E direi pra todas as moças dos Estados Unidos
Que não tenho nada com elas
Porque te possuo.

Depois irei na Espanha
E direi pra todas as niñas da Espanha
Que não tenho nada com elas
Porque te possuo.

(etc.)

Quando voltar pro Brasil
Te mostrarei a irmã dos teus cabelos,
Minha consciência triunfante.
Será bonito enxergar as irmãs abraçadas na rua!

E ainda terei de ir numa terra que eu sei...
Mas não será pra lhe gritar minha felicidade fanfarrã...
Será numa comovida silenciosa romaria
De amor, de reconhecimento.

O título do poema não pode ser facilmente decifrado. Diante do tema e da leitura, percebemos que se trata de uma declaração de amor para “a mulher dos cabelos fogaréu”. O poeta diz, através de um refrão, que visitará o mundo inteiro anunciando sua satisfação por estar ao lado dela, contudo é uma declaração desprovida de paixão. Encontramos um “etc.” na argumentação do poeta, o que possui, neste contexto, certo efeito humorístico, causado

também pela provável falta de afeto verdadeiro para continuar a sua enumeração. O fato é que foi utilizado em um momento decisivo da louvação e, portanto, a ação é proposital.

O vocabulário utilizado é outro sinalizador da objetividade desta declaração. O verbo “possuir”, por exemplo, se sobrepõe à afeição; há menos lirismo ou amor nestas estrofes iniciais. Interessante também observar a escolha dos países para os quais o poeta deseja ir: Inglaterra, Itália, Estados Unidos e Espanha. A Alemanha não está entre as nações, o que reforça a ideia de que seja esta a nacionalidade da musa do poeta.

Realizadas estas primeiras reflexões, voltemos ao título. Já que a louvação é uma declaração de amor à “mulher dos cabelos fogaréu”, entendemos que seu codinome para esta ocasião seja “Emboaba Tordilha”. Uma das significações de emboaba é estrangeiro, e esta expressão foi utilizada por paulistas para nomear brasileiros vindos de outras localidades com o objetivo de explorar o ouro. Tordo, de onde varia o adjetivo tordilho, é uma ave migratória muito comum na Europa; a cor de sua penugem é mesclada frequentemente entre cinza, branco e preto (raras espécies apresentam vermelho e laranja no peito e na cabeça). Sendo assim, a musa de Mário de Andrade foi poeticamente representada, mas sem a mesma expressão de encantamento – os seus “cabelos fogaréu” parecem ter perdido o viço – ao serem associados à cor acinzentada do tordo.

Surpreendentemente, o tom lírico do poema aparecerá no retorno ao Brasil e, então, a única exclamação do poema acontecerá. Ao chegar em território nacional, Mário deseja mostrar à alemã sua irmã; e aqui na metáfora construída, a irmã da “mulher dos cabelos fogaréu” será a própria consciência do poeta. A imagem poderia corresponder à ideia da formação brasileira no sentido de demonstrar o momento em que Mário de Andrade, representante do Brasil, alcança uma equivalência cultural. Isto é, findo o processo de aprendizagem, os caminhos são agora independentes, podendo seguir lado a lado ou, com autonomia, em estrada desconhecida. O momento, no entanto, só acontecerá porque sua consciência venceu, é “triunfante” e, irremediavelmente, este verso poderia nos levar a uma declaração do próprio autor a Drummond sobre ser a voz brasileira na humanidade:

De que maneira nós podemos concorrer pra grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isso já está na civilização. O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico, desordenado. Outro é áspero, sensual, cheio de lambanças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização.¹⁰³

¹⁰³op. cit. MA_CDA - Carta 4

Mesmo diante desta declaração, ainda há muito esforço para que o poeta consiga realizar este caminho. Embora tenha percebido seu valor, terá de seguir redescobrimdo a cultura brasileira: “E ainda terei de ir numa terra que eu sei”. E, quando regressar a este lugar, já conhecido, terá de estudá-lo com maior dedicação. É então que o leitor identifica a louvação prometida no início do poema, mas não para uma mulher e sim para sua pátria. Isto é, a “Louvação da Emboaba Tordilha” acontece porque foi através dela, também, que Mário pôde louvar o Brasil. Os dois últimos versos colocam o poeta numa busca devota, com respeito e paixão: “Será numa comovida silenciosa romaria/ de amor, de reconhecimento”.

De modo diverso do que já havia feito, agora não gritaria uma felicidade fanfarrã (que mostra coragem sem possuir), descompromissada, sem raízes; mas sim, reconheceria o Brasil, a felicidade de ser brasileiro. Mais uma vez, ecoa o refrão “a própria dor é uma felicidade”, já que aqui a felicidade da qual o poeta fala é um sentimento corajoso, alcançado com esforço.

Em “XXXIV Louvação da Emboaba Tordilha” o poeta realiza uma mudança com relação ao assunto amoroso no livro. A “mulher dos cabelos fogaréu”, até então adorada e mencionada na maioria dos poemas, e que como vimos representa o acorde inicial do livro, deste ponto em diante, enfraquece como musa: “Te gozo!.../ E bem humanamente, rapazmente.// Mas agora esta insistência de fazer versos sobre ti...”¹⁰⁴; “Amo todas as moças brancaranas ou loiras”¹⁰⁵; “- Eu peno todas as dores/ Com este amor que Deus me deu,/ Quem achou os seus amores/ A si mesmo se perdeu. (...)// Não devia falar ‘meu coração estrala’...// Esta preocupação de sentimento que passou...”¹⁰⁶.

Com sua presença banalizada, o poeta abre espaço para outras reflexões: “*Kennst du das Land/ Wo die Zitronen blühen?...*/ Assombrações desaparecidas./ O mundo não existe./ Não existo./ Não sou.”¹⁰⁷; “O sr. presidente da República/ Acredita na fidelidade dos seus súditos./ E TUDO ACABA EM DANÇA!/ Por isso cabo Machado anda maxixe.../(...) É certo que me alegra/ Não ser obrigado a fingir mais olhar altivo pra frente, /Secretamente eu preferia o olhar quebrado do amor./ E a gente tem mais coisas que fazer./ Não sou desses pros quais a segunda-feira é igualzinha ao domingo.”¹⁰⁸

A importância do Brasil e a reflexão sobre o encerramento da experiência militar são mais recorrentes no momento final de *Losango cáqui*, como uma espécie de coroamento de impressões e estudos colecionados ao longo dos poemas do livro (aos quais juntou ainda

¹⁰⁴ op. cit. XXXVII

¹⁰⁵ op. cit. XXXVIII

¹⁰⁶ op. cit. XL

¹⁰⁷ op. cit. XXXIX *Parada*

¹⁰⁸ op. cit. XLIII

versos de outras épocas como, por exemplo, “XXI A menina e a cantiga”), pesquisando a si mesmo e aos demais brasileiros. No caso específico do período, Mário estudou o comportamento de soldados, cabos, sargentos e os registrou. “Cabo Machado”, por exemplo, teve suas qualidades evidenciadas como brasileiras, dentre elas, a cor mestiça, o ritmo, o gingado, o temperamento doce e justiceiro: “Cabo Machado... bandeira nacional!”¹⁰⁹. O poema dedicado a ele traz o título abaixo do número, o que, conforme lemos na declaração de Mário a Prudente de Moraes Neto, já sinaliza um poema com maior “intenção de obra de arte”.

Já o poema “XVIII”, sobre Cabo Alceu, não recebe título embora registre outros traços importantes do caráter brasileiro. O jovem Cabo do Exército Militar chamou a atenção do poeta por sua juventude e valores:

XVIII

Cabo Alceu é um manguari guaçu
Com espinhas de todas as cores na cara,
Talqualmente uma coleção de turmalinas.

Acredita nas energias sem delicadeza
E nas graças vagamente eruditas.

- “Na minha esquadra ninguém se mexe.
La donna é immobile!”

Cabo Alceu tem, certamente, parentesco com o jovem Carlos de *Amar*, *verbo intransitivo*. É muito novo – “manguari guaçu” – e ao contrário de Cabo Machado, bastante delicado e gentil, “acredita nas energias sem delicadeza”.

Turmalinas são pedras coloridas semipreciosas, bastante encontradas no Brasil. Não é a primeira vez que aparecem em *Losango cáqui*, demonstrando o interesse do poeta pelo objeto. Certamente, para Mário de Andrade, haveria correlação entre características da pedra e o nosso país e, neste caso, utiliza a metáfora para abrasileirar ainda mais Cabo Alceu, já caracterizado na abertura do poema com vocábulos em tupi. As turmalinas são comparadas às espinhas no rosto do militar, levando-nos a estabelecer também uma comparação entre as pedras semi-preciosas como símbolo de um Brasil ainda jovem, com valor relativo e muita diversidade.

O outro poema no qual as turmalinas são mencionadas reforça a questão de sua utilização como pedra substituta em joias preciosas, já que, devido a pluralidade de cores,

¹⁰⁹ op. cit. XXXI

pode ser confundida com rubi, topázio ou esmeralda: “Porém o hoje das turmalinas falsas baratíssimas!”¹¹⁰. A comparação poderia direcionar a leitura novamente à reflexão do poeta sobre equivalência cultural. Como alegoria, a riqueza procurada em nossas terras não precisa, necessariamente, ser legitimada, como fora no passado com a exploração do ouro, ou como é a arte moderna europeia. Isto é, o poeta valoriza o “local” mais rústico, diante do “precioso” que vem de fora.

Mais importante, porém, é notar outras três características que acompanham a juventude de Cabo Alceu: a rudeza, a má instrução e o caráter autoritário. Através de quatro versos, divididos em duas estrofes, o poeta traça o perfil de um brasileiro, no qual provavelmente identifica aspectos recorrentes do povo, assim como fora com Cabo Machado. É interessante pensar que Mário se aprofunda nesta pesquisa por observação e, logicamente, cria situações com as quais possa justificar as qualidades investigadas. No caso de Cabo Alceu que “acredita nas energias sem delicadeza” e “nas graças vagamente eruditas”, o poeta fornece uma declaração que a um só tempo fomenta as três características: “- Na minha esquadra ninguém se mexe./ La donna é immobile”.

Na hierarquia militar, cabo está acima de soldado, o que justifica a aplicação do possessivo “minha esquadra”, como se fosse a autoridade diante de outros subalternos. Interessante frisar que a questão do alinhamento das armas e da dureza dos exercícios militares, sempre comparados por Mário ao caráter alemão, aqui ganham um adepto brasileiro. Cabo Alceu, no entanto, é apresentado de início como um homem muito moço, isto já antecipa a justificativa de que possa estar em período de formação. Esse tipo de postura ainda ingênua é reforçada pela ironia do poeta ao nomear sua diversão como “vagamente” erudita, isto é, culturalmente, o nível de sua instrução ainda não está validado.

Contudo, para justificar a parca erudição de Cabo Alceu, o poeta realiza trocadilho com uma referência musical. “La donna è mobile” é uma ária do terceiro ato da ópera *Rigoletto* (1851) criada por Giuseppe Verdi:

La donna è mobile
Qual piuma al vento,
Muta d'accento
E di pensiero.

Sempre un amabile,
Leggiadro viso,
In pianto o in riso,
È menzognero.

¹¹⁰ op. cit. XXIX

È sempre misero
Chi a lei s'affida,
Chi le confida
Mal cauto il core.

Pur mai non sentesi
Felice appieno
Chi su quel seno
Non liba amore.

Para satirizar a imobilidade do serviço militar, isto é, sua excessiva carga de disciplina, tão criticada ao longo dos poemas de *Losango cáqui* como uma prática sem qualquer parentesco com o brasileiro, ou mesmo com uma postura de defesa nacional, o poeta brinca com o título da ária mostrando o absurdo desta exigência. Interessante destacar aqui a expressiva presença italiana em São Paulo, já referida pelo próprio Mário de Andrade sobre o poema platônico (ver nota 99).

De tão rude e autoritário, Cabo Alceu não permitiria nem a uma mulher o movimento; isto é, seria imune aos encantos do temperamento feminino (“a mulher é volúvel/ como pluma ao vento/ muda de sotaque/ e de pensamento”), que segundo a própria ária, seduz ao mesmo tempo em que condena o homem à infelicidade.

A impressão obtida pelo caráter deste brasileiro é aquela de felicidade fanfarrã, nomeada no poema ainda há pouco discutido. O temperamento desprovido de uma coragem verdadeira, dada a autoridade exercida de maneira irresponsável, é reforçado com o esvaziamento de sentido do discurso, através da ironia realizada pelo poeta. É necessário notar que essa ironia, além de reprovar a conduta do Cabo Alceu, reprova também, em segunda instância, o brasileiro, juntando-o às críticas proferidas ao exercício militar. A justificativa deste retrato, mediante a ressalva de sua juventude, poderia ser inclusive atribuída a uma representação do próprio Mário de Andrade, que se colocando como intelectual “vagamente erudito” poderia estar reivindicando a posição dos artistas brasileiros ao tomarem para si elementos da cultura europeia.

Cabo Alceu está aprendendo a ser brasileiro. Ainda não consegue enxergar seus próprios traços de caráter e, portanto, recorre a valores já sedimentados, por falta de coragem e segurança. Mas, é orgulhoso de sua vaga esperteza e considera-se forte em suas convicções. Sente que está realizando um grande feito pela humanidade. É *machucador*, assim como o Carlos de *Amar*, *verbo intransitivo*. Infantil e malicioso, vulnerável em seus valores, aprendendo sobre si mesmo a custa de sofrimentos (“a própria dor é uma felicidade”) e, diferentemente de Cabo Machado, que não só é dançarino sincopado, como marcha “vem-cá-

mulata” e traz sua cabeça levantada, o manguari guaçu é duro, impassível, até que se reconheça.

Por todos os pontos discutidos, creio ser esta a obra poética mais significativa no âmbito dos diálogos do artista com o expressionismo. Verificamos aproveitamento de conceitos e procedimentos criativos, como o próprio intelectual ressalta, nas associações de ideias resumidas “expressionistamente”, no sentido de garantir maior verdade à sensação complexa total dos versos. Além deste fato, a reflexão temática provocada por *Losango cáqui* – que se liga ao universo alemão seja pela professora de Mário de Andrade seja pela experiência militar – é de importância central para a definição do brasileiro, isto é, propicia uma verificação de especificidades do caráter nacional, elaborando uma primeira expressão artística genuína.

Esses talvez sejam os prováveis porquês do poeta saber alemão – brincando com o subtítulo dado ao livro. Poderíamos arriscar que este seja um marco na obra do poeta, que a partir desse momento, privilegia a matéria brasileira em sua criação com o compromisso de fundar a nossa arte moderna.

Como já dissemos, em *Pauliceia desvairada*, o poeta realiza a quebra formal, o grito de liberdade, sem que esteja, de fato, buscando realizar arte moderna brasileira. Está exercitando sua produção técnica, aguçando seu olhar e sua sensibilidade para os temas cotidianos e urbanos, tendo como inspiração a arte poética europeia, como comprovam suas pesquisas publicadas em *A Escrava que não é Isaura*.

Em *Clã do Jabuti*, obra posterior a *Losango*, o primitivismo e a questão formal já entram em equilíbrio e vemos nascer uma expressão que sintetiza estes elementos ora discutidos e muitos outros pesquisados por Mário de Andrade.

Não podemos nos esquecer que, em paralelo à obra poética, o romancista trabalha em duas obras que também mimetizam os caminhos comentados até agora. Ou seja, *Losango cáqui* está para *Amar, verbo intransitivo*, assim como *Clã do Jabuti* está para *Macunaíma*.

3. Amar, verbo intransitivo

“Achava que o ideal da honra era repetir aquela frase
que Schiller botara na boca de Joana D’Arc:
‘- Não posso aparecer sem minha bandeira’.”

“Breve Fräulein irá pra esse sótão da vida, quartinho empoeirado,
aonde a gente joga os trastes inúteis. Até desagradáveis. Mas por
agora ela apenas fora viver num quarto andar. Sem elevador.
Carlos já carecia de procurar a imagem dela muito alto.”

O primeiro romance de Mário de Andrade guarda, inevitavelmente, aspectos pessoais em sua trama. A redação faz parte do complexo de ideias irradiado no período aqui estudado, de 1922-1926 e, portanto, serão muitos os pontos comuns àqueles explorados em *Losango cáqui* – ou *Afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*. Carlos, filho mais velho de uma família burguesa paulistana, aprende as artimanhas do amor e do sexo com *Fräulein* Elza, a governanta contratada para este fim, embora sob a capa do ensino de piano e alemão. Através da professora alemã, Mário observa o choque entre as culturas, sempre aprofundando seu olhar com relação ao brasileiro. A pesquisa do autor compreende não apenas o caráter, mas também a língua do Brasil. Todos esses temas e estudos são tratados simultaneamente, fato que enriquece experimentalmente o romance e o torna ousado para o ano de sua publicação.

Assim como *Losango*, *Amar, verbo intransitivo* teve sua publicação bastante adiada, uma vez que as cartas nas quais anuncia sua *Fräulein* datam de 1923. Obviamente, o romance foi trabalhado e retrabalhado em todo este período e, como nos poemas, também podemos acompanhar boa parte das reflexões de Mário em sua correspondência. Em 10 de outubro de 1924, escreve a Bandeira: “O livro é uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu. E eu pesquisador. Pronomes oblíquos começando a frase, ‘mandei ela’ e coisas assim não na boca dos personagens, mas na minha direta pena.”¹¹¹. Em 3 de setembro de 1926, Mário chega a afirmar que *Fräulein* “teve quatro redações diferentes!”¹¹².

Como característica da burguesia paulistana, Mário explora principalmente a inverdade das relações. A começar pela contratação da governanta alemã, sempre mascarada em suas reais intenções, tanto para D. Laura – mãe de Carlos – última a saber, quanto para o

¹¹¹ op. cit. MA_MB - Carta 43

¹¹² op. cit. MA_MB - Carta 151

próprio comprador, Felisberto Sousa Costa – chefe da família – que tenta justificar para si mesmo, repetindo amiúde a dignidade de seu ato. Durante toda a trama do romance, o autor faz questão de assinalar como são falsos os laços estabelecidos entre marido e esposa, marido e governanta, esposa e governanta; e ainda mais falha, acima de todas elas, paira a relação central do romance: o amor entre Carlos e *Fräulein*. Um refrão ecoa vez ou outra no texto: “É coisa que se ensine o amor?”. Como pretexto para preencher sua função, a governanta dá aulas de piano e ensina o idioma alemão. Mais interessante, no entanto, é verificar de que maneira Mário constrói a riqueza psicológica de *Fräulein*, entre a objetividade e a subjetividade, ou – por que não? – entre a transitividade e a intransitividade.

Creio que *Amar, verbo intransitivo* seja a materialização de parte do percurso intelectual de Mário de Andrade. Não por acaso, o piano (a música em geral) e a língua alemã são aqui centrais. Desse ponto de vista, não há como perder a lembrança recente de sua paixão – uma das inspirações de *Losango cáqui* – pela professora de alemão: Kathe Blösen, “a dos cabelos fogaréu”. Aqui, na obra de maior fôlego, uma alegoria poderia ilustrar a incorporação do outro para compreensão de si mesmo, processo já comentado neste ensaio, no qual o intelectual afirma que é preciso buscar nos outros países nossa evolução, mas sem deixar de ser a voz brasileira no movimento universal. *Fräulein* foi a pesquisa alemã que Mário realizou com afinco; Carlos poderia representar a jovem pátria que resistiu entregar-se totalmente à alemã, pois caso cedesse, perderia sua juventude e as descobertas por realizar. Embora tenha existido o caso, foi breve e de ordem instrutiva; mas, abriu os caminhos de pesquisa para a formação do *brasileiro sem nenhum caráter*.

Vejamos, detidamente, os pormenores do romance, investigando seu alcance ideológico e formal para aprofundarmos a pesquisa de Mário de Andrade na cultura alemã, especialmente no expressionismo.

Tal como observado na experiência militar realizada em agosto de 1922, na qual o poeta critica a rigidez dos exercícios e declara sua dificuldade em enquadrar o brasileirismo de “Cabo Machado”, por exemplo, na marcha dura e cinzenta, atribuída ao temperamento alemão, em *Amar, verbo intransitivo*, o narrador aprofunda a contraposição com exemplos vividos nas situações do romance, demonstrando as diferenças profundas entre as culturas de ambos. O que poderia soar banal ou cômico adquire consistência psicológica à medida que o romance acontece, já que *Fräulein* ultrapassa os contornos da caricatura preconcebida de uma mulher com temperamento frio e reservado. O narrador vai trabalhando as luzes e sombras do *croquis* inicial e, ao fim do romance, temos o retrato contraditório, farto em emoções, embora ainda mal acabado, de tudo o que o brasileiro não é.

Ou seja, a ação do romance apresenta constantemente a *tese* e a *antítese* sem que, necessariamente, atinja uma síntese satisfatória.

O ponto central desta comparação parte da afirmação de que o povo alemão teria uma suposta facilidade para adaptar-se às adversidades, isto porque seu caráter reto, seu temperamento sério e comedido garantiriam que ele pudesse aceitar novos elementos sem dificuldade, já que não teria como hábito dar vazão às emoções. De saída, nas linhas iniciais, o narrador já desponta com a construção da personalidade germânica:

Mas não tem dúvida: isso da vida continuar igualzinha, embora nova e diversa, é um mal. Mal de alemães. O alemão não tem escapadas nem imprevistos. A surpresa, o inédito da vida é pra ele uma continuidade a continuar. Diante da natureza não é assim. Diante da vida é assim. Decisão: Viajaremos hoje. O latino falará: Viajaremos hoje! O alemão fala: Viajaremos hoje. Ponto-final. Pontos-de-exclamação... É preciso exclamar para que a realidade não canse...¹¹³

Esses traços de caráter são também validados por pequenas manias e gestos da personagem: a maneira como *Fräulein* lida com o dinheiro (“Elza discutia o preço da corrida./ - ... e com tantas malas, a senhora.../ - É muito. Aqui estão cinco. Passe bem. Ah, a gorjeta...”¹¹⁴); os horários (“Se impacientou. Quis pensar prático, e o almoço? Por que o criado não chegava? A senhora Souza Costa avisara que o almoço era já. Devia ser já. No entanto esperava fazia bem uns quinze minutos, que irregularidade.”¹¹⁵); na necessidade de ordenar as coisas (“Elza trouxe de novo os olhos de fora. O criado japonês botara as malas bem no meio do vazio. Estúpidas assim. As caixas, os embrulhos perturbavam as retas legítimas.”¹¹⁶); ou na maneira de demonstrar carinho (“Elza consolava a pecurrucha, com meiguice emprestada. Não sabia ter meiguice. Mais questão de temperamento que de raça, não me venham dizer que os alemães são ríspidos. Tolice! conheci.”¹¹⁷).

Diante das regras à alemã, a personalidade brasileira deixa muito a desejar. No entanto, o narrador tenta explicar as diferenças, mesmo reconhecendo “a falta de caráter” da *nossa* gente, especialmente no caso da família Sousa Costa. A perspectiva irônica do narrador traz elementos curiosos sobre a formação do povo, sem deixar de lado os preconceitos e hábitos tidos como “a falsa moral e os bons costumes”. Fica evidente a ascendência portuguesa em diversas passagens, bem como o preconceito com a miscigenação das raças quando, por exemplo, o narrador afirma que Sousa Costa, por amor, finge não observar as ondas que se formam no cabelo de D. Laura nos dias mais quentes. A religião católica

¹¹³ ANDRADE, MÁRIO DE. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Rio de Janeiro: Agir, 2008 p. 26.

¹¹⁴ op. cit. p. 20.

¹¹⁵ op. cit. p. 21.

¹¹⁶ op. cit. p. 20.

¹¹⁷ op. cit. p. 23.

também não escapa ao comentário, no qual a falta de fé e a necessidade de manter a aparência diante da sociedade são ressaltadas. A família vai à missa aos domingos e a batizados quando ocorrem: “D. Laura usava uma cruz de brilhantes que o marido dera pra ela no primeiro aniversário de casamento. Era uma família católica.” ¹¹⁸. Mais anedóticas ainda, são as passagens nas quais o narrador assinala a falta de cultura da família, desde a biblioteca imensa, rica em exemplares raros, jamais utilizada, até a dificuldade para o aprendizado do idioma pelos filhos:

- Ich bin sechzehn Jahre alt.
Carlos repetiu encabulado.
- Não. Pronuncie melhor. Não abra assim as vogais. É sechzehn.
- Sechzehn.
- Isso. Repita agora a frase inteira.
- Em inglês eu sei bem! I'm sixteen years old!
Fräulein escondeu o movimento de impaciência. Não conseguia prender a atenção do menino. O inglês e o francês eram familiares já pra ele. Principalmente o inglês de que tinha aulas diárias desde os nove anos. Mas alemão... Já cinco lições e não decorara uma palavrinha só, burrice? Nesta aula que acabava, Fräulein já fora obrigada a repetir três vezes que irmã era Schwester. ¹¹⁹

E em contraposição a este comportamento preguiçoso, o narrador traz impressões da governanta, como se ela constantemente recriminasse as características do brasileiro:

Eis aí uma das coisas com que Fräulein não se dava bem. Pra ela era preciso entender sempre o significado das palavras, senão não compreendia mesmo. Estes brasileiros?!... Uma preguiça de estudar!... Qual de vocês seria capaz de decorar, que nem eu, página por página, o dicionário Michaelis pra vir para o Brasil? não vê! Porém quando careciam de saber, sabiam. Adivinhavam. ¹²⁰

A primeira interrupção “machadiana” do narrador – abordaremos ainda neste texto as propriedades desta figura particular – ocorre quando o leitor depara-se com o comentário que presentifica o texto. Até então, o narrador onisciente nos detalhava questões de temperamento de Elza e da família Sousa Costa. É verdade que as observações são irônicas e o posicionam de maneira pessoal, não permitindo ao leitor criar outra maneira de enxergar os fatos, mas ainda assim a figura permanece em seu lugar, isto é, no âmbito da narrativa. No instante desta quebra, o pensamento dividido com o leitor passeia pela suposição do número de leitores que estarão apreciando o romance. Quando realiza a suposição, o narrador imagina que 51 pessoas, incluindo-se em sua soma, leem o idílio: “É bem desagradável, mas logo depois da primeira cena, cada um tinha a Fräulein dele na imaginação. Contra isso não posso nada e

¹¹⁸ op. cit. p.27

¹¹⁹ op. cit. p.28

¹²⁰ op. cit. p.51

teria sido indiscreto se antes de qualquer familiaridade com a moça, a minuciasse em todos os seus pormenores físicos, não faço isso.”¹²¹.

Buscando recursos para, a partir desse momento, descrever Elza fisicamente, o narrador fornece referências da pintura (“Não é clássico nem perfeito o corpo da minha Fräulein (...) Longe porém daquele peso divino dos nus renascentes italianos ou daquela sensualidade das figuras de Scopas e Leucipo. Isso: Rembrandt, quase Cranach. Nenhuma espiritualidade. Indiferente burguesice.”¹²²); e da música (“Casasse com ela mais cedo, o marido veria no fim da vida a terra e os cobres repartidos entre 21 geraizinhos infelizes. Disse 21 porque me lembrei agora da filharada de João Sebastião Bach. Geraizinhos porque me lembrei do fim de Alexandre Magno”). Ainda através dos recursos visuais, assistimos à afirmação de que a governanta não é bonita, embora possua traços muito regulares, coloridos de cor real.

Como se portasse uma câmera escondida, de viés, o narrador vivifica o olhar curioso do espectador/leitor, convidando-nos a espiar também o quarto de Elza, no momento em que troca sua roupa: “E agora que se veste, a gente pode olhar com mais franqueza isso que fica de fora e ao mundo que pertence, agrada, não agrada?”. A descrição prossegue alternando momentos delicados e verdadeiramente francos. Lábios, dentes, olhos, até que chegamos novamente aos cabelos, em relação aos quais há uma maior inclinação do narrador.

Sobre a questão de “portar uma câmera”, muitos críticos destacam elementos cinematográficos no texto do romance, associando-o de modo genérico ao expressionismo¹²³. Em estudo mais aprofundado, João Manuel dos Santos Cunha,¹²⁴ considera *Amar, verbo intransitivo* como um dos exemplos mais evidentes do aproveitamento dos procedimentos cinematográficos no escritor. Isto porque, segundo o pesquisador, Mário teria conseguido o melhor resultado da “estética da simultaneidade”, na qual mistura todas as vertentes impuras como um projeto experimental. Desde a separação dos episódios, realizada por cortes espaço-temporais até a oscilação do enquadramento, que ora pertence ao narrador ora pertence a Elza, o autor teria incorporado o descontínuo pressuposto na montagem, principalmente nas sequências constituídas unicamente por fragmentos de fala, sem explicação de fatos.

A simultaneidade já fora empregada, conforme visto, na poesia e nos manifestos. Sua filiação no idílio (vocábulo que, inclusive, etimologicamente remete à cena, quadro, recorte)

¹²¹ op. cit. p. 29

¹²² op. cit. p.30

¹²³ LOPEZ, Tele Porto Ancona. “Uma difícil conjugação”. In: *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Villa Rica, s/d.

¹²⁴ CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada: Modernismo e Cinema em Mário de Andrade*. Cotia, SP: Atelê Editorial, 2011.

ao cinema deve-se à capacidade desta montagem em revelar uma verdade interior deformada pelo imaginário.

Ao voltarmos à cena que vinha sendo narrada, o momento da descrição dos cabelos de *Fräulein* traz simbologia bastante significativa. Lembremos também dos “cabelos fogaréu” tão idolatrados em *Losango Cáqui*. Qualquer semelhança não é mera coincidência:

Que cabelos mudáveis! Ora louros, ora sombrios, dum pardo em fogo interior. Ela tem esse jeito de os arranjar, que estão sempre pedindo arranjo outra vez. Às vezes as madeixas de Fraulein se apresentam embaraçadas e soltas de forma tal, que luzes penetram nela e se cruzam, como numa plantação nova de eucaliptos. Ora é a mecha mais loura que Fraulein prende e cem vezes torna a cair...

Justamente neste momento, voltamos à narrativa, ou seja, a digressão cinematográfica que nos apresentou Elza fisicamente termina no exato momento em que Carlos observa seu cabelo. E, através de um comentário, o romance entre os dois principia:

O menino aluado como sempre. Fixava com insistência um pouco de viés... Seria a orelha dela? Mais pro lado, fora dela, atrás. Fraulein se volta. Não vê nada. Apenas o batalhão dos livros, na ordem de sempre. Então era nela, talvez a nuca. Não se desagradou do culto. Porém Carlos com o movimento da professora viu que ela percebera a insistência do olhar dele. Carecia explicar. Criou coragem mas encabulou, encafifado de estar penetrando intimidades femininas. Não foi sem comoção, que venceu a própria castidade e avisou:
- Fraulein, seu grampo cai.¹²⁵

Das muitas análises simbólicas realizadas, do ocidente ao oriente, da história antiga à contemporaneidade, os cabelos femininos estão ligados à sensualidade. Acredita-se também que os cabelos, assim como as unhas, estabelecem e conservam relações íntimas com o ser; este é o motivo pelo qual famílias guardam madeixas de cabelos de entes próximos. Na história cristã, há também o costume de vincular cabelos com força vital, poder, personalidade.

Seja qual for o motivo escolhido por Mário de Andrade para atribuir valor às madeixas de sua *Fräulein*, não se pode negar que esse estímulo incitou a atração do jovem Carlos, mesmo que ainda não a compreendesse.

Da mesma maneira que os cabelos de *Fräulein* despertam a atenção do rapaz, como se a partir daquele momento sua consciência se abrisse para outras associações, a governanta também passa por seu momento de ressignificação. E não apenas em relação a Carlos. Sua percepção volta-se principalmente para o exercício de sua profissão. No momento em que D. Laura a procura para, veladamente, pedir que vá embora por conta do envolvimento com seu

¹²⁵ op. cit. p.31

filho, *Fräulein* percebe que a matriarca da família burguesa desconhece seu trato com o Sr. Souza Costa. É então, neste instante, forçada a explicar o que faz e por que faz.

Antes, porém, de o narrador chegar a este momento, logo após a demonstração do interesse nascente de Carlos, conforme lemos no trecho acima, há uma digressão sobre o caráter de *Fräulein*, na qual ultrapassamos os empíricos exemplos de sua índole e adentramos no campo filosófico: a cisão entre *homem do sonho x homem da vida*.

No início do romance, já havia sido ressaltado um detalhe importante em relação às preferências da moça. Duas personalidades estavam emolduradas em sua parede, acima de seus livros: Wagner e Bismarck. O leitor terá perguntado: como admirar duas personalidades tão distintas? E, sob esta contradição, o narrador construirá a angústia de sua personagem, como um ser cindido, profundo, aventurando-se a conhecer suas necessidades incompletas de indivíduo moderno, fragmentado.

Para aproveitar um conceito nietzschiano intrinsecamente posto na concepção expressionista do indivíduo, tratemos de duas pulsões vitais, da luta entre o dionisíaco e o apolíneo – expressa em *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus* (O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo)¹²⁶ – e representada na personagem de Mário de Andrade.

Na ambivalência, encontramos o embate de impulsos contrários. O dionisíaco, ligado a Dionísio, deus do vinho, da dança e da música aparece como uma valorização dos sentidos, dos instintos e leva à embriaguez; apolínea é a outra face, ligada à perfeição na medida das formas, das ações e leva ao pensamento lógico do homem, representado pelo deus Apolo. Nietzsche considera que o homem moderno não é capaz de realizar o desenvolvimento de ambas as forças com harmonia, tal como a cultura e o homem grego foram capazes de configurar com o surgimento da tragédia. O embate destas duas forças nasce para o leitor pelo simples conteúdo da trama, mote central do idílio: *Fräulein* é paga para ensinar o amor. O bordão, que não se sabe ao certo se está na pena do narrador ou nos pensamentos de Elza, emerge em diversos momentos da obra, como se fosse elemento desencadeador de sua angústia – entre o apolíneo e o dionisíaco: “É coisa que se ensine o amor?”. O leitor vai, ao longo da trama, surpreendendo-se com a profundidade da personagem e é inevitável que a julgue, perguntando: como essa mulher, desempenhando uma função dessa natureza, poderia ainda sonhar com um amor bucólico e pleno?

¹²⁶ NIETZSCHE, FRIEDRICH. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. trad. e prefácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O amor deve nascer de correspondências, de excelências interiores. Espirituais, pensava. Os dois se sentem bem juntos. A vida se aproxima. Repartem-na, pois quatro ombros podem mais que dois. A gente deve trabalhar... os quatro ombros trabalham igualmente. Deve-se ter filhos... Os quatro ombros carregam os filhos, quantos a fecundidade quizer, assim cresce a Alemanha. De noite uma ópera de Wagner. Brahms. Brahms é grande. Que profundidade, seriedade. Há concertos de órgão também. E a gente pode cantar em coro... Os quatro ombros freqüentam a Sociedade Coral. Têm boa voz e cantam. Solistas? Só cantam em coro. Gesellschaft. Porém isso é pra alemães, e pros outros? Sim: quase o mesmo... Apenas um pouco mais de verdade prática e menos Wagner. (...) O homem deve ser apegado ao lar. (...) É certo que a mulher o ajudará. O ajudará muito, (...) fazendo a comida, preparando doces, regando as flores, pastoreando os gansos alvos no prado, enfeitando os lindos cabelos com margaridinhas...¹²⁷

No trecho destacado, lemos a contradição expressa de *Fräulein*: sonha em possuir um companheiro com o qual possa viver um amor tradicional e puro – chegando a ser bucólico e fantasioso – embora seja uma espécie de meretriz; isto é, sua ação não corresponde ao seu sonho, é incapaz de conciliar a vida prática com a vida sonhada. Na sequência da trama, a governanta sente remorso por divagar e o narrador afirma que o “homem-da-vida quer apagar tantas nuvens”, lembrando que a profissão dela resume-se a “ensinar os primeiros passos, a abrir os olhos, de modo a prevenir os inexperientes da cilada das mãos rapaces”.

Continuemos a acompanhar, no decorrer do romance, a construção da conflituosa e fragmentada personalidade de *Fräulein*, já que ao lado dela, teremos também o incipiente caráter de Carlos, o brasileiro em formação.

Ainda nesta linha, recuperemos o momento decisivo, no qual Elza precisa explicar à D. Laura seu ofício. A mãe do rapaz pede, aflita e nervosa, para que *Fräulein* deixe a residência, preocupada em esclarecer que não duvidava de sua índole, mas sim do “jeito de Carlos”. Lamentando o fato de Souza Costa não haver elucidado o motivo de sua contratação, Elza decide encontrá-lo na biblioteca para que o assunto seja resolvido entre os três.

Após uma fala bastante atrapalhada de Souza Costa, *Fräulein* sente-se humilhada, afinal o que fora dito não correspondia exatamente àquilo que pensava sobre o seu ofício: “Só uma coisa julgara perceber naquele ingranzéu, e, engraçado! justamente o que Sousa Costa pensava, mas não tivera intenção de falar: pagavam só pra que ela se sujeitasse às primeiras fomes amorosas do rapaz.”¹²⁸ Diante da constatação, “o homem-do-sonho de dentro de *Fräulein* vê nisso um insulto, dá uns urros e principia chorando.” Elza reage, afirmando indignada:

- Não é bem isso, minha senhora. (Se dirigia a dona Laura, porque o homem-da-vida estava um pouco amedrontado com os medos de Sousa Costa. E também, sejamos francos, isto é, parece... será que conservava uma esperancinha? Aquilo inda podia se arranjar... Homem!

¹²⁷ op. cit. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo* p. 37

¹²⁸ op. cit. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo* p. 55

ninguém o saberá jamais...) Não é bem isso, minha senhora. Não sou nenhuma sem-vergonha nem interesseira! Estou no exercício de uma profissão. E tão nobre como as outras. É certo que o senhor Souza Costa me tomou pra que viesse ensinar a Carlos o que é o amor e evitar assim muitos perigos, se ele fosse obrigado a aprender lá fora. Mas não estou aqui apenas como quem se vende, isso é uma vergonha!

- Mas *Fräulein* não teve a intenção de!

-... que se vende! Não! Se infelizmente não sou mais nenhuma virgem, também não sou... não sou nenhuma perdida.

Lhe inchavam os olhos duas lágrimas de verdade. Não rolavam ainda e já lhe molhavam a fala:

-... E o amor não é só o que o senhor Sousa Costa pensa. Vim ensinar o amor como deve ser. Isso é o que pretendo, *pretendia* ensinar pra Carlos. O amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras. (...) Amor puro, sincero, união inteligente de duas pessoas, compreensão mútua. E um futuro de paz conseguido pela coragem de aceitar o presente.¹²⁹

Fräulein ofende-se com o que ela realmente é aos olhos da sociedade e busca pretextos para justificar-se. Depois desse episódio, enquanto a governanta insultada prepara-se para deixar a residência dos Sousa Costa, acompanhamos mais uma digressão do narrador, na qual ele explica a construção de sua personagem. Antecipando comentários dos leitores e críticos a respeito do fato de Elza não concordar consigo mesma, o narrador adianta que não há no mundo atual pessoas com esse tipo de concordância: “Somos misturas incompletas, assustadoras incoerências, metades, três-quartos e quando muito nove-décimos.”; “Não existe mais uma única pessoa inteira neste mundo e nada mais somos que discórdia e complicação”.¹³⁰ Nesta digressão, cita Platão – assim como fez em *Losango cáqui* – e muitos cientistas alemães “sapiientíssimos”, “evocados para validar sua asserção e lhe dar carranca científico-experiential”¹³¹, além de flertar com Freud no que diz respeito à personalidade da heroína.

No dia seguinte, acompanhamos uma *Fräulein* que sofre, como o próprio narrador afirma, “além de alemã: é um pequenino ser humano”. Começamos a desconstrução do tipo apresentado por Mário de Andrade e ele mesmo encarrega-se de justificar as atitudes contraditórias de sua personagem, ainda que sempre se resguarde atrás da fala – quase estribilho – “ninguém o saberá jamais”. Os pensamentos tão firmes e inabaláveis de Elza dão lugar a “farrapos de pensamento”, ou ainda mais musical, segundo o narrador, “prelúdios de pensamento”. Simultâneos, desenhos inacabados, dolorosos, os pensamentos intercalam o homem da vida e o homem do sonho e, ao final apenas remexem e colocam à prova as verdades de *Fräulein*. Utilizando aqui a correspondência do *simultaneísmo* na poesia, o narrador cria uma espécie de fluxo de consciência, interpondo pensamentos de diversas naturezas, desconexos e oferece um retrato da mente atormentada da governanta alemã. Em

¹²⁹ op. cit. p. 56

¹³⁰ op. cit. p. 58 e 59

¹³¹ op. cit. p. 59

suas ideias mal acabadas, julga muito complicados os latinos e suas mentiras e acha que o ideal da honra seria repetir aquela frase que Schiller botara na boca de Joana D’Arc: ‘Não posso aparecer sem minha bandeira’, ser sincera.¹³² No entanto, este pensamento está sujeito à condição na qual se encontra, alegando poder ser mais sincera na Europa. É o momento no qual a personagem desmente a retidão do caráter alemão e passa a jogar com a situação, pois em seguida o patrão pedirá desculpas à *Fräulein* e insistirá para que continue a trabalhar na residência:

Esperou. Sousa Costa também esperou. Daí nascer um silêncio. Aproveitemo-lo pra observar o seguinte: *Fräulein* não hesitava, como fez parecer, queria ficar. Estava certa de ficar. Então por que hesitou? Porque é de praxe se fazer de rogada a pessoa vulgar. É uma prática boa de honestidade não voltar atrás sem muita insistência dos outros. Se compreende pois o abandono em que vive a bandeira de Joana D’Arc.

Elza permanece contratada e, em pouco tempo, o romance entre os dois acontece. E, como se a partir de sua iniciação sexual, Carlos pudesse também começar a ser, de fato narrado, nos termos de um personagem também complexo, acompanhamos a formação de seu caráter.

O menino, até então brincalhão, preguiçoso e machucador ganha contornos mais bem definidos diante de seu nascente amor por *Fräulein*. Quando já está habituado aos beijos da professora, dá a entender que quer vê-la à noite. A governanta fica furiosa e sai da biblioteca. Parece-nos que a insatisfação brota da maneira como Carlos a aborda, encarcerando o homem do sonho, agindo com bastante objetividade (“uma raiva de Carlos, dos homens, de ser mulher... Principalmente de Carlos”). O narrador atesta: “Aliás, eu preveni que Carlos era machucador”¹³³.

Acompanhamos nova digressão, dirigida ao jovem Carlos. Surpreendentemente, após a adjetivação de “machucador”, vemos surgir uma comparação do menino a raças bovinas. Nas palavras do autor, Carlos é sadio, dorme bem, come bem, passa vida regalada. Alguns o acham magro, embora grandalhão, e pesado, mas segundo sua constatação é apenas desraçado (assim como são os mulatos e o próprio Aleijadinho para Mário de Andrade). Este fato o leva a ser mal cotado no mercado; a Inglaterra, por exemplo, para conservar a excelência de sua carne, muito mais macia, proibiu a intromissão do boi zebu, enquanto o *polled-angus* – raça bovina de origem inglesa criada na Argentina – atinge preço elevado na cotação dos importadores europeus.

¹³² op. cit. p. 66

¹³³ op. cit. p. 75

As duas raças com as quais compara o jovem brasileiro – zebu e caracu – possuem aspectos curiosos. Zebu é uma subespécie de bovino, apelidado por sua característica marcante de boi de corcova. Originária da Índia, a raça foi objeto de diversos cruzamentos para formação de novas raças com maior resistência. No caso do Brasil, demonstrou grande potencial de adaptação. Já o boi Caracu é uma raça europeia adaptada no país, ou seja, um produto que sobreviveu ao longo dos anos às condições climáticas brasileiras, modificando-se e formando a espécie. Carlos é um resultado da miscigenação. E mal acabado, porque o narrador afirma que ele ainda está no processo de formação, faltam algumas harmonizações para que seja raça valorizada, bonita e apurada.

Houve grande modificação por parte do autor da primeira edição de *Amar, verbo intransitivo*, em 1927, para a segunda edição de 1944. Mário de Andrade retirou muitos trechos considerados, por ele mesmo, impregnados de freudismo. Um deles localizava-se nesta passagem, no qual pelo menos quatro páginas foram excluídas pelo autor. A exclusão compreende maior discussão de um esporte praticado por Carlos – o boxe – juntamente a uma referência cinematográfica, citados ambos – o esporte e o cinema – para julgar o comportamento burguês brasileiro.

Veja os braços por exemplo. Semiescos. O menino até anda meio recurvado. E as mãos são grosseiras. Porém isso já tem causa muito diferente. A culpa é toda dos esportes. Futebol, principalmente natação e remo. Agora o boxe está na moda. Carlos boxa. É pugilista. A melhor fita que até agora a arte cinematográfica realizou foi o Scrap Iron com Charles Ray. Tem o The Kid é verdade, por Carlito... Porém sob o ponto de vista técnico, arte cinemática, apesar dos achados de Carlito, o pugilista – que assim traduziram o Scrap Iron, é infinitamente superior. (...) Carlos riu muito vendo o Garoto. Apenas riu. Se comoveu um pouco também. Porém não pensou, isto é, não viu o filme. Com o Pugilista também vibrou intensamente. Aplaudiu. Ah... querem saber duma coisa engraçadíssima?¹³⁴

Mário de Andrade, nesta digressão, além de colocar-se como crítico de arte, analisando as películas “O garoto” (*The Kid*, 1921, de Charles Chaplin) e “O pugilista” (*Scrap Iron*, 1921, de Charles Ray), suas características, seus atores e diretores, aproveita o que fora representado nos filmes para simbolizar traços psicológicos do seu personagem. Isto porque diante da ação dos filmes, Carlos demonstra suas opiniões, sentimentos, construindo seu caráter: é um adolescente conhecendo a vida e as pessoas. Segundo o narrador, “O pugilista” esteve em cartaz em diversos espaços, nos quais ele próprio viu e reviu o filme. Os primeiros, como ele mesmo anuncia, *Pathé* e *Avenida* são cinemas frequentados por um público diverso. O

¹³⁴ ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo* 1ª. Edição, 1927. p. 103 e 104

Cinema Royal, no entanto, é local visitado por uma classe social mais elevada, no qual ocorrerá o fato engraçado que ele deseja nos contar.

Carlos assistiu ao “O pugilista” no Cinema Royal, acompanhado de uma porção de jovens como ele, “piás arranjados”. O filme mostra um casal que acaba separado por um grande lutador de boxe; o marido traído, o ferreiro Charles Ray, ao final da película ganha a batalha com o famoso boxista, levando ao delírio a plateia, que comemora a justiça do ocorrido. Mas, não no caso de Carlos e seus amigos burgueses: no Royal, o filme é vaiado. O que o narrador dá a entender é que Carlos não admite este final fantasioso, no qual o mais fraco vence o mais forte, apenas por conta de uma questão moral. Para o narrador, que observou a reação de Carlos – bastante diferente do público do *Pathé* ou Avenida – o caso é interessantíssimo:

O boxista profissional se esforçara por parecer indivíduo sentimentalmente antipático. Porém fortíssimo e manhoso. Imoral. A vitória tinha de ser dele. Era dele. Nada pois mais irritante e vitorioso que ele. O ferreiro, rapazinho quase coió queria muito bem a mãe, se devotava por ela, descuidava de si, obedecia, quase fraco e deixou que o outro lhe roubasse a namorada. (Guardem esta última circunstância). Quase ridículo. Personagem inteiramente simpático. Sendo mais fraco venceu a força. Vaiou-o a piasada rica. Não comento. Venha agora a circunstância do roubo da namorada. Adultério virtual existiu. Ora isso dos meninos do Royal aplaudirem o amante virtual e se desinteressarem pelo corneado virtual é sintoma.¹³⁵

Após o fato, vêm as conjecturas. O narrador perde-se nas entrelinhas até que se expõe claramente: “Porém aqui não direi o que vejo. Porquê? Ora essa!... Simplesmente porque este livro é um idílio imitado de Bernardin de Saint-Pierre não obra pra agitar questões sociais.”¹³⁶; e mais adiante:

Este livro prega o abandono das raças indianas! Morte ao zebu! Seleccionemos o caracu... Eis a moral do idílio.
Livro de tese? É. Não é. Ninguém o saberá jamais.
E boto um ponto final sorumbático. Que pena! Por mais vontade minha de escrever livro de arte pura sem me amolar com vida nacionalismos nem morais não consigo! Paciência. Porém o ponto-final sorumbático fica. Faço questão dele.¹³⁷

O trecho cortado por Mário de Andrade, embora revestido de ironia, é muito explícito. Talvez por este motivo tenha sido reduzido a apenas uma página em sua segunda edição, na qual eliminou a citação dos dois filmes e manteve a comparação com a raça bovina, reescrita de maneira mais objetiva.

¹³⁵ ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo* 1ª. Edição, 1927. p. 103 e 104 p. 104 e 105

¹³⁶ op. cit. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo* 1ª. Edição, 1927. p. 105

¹³⁷ op. cit. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo* 1ª. Edição, 1927p. 107

Além de representar uma raça em formação, Carlos aparece superior a *Fräulein* em algumas falas do narrador, como no momento no qual decide se afastar da professora durante a aula de alemão, após o romance já ter iniciado. Carlos “era mais forte, duma força de pureza! vencia.”¹³⁸ O jovem Carlos é puro, bruto e forte. Uma raça desraçada, feita da mistura de outras culturas. Descobre-se mediante a relação que estabelece com *Fräulein*.

A propósito da questão da miscigenação, no momento em que Carlos entra no quarto de *Fräulein* pela primeira vez, o narrador desculpa-se por não acompanhá-los e realiza uma espécie de comentário para ocupar o leitor enquanto os dois estão vivendo sua noite de amor.

Tanaka, criado japonês, e *Fräulein*, governanta alemã, compõem a classe dos empregados dos Sousa Costa. O que eles possuem em comum? É a pergunta lançada pelo narrador. Para estabelecer a comparação, recorre a um poema de Castro Alves, “Queimada”¹³⁹, no qual um incêndio na floresta aproxima a corça e o tigre no momento em que se refugiam na mesma rocha. Logo o narrador corrige a metáfora que irá realizar, substituindo a corça – frágil e com ares de pureza – por outro tigre, elencando assim dois animais iguais em sua força, embora de origem diversa.

A metáfora vem ilustrar a situação dos imigrantes europeus e asiáticos que compõem a sociedade brasileira (especialmente na região sudeste), já que devido às condições desfavoráveis em sua pátria, vieram estabelecer sua vida, trabalho e família em nosso país. A posição que ocupam na classe trabalhadora paulistana é reforçada e exemplificada pelo narrador, que também evidencia a revolta resignada pelo exílio e uma considerável nostalgia da cultura e de seus iguais.

Os empregados brasileiros rareiam, brasileiro só serve pra empregado-público. Aqui copeiro é sebastianista quando não é sectário de Mussolini. Porém os italianos preferem guiar automóveis, fazer a barba da gente, ou vender jornais. Se é que não partiram pro interior em busca de fazendas por colonizar. (...) Um belo dia surgem com automovelão na porta do palacete Luís-dezesseis na avenida Paulista. Quem é, hein? E o ricaço Salim Qualquer-coisa, que não é nome italiano mas, como verdade, é também duma exatidão serena. Porém se o copeiro não é fascista, a arrumadeira de quarto é belga. Muitas vezes suíça. O encerador é polaco. Outros dias é russo, príncipe russo.

E assim aos poucos o Brasil fica pertencendo aos brasileiros, graça a Deus! Dona Maria Wright Blavatsky, dona Carlotinha não-sei-que-lá Manolo. Quando tem doença em casa, vem o dr. Sarapião de Lucca.(...) Nas mansões tradicionalistas só as cozinheiras continuam ainda mulatas ou cafusas, gordas e pachorrentas negras da minha mocidade!... Brasil, ai Brasil!¹⁴⁰

¹³⁸ op. cit. p. 71.

¹³⁹ “(...) //O incêndio - leão ruivo, ensangüentado,/ A juba, a crina atira desgrenhado/ Aos pampeiros dos céus!.../ Travou-se o pugilato... e o cedro tomba.../ Queimado..., retorcendo na hecatomba/ Os braços para Deus...// A queimada! A queimada é uma fornalha!/ A irara - pula; o cascavel - chocalha.../ Raiva, espuma o tapir!// ...E às vezes sobre o cume de um rochedo/ A corça e o tigre - naufragos do medo -/ Vão trêmulos se unir! //(...)”

¹⁴⁰ op. cit. p. 81.

O narrador coloca Tanaka e *Fräulein* como rivais em relação ao domínio do espaço, supondo que secretamente os dois desejassem conquistar o território brasileiro, e como irmãos em suas recordações, dores e esperanças. Demonstrando essa irmandade, reproduz o momento da queimada em terras brasileiras, sempre tendo como intertexto o poema de Castro Alves, no qual os vocábulos tupis jorram entre a fauna e a flora brasileiras:

Apalermados pela miséria, batidos pelo mesmo anseio de salvação, sofrenados pelo fogaréu do egoísmo e da inveja, na mesma rocha vão trêmulos se unir. A queimada esbraveja em torno. Os guarantãs se lascam em risadas chocarreiras de reco-recos. A cascavel chocalha. A suçuarana prisca. As labaredas lambem a rocha. Pula uma irara, que susto! Peroba tomba. O repuxo das fagulhas dançarinas vidrilha de ouro o fumo lancetado pelas cuquiadas dos guaribas. Os dois tigres ofegam. Falta de ar. Sufocam, meu Deus! Deus? Porém que deus? Odin de drama lírico, sáxeo Budá no contraforte das cavernas? Mas porém sobre a queimada, Tupã retumba inda mais mucudo, de lá dos araxás de Tupuirama. Por enquanto. Creio mesmo que vencerá. Os dois tigres acabarão por desaparecer assimilados.¹⁴¹

Conforme leitura do trecho, Mário de Andrade, já com adiantada pesquisa da matéria brasileira, tanto da língua como da cultura, utiliza aquele que era então o talvez mais famoso poeta brasileiro, em um poema fácil, de antologias para exemplificar a incorporação de influências exteriores no caráter brasileiro, “os dois tigres acabarão por desaparecer assimilados”.

Isto é, extrapolando a metáfora e partindo novamente para a alegoria, seria impossível observar o jovem brasileiro Carlos sem imaginar a experiência vivida com *Fräulein*; através de seus costumes e cultura diversa, a governanta ensina também o narrador a encontrar os contornos desta terra ainda em processo de formação: a assimilação do outro com a prevalência do que é nosso.

Para demonstrar a assimilação e o ganho de autonomia do brasileiro, o narrador traz algumas situações inusitadas, sempre em relação ao romance central do idílio, envolvendo as carícias de *Fräulein* e Carlos.

Na volta do Rio começaram os encontros noturnos, que bom! Carlos evoluía rápido. *Fräulein* tinha já seus despeitos e pequenas desilusões. Por exemplo: ele demonstrava já de quando em quando preferências brasileiras e outras individuais que contrastavam com a honestidade clássica do amor tese. Tese de *Fräulein*. Se eu contasse tudo, a verdade, mesmo dosada, viria catalogar este idílio entre os descaramentos naturalistas, isso é impossível, não quero. Ninguém negará no entanto que Carlos prefere a orelhinha direita da amada pros beijos de após ventura. Tal preferência existe. (...) Tinha exigências risonhas, por instinto, demonstradas com despotismo calmo, satisfeito, muito seguro de si. Criança ainda e desajeitado, embonecava nele o homem latino, vocês sabem: o homem das adivinhações. Olhem como ele cruza as pernas, ara!¹⁴²

¹⁴¹ *op. cit.* p. 83.

¹⁴² *op. cit.* p. 125.

Com todos estes fatos em mente, voltemos nosso olhar para a figura do narrador. Analisemos o grande responsável pela curiosa disposição das cenas – em estilo cinematográfico –, das metáforas autotéticas, de rico conhecimento das artes plásticas e da história da música, que aplica sua erudição em espaços muito peculiares do romance, já que em sua pena encontramos também uma linguagem escandalosamente original para a época. Os traços físicos e psicológicos dos personagens são construídos por este narrador onisciente, que ao mesmo tempo cobre e descobre suas intenções e posicionamentos. Debrucemo-nos, por ora, na *forma* do romance, analisando a voz narrativa e as construções de linguagem utilizadas por Mário de Andrade, sem desconsiderarmos que esta *forma* é intrínseca à matéria do idílio – história de amor moderna e peculiar que forma o caráter brasileiro.

Conforme já sinalizamos anteriormente, o narrador de *Amar, verbo intransitivo* possui forte veia psicologista. Para justificarmos nossa atribuição psicologista ao narrador do romance, além de o demonstrarmos no próprio texto, julgamos interessante partir da própria concepção de Mário de Andrade sobre o *psicologismo*, demonstrada em sua crítica literária e nas correspondências trocadas sobre a obra com os amigos Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

Ao analisar o cenário das publicações dos romances brasileiros na década de 1930, Mário de Andrade em *Psicologia em ação*¹⁴³ comenta o progresso quanto à qualidade psicológica dos personagens. Cita Machado de Assis como mestre do romance psicológico atribuindo genialidade ao fato de fugir do costume de criar tipos grosseiramente talhados e fixos – como era realizado no Realismo e Naturalismo –, aplicando-se a retirar das almas elementos e momentos psicológicos. Lamenta, no entanto, que embora tenha havido algum progresso, afora Machado e alguma publicação de Lima Barreto, a “nossa psicologia novelística foi sempre muito precária”. Isto se deve principalmente, em sua opinião, “ao foco único”, ao “foco monótono” e ao fato de muitos autores preferirem uma caracterização dos personagens através de seus atos e frases, o que não é uma “análise sistematizada”.

Fica evidente que, para Mário de Andrade, o romance psicológico é aquele no qual o narrador analisa o personagem e não apenas o caracteriza através de atos e gestos tidos como psicológicos.

Na sequência, em *Psicologia em análise*, o crítico assinala que a análise psicológica e destacada dos indivíduos, ao distinguir feições raciais – como exemplo afirma que um brasileiro civilizado de São Paulo, por mais que se assemelhe a um russo civilizado que more

¹⁴³ ANDRADE, MÁRIO DE. *O Empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Ed Itatiaia, 2002. p. 153-158

em Londres, é ainda assim distinto – significa também uma “conquista de libertação nacional”. Mário de Andrade cria uma distinção para os romancistas que descrevem a psicologia dos seus personagens entre: psicologistas em ação e psicologistas em análise. Os primeiros seriam aqueles que determinam as reações psicológicas pelos atos de seus personagens enquanto os segundos realizam a análise direta, introspecção, o registro da dinâmica psíquica independente da ação. Lembra, é claro, que não são compartimentos estanques, podendo mesclar-se por vezes.

Por fim, chama atenção ao fato de os romancistas que atuavam naquele momento estarem muito presos ainda à lógica, ou seja, personagens de um determinado feitio psicológico deveriam agir de maneira a comprovar esta tendência, o que Mário chama de “reflexo condicionado”.

O próprio Mário de Andrade, após a repercussão negativa de *Amar, verbo intransitivo*, sente-se incompreendido e escreve para Drummond, dizendo que trabalhou e “tradicionalizou” Machado de Assis em seu narrador:

(...) trabalhar a substância brasileira em todos os sentidos. E mesmo que não falasse isso se percebe dentro do livro pelos tipos gerais que escolheu Sousa Costa dona Laura e principalmente a filharada. Além disso trabalhou a língua. Ora por que o senhor Mário de Andrade trabalhou Machado? Naturalmente é porque quis tradicionalizar alguma coisa também a mais. E eu (o crítico) que tenho obrigação de saber certas coisas sei que um dos traços específicos do brasileiro é o humorismo. Entre os caipiras isso é desenvolvidíssimo. A mistura do humorismo e do sentimental é o traço flagrante do folclore poético e mesmo musical do Brasil. Ora se o senhor Mário de Andrade se *inspira* em Machado de Assis é porque quis *tradicionalizar* a orientação humorística brasileira representada por Machado na literatura de ordem artística, Machado que a gente pondo reparo mais íntimo é mais brasileiro do que parece à primeira vista.¹⁴⁴

O narrador de corte machadiano, psicologista e humorista, permeia a obra trazendo os elementos acima defendidos por Mário de Andrade:

Porém o menino está longe e agora havemos de segui-lo até o fim, entrou no quarto. Mais se deixou cair sem escolha, numa cadeira qualquer, a boca movendo uma expressão de angústia divina. Queria sorrir... Queria, quem sabe? um pouco de pranto, o pranto abandonado faz vários anos, talvez agora lhe fizesse bem... Nada disso. O romancista é que está complicando o estado de alma do rapaz.¹⁴⁵

É também se valendo desta ironia – humorismo – que o narrador critica a classe burguesa nas figuras da família Souza Costa, conforme já havíamos destacado parcialmente:

¹⁴⁴ *op. cit.* CDA_MA – Carta 57

¹⁴⁵ *op. cit.* p. 46

Souza Costa usava bigodes onde a brilhantina indiscreta suava negroses nítidos. Aliás todo ele era um cuitê de brilhantinas simbólicas (...) Em tempos de calorão surgiam nos cabelos de dona Laura uma ondulações suspeitas. (...) Nas noites espaçadas em que Sousa Costa se aproximava da mulher, ele tomava sempre o cuidado de não mostrar jeitos e sabenças adquiridos lá embaixo no vale. No vale do Anhangabaú? É. Dona Laura comprazia com prazer o marido. Com prazer? Cansada.

(...)

Dona Laura retribuía a confiança do marido, esquecendo por sua vez que bigodes abastosos e brilhantinas são suspeitos também. Sentia agora eles trepadeirando pelo braço gelatinoso dela e, meia dormindo, se ajeitando:

- Vendeu o touro?

- Resolvi não vender. É muito bom reprodutor.

Dormiam.¹⁴⁶

Cabe aqui pensarmos na relação destes traços humoristas inspirados, segundo o próprio Mário de Andrade, em Machado de Assis.

Longe de estabelecer uma comparação entre os prosadores, mas com intuito de discutir a síntese realizada por Mário de Andrade de aspectos machadianos, lembremos pontos elementares estudados pelos leitores do escritor realista.

O humor de Machado de Assis funciona como um vício, nas palavras de Augusto Meyer¹⁴⁷, o prosador é “um maníaco da ironia”, isto porque, segundo suas elucidações, o narrador não consegue sair de si mesmo. Este fato dá ao leitor a impressão de que os personagens não possuem vida individual, são fantoches, pois não há um momento de imprevisto psicológico, de sentido singular e interior.

Ora, Mário de Andrade nos parece muito menos astucioso sob este aspecto, já que seu humor apenas sugere uma sensação de vantagem, também presente em Machado de Assis, a chamada “ilusão do camarote”, sem no entanto, aprofundar com a mesma seriedade, já que o romance não serve apenas para realizar análise psicológica, como vimos. Entre outros objetivos, Mário quer entender o brasileiro, seu caráter e suas reações em comparação a uma outra cultura, tida como mais elevada aos olhos da sociedade.

Para Roberto Schwarz¹⁴⁸, o humor está, entre outros aspectos, na tensão entre o desenho gramatical elegante e o absurdo do que é dito pelo narrador. Na maioria das vezes, considera que ele exhibe sua envergadura enciclopédica em desproporção com o âmbito do enredo. Mais uma vez, Mário de Andrade não obedece a estes parâmetros, já que o narrador de *Amar, verbo intransitivo*, embora aja com pudor em cenas que poderiam descambar para o naturalismo, está longe de ser um exemplo de elegância, pois utiliza coloquialismos e ditos populares para reforçar a língua brasileira. É um narrador culto, pois exhibe seus

¹⁴⁶ *op. cit.* p. 27

¹⁴⁷ MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença/ Instituto Nacional do Livro, 1975. p.76

¹⁴⁸ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas cidades, 1990. p. 25

conhecimentos de movimentos literários, pintura, cinema e música, mas estas citações não estão em desproporção com o enredo, uma vez que dialogam com Fräulein, personagem de cultura correspondente.

Há ainda mais um dado curioso. O próprio Mário de Andrade¹⁴⁹ como crítico de Machado, considera as personagens femininas deste mais perversas e ricas psicologicamente, enquanto os homens perdem por serem mais animalizados e espontâneos. No idílio, Carlos é de fato mais espontâneo, mas, ao contrário, se trata aqui de uma qualidade, pois sua espontaneidade o torna de alguma forma superior (“Carlos era mais forte, de uma força de pureza. Vencia!”).

Ainda na opinião de Mário, existe uma falha na obra de Machado: não ser nacionalista. O artista considera que o prosador não penetra “nas verdades peculiares, no eu irreconciliável de uma civilização, de uma cidade, de uma classe”. Daí também, sua afirmação para Drummond de que Machado de Assis era mais brasileiro do que parecia à primeira vista. Mário parece ter reconhecido no humorismo leve um traço genuinamente brasileiro e, a partir dele, estruturou sua narração abasileirada, aproveitando-se de diversos outros elementos, criando assim uma síntese tão particular que ilude os estudiosos cuja pretensão seria esgotar apenas um aspecto dela. (Já pudemos perceber este fato no caso de sua relação com o cinema).

Logo, se encontramos um traço psicologista de maneira tão intrínseca ao romance, com a intenção claramente expressa pelo autor da obra de filiá-la a uma tradição brasileira humorista, já se torna bastante discutível um outro aspecto levantado pela crítica marioandradina.

Segundo considerável manifestação de estudiosos, o idílio de Mário de Andrade teria como traço mais marcante o caráter expressionista. De saída, a pergunta é: o que seria a prosa expressionista? É difícil atribuir-lhe uma uniformidade. Realizar qualquer síntese das publicações e autores do período, nos força a reduzir suas inúmeras ramificações, que inclusive deságuam no movimento da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), cujo estilo predominante da narrativa é o *Kinostil* (estilo cinematográfico).

No entanto, nas palavras dos próprios prosadores da época, conseguimos encontrar aspectos comuns e um deles é a negação do psicologismo aplicado aos personagens.

Poderíamos citar Carl Einstein que considera o pensamento, a reflexão e a imaginação sustentáculos da narração, defendendo a presença ativa de um viés reflexivo na obra. Sendo

¹⁴⁹ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Ed Itatiaia, 2002. p.111

assim, em seu texto, a consciência manifesta-se nas reflexões do narrador (quase sempre um eu-narrador) e transcendem o objeto narrado, apresentando uma visão de mundo. Einstein vê o ato de pensar, o jogo das ideias como a matéria central da nova literatura. O descritivo para ele não deve fixar tipos psicológicos, afinal a arte é uma técnica que deve criar emoções e ações, não delimitá-las¹⁵⁰.

O uso da objetividade – descrição pura e simples, sem comentários –, suprimindo qualquer interferência ao apresentar uma sequência de cenas em projeção, é o estilo narrativo de Alfred Döblin. Em uma de suas publicações sobre a temática do romance, chega a dizer que os assuntos e maneiras de abordá-los precisavam ser “esterilizados”¹⁵¹.

No entanto, embora haja este aparente distanciamento, é importante ressaltar que a vida da personagem emerge em monólogos interiores diretos, assim que o narrador onisciente é suprimido. Na esteira desta técnica, ao eliminar o narrador onisciente e dar vazão ao monólogo, a prosa desfaz a distinção nítida entre o mundo exterior e o mundo interior da personagem. A realidade assomada é trazida em atos e gestos, sem comentários nem descrições.

Walter Sokel destaca que o fato de os prosadores expressionistas não optarem por uma corrente psicologista se deve a recusa de limitar as explicações sobre o ser humano, já que as deduções poderiam estreitar e deformar “a multiplicidade infinita da vida”¹⁵².

A temática do texto expressionista de ficção tem muito em comum com a lírica, contemplando, entre outras coisas, a negação crítica da realidade presente (o vazio e o niilismo), aversão aos valores burgueses e a destruição das convenções estéticas.

Vale lembrar aqui, para entender esta *tendência antipsicologista* da prosa no expressionismo, Kasimir Edschmid em *Über den dichterischen Expressionismus* (Sobre a

¹⁵⁰ EINSTEN, Carl. “Anmerkungen über den Roman”. In: *Theorie des Expressionismus*. Herausgegeben von Otto F. Best. Bonn: Reclam, 2007 p.185-188.

Es gilt, im Roman Bewegung darzustellen – eine Aufgabe, der das Deskriptive gänzlich fernliegt. Ich wüßte kaum – warum es als Kontrakt eingeführt werden sollte. Jedenfalls die Ruhe, das Deskriptive in die Gegenstände zu verlegen, ist sinnlos. Wertvoll im Roman ist – was Bewegung hervorbringt. Ruhe ist genug da – weil das ganze schließlich doch fixiert ist.

Ich weiß nicht, ob man Typisches gibt. Häufig werden jedoch intensive vorgetragene und fixierte Ereignisse später als typisch empfunden.

¹⁵¹ DÖBLIN, Alfred. “Bemerkungen zum Roman”. In: *Theorie des Expressionismus*. Herausgegeben von Otto F. Best. Bonn: Reclam, 2007 p. 188-192

Der Durchschnittserzähler bleibt auf der Ebene des Schriftstellers, hat in der Regel nichts vom Leben durchgeföhlt, dann fehlt Gestaltungskraft. Er übernimmt ohne weiteres das mannweibliche Verhältnis als das ihm zugefallene Stoffgebiet. Der Roman hat natürlich mit Liebe so wenig zu tun wie die Malerei mit dem Weib oder dem Mann. Durch das Festlegen hier ist der Tagesroman gänzlich sterilisiert.

¹⁵² SOKEL, Walter. “Die Prosa des Expressionismus”. In: *Expressionismus als Literatur* W. Rothe (ed.), Bern/München, Francke Verlag, 1969. *apud* FLEISCHER, Marion. “A Realidade precisa ser criada por nós”. In: *Expressionismo. op. cit.* 148

poética do expressionismo)¹⁵³. Segundo o teórico expoente do movimento, a realidade do expressionismo precisava ser criada pelo próprio indivíduo, o qual não deveria e não poderia contentar-se com os fatos já registrados e supostos. Os artistas, então, possuíam esse compromisso: retratar a realidade de maneira pura e não esta outra que já fora deturpada. A única possibilidade para os artistas apresentarem uma imagem com a pureza exigida seria buscá-la dentro de si mesmos. Desta forma, o espaço do artista no expressionismo torna-se a *visão*. Portanto, ao adotar um foco narrativo psicologizante – que analise as ações e pensamentos da personagem –, o artista estaria incorporando em sua obra uma realidade já dada, vivida ou moldada, privando a sua personagem da possibilidade de criar sua própria realidade.

Pensando no narrador de Mário de Andrade para o idílio moderno brasileiro, não é possível afirmar seu pertencimento claro às linhas apresentadas. O narrador beira, isto sim, um e outro lado, como se realizasse uma mistura das tendências – entre o *Kinostil* e a narração reflexiva – não incorporando de fato nem uma, nem outra; não obstante, transgride o princípio renegado por ambas do *psicologismo*, conforme já adiantamos.

Esta oscilação já se mostra nos primeiros momentos da obra. Embora o narrador onisciente apresente-se retraído, numa tentativa de descrever objetivamente a cena de abertura do romance, deixa transparecer sutilmente a abordagem psicológica na qual se aprofundará:

A porta do quarto se abriu e eles saíram no corredor. Calçando as luvas Souza Costa largou por despedida:

- Está frio.

Ela *muito correta e simples*:

- Estes fins de inverno são perigosos em São Paulo.

(..)

Elza viu ele abrir a porta da pensão. Pâam... Entrou de novo no quartinho ainda agitado pela presença do estranho. *Lhe deu um olhar de confiança*. Tudo foi sossegando pouco a pouco. *Penca de livros sobre a escrivaninha, um piano. O retrato de Wagner. O retrato de Bismarck.*¹⁵⁴

¹⁵³ EDSCHMID, KASIMIR. “Über den dichterischen Expressionismus”. In: *Theorie des Expressionismus*. Herausgegeben von Otto F. Best. Philipp Reclam jun Stuttgart, Bonn, 1998. p. 57

“Die Erde ist eine reisige Landschaft, die Gott uns gab. Es muss nach ihr so gesehen werden, dass sie unverbildet zu uns kommt. Niemand zweifelt, dass das das Echte nicht sein kann, was uns als äussere Realität erscheint. **Die Realität muss von uns geschaffen werden.** Der Sinn des Gegenstands muss erwählt sein. Begnügt darf ich nicht werden mit der geglaubten, gewählten, notierten Tatsache, es muss das Bild der Welt rein und unverfälscht gespiegelt werden. So wird der Ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht. Nun gibt es nicht mehr dir Kette der Tatsachen: Fabriken, Häuser, Krankheit, Huren, Geschrei und Hunger. Nun gibt es ihre Vision.”

¹⁵⁴ op. cit. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. p. 19 (grifos meus)

Observamos a tímida hesitação do narrador nestas linhas iniciais do romance. Descreve o diálogo, atribuindo valor à ação da personagem: “muito correta e simples”. Quando acompanha seu regresso ao quarto da pensão, mescla o estilo narrativo, ao afirmar de maneira observadora e interpretativa, que sua heroína ofereceu “um olhar de confiança” ao ambiente ainda um pouco perturbado pela presença do estranho – Sousa Costa. Logo após, na descrição da mobília e dos pertences de *Fräulein* é objetivo e não emite opiniões, deixa que o leitor imagine o porquê de a moça possuir apenas estes dois retratos – Wagner e Bismark –, compondo principalmente uma personagem culta (“penca de livros”, “um piano”) sem que o fale explicitamente.

Ainda no âmbito da *forma*, vejamos agora em que medida o uso da metáfora pelo narrador poderia ser considerado um procedimento expressionista, conforme apontam alguns críticos.

Walter Sokel, ao tratar do expressionismo literário, compara o uso da metáfora – recurso largamente explorado – com as cores da paleta de van Gogh ou Gauguin cuja disposição livre respeitava unicamente os valores emocionais, não mais a experiência empírica do espectador. Para chegar a este ponto, o estudioso relaciona a aquisição desta liberdade formal à música – primeira arte a romper com a estrutura – e considera provável que esta seja a única característica dominante de toda a era moderna: a apropriação destes conceitos em todas as outras artes¹⁵⁵.

Modesto Carone, em seu estudo *Metáfora e Montagem* justifica a aproximação de dois conceitos tão distantes, a primeira vista – já que a *metáfora*, conceito nobre da Retórica guarda dois mil anos de distância com a *montagem*, procedimento que mistura as esferas, utilizado principalmente no cinema –, para o estudo do poeta expressionista Georg Trakl. Explica que o recurso da montagem deve ser entendido ao pé da letra, “como um processo que leva o poeta a constituir o seu produto na base de junção de imagens descontínuas”¹⁵⁶, enquanto a metáfora deve ser vista como uma construção alógica cuja visualidade chega até a existência absoluta. Desta maneira, os dois conceitos estariam presentes na poética tão admirável de Trakl:

¹⁵⁵ SOKEL, Walter. *Der Literarische Expressionismus*. München: Albert Langen Verlag s/d. pág 38: “*Metaphern konnten aus ihrem Zusammenhang herausgerissen und willkürlich oder autonom benutzt werden, genau wie van Gogh und Gauguin die Farbe verwendeten, um unmittelbar die Gefühlswerte der Komposition ohne Rücksicht auf die sich auf die empirische Erfahrung stützenden Erwartungen des Betrachters ausdrücken. Die Aneignung dieser Grundbegriffe der Musikalische Komposition durch andere Künste ist wahrscheinlich das beherrschende Einzelmerkmal der gesamten Moderne.*”

¹⁵⁶ NETTO, MODESTO CARONE. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 15.

Outono: negro caminhar na orla da floresta; minuto de muda destruição; a testa do leproso escuta sob a árvore nua. Anoitecer há muito tempo passado, que agora afunda sobre os degraus do musgo; Novembro.¹⁵⁷

As sequências visuais formam o quadro plasticamente, o tema vai surgindo de uma reorganização dos objetos, ora em plano mais fechado – *close* – ora em plano mais aberto. O conjunto de metáforas é agrupado sem necessidade lógica, não precisam decorrer uma da outra como em um discurso linear de qualquer obra literária. O sentido destas combinações – que ora se chocam, ora se completam – ocorreria na mente do leitor, como ocorre na mente do espectador de um filme. Para o cineasta russo Serguei Eisenstein, teórico da montagem como procedimento da sétima arte, “a simples combinação de dois ou três detalhes de ordem material proporciona uma representação perfeitamente acabada de outra ordem – psicológica”.¹⁵⁸

Em *Amar, verbo intransitivo*, algumas cenas são narradas com esta mesma sensação. Vejamos alguns exemplos em momentos distintos do romance:

Carlos solitariamente macambúzio, sem pensar em nada, se afasta. Jardim. Passeia as mãos amputadas pelas folhagens e flores.

(...)

Os seios pousaram sobre o ombro largo, musculoso, agora impassível escutando. Chuvarada de ouro sobre a abandonada barca de Dânae...

(...)

Os últimos calores do outono derretiam a luz lá fora e esta escorrendo pela janela entrecerrada, se coagulava no tapete. Dançarinamente na linfa luminosa a poeira.

(...)

Encontrou Fräulein acabrunhada, com vontade de chorar. A luz delirava, apressada a um vago aviso de tarde. Ela tal e tanta que embaçava de ouro a amplidão. Se via tudo longe num halo que divinizava e afastava as coisas mais. Lassitude. No quiriri tecido de ruídos abafados, a cidade movia-se pesada, lerda. O mar parara azul. Embaixo, dos verdes fundos das montanhas uma evaporação rojava o escuro das grotas, e o Corcovado, ver um morubixaba pachorrento, pitava as nuvens que o sol lhe acendia no derrame.¹⁵⁹

No entanto, embora relativamente recorrentes, as imagens desta natureza não são o cerne de expressão nem do narrador, nem dos personagens. Não se pode negar que seja um recurso explorado e que colabore na construção do romance idílico, contudo não é característica predominante na obra.

Outro aspecto bastante inovador, utilizado por Mário de Andrade, extrapola o texto, exigindo do leitor conhecimento de outras linguagens artísticas. Há, por exemplo, a indicação

¹⁵⁷ op. cit. p. 111: “Herbst: schwarzes Schreiten am Waldsaum; Minute stummer Zertörung; auflauscht die Sterne des Aussätzigen unter dem Kahlen Baum. Langvergangerer Abend, der nun über die Stufen von Moos sinkt; November.” Tradução Modesto Carone Netto

¹⁵⁸ apud NETTO, MODESTO CARONE. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 16.

¹⁵⁹ op. cit. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. p. 49, 53, 70 e 112.

de *timbres* de instrumentos ou de *andamento* da ação para que consigamos “ouvir” as vozes dos personagens, ou ainda a *tonalidade* das cores e comparação com quadros para que possamos “enxergar” as nuances das descrições:

Carlos, vendo a desconhecida, largou Maria Luísa e encabulou. Pra disfarçar carregou a irmãzinha menor. Machucou. *Flautim*:
 - Mamãe! Mamãe!
 (...)
 Era a *clave de fá* de Sousa Costa. *Barítono* enfarado, de quem não gosta de se amolar nem passar pitos.
 (...)
Langsam.
 ... O quartinho é escuro.
 (...)
 Se não fosse a *luz excessiva*, diríamos a *Betsabê*, de *Rembrandt*. Não a do banho que traz bracelete e colar, a outra, a da *Toilette*, mais magrinha, traços mais regulares.
 Não é clássico nem perfeito o corpo de minha *Fräulein*. Pouco maior que a média dos corpos de mulher. E cheio nas suas partes. Isso o torna pesado e bastante sensual.¹⁶⁰

Neste ponto, a pesquisa pela mais acertada expressão, que acaba excedendo a palavra escrita e é amparada pela visualidade ou sonoridade, parece tocar em uma questão central a dois movimentos, conforme verifica Maria Inês França em seu ensaio *A inquietude e o ato criativo: Sobre expressionismo e psicanálise*. A dificuldade de criar pelo anseio de guardar na criação “o gesto em seu acontecimento, a palavra no seu ato” surge no mundo angustiado que perfaz tanto a “alma da concepção expressionista do homem” quanto a expressão do corpo na linguagem para a psicanálise:

É a apresentação (*Darstellung*) de um corpo que transborda em expressão como linguagem-ato e que apresenta uma economia do excesso pulsional associada a uma expressividade, que é uma impressão de uma imagem-na-ação, impressão da mobilidade pulsional de deslocamento metonímico do desejo inconsciente atravessado por imagens que carregam as possibilidades polimorfos da imagem: fragmentação, deslocamento, condensação e deformação do já organizado.¹⁶¹

A importância da expressão e complexidade de seus matizes é matéria-prima das reflexões do narrador do idílio. Tanto nos momentos em que extrapola o texto escrito, como pudemos ler nas referências à pintura e à música, como nas situações em que o narrador reflete sobre a própria palavra em si.

Como exemplo, vejamos a passagem na qual relata o embate primeiro entre as crianças e Elza. Assim que são apresentados, a governanta ensina o significado da palavra *Fräulein* em alemão, fazendo-as repetir mecanicamente o vocábulo até esvaziar seu sentido semântico:

¹⁶⁰ op. cit. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. p. 23, 40 e 30. (grifos meus)

¹⁶¹ Op Cit GUINSBURG, Jacob (org) pág 122.

Fräulein... nome esquisito! nunca vi! Que bonitas assombrações havia de gerar na imaginação das crianças! Era só deixar ele descansar um pouco na ramaria baralhada, mesmo inda com poucas folhas, das associações infantis, que nem semente que dorme os primeiros tempos e espera. Então espigaria em brotos fantásticos, floradas maravilhosas como nunca ninguém viu. Porém as crianças nada mais enxergariam entre as asas daquela mosca azul... Elza lhes fizera repetir muitas vezes, vezes por demais a palavra! Metodicamente a dissecara. “Fräulein” significava só isto e não outra coisa. E elas perderam todo o gosto com a repetição. A mosca sucumbira, rota, nojenta, vil. E baça.

Talqual o substantivo, Elza se mostrara no seu eu visível e possível. No seu eu passível de entendimento infantil. Que infantil! humano, universal, devo escrever. Malvada! Cerceara os galopes da criação imaginativa, iluminara de sol cru as sombras do mistério. Quedê os elfos da Floresta Negra? as ondinas sonoras do Vater Rhein? A gente percebia muito bem as cordas que elevavam a protagonista no ar. O público não aplaudiu.¹⁶²

A reflexão metalinguística e poética do narrador atinge, ao final, seu objetivo: caracterizar *Fräulein* como uma personagem “sem asas”, extremamente ligada à face *apolínea*, conforme já discutimos; embora imirja em muitos outros momentos sua face *dionisíaca*.

Em relação às imagens e a esta busca da expressão criativa, Mário de Andrade explica para Sergio Milliet a *ideia* e *razão* de *Amar, verbo intransitivo*. Abaixo transcrita, a *ideia* explicita a pretensão do autor em reconciliar-se um pouco com os homens, reunindo em sua criação a existência humana numa soma de “acontecimentos pequeninos”, que se dão como sensações reduzidas a imagem:

Idéia: ‘...Creio pois que o artista deve tirar suas personagens do pensamento e dar-lhes vida e não tirar suas personagens da vida e dar-lhes seu pensamento. A crítica terá de julgar da vida das minhas personagens. *Sem dúvida não negarei que estas tenham sua base na vida, pois nada existe que não venha de sensação reduzida a imagem. Apenas: da fusão destas imagens o artista apresenta somas que a vida em si não apresenta.* A vida são as unidades. As personagens do artista sãs as somas. As somas são puras abstrações. Não existem em si. O que existe é a quantidade fabulosa de unidade que o mundo apresenta. *Agora: as somas irreais, criadas pelo subconsciente e coloridas pela fantasia, o artista tem de, pela comoção que espreme de si, dar de novo vida. Vida que provém do maior ou menor sopro animador que terá.* Isto é arte. Isto é minha arte. Minhas personagens portanto não se compararão com as da vida. São bonecos que animei. Resta saber se animei.¹⁶³

Os quadros, ou seja, sensações reduzidas a imagem destes “acontecimentos pequeninos”, poderiam, também, ser a justificativa do subtítulo do romance: *idílio*. Os “bonecos” foram animados pela *linguagem*, tão cuidadosamente refinada na pesquisa da *forma* de Mário de Andrade.

A propósito desta citação, ainda na discussão sobre a *forma*, cabe o estranhamento do subtítulo da obra: *idílio*. Detenhamo-nos nesta acepção. Em sua origem, a palavra *idílio* seria

¹⁶² op. cit. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. p. 25

¹⁶³ DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 293 e 294. (grifos meus).

“pequeno quadro”¹⁶⁴ e, de acordo com o próprio depoimento de Mário de Andrade no trecho destacado acima, a atribuição deste gênero ao romance poderia ser decorrente da sequência dos pequenos acontecimentos, que como vimos, sempre vieram narrados com recursos que extrapolam a linguagem literária traçando diálogos com a música e as artes plásticas.

Mas, idílio, entre os gregos, seria qualquer poema curto (descritivo, narrativo, dramático, épico ou lírico). No sentido literário, ganhou a acepção de poema lírico de tema bucólico, pastoril. O termo guarda ainda os significados de amor terno e delicado, colóquio amoroso, relações entre namorados, produto da fantasia, devaneio, utopia. Todas estas definições provocam o leitor. A natureza, que aparece, de fato muito pouco em seu sentido literal, encontra-se disposta de maneira interessante neste romance idílico urbano.

Para efeito de comparação, pensemos em um idílio nos moldes clássicos: *Dafne e Cloé* do poeta Longus. A obra traz a natureza, *physis* em grego, como um ser animado, vivo, eterno; o corpo físico do homem, para aprender a amar, tem de experimentar a harmonia do mundo e se adequar a ela. Ora, já verificamos que no idílio de Mário de Andrade a natureza não representa papel central na história de amor enlaçada; então, resta-nos verificar agora qual a relação estabelecida entre o homem e a natureza neste idílio, já que não é preciso muito esforço para entender a distância guardada entre a *forma* e o *conteúdo* do poeta Longus e do nosso modernista.

Esta relação, obviamente, é revista e reflete a compreensão da natureza para a modernidade, em especial para a vanguarda expressionista.

Wilhelm Wörringer, em seu artigo *Natur und Expressionismus* (Natureza e expressionismo) publicado na *Deutsche Kunst und Dekoration*, afirma que a obra de arte expressionista não nega a natureza em sua totalidade, mas sim a sua legitimidade configurada desde a antiguidade clássica. Isto porque o artista expressionista valoriza sua própria força de criação, que se tornou consciente em detrimento da natureza como única manifestação do sagrado. Neste sentido, a arte para o artista expressionista reside na visão, na revelação do que não é perceptível. Portanto, a natureza vive em qualquer obra expressionista, a natureza de um tipo particular, esta que *só* pode ser compreendida pelos sentidos e aparece como expressão da realidade. Nas palavras do teórico:

A compreensão da natureza é felicidade e tranquilidade. A compreensão da realidade, em qualquer sentido, é dor e choque. A natureza vem ao nosso encontro, a realidade nos persegue. Apenas nela inflama-se a arte espiritual.

¹⁶⁴ ARRIGUCCI JUNIOR, DAVI. *Humildade, paixão e morte: A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 263.

Não se pode pensar na antítese entre a natureza e o espiritual, mas sim na antítese entre a legitimidade da natureza e legitimidade espiritual. Dessa lei depende também o questionamento de Natureza ou Realidade. A Natureza possui a sua própria lei e nós a compreendemos através dos sentidos, cuja realidade é ditada primeiramente pelo espírito.¹⁶⁵

A teoria de Worringer parece aplicar-se à experiência de Elza na visita à Floresta da Tijuca. A cena é narrada como se ela tivesse ido “viver a natureza” e estabelece a relação entre o estado de espírito da personagem e o mundo natural ao seu redor, “ela se igualava às coisas da terra”, “se confundia com a natureza”, “dava risadas, se virava pra olhar mais uma vez as vistas que ficavam atrás”, “Fräulein era o poeta da exploração”. A natureza provoca catarse de seus sentimentos, espelha a realidade do seu espírito.

O momento espiritual de compreensão da natureza e, portanto, compreensão de si mesma, ocorre em duas etapas. Na primeira delas, Elza está no alto da floresta – Excelsior – e lá se funde através da vida excessiva dos sentidos, deixando escapar a razão, isto é, totalmente primitiva.

Fräulein botara os braços cruzados no parapeito da pedra, fincara o mento aí, nas carnes rijas. E se perdia. Os olhos dela pouco a pouco se fecharam, cega duma vez. A razão pouco a pouco escampou. Desapareceu por fim, escoraçada pela vida excessiva dos sentidos. Das partes profundas do ser lhe vinham apelos vagos e decretos fracionados. Se misturavam animalidades e invenções geniais. E o orgasmo. Adquirira enfim uma alma vegetal. E assim perdida, assim vibrando, as narinas se alastraram, os lábios se partiram, contrações, rugas, esgar, numa expressão dolorosa de gozo, ficou feia.¹⁶⁶

Carlos a interrompe, vai chamá-la. *Fräulein* abre lentamente uns olhos alheios e estabelece, consciente ou inconscientemente, a comparação entre este amor que vive e aquele que gostaria de viver: “É Carlos. Ahn. Sorriu. Numa cidade escura da Alemanha... Ele entrava de...”. O sonho é bruscamente cortado pela realidade. Segundo o narrador, a moça venceu a melancolia para continuar, sentimento que é abafado constantemente na trama do idílio. A heroína permanece durante todo o romance neste estado melancólico por não encontrar o cerne de sua tristeza, exatamente pela desarmonia de sua vida amorosa. E aqui, mais uma vez convive com esta não-realização.

¹⁶⁵ WORRINGER, WILHELM. Natur und Expressionismus. In: Deutsche Kunst und Dekoration Darmstadt, n° 5, fevereiro, 1920, p. 265. “*Naturerfassung ist Glück und Beruhigung. Wirklichkeitserfassung in jenem besonderen Sinne ist Qual und Erschütterung. Die Natur kommt uns entgegen, Wirklichkeit verfolgt uns. Nur an ihr entzündet sich geistige Kunst. Mit der Anthithese von Natur und Geist ist nichts getan, wenn nicht darunter die Anthithese von Naturgesetzlichkeit gemeint ist. Auf das Gesetz kommt es an, auch bei der Fragenstellung Natur oder Wirklichkeit. Denn die Natur hat ihr eigenes, von uns sinnlich nachfühlbares Gesetz, jene Wirklichkeit aber ist ohne Gesetz, ihr Gesetz diktiert ihr erst der Geist*”

¹⁶⁶ op. cit. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. p. 112

Já no segundo momento, a personagem reage a toda opressão. Não por acaso, a última parada do passeio ocorre na Gruta da Imprensa. Em oposição ao topo da Floresta da Tijuca, aqui adentramos simbolicamente a profundidade dos sentimentos da heroína. O instante da visita coincide com o entardecer, tema tão caro aos expressionistas, no qual a falta de esperança parece gritar aos nossos ouvidos.

Fräulein estacara devorando pela moldura das arcadas o mar. A tarde caía rápida. A exalação acre da maresia, o cheiro dos vegetais... Oprimem a gente. E os mistérios frios da gruta... Tanta sensação forte ignorada... a imponentia dos céus imensos... o apelo dos horizontes invisíveis... Abriu os braços. Enervada, ainda pretendeu sorrir. Não pôde mais. O corpo arrebentou. Fräulein deu um grito.¹⁶⁷

Incompreendida pelos padrões brasileiros, pelas crianças da família Souza Costa e principalmente pelo amante Carlos, a ação da personagem – risível para todos – é ignorada. O narrador simplesmente demonstra o susto que sofreram achando que alguém poderia ter caído ou se machucado e, ao verificarem que tudo estava em ordem, seguiram viagem, sem preocuparem-se com o motivo do grito de *Fräulein*.

Tal como comentado, a natureza é admitida neste decisivo momento do idílio como uma *realidade* ditada primeiramente pelo *espírito*. Elza expressa sua angústia e desespero, potencializados ao longo do drama, através de um grito. A contemplação da natureza, com seus *cheiros* e *sensações* acres ou desconhecidas, a imensidão e imponentia dos céus desencadeiam na alemã este grito primitivo, uma expressão genuína, pura, como se precisasse se libertar desta eterna cisão, da sua consciência de fragmentação; é como se o sofrimento humano fizesse parte da natureza, retirando as esperanças da tão sonhada reconciliação na vida humana.

A aproximação deste momento narrado com uma das imagens representativas do movimento expressionista no mundo – o quadro *Skrik* (O grito), de 1893, do artista norueguês Edvard Munch – foi realizada por Telê Porto Ancona Lopez¹⁶⁸.

O artista, tido como precursor do expressionismo tanto pela temática quanto pela liberdade formal, retratou exaustivamente a angústia, o amor, o desamparo e a morte; expôs *Friso da vida*¹⁶⁹ – sequência de quadros da qual faz parte “O grito” – na *Berliner Sezession* em 1902. A obra é um conjunto de pinturas que revela quatro eixos temáticos: “O despertar do amor”, “O amor floresce e morre”, “Medo da vida” e “Morte”. Segundo o próprio Munch,

¹⁶⁷ op. cit. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. p. 114

¹⁶⁸ LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Uma difícil conjugação*. In: “Amar, verbo intransitivo”. ANDRADE, MÁRIO DE. Belo Horizonte: Villa Rica, s/d.

¹⁶⁹ O friso da vida- (Anexo IV)

em conjunto, a obra representa um quadro da experiência humana¹⁷⁰. Sobre a composição de *O grito*, Munch chegou a descrever uma sensação comparável a de *Fräulein*:

Eu estava andando com dois amigos - o sol começava a se pôr - de repente o céu tornou-se vermelho-sangue - eu parei, me sentindo exausto e me inclinei sobre a cerca - havia sangue e línguas de fogo sobre a entrada azul-negra e a cidade - meus amigos continuaram e eu fiquei lá trêmulo de ansiedade - e eu senti o interminável grito passando pela natureza.¹⁷¹

Sendo assim, à luz da teoria de Worringer e diante da declaração de Munch, a natureza em *Amar, verbo intransitivo* representa papel central para a apreensão da realidade pelo sujeito, tal como as obras expressionistas avaliam.

Aproveitando esta constatação, e apontando mais uma nuance sobre a relação do romance com o expressionismo, há duas passagens significativas na obra, nas quais Elza fala especificamente sobre este movimento.

A personagem de Mário de Andrade parece falar pelo autor, já que demonstra conhecimento sobre a vanguarda, aceita seus preceitos e ao final deste percurso volta para o “seu Goethe, sempre Schiller”. O caminho de *Fräulein* ilustra, em certa medida, o percurso do próprio Mário: compreende e incorpora a experimentação formal, no entanto, em sua técnica de criação, rejeita aquilo que considera excessivo ou caricato, tanto no expressionismo como em outras vanguardas.

Na primeira passagem sobre o expressionismo, Elza volta da casa de uma amiga com um maço de revistas e alguns livros emprestados por um médico recém-chegado da Alemanha e convicto do expressionismo. *Der Sturm*, Schickele, Franz Werfel e Casimiro Edschmid, na descrição do narrador, compunham o conjunto. *Fräulein* não conhecia o expressionismo. Segundo o narrador, lia muito Goethe, Schiller e os poemas de Wagner – por diversas vezes citado no idílio. Schopenhauer e Heine lhe desagradavam, preferia Nietzsche, acreditava nele embora dissessem que “era maluco”. Depois de ler tudo o que lhe fora emprestado, compreendeu e aceitou o expressionismo, como “alemão medíocre aceita primeiro e depois compreende”:

¹⁷⁰ apud FRANÇA, MARIA INÊS. *A inquietude e o ato criativo: Sobre expressionismo e psicanálise*. p. 124.

¹⁷¹ I was out walking with two friends - the sun began to set - suddenly the sky turned blood red - I paused, feeling exhausted, and leaned on the fence - there was blood and tongues of fire above the blue-black fjord and the city - my friends walked on, and I stood there trembling with anxiety - and I sensed an endless scream passing through nature. MUNCH, EDVARD. *MMT2760 fol.56r Nice 22/1 92* Munch Museet arquivo digital disponível em http://www.edd.uio.no:8087/cocoon/emunch/ENGMM_T2760.xhtml (Tradução para o inglês Francesca M. Nichols) acesso em novembro/2010

Aquela procissão de imagens afastadíssimas, e contínuo adejar por alturas filosóficas metafísicas, aquela eterna grandiloquência sentimental... E a síntese, a palavra solta desvirtuando o arrastar natural da linguagem... De repente a mancha realista, ver um bombo pam! de chofre...¹⁷²

Fräulein é que estava indignada. Que diabo! atos da vida não é arte expressionista, que pode ser nebulosa ou sintética. Não percebera bem a claridade latina daquela explicação. O método germanicamente dela e didática habilidade no agir não admitiam tal fumarada de palavras desconexas.¹⁷³

Durante os anos de criação de *Amar, verbo intransitivo* (1923-1927), Mário de Andrade aprofundou os estudos da cultura alemã, como demonstramos por meio da crítica de arte no período, e reviu muitas das suas posições entusiastas iniciais, refletindo com mais apuro e comedimento, principalmente, no aproveitamento de tais estudos para a arte moderna brasileira. Estas afirmações de *Fräulein* presentes no idílio, sem dúvida, ajudam a compor os traços da personagem do narrador, por um lado, dura e avessa às mudanças – tradicional, se o pudermos dizer. Mas, não deixa de ser também uma visão irônica – embora pareça instantânea e descompromissada – de Mário de Andrade sobre o movimento expressionista e a arte alemã, uma vez que já havia iniciado os estudos do Brasil (desde meados de 1923) na busca da temática moderna que o interessava.

Percorrido o caminho sinuoso de analisar o romance multifacetado do artista, concluímos que o expressionismo, não sendo uma questão central em *Amar, verbo intransitivo*, está também longe de ser uma questão lateral na obra de Mário de Andrade. Isto porque a boa leitura suscita os procedimentos, as características, as temáticas e as tentativas do movimento moderno alemão.

Mário de Andrade não foi um homem de especializações, o que nos garante que o alemão tenha sido apenas mais um dos saberes para os quais se dedicou, como o fez também com a história da arte, o folclore, a música popular, a política, entre muitos outros. Portanto, saber alemão e estudar o expressionismo, participa desta visão peculiar do artista que, ao realizar uma síntese bem acabada de inúmeras referências (Wagner, Goethe, Schiller, Nietzsche, Freud, o cinema, a questão da nacionalidade, a pintura etc), desautoriza abordagens muito lineares ou exclusivistas, que trairiam a multiplicidade de questões suscitadas pelo idílio.

Conforme já sublinhado ao longo da dissertação, o trabalho debruçou-se sobre os objetivos de utilização dos procedimentos ou temáticas do expressionismo por Mário de Andrade, isto é, em que momento e com que propósito o artista valeu-se do expressionismo

¹⁷² op. cit. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. p.48

¹⁷³ op. cit. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. p.55

para constituir a arte moderna brasileira; e, olhando sob este ponto de vista, creio que encontramos aqui o embrião do projeto nacional do artista. Talvez a definição mais válida de expressionismo para Mário de Andrade seja aquela proposta por Giulio Argan, segundo a qual o movimento de vanguarda alemão, entre muitas outras preocupações, concentrou-se na pesquisa sobre o problema específico da razão de ser e da função da arte. O crítico italiano assinala também algo que poderia descrever muito bem as propostas do próprio Mário, passar do cosmopolitismo modernista para um internacionalismo mais concreto, não mais fundado na utopia do progresso universal, mas sim na “superação dialética das contradições históricas, começando naturalmente pelas tradições nacionais”¹⁷⁴.

¹⁷⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução Denise Bottmann e federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 228

Referências bibliográficas

OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE

ANDRADE, MÁRIO DE. *Amar, verbo intansitivo*. Estabelecimento do texto Marlene Gomes Mendes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.

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

_____. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2006.

_____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro, Agir, 2007.

_____. *Música de Feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1983.

_____. *Música, doce música*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2006.

_____. *No cinema*. Org. Paulo José da Silva Cunha – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

_____. *O baile das quatro artes*; 4 ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2005.

_____. *O Banquete*; prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. *Obra imatura*. 3. ed. São Paulo, Martins; Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 1980.

_____. *O Empalhador de Passarinho*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

_____. *Os contos de Belazarte*. Estabelecimento de texto Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. *Os filhos da Candinha: edição anotada Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. *Será o Benedito!* – Artigos publicados no Suplemento em Rotogravura de O Estado de São Paulo. São Paulo, Educ/Giordano/AG. Estado, 1992.

_____. “Shostakovich”. In: SEROFF, VICTOR. *Dimitri Shostakovich*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945. pp. 11-33.

_____. *Turista Aprendiz*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2002.

_____. *Pequena História da Música*. São Paulo, Martins, 1980.

_____. *Poesias Completas*; edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

_____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*; estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005.

CORRESPONDÊNCIA

ANDRADE, MÁRIO DE. *Cartas a Anita Malfatti*. organização de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. *Correspondente Contumaz: cartas a Pedro Nava 1925-1944*. Edição preparada por Fernando da Rocha Perez. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

_____. *Mário de Andrade escreve Cartas a Alceu, Meyer e outros*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Editora do Autor.

Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade; organização: Lélia Coelho Frota; Apresentação e notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade; prefácio e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade: Silviano Santiago – Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.

Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira/ organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2 ed.- 2001.

Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa/ organização, introdução e notas Eneida Maria de Souza; transcrição dos manuscritos Maria Silvia Ianni Barsalini. – São Paulo: Editora Peirópolis: Edusp, 2010.

Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral/ organização, introdução e notas de Aracy Amaral – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2001.

FABRIS, ANNATERESA. *Portinari, amico mio. cartas de Mário de Andrade a candidato Portinari*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

ARTIGOS DE MÁRIO DE ANDRADE INÉDITOS EM LIVRO

[1923]

Folhas Mortas, *Revista do Brasil*. RJ-SP. Fevereiro 1923;

Villa Lobos, *Revista do Brasil*, n. 89, RJ-SP, mai. 23;

Pintura – Lasar Segall, *A Idéia*, n. 19, SP, s.d.;

Convalescença. *Revista do Brasil*, a. VIII, nº 92. RJ-SP, ago. 1923.

[1924]

Lasar Segall, *Correio Paulistano*, mar. 24. Reproduzido na *Revista do Brasil*, v.25, n. 101, ano 8, maio.

[1927]

Questões de Arte. *Diário Nacional*. São Paulo, 30 set. 1927

Pintura e boniteza, *Diário Nacional*, SP, nov. 18;

Lasar Segall – 1, 2 e 3, *Diário Nacional*, SP, dez.23, dez.28, dez. 31.

[1928]

Arte- Expressionismo, *Diário Nacional*, SP, jan.10;

Arte – Arquitetura Moderna II e III, *Diário Nacional*, SP, jan. 04, fev.03;

Arte – Negócio e Pintura, *Diário Nacional*, SP, fev. 10;

Arte – Regionalismo, *Diário Nacional*, SP, fev.04;

Arte – Críticos, que gente I, *Diário Nacional*, SP, fev. 19;

Arte – Estética Social, *Diário Nacional*, SP, mar.23;

Arte – Cerâmica brasileira I , II e III , *Diário Nacional*, SP, abr. 14, abr. 17, abr. 28;

Arte – Exposição de bellas-artes, *Diário Nacional*, SP, mai. 28;

Plástica brasileira I, *Diário Nacional*, SP, jun. 30;

Anita Malfatti, *Diário Nacional*, SP, set. 29;

Arte Alemã I e II, *Diário Nacional*, SP, out. 06, out 09;

Anita Malfatti I e II, *Diário Nacional*, SP, nov. 22;

[1929]

Ricardo Cipicchia.*Diário Nacional*, São Paulo, 22 mar. 1929;

A linguagem II e III, *Diário Nacional*, SP, abr.27, abr.28;

Fala Brasileira I, *Diário Nacional*, SP, maio 25;

[1930]

Vitor Brecheret, *Diário Nacional*, SP, jan. 24;

Osvaldo Goeldi, *Diário Nacional*, SP, fev. 08;

Cores do Brasil, *Diário Nacional*,SP, out. 05;

[1933]

Lasar Segall, *Diário de São Paulo*, SP, jun. 06;

Kaethe Kollwitz. *Diário de São Paulo*. SP. 09 jun. 1933.

[1934]

Quirino da Silva. *Diário de São Paulo*. SP. 26 mai. 1934.

Portinari, *Diário de São Paulo*, SP, dez.15;

[1938]

Portinari, *Bellas Artes*, SP n.41/42. out;

[1939]

Uma aquarelista, *O Estado de São Paulo*, SP, jul;

[1940]

Arte Alemã – Rotogravura, *O Estado de São Paulo*, SP, s.d;

[1942]

O gênio e a obra de Aleijadinho, *Folha da Manhã*, SP, out.25;

[1943]

Pintura e Assunto, *Revista da Academia Paulista de Letras*, SP, set.12;

[1944]

As artes plásticas no Brasil, *Revista da Academia Paulista de Letras*, SP, n.26. jun;

Primitivos, *Revista da Academia Paulista de Letras*, SP, n.27, set;

[1945]

Do desenho, *Revista da Academia Paulista de Letras*, SP, n. 27, nov.

OUTROS ARTIGOS

CANDIDO, Antonio. “Mário de Andrade – Poesias” In: *Revista Clima*. Jan/1942.

CENDRARS, BLAISE. “Le cabinet du Docteur Caligari”. In: *Les Feuilles Libres*, a.4, n° 26. Paris, abr/maio 1922.

SOBRE MÁRIO DE ANDRADE

AVANCINI, JOSÉ AUGUSTO. *Expressão Plástica e Consciência Nacional na Crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: UFRG, 1998.

BATISTA, MARTA ROSSETI. *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. São Paulo: IEB-USP, 1998.

CUNHA, JOÃO MANUEL DOS SANTOS. *A lição aproveitada: Modernismo e Cinema em Mário de Andrade*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

DUARTE, PAULO. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: HUCITEC, 1985.

FIGUEIREDO, PRISCILA. *Em busca do inespecífico: leitura de Amar verbo intransitivo de Mário de Andrade*. – São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

- JARDIM, EDUARDO. *A morte do poeta*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005.
- KNOLL, VICTOR. *Paciente arlequinada*, uma leitura da obra poética de Mário de Andrade. São Paulo: Hucitec/Secretaria de Cultura, 1983
- LAFETÁ, JOÃO LUIZ. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.
- _____. *Figuração da Intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LOPEZ, TELÊ PORTO ANCONA. (org.) *Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- _____. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- _____. *Mariodeandrando*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MELLO E SOUZA, GILDA DE. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2009.
- _____. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- _____. *Os melhores poemas de Mário de Andrade*. São Paulo: Global, 1988.
- MORAES, MARCOS ANTONIO DE. *O orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- PAULA, ROSÂNGELA ASCHE DE. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. Tese de Doutorado orientada por Profa. Dra. Telê Ancona Lopez, FFLCH-USP, São Paulo, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, LEYLA. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PINTO, EDITH PIMENTEL. *A gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- POHLIT, CLAUDETE INÊS KRONBAUER. *Mário de Andrade: cronista crítico das artes plásticas*. Dissertação de Mestrado orientada por Leon Kossovitch, FFLCH-USP, São Paulo, 1996.
- ROSENFELD, ANATOL. “Mário e o Cabotinismo”. *In: Texto/Contexto I*. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- SCHWARZ, ROBERTO. “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”. *In: A sereia e o desconfiado*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

EXPRESSIONISMO

ANZ, THOMAS. *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur [1910-1920, Expressionismus]*. Stuttgart: Metzler, 1982.

BAHR, HERMANN. *Expressionismus mit 20 Tafeln in Kupferdruck*. München, Delphin-Verlag, 1920.

BARRENTO, JOÃO. *Expressionismo alemão. Antologia Poética*. Lisboa, Ática, 1976.

BEST, OTTO F. VON (Herausgegeben). *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 2007.

BUJOK, ELKE (Herausgeberin). *Der Blaue Reiter und das Münchner Völkerkundemuseum*. München: Hirmer Verlag, 2009.

CAVALVANTI, CLAUDIA. *Poesia Expressionista: uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

EISNER, LOTTE H. *A Tela Demoníaca*. Tradução de Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.

ELGER, DIETMAR. *Expressionismo*. Lisboa: Taschen, 2007.

FURNESS, R. S. *Expressionismo*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

GUINSBURG, JACOB. *O expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HEYM, GEORG. *Gedichte und Prosa*. Hamburg, Fischer Bücherei, 1962.

KANDINSKY, WASSILY. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Tradução Álvaro Cabral 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KLEE, PAUL. *Diários 1879-1940*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KLIMT, GUSTAV. *Expressionismus in Österreich: Klimt - Schiele – Kokoschka*. Ramerding: Berghaus-Verlag, 1981.

KOKOSCHKA, OSKAR. *Die träumenden Knaben und der weiße Tiertöter*. Leipzig: Insel Verlag, 1996.

LANKHEIT, KLAUS. (Dokumentarische Neuausgabe) *Der Blaue Reiter*. München,: R. Piper & Co. Verlag, 1965.

LASKER-SCHÜLER, ELSE. *Mein Herz*. Bonn, Insel Verlag, 2003.

MACHADO, CARLOS EDUARDO JORDÃO. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

- MODERN, RODOLFO E. *El Expresionismo Literario*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1958.
- NETTO, MODESTO CARONE. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- PETER, NAUMANN. *Matrizes do expressionismo no Brasil: Abramo, Goeldi e Segall*; Museu de Arte Moderna de São Paulo, 10 out. a 10 dez. 2000. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000.
- PINTHUS, KURT. *Menschheitsdämmerung*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1959.
- RAABE, PAUL (Herausgegeben) *Expressionismus, Der Kampf eine literarische Bewegung*. München: DTV, 1965.
- SOKEL, WALTER H. *Der literarische Expressionismus*. München: Albert Langen Georg Müller Verlag, 1959.
- STRINDBERG, AUGUST. *Inferno*. Tradução e prefácio de Ismael Cardim; posfácio de Pier Paolo Pasolini. São Paulo: Ed 34, 2009.
- VIETTA, SILVIO. *Lyrik des Expressionismus*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- WILLET, JOHN. *El rompecabezas expresionista*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1970.
- WORRINGER, WILHELM. *Formprobleme der Gotik*. München: Piper & Co. Verlag, 1912.

ARTE, CRÍTICA E HISTÓRIA

- ADORNO, THEODOR W. *Filosofia da nova música*. Tradução Magda França. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- _____. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo, Ed. 34, 2003.
- ALMEIDA, JORGE (M. B.) DE. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. 1ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- ANDERSON, BENEDICT. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARGAN. GIULIO CARLO. *Arte moderna*. Tradução Denise Bottmann e federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARRIGUCCI JUNIOR, DAVI. *Humildade, paixão e morte: A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- BARK, JOACHIM (HRSG). *Gedichte der deutschen Literatur. 4: Vom Naturalismus zum Expressionismus, Literatur des Kaiserreichs*. Stuttgart: Klett, 1984.
- BATISTA, MARTA ROSSETI. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Ed.34, 2006.
- BECCARI, VERA D'HORTA. *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

- BÜRGER, PETER. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- CARPEAUX, OTTO MARIA. *O livro de ouro da história da música*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.
- _____. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1968.
- CAMARGO, ANA PERRI. *Anita Malfatti: a festa da cor*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2009.
- GARCIA, EUGÊNIO VARGAS. *Cronologia das Relações Internacionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Contraponto; Brasília, DF: Fundação Alexandre de Gusmão, 2005.
- GOLDWATER, ROBERT. *Primitivism in modern art*. Cambridge/London: Belknap Press of Harvard University, 1986.
- HAUSER, ARNOLD. *História social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2000.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE. *O Pensamento Selvagem*. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas, Papirus, 1989.
- MACHADO, LOURIVAL GOMES. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Editora Perspetiva, 2003.
- MARQUES NETO, José Castilho. *A solidão revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- MATTOS, CLÁUDIA VALLADÃO. *Lasar Segall*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- MEYER, AUGUSTO. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença/ Instituto Nacional do Livro, 1975. p.76
- NAVES, RODRIGO. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Atica, 2001.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1998.
- _____. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PEDROSA, MÁRIO. *Política das Artes*. Org. Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- PERRY, GILL. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.
- ROSENFELD, ANATOL. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo, Edusp, 1993.
- SCHNEEDE, UWE M. *Die Kunst der Klassischen Moderne*. München, Verlag C.H. Beck oHG, 2009.

SCHWARZ, ROBERTO. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas cidades, 1990.

SIMIONI, ANA PAULA CAVALCANTI. *Di Cavalcanti ilustrador: Trajetória de um jovem artista gráfico na Imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Editora Sumaré, 2002.

TORRE, GUILLERMO DE. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.

ANEXO I

Máscara do Tapir

Kopfmaske eines Tapirs (Máscara de um Tapir), obtida no Brasil, no nordeste da Amazônia pelos pesquisadores Johann Baptist Spix (1781-1826) e Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) na viagem realizada entre os anos de 1817 a 1820.

ANEXO II

Vº Ciclo de Palestras Villa Kyrial

5º CYCLO	
1924	
(9 de Março — 17 de Junho)	
1.ª (9-3-1924) — O mais calumniado dos philosophos — Epicuro, por ANTONIO PICCAROLO	10.ª (25-5-1924) — A serpente de fogo, por JOSÉ OITICICA
2.ª (13-3-1924) — Barbas e cabellos na Legenda, na Historia, na Religião, na Philo- sophia, na Arte e... em tantas outras cousas, por ANTONIO PICCAROLO	11.ª (28-5-1924) — A litteratura negra, por BLAISE CENDRARS
3.ª (15-3-1924) — Os inventarios bandeirantes no sertão, por AFFONSO TAUNAY	12.ª (4-6-1924) — As festas de cavalgada no Brasil colonial, por ELYSIO DE CARVALHO
4.ª (26-3-1924) — Os ambientes intellectuaes de Paris, por OSWALD DE ANDRADE	13.ª (8-6-1924) — As expressões plasticas da Arte, por LAZAR SEGALL
5.ª (4-4-1924) — O homem e o seu sonho, por COUÏO DE BARROS	14.ª (11-6-1924) — O theatro de Jean Sarmeni, por MARTIN DAMY
6.ª (30-4-1924) — O Cubismo, por MARIO ANDRADE	15.ª (15-6-1924) — Francesca da Rimini na realida- de e na imaginação, por ANTONIO PICCAROLO
7.ª (7-5-1924) — Santo Thomaz de Aquino, por ANTONIO PICCAROLO	16.ª (17-6-1924) — Alphonsus de Guimaraens, por FREITAS VALLE
8.ª (14-5-1924) — A Fazenda Velha, por GOFFREDO DA SILVA TELLES	
9.ª (22-5-1924) — A Maçonaria e a Independencia, por HADDOCK LOBO FILHO	

CONFERENCIAS EXTRAORDINARIAS

A dança (1919), A Cavallaria (1920), A alegria (1921), por MARTINS FONTES
 Hercules, Prometheu e Orpheu (1922), por LUIS MURAT
 A tragedia florentina (1923), por ELYSIO DE CARVALHO

fonte: Villa Kyrial, Crônica da Belle Époque paulistana de Márcia Camargos

ANEXO III

O friso da vida de Edvard Munch

Recorte de obras referente a: “O despertar do amor” e “O amor floresce e morre”.

Recorte de obras referente a: “Medo da vida”.

Recorte de obras referente a: “Morte”

FONTE: <http://www.munch.museum.no/livsfrisen/english/eindex1.htm>

ANEXO IV

Cartas de Mário Pedrosa para Mário de Andrade

MA-C-CLP, n° 5649

Fundo Mário de Andrade

Série: Correspondência de Mário de Andrade

Sub-série: Correspondência passiva

PEDROSA, Mário.

a bordo do Itatinga, 09 jan. 1927

Meu caro Mário,

Fiz tudo o que pude pra escrever pra você de lá do Rio, mas não houve jeito. Tudo atrapalhava. Te escrevo agora quase do outro meridiano. Nas costas da Bahia. Vou [ilegível] os verdes mares bravios etc. Ando carregando uma saudade, que pesar de você, por melhor disposição. – No Rio, vi Elsie que deixou de trabalhar na Cia. Tangará, felizmente. O Ismael, continua pintando, mas está numa fase de abstração intensa, absorvido num puro jogo complicadíssimo intelectual. É uma formidável inteligência e tem uma ciência plástica como não vi outra. Nele uma coisa se não briga, vive em contradição com a outra. Há quadros atuais dele que essa contradição parece evidente. Começa de um jeito acaba de outro. Li seu artigo sobre o Brecheret, gostei. Dei a outras pessoas para ler. Seus livros já saíram?

E Macunaíma – em que altura vai? Você não escuta? O povo está lá fora esperando...

Macunaíma, Macunaíma...

O papel está acabando e eu já estou cansado de repetir o que já disse. Adeus. Acredite muito no bem que eu quero a você.

Abraço seu xará – Mário.

(carta continua)

Nos postais bons bonitos, nas vistas gostosas pau-brasil da boa terra

Minha viagem vai boa, cacete como o que. Vai pouca gente e essa mesma quase toda enfiada, deitada nem levanta pra comer, pobre gente. Felizmente não há caixeiro-viajante nem nortista pernóstico [ilegível] nas pensões cariocas.

Sou medíocre, não tenho bastante superioridade pra suportar essa gente quando viajo.

Nem tampouco curiosidade bastante para estudá-la. Mas os dias estão compridos sem Mário. Tenho dormido, lido um pouco, imaginado, um [tiquinho?] e esperado a bóia. É o que faço com mais atenção e toda parte. Tenho saudades, ai de ti S. Paulo etc. Vou assim enchendo este papel com reminiscências literárias de minha infância e do que gostava antes sem ter coragem de dizer. Felizmente agora a gente já pode dizer que gosta de tudo, do ruim e do bom. E é justamente uma das coisas que mais me encanta na atual fase do modernismo brasileiro.

Eu vou pro Norte pensando no côco, na manga, no abacaxi, no caju. Depois da safra, pretendo ir voltando. Voltando chego até S.Paulo, dou um abraço em você.

Amanhã a gente chega na Bahia, mulata velha. Se tiver tempo e se encontrar te mando.

MA-C-CLP, n° 5650

Fundo Mário de Andrade

Série: Correspondência de Mário de Andrade

Sub-série: Correspondência passiva

PEDROSA, Mário.

[Paraíba], 14 mar. 1927

Meu caro Mário, você eu já pensava que não me responde mais. Quando me respondeu me mandou os livros, muito obrigado. Em três tempos li os dois. *Primeiro Andar* tem um grande valor de documentação sobre você. Você diz que deu ele de [lambagem?] para os inimigos. Mas não é só [lambagem?] não. Tem contos bons que o inimigo tem que respeitar. *Amar etc* gostei muito. Foi pena que o meu exemplar tivesse truncado irremediavelmente nas últimas páginas. Penso que foi na paginação. Faltando muitas páginas. Depois que Fräulein foi-se embora, depois do episódio do Tanaka está tudo saltado e assim vai até a última página. Do que você diz sobre o Carlos muita coisa se perdeu. Aí vai um [artigalhão?] que me vi na obrigação de escrever. Imagine o escândalo que fez aqui nesta terra adonde a gramática portuguesa ainda é a primeira de todas as [ciências?] que o menino saiba português embora ignore aritmética, geografia e física. O artigo saiu grande demais. Porque tive que botar muita coisa, fui escrevendo. Aí não teria posto muitas considerações de ordem geral supérfluas se fosse aí porque já se está farto de saber. Mas aqui se ignora tudo do movimento de vocês. Seus livros ainda não vieram por aqui. Veja se o editor manda alguns exemplares. Serão consumidos. Tenho divulgado seus livros pelo pessoal. Veja bem que não estou dizendo isto

para [fazer valer?]. Faço isto e estou lhe dizendo despreocupadamente com toda simplicidade, absolutamente sincero.

Veja se lê o tal até o fim, tem muita coisa nela de meu ponto de vista pessoal que precisava por dever de lealdade [revelar?] desde que faz muito tempo ou mesmo ainda não havia escrito nada a respeito do movimento. Aqui para nós – acho fraco. O que digo a seu respeito penso pode estar errado. Minha ideia foi de escrever só sobre o romance. Mas vi que era melhor para o meio falar mais geralmente de você e do movimento. O artigo como era de esperar saiu cheio de erros: os tipógrafos cansam logo. Não estavam acostumados. Comecei escandalizando eles que de vez em quando sem querer procuravam acertar piedosamente minhas [ilegível]. Estou conhecendo as impressões a respeito: burro, ignorante, pedante, irritante, ridículo, querendo se mostrar, não sabe gramática, futurista, intolerável, blagueur, indecente, safado, besta. Estou com medo de apanhar dos professores de português que estão revoltados. O povo indignado, enchendo os [ilegível]. Dois ou três amigos que tenho aqui não dão para me proteger.

Me perdoe de ter falado tanto de mim. Fiquei encabulado, eu que não tenho hoje pretensão nenhuma a coisa alguma. Sem a menor melancolia e muito menos resignação vou responder a sua carta. Você me perdoe ainda porque sou obrigado a repisar o caso de Macunaíma. Você me passou um pito. Mas mesmo teimoso valente se defende. Me defende. Eu sei muito que bem o que você teve ideia e fez de Macunaíma. Eu concordo até com você nesse ponto. Mas você não pode impedir o destino que uma obra – sua obra possa ter. Estamos em uma época pedindo um herói nacional, um mito quase. Não contaram que o D. Quixote nasceu na cabeça de Cervantes só para esculhambar os livros de cavalaria andante, literatura forte como a de aventuras de polícia armada Sherlock Holmes, [capitão?] etc? O pobre do Cervantes dizem que só queria isto, não é verdade? E o que aconteceu? Felizmente seu livro é “um livrinho meio besta, divertido de se ler, cheinho de coisas nacionais sem ser nacionalista, um livro gozado” um livro que você escreveu para se divertir e nada mais. Graças a Deus ele não tem intenções. Não querendo fazer previsão nenhuma. Bancar o astrônomo não. Mas estou aqui fazendo aqui o papel de povo (não sou povo não?) – penso que sinto agora com mais ou menos intensidade e consciência (é o que me diferencia dele talvez) o que ele está sentindo. Nesse sentido posso ser mais testemunho, mais afim com ele do que você – autor. Sinto precisão de um livrinho gozado que conte a história, as proezas de um tipo vivo popular. Pedro Malazarte o fiel etc. Vê, seu livro por isto mesmo cai no gosto do povo – você o que é que pode fazer? Você pode evitar que ele tome essa ou aquela significação ou que tenha essa ou aquela sorte? Tenha resignação, você não poderá mais mandar no seu filho que ganhava o

mundo. Não foi Anatole quem disse que a gente só lê em um livro o que põe nele da gente mesmo? Isso quanto a um leitor indivíduo. Imagine toda uma classe ou um povo. Nem isso quer dizer que se seu livro não tenha esse destino, esse sucesso que tenha falhado, cause desilusão para mim. Você me impede de estar carecendo de um livro assim e por causa disso, dessa precisão – torcendo para que eu seja seu Macunaíma? Sou seu amigo não? Pois então? Tenho procurado coisas interessantes da terra. Espero levar algumas músicas, cocos etc. A época é ruim. A melhor época é pelas festas. Espero ainda vir um congo dança e música. Vou parar, já tendo pena de você. E o Clã? Posso publicar sua poesia, posso? Adeus lhe mando daqui um abraço bem acochado. Mário

Sua carta veio sem assinatura. Se quiser mandar sua opinião a respeito do artigo [ilegível]. Talvez careça mesmo dela. Ainda precisarei dizer para você que quero ela nua em pêlo, sem véu sem nada? Você acredita em mim bastante para fazer isso, acredita? Muito obrigado! Mário.

MA-C-CLP, n°5651

Fundo Mário de Andrade

Série: Correspondência de Mário de Andrade

Sub-série: Correspondência passiva

PEDROSA, Mário.

Berlim, s. m. [1927]

Meu caro Mário,

Hoje uma saudade forte do Brasil de você me arrastou aqui pra mesa. Já de muito que ando com vontade de lhe escrever. Hoje é quarta-feira de cinza e eu amanheci com gosto de cabo de chapéu de chuva na boca, como se tivesse acordado aí no Rio! E aquela melancolia de depois da festa. O meu corpo sentindo saudade do calor destes dias de carnaval. O choro, o rancho, o maxixe, a banda de música e até os clarins dos [ilegível] que eu desdenhava [repetidamente?]. Como a gente tem precisão do carnaval, Mário! Quem aqui de fora não sente essa precisão não é brasileiro de nascença – pegou de [enxerto?] aí na terra.

Minha vida aqui em Berlim ainda não está bem adaptada. A língua entre outras coisas, empata a adaptação. Mas aos poucos vou penetrando mais. Por meio das mulheres. Enquanto não se sabe bem a língua (que ainda só dá para uma leitura laboriosa, dicionário em punho, e o trato

das coisas cotidianas) é por meio delas, que a gente sem mais esforço mental vai se integrando na terra e até se germanizando. E quem sabe se empiricamente não é possível, só roçando, se esfregando na carne da mulher alemã, sem se abrir nenhum livro, se atingir à própria cultura deste povo?

Mas naturalmente não vou fazer a experiência. É pena que na sua maioria já tenham elas uma ideia preconcebida do que seja um homem, um filho dos trópicos. Uma espécie de homens muito curiosos que quando encontram uma mulher vão logo levantando a saia dela etc. Isso é no fim das contas muito divertido e dá até muita liberdade pra gente, v. compreende. Mas acaba estorvando a marcha da experiência de que falei acima: tudo se simplifica demais. Por curiosidade e para obedecer a um convite fui a um baile fantasia. Numa certa hora da noite, todo encasacado, me encontrei num canto da sala pra espiar a farra. Estava só, por isto mesmo já sentindo cancela e predisposto à melancolia. Uma mulher fantasiada, que já não era muito moça, chegou pra perto de mim e de cara me perguntou porque estava triste. Como lhe respondesse qualquer coisa, viu que era estrangeiro e me perguntou de onde. – “Süd-Amerika, (pois Brasil ninguém sabe onde é). Ela achou graça, me olhou a casaca, gostou, naturalmente perguntou onde tinha sido feita e há quanto tempo já estava aqui em Berlim etc. E afinal foi me puxando pela mão, me levou até uma escada pouco frequentada e aí me disse que eu [ficaria?] alegre, se encostou num canto, me puxou pra cima dela etc. Obedeci. Mas continuei triste. Acabou então ficando safada comigo, dizendo que eu não era Süd-Amerika, mas russo (?), e me largou na sala. Me viu depois com outra, dançando, mas tinha perdido todo interesse por mim.

Não sei se ela estava de porre. Mas não era mulher de rua não. Achei graça na aventura e fiquei matutando na coisa.

Tenho visitado museus e exposições. Uma, de desenhos de modernos, do outono passado. Uns Grosz – Paisagens de Marselha (algumas aquarelas). Mas ainda não descobri a fase de lirismo dele de que falou o Segall aí. Não está aqui presentemente. Estou esperando que chegue. Musica: tenho sobretudo ouvido Bach, quanto posso. Ontem ouvi Stranvinsky, Oedipus – Rex (oratório) Maura e Petronska. De todos gostei. Gostei mais porém da última, com certeza por simpatia, maior correspondência pessoal com o conteúdo da obra. Tive pra ir pra Rússia, mas adiei a viagem por doença. E ainda não estou bom. Perdi quase todos os quilos. Provavelmente vou fazer uma cura de repouso numa destas pequenas cidades do sul da Alemanha ou à margem do Reno. O que talvez vá me [ilegível] demais. De Paris, vivem me acenando pra chegar lá. Uma tentação de toda hora. A Elsie me em escrito: vai bem. Me disse que ia lhe escrever. Me dê tuas notícias. Que v. tem feito? Vai haver um congresso mundial

de música popular, em Praga: o Brasil será estudado. Como vai Macunaíma? Um abraço nele. Tem coisa nova? Me manda as suas ordens Mário. E o que tiver de mim é só dizer. Tinha vontade de continuar a conversa por muito tempo ainda, como quando ia aí na Lopes Chaves, mas assim por escrito é chato demais pra v. e impossível pra mim. É curioso. Quando sinto saudade de v., sinto também do nosso Brasil. E vice-versa. V. não fica safado com isso não, não é? Pois o outro você, meu xará simplesmente, eu quero também muito bem a ele. E vá daqui – o meu abraço, dado de com toda a força do muque e do bem querer.

Mário

Kurfürstendam, .70 Brasil Konsulat.