UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Angela Teodoro Grillo

O losango negro
na poesia de Mário de Andrade

São Paulo
2016
(versão corrigida)

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

O losango negro
na poesia de Mário de Andrade

Angela Teodoro Grillo

Bolsista FAPESP

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção de título de Doutor em Literatura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Therezinha Aparecida Porto Ancona Lopez

São Paulo

2016

(versão corrigida)

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G85910	<p>Grillo, Angela Teodoro</p> <p>O losango negro na poesia de Mário de Andrade / Angela Teodoro Grillo ; orientadora Theresinha Aparecida Porto Ancona Lopez. - São Paulo, 2015. 239 f.</p> <p>Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.</p> <p>1. Mário de Andrade. 2. Poesia lírica. 3. Cultura negra. 4. Losango negro. 5. Manuscritos. I. Lopez, Theresinha Aparecida Porto Ancona, orient. II. Título.</p>
--------	---

Para meu amigo Ricardo.

Para minha mãe e meus irmãos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (FAPESP) pela bolsa de estudos.

A pesquisa é uma prazerosa e manhosa presença, só se materializa se acompanhada da sua amiga, cotidiana e necessária, a solidão. Para não correremos o risco de rompimento, fomos a outros encontros, aos quais agradeço...

Yê, viva meus mestres!

Agradeço à mestra Telê Ancona Lopez pela confiança e por compartilhar comigo ideias que constroem seu criterioso e longo estudo dedicado à obra de Mário de Andrade. Guardo, como aprendizado-tesouro, a observação da sua atividade acadêmica praticamente diária no IEB-USP, trabalho baseado na respeitosa democratização dos documentos e memória de Mário de Andrade. À querida professora de literatura e orientadora ofereço estas palavras que tomo emprestadas de Walter Benjamin: “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria”.

Agradeço a Mário de Andrade pela riqueza intelectual construída e deixada para os brasileiros; a ética, o humor, a agudez, a beleza, a empatia e a alteridade, presentes da sua obra, compõem lições do mestre.

Agradeço ao mestre Pinguim, Luiz Antonio Nascimento Cardoso, que se dedica, há 20 anos, ao trabalho de ensinar, alunos da USP e de fora dela, o valor da cultura afro brasileira – capoeira, dança, música, Maculelê, samba de roda e outras belas manifestações não visíveis e nomeáveis. Há seis anos, faz-me compreender a sabedoria de um aprendizado paciente; para ele, cada um tem seu próprio tempo, força e energia. A observação e o silêncio são ouro, protegidos na Cacimba de Aruanda.

Agradeço à poesia porque, muitas vezes, me empresta a chave. À dança, por renovar meu espírito e por encontrar nela suavidade, coragem e paz. Ao Maculelê, porque luta comigo na força dos bastões.

Agradeço à minha mãe Elsa pois me toca com o olhar. À minha irmã Marina porque mesmo distante há tantos anos me revela que a “ausência também é presença” e agradeço-lhe pelo carinhoso incentivo. Aos meus irmãos Márcio e Philippe, porque me trazem a beleza dos meninos que foram e dos homens que são. Às minhas sobrinhas, Letícia, Bianca, Fernanda, Beatriz e Tainá, a vida no feminino que nos continua. A James e Henry que acabaram de chegar juntinhos no mundão. A Roger, Bryan e Nate por estarem ao lado das minhas queridas. Ao R.J., pelos sorrisos. À Luzia e ao Renê, que cultivam carinho. À tia Andreлина e à prima Eliane, por nos acompanhar.

Amo minha avó Maria e agradeço a ela pelas histórias que me contou e ajudaram a me construir. À adorável tia Iza, obrigada por todos os banhos na alma. À prima Katie, um agradecimento especial pelo chalé que me emprestou, onde pude escrever tranquilamente minha qualificação. E por falar naquele momento, agradeço à Coroni, minha amiga vira-lata, por partilhar comigo sua coragem e companhia.

Aos amigos... os anos de doutoramento foram quase todos divididos com Alessandra Gomes e Mariana Serafim e suas respectivas teses, agradeço a elas as conversas e o carinho. À Kelin Zornita, pela amizade-afago. À Renata Ribeiro, por trazer sua bonita calma. Agradeço ao Francisco Rocha pelos dias-poesia. Aos amigos artistas Aline Fátima e Thiago Magnos, porque são pura força e criação. À Raquel Alves dos Santos, pela doçura. Deolindo de Barros, agradeço por compartilhar sua sabedoria caboverdiana. À Fabiana Carneiro, pelas nossas divertidas e agudas nano-análises. Às amigas, Rafaela Cássia Procknov e Roseleine Bonini, pela troca de ideias acadêmicas e cotidianas. Ao Christian

Rodrigues, porque a distância e o tempo não o faz esquecer os amigos. Ao Miguel Álvares Cuevas, por me apresentar belezas do universo mexicano. Ao Rogério Wolf, pela amizade que não tem fim. Agradeço aos amigos, Gabriela Santos, Thiago do Santos Molina, Uvanderson Vitor da Silva, Marciano Ventura, Rinaldo Santos Teixeira, Elis Regina Feitosa do Vale, Allan da Rosa, Viviane Angélica Silva, Alan Augusto Ribeiro, Ana Cristina Juvenal da Cruz, Alex de Oliveira Cardoso, Tula Pilar, Cláudia Simões e Rafael Silva pelas boas negras conversas e outras tantas. À Luciana Teles, à Surya Pombo e ao Bruno Frausto, por estarem por perto. Ao Ricardo Koike, um agradecimento especial pela nossa longa amizade tecida com afeto tranquilo e confiança. À Aline Novais de Almeida, pela disposição para discutir literatura e me ajudar nos arremates finais da tese.

Agradeço ao divã confortável e desconfortável da Maíra Mourão e às agulhas encantadas da Tomoko Yoshimura.

Agradeço à professora Ligia Fonseca Ferreira pelas sábias e generosas palavras que contribuíram para o meu trabalho acadêmico, desde a primeira aula de francês na graduação até a presente tese.

Aos companheiros do IEB, Lilian Escorel, Marina de Sá, Maria Silvia Yanni Barsalini, Paulo José da Silva Cunha, Leandro Ranieri Fernandes, Flávio Rodrigo Penteado e Ligia Rivello Baranda agradeço pelos anos de conversa e ricos compartilhamentos. À Tatiana Longo Figueiredo e à Aline Marques também pelas palavras amigas. À Cristiane Rodrigues de Souza, por participar da banca de qualificação. Ao professor Marcos Antonio de Moraes, pelo ensinamento das riquezas na correspondência de Mário de Andrade. À professora Flávia Camargo Toni, pelas generosas contribuições. Agradeço a todos os funcionários do Arquivo e da Biblioteca do IEB pelos esforços de atender os pesquisadores nesses anos difíceis de mudança de prédio.

Agradeço ao Núcleo de Artes Afro Brasileiras da USP, principalmente, pelo convívio com as camaradas Mariana Machado Rocha, Mariana Barcellini, Mariana Aguiar, Amanda Carneiro, Ingrid Silva, Elyane Funari, Ana Flávia Carvalho, Thalita Lima, Analu Maciel, Karen Roedel, Vanessa Yara Gonçalves, Laura Santana Lima, Palomaris Mathias; e os camarás, meu caro professor Márcio Folha, Artur Bogum, Thiago Mendes e Luis Gustavo Rocha.

À Nadia Gonfiantini e ao Rodrigo Oliveira, pela companhia nas *flâneries*. Aos colegas do samba, Rafael, Antonielle, Andressa, Eduardo, Bruna, Jarbas, Marcela e João, obrigada “do fundo do nosso quintal”. À Gláucia, pela simpatia. À Junia Bertolino, pela sua inspiradora dança. Ao Vinícius Chagas, pela música feitiço. Ao Jaime Soares e à Livia Barão, pela ajuda de última hora.

Laróyè, Exu!

“Meu baile é tão vário que possui mil sambas insonhados!”
(“A meditação sobre o tietê”. Mário de Andrade)

“De repente voltou-se pra negra velha que vinha trôpega atrás, enorme trouxa de
[roupas na cabeça:

– Qué mi dá, vó?
– Não.”

(“A menina e a cantiga”. Mário de Andrade)

“Se caminhares para a direita, baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, broncamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo – horrível! Parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto!

(“Emparedado”. Cruz e Souza)

“Eu disse camarada que eu vinha... na sua aldeia,
camarada, um dia” (cantiga de Maculelê)

RESUMO

O presente estudo visa à análise e interpretação da criação poética de Mário de Andrade ligada às questões do negro em sua época. Ancora-se na análise e interpretação de três poemas em que se pode identificar diferentes representações na chave do *losango negro*, isto é, o negro como um dos elementos que compõem a veste do poeta arlequinal. Os poemas: “Reconhecimento de Nêmesis”, de 1926 e publicado em 1941, que guarda as questões do sujeito lírico relacionadas ao conteúdo mestiço do artista, no campo individual; “Poemas da Negra”, de 1928, que representam o momento no qual o sujeito lírico entra em comunhão com a musa negra e a eleva ao um plano cósmico, igualando o eu poético e a mulher; e “Nova canção de Dixie”, escrito em 1944 e de publicação póstuma, que manifesta o profundo incômodo do poeta com a violenta prática racista nos Estados Unidos da América da primeira metade do século XX. Além desses três textos contemplados no *corpus*, servem à análise as parcelas referentes ao tema, encontradas no conjunto da criação do escritor publicada e inédita, incluindo manuscritos em sua marginalia e matrizes de sua criação, associadas ou não a notas marginais.

Esta pesquisa entende que, na multiplicidade poética de Mário de Andrade, há um sujeito lírico negro e, outro, solidário com o negro que abordam, e ultrapassam, denúncias do preconceito de cor e discussões dos conteúdos negros do poeta, para alcançar também referências ao negro na esfera da arte e do amor, enquanto felicidade, beleza e completude. De acordo com o pensamento adorniano, este trabalho busca analisar, em um universo individual, na construção particular de uma linguagem, a expressão de uma voz poética que, muitas vezes, mantém uma relação com o sujeito coletivo¹.

O estudo apoia-se em conceitos nas áreas da Teoria Literária, Crítica Genética, Estudos Culturais, Psicanálise, assim como nos estudos sobre o negro nas áreas de História, Sociologia e Antropologia.

¹ ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. Trad. e apresentação: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. P.78-89.

ABSTRACT

This study aims to analyze and interpret Mário de Andrade's poetic creation linked to black issues in his time. It is grounded on the analysis and interpretation of three poems in which one can identify different representations in the key of *Losango Negro*, eg the black as one of the elements that make up the vest of the arlequinal poet. The poems: "Reconhecimento de Nêmesis" from 1926 and published in 1941, which keeps the issues of lyrical subject-related to the mestizo artist content, at the individual field; "Poemas da Negra", 1928, representing the time in which the lyrical subject enters into communion with the black muse and raises it to an ethereal plane, equaling the poetic self and the woman; and "Nova Canção de Dixie", written in 1944 and published posthumously, which expresses the deep nuisance of the poet with the violent racist practice in the first half of the twentieth century in the United States. In addition to these three texts included in the corpus, the plots on the topic are considered in the analysis, which were found at the writer's both published and unpublished work, including manuscripts in his marginalia and dies of his creation, associated or not with marginal notes.

This research considers that at the poetic multiplicity of Mário de Andrade, there is a black poetic self and a lyrical subject who are supportive/empathic with the black they represent, transpassing the denouncement of color prejudice and discussions regarding the poet's black content, to also achieve references to black in the sphere of art, love as happiness, beauty and completeness. According to Adorno's thought, this paper analyzes at a single universe, in the particular construction of a language, the expression of a poetic voice that often maintains a relationship with the collective subject.

The study draws on concepts in the areas of Literary Theory, Genetic Criticism, Cultural Studies, Psychoanalysis, as well as studies on the black in the fields of history, sociology and anthropology.

Sumário

Introito	11
1. Diálogos e intersecções com o losango negro	23
Negro? Preto? Moreno? Mulato? Denominações	23
O “bardo mestiço”, aspectos biográficos	29
O negro nos estudos do polígrafo	32
O negro na prosa ficcional e na crônica de Mário de Andrade.....	37
2. O losango negro	41
3. Os sujeitos líricos no losango negro	54
O sujeito lírico <i>flâneur</i> solidário com o negro	56
A voz negra na criação de <i>Lira paulistana</i> : do eu ao nós	64
4. “Reconhecimento de Nêmesis” ou as linhas da mão morena.....	73
O menino moreno e o pintor Jesuíno do Monte Carmelo	82
Nêmesis visita outras infâncias	91
5. “Poemas da Negra”, um estudo do lirismo amoroso	99
Da lascívia à identidade: uma abordagem da representação da mulher negra na poesia brasileira.....	100
A negra nos estudos do etnógrafo e na criação do poeta	112
Maria e Amiga, outros amores em <i>Remate de males</i>	122
A transformação pelo amor, o eu poético e a musa de azeviche	135
6. “Nova canção de Dixie”: contra o preconceito de cor nos Estados Unidos.....	153
“No. I’ll never never be in Colour Line Land”: a recusa	154
A inversão da tópica da terra ideal	159
Momentos da História dos EUA flagrados na composição do poema	165
Considerações finais	170
Bibliografia	172
Dossiê	191
Seleção de imagens concernentes ao negro na criação de Mário de Andrade	192
Os versos no losango negro	206

INTROITO

Ao som do jazz... o refrão de “Nova Canção de Dixie”², “No. I’ll never, never be in Colour Line Land”, recusa categórica do poeta Mário de Andrade ao preconceito de cor nos Estados Unidos, ressoou para mim como um tema ao longo destes últimos anos. Procurei “improvisações”, outros versos, que com ele dialogassem. Nesse ritmo, acompanharam-me duas indagações que considero principais: o “bardo mestiço”³ teria uma voz negra? No profundo interesse sobre a entidade brasileira, que impulsionou em muitos aspectos a obra de Mário de Andrade artista e intelectual, como o negro estaria representado em sua poesia multifária? Neste trabalho que se dedica à pesquisa do negro nos versos do modernista, julgo necessário elucidar, ainda que brevemente, os passos que me levaram a ele.

Em 2005, iniciei meus estudos da obra de Mário de Andrade com um projeto de iniciação científica, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, orientado pela Profª Telê Ancona Lopez. Durante dois anos, busquei na correspondência de Mário, com Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, a cronologia da criação de obras ali discutidas. Depois dessa primeira imersão no processo criativo do escritor, comecei, em 2007, a pesquisa para o mestrado, integrada ao projeto temático FAPESP/ IEB/ FFLCH-USP, *Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginalia e em suas leituras* (2007-2011), coordenado pela Profª Telê Ancona Lopez, sendo ela, novamente, minha orientadora. Meu estudo visava analisar a função das notas de trabalho no processo de criação do escritor a

² ANDRADE, Mário de. “Nova canção de Dixie”. In: *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, v. 2, p. 277.

³ “Eu me sinto grimpado no arco da Ponte das Bandeiras,/ Bardo mestiço, e o meu verso vence a corda/ Da caninana sagrada, e afina com os ventos dos ares, e enrouquece/Úmido nas espumas da água do meu rio,/ E se espatifa nas dedilhações brutas do incorpóreo Amor.” (v. 280-284) [grifo meu]. ANDRADE, Mário de. “A meditação sobre o Tietê”. In *Poesias completas*. Ed. cit., v. 1, p. 441.

partir de dez dossiês de manuscritos presentes na série Manuscritos Mário de Andrade, no arquivo dele, patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros. Meu projeto foi modificado após a minha classificação desses documentos; pois ao me deparar com o dossiê *Preto*, percebi a importância desse manuscrito e o mestrado, defendido em 2010, resultou na organização e análise dos 374 documentos que o compõe⁴.

A pesquisa de Mário de Andrade no dossiê *Preto* compreende centenas de notas de trabalho que exibem um aprofundamento no tema vinculado a um grande número de obras em sua biblioteca - mais de 300 títulos nacionais e estrangeiros. O dossiê guarda uma conferência sem título, batizada pela minha pesquisa, “Cinquentenário da Abolição”⁵, o recorte dos artigos “A superstição da cor preta” (*Publicações médicas*. São Paulo, julho-julho de 1938) e “Linha de cor” (*O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 29 de março de 1939.)⁶ e, ainda, o exemplar de trabalho do texto de 1938, com anotações autógrafas, no qual as rasuras, vinculadas ao texto impresso, estabelecem uma nova versão do texto. Minha pesquisa, ao debruçar-se sobre o conjunto, percebeu que esses textos estão ligados aos

⁴ V. GRILLO, Angela Teodoro. *Processo de criação do estudo Preto: um inédito de Mário de Andrade*. Dissertação de Mestrado. Orientação: Profª Drª Telê Ancona Lopez. FFLCH- USP, 2010.

⁵ O documento compõe-se de um datiloscrito em 16 folhas, com rasuras. Texto preparado, e possivelmente não apresentado, para as comemorações do Cinquentenário da Abolição, vislumbradas por Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, parte delas ocorreu entre os dias 28 de abril e 13 de maio de 1938. “Os jornais da cidade especificam o programa: doze dias de conferências em mesas-redondas e, no próprio 13 de maio, uma congada nas ruas da Pauliceia. Como bem se vê, o plano prima pela audácia. As mesas-redondas, com participação de intelectuais brancos e negros – Arthur Ramos, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Justiniano Costa, Lino Guedes e Fernando Goes –, têm lugar no Palácio do Trocadero. Tudo vai bem até que, em 3 de maio, Ademar de Barros, interventor do Estado Novo em São Paulo, troca o prefeito Fábio Prado por Francisco Prestes Maia. Mário de Andrade demite-se em 11 de maio; passa o cargo a Francisco Pati que, no dia seguinte, encerra oficialmente o ciclo de debates. Os jornais notificam apenas a palestra de Francisco Lucrécio, na mesa-redonda em 10 de maio; tudo leva a crer que Mário não apresentou a conferência conforme planejava. Pati cancela a congada do 13 de maio.” GRILLO, Angela Teodoro. “O volume 13 das obras completas de Mário de Andrade”. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos do folclore brasileiro*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Angela Teodoro Grillo. (publicação prevista para 2016).

⁶ Telê Ancona Lopez observou que “A intenção do escritor em seus estudos sobre o enfoque popular do preto era denunciar como falsa a posição daqueles que negavam a existência do preconceito no Brasil, mostrar a realidade da discriminação, para que um dia ela pudesse ser superada.” LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 160.

“Estudos sobre o negro”, em que Mário de Andrade etnógrafo esmiúça o preconceito de cor no Brasil, projeto inacabado e interrompido pela morte do escritor.⁷

Para o doutoramento, a poesia lírica do poeta mestiço foi escolhida como *corpus* destinado ao exame de questões estéticas associadas às discussões sociais referentes ao negro. Concordando com Alfonso Berardinelli, vejo a lírica como uma “depositária privilegiada da utopia e da crítica do existente”, na qual nela os “elementos formais devem ser interpretados em sua conexão e co-presença, pois afinal não há ‘lírica individual’ que não se comunique subterraneamente com uma ‘corrente coletiva’, sem a qual nenhuma experiência histórica é concebível”⁸.

Pude verificar que em todos os livros do poeta Mário de Andrade, desde *Pauliceia desvairada*, o negro aparece. Está nos versos do poeta arlequinal, ora como o próprio sujeito lírico, ora como a presença por ele observada que lhe gera, na maioria das vezes, solidariedade. As diferentes figurações do negro plasmam a denúncia de problemas sociais, de classe e de cor, reveladas no contexto social e também no campo subjetivo. Além disso, na poesia mariodeandradiana, o negro como o próprio sujeito lírico ou por ele observado, surge na esfera da arte e do amor, enquanto felicidade, beleza e completude.

Diante das extensas referências, destaquei “Reconhecimento de Nêmesis”, escrito em 1926 e publicado em 1941 n’*A costela do Grã Cão*; os doze “Poemas da Negra” em *Remate de males* de 1930, e “Nova canção de Dixie”, datado de 1944 e de publicação póstuma. Debruço-me, especialmente, sobre esses três poemas do “bardo mestiço” para compreender o *losango negro* no traje do poeta arlequinal. Versos não contemplados no *corpus* servem à análise, assim como as parcelas, referentes ao tema, encontradas no conjunto de toda a criação do escritor. Para a interpretação dos poemas de Mário de Andrade, volto-me às

⁷ “Estudos sobre o negro”, será retomado detalhadamente na p. 22. Trata-se da segunda parte do inédito : ANDRADE, Mário de. *Aspectos do folclore brasileiro*. Angela Teodoro Grillo (Org.). Ed. cit.

⁸ BERARDINELLI, Alfonso. “As muitas vozes da poesia moderna”. In: *Da poesia a prosa*. Trad. Mauricio Santana Dias. Org. e prefácio Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naif, 2007, p. 33.

discussões do polígrafo que envereda seus interesses nas áreas de estética, música, etnografia, bem como, em sua criação como romancista, cronista, contista, biógrafo, crítico de artes e escritor de cartas. Foi possível, sem pretender esgotar o tema, encontrar intersecções entre essas áreas e a representação do negro na criação poética.

Documentos da biblioteca e arquivo do escritor serviram ao estudo dos versos, como o manuscrito de *Lira paulistana*, o qual deu subsídios à análise do eu poético negro que dissolve sua individualidade para uma representação social. Meu estudo aproxima-se, logicamente, do manuscrito *Preto*. Nele, recorro, quanto aos subtemas dispostos no dossiê, sobretudo no conjunto de 18 notas de trabalho que reúne aspectos adstritos à mulher negra. Este grupo, minha pesquisa para o mestrado denominou *Mulher de cor*, no intuito de acatar um rótulo vigente na época. Nessas notas, usos e costumes foram pelo pesquisador coletados na literatura popular e erudita, restringindo-se sempre à abordagem de cunho pejorativo. Vale ressaltar, as anotações apontam também as diferenças no enfoque: à mulata toca o elogio da sexualidade, e à negra, a repulsa, por força da cor. Mas, na criação poética de Mário de Andrade, surge a musa negra que inverte essas acepções.

A análise da poesia de Mário de Andrade revela uma complexidade de manifestações subjetivas e objetivas sobre o negro que merecem ser estudadas. Adianto que o conceito de raça, por exemplo, para ele, aparece como sinônimo de povo, em uma perspectiva nacional. Aliás, o escritor parece não se sentir muito à vontade com o termo. Telê Ancona Lopez estuda nos manuscritos de *Macunaíma* o percurso da escolha do epíteto: *herói de nossa raça*, substituído por *herói de nossa gente* para, enfim, se fixar em *herói sem nenhum caráter*⁹. Em uma crônica de 1930, o escritor marca a dúvida: “Sei bem que uma raça (?) tão misturada, tão nova e de civilização tão importada como a brasileira, bem pouco pode ter

⁹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Ancona Lopez, coord. 2ª ed., Paris/ Madri/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Rio de Janeiro/ Lima: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes du XXe siècle/CNPq, 1996. (Coleção Archivos).

que seja exclusivamente dela”¹⁰. Vale lembrar que o termo, naquele momento, começava a ser usado na Imprensa Negra de forma afirmativa, como no título do periódico *A voz da raça* (1933-1937).

Encontramos na literatura brasileira vozes de poetas negros, desde o século XIX, como Luiz Gama e Cruz e Souza. No século XX, Lino Guedes, contemporâneo de Mário de Andrade, é o primeiro a se dirigir diretamente ao público negro, segundo o escritor e estudioso Osvaldo de Camargo¹¹. Mas, é preciso distinguir que no Brasil, antes da segunda metade do século XX, não havia ainda se presenciado um movimento literário negro. Maria Nazareth Soares Fonseca, elucida:

“Não se pode afirmar haver existido, no país, movimentos literários que, a exemplo do Renascimento Negro Norte-Americano ou da Negritude, se empenharam em produzir uma literatura de forte conteúdo reivindicativo, buscando valorizar outros princípios estéticos, antes do surgimento dos *Cadernos Negros*, em 1978, e da reflexão teórica encaminhada pelos seus criadores”¹²

Nos anos de 1920 e 1930, despontam os movimentos negros estrangeiros, momento de grande efervescência social e política. O Harlem Renaissance, iniciado em 1919, além do poeta Langston Hughes, incluía escritores, atores e intelectuais, destacam-se nomes como Zora Neale Huston, Paul Robeson, W.E.B. Du Bois e Marcus Garvey. Dentre os músicos, sublinho Duke Ellington, um dos mais respeitáveis jazzistas da época, com apresentações periódicas no *Cotton Club*.

Na França, inicia-se o movimento de Negritude, que de certa forma estava ligado às ideias do Harlem Renaissance e do Surrealismo. O movimento artístico foi impulsionado por

¹⁰ ANDRADE, Mário de. “Nacionalização de um adágio”. In: *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 231.

¹¹ Essa característica do poeta Lino Guedes foi apontada por Osvaldo de Camargo, no curso “O negro escrito”, por ele ministrado na Ação Educativa, em São Paulo, no dia 13 de junho de 2015, evento organizado por Marciano Ventura, diretor do Ciclo Contínuo Editorial.

¹² FONSECA, Maria Nazareth. “Literatura negra os sentidos e as ramificações”. In: *Literatura e afro descendência no Brasil: História teoria e polêmica*, vol. 4. Organização Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareth Soares Fonseca. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 252.

escritores negros francófonos que contestavam a ideologia colonialista. O martinicano Aimé Césaire, o congolês Léopold Sédar Senghor e Léon-Gontran Damas, nascido na Guiana Francesa, fundam no ano de 1935, em Paris, o jornal *L'étudiant noir*. A negritude foi tematizada por Césaire em *Cahier d'un retour au pays natal*, pela primeira vez publicado em 1938 e prefaciado pelo surrealista francês André Breton, a obra inaugura poeticamente o movimento. Em 1947, Césaire e Senghor, ao lado de André Gide, Richard Wright, Albert Camus e Jean-Paul Sartre, entre outros, fundam a revista *Présence africaine*.

O início dessas ideias teriam se encontrado com o Blaise Cendrars¹³ da *Anthologie nègre* e com *L'âme nègre* de Maurice Delafosse, obras de 1921 e 1922 presentes na biblioteca de Mário de Andrade¹⁴, trazendo anotações da leitura dele relativas à sua pesquisa sobre o negro. A marginalia de Mário nas obras de Delafosse e Cendrars – grifos, sem comentários – no entanto, não dão subsídios suficientes para avaliar a dimensão do contato do leitor com os movimentos artísticos destacados. Embora, revele seu interesse pelo tema, desde 1920.

As mobilizações de resistência e oposição à marginalização do negro possivelmente chegaram a Mário de Andrade, nos anos de 1920 e 1930, como ideias no ar. No entanto, penso que menos a literatura e mais a música negra tenha lhe alcançado com mais profundidade. Para as autoras do ensaio “Negritude, Negrismo, Literaturas Afrodescendentes”, a manifestação do Harlem Reinassance “revela, também, o início do sucesso internacional do jazz”¹⁵.

¹³ Ainda que o ano de publicação de um livro não ateste, evidentemente, o momento da leitura, suponho que, neste caso, Mário de Andrade a tenha feito nesses anos de 1920, pois era amigo de Blaise Cendrars. Ambos integram a caravana dos modernistas na viagem do “Descobrimento do Brasil”, por Minas Gerais em 1924.

¹⁴ Os livros de Mário de Andrade, mais de 17 mil volumes, integram o acervo da Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

¹⁵ FIGUEIREDO, Eurídice et al. “Negritude, negrismo e Literaturas de afrodescendentes”. In: *Conceitos de literatura e cultura*. Eurídice Figueiredo (org.). Juiz de Fora: Ed UFJF, 2010, p. 313.

Nesse sentido, a coleção de discos de Mário de Andrade, de fato, mostra o interesse dele pela música popular norte americana; figuram ali artistas como Duke Ellington, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Cab Calloway, Joe King Oliver. Mário também guardou em sua biblioteca o programa de *Porgy and Bess*, ópera de George Gershwin e libreto de Du Bose Heyward. Ainda que não seja necessariamente um *jazz*, mesmo que tenha recebido sua influência, conforme relato do compositor, e não participe do Renascimento do Harlem, é distingui-se pelo fato de ser o primeiro musical que retrata a vida de negros dos Estados Unidos¹⁶.

Na obra de Mário de Andrade, o *jazz* surge recorrentemente, por exemplo, em um devaneio amazônico o Turista Aprendiz almeja enviar para São Paulo “Telegramas mandando comprar todos os candelabros iluminados do mundo e buscar nos Estados Unidos todos jazes de negros autênticos”¹⁷. Na poesia, além da “Nova canção de Dixie”, o *jazz* foi tocado nos versos:

“A preamar dos brilhos das mansões...
O jazz-band da cor. O arco-íris dos perfumes...”
(*Pauliceia desvairada*. “Colloque sentimental”; v. 5-6)

“Empregados públicos virginais
Deslumbrados com o **jazz dos automóveis.**”
(*Losango cáqui*. “Rondó do tempo presente”; v. 23-24.)

“
Aleluia!
Louvemos o Criador com os sons dos saxofones arrastados,
Louvemo-Lo com os salpicos dos xilofones nítidos!
Louvemos o Senhor com os riscos dos recorrecos e os estouros
[do tantan,
Louvemo-Lo com a instrumentarada crespa do jazz-band!”
(*Clã do jabuti*. “Carnaval Carioca”. Poema “III”; v. 215-219)

¹⁶ *Porgy and Bess*, conta a história de um homem que vive nas ruas de Charleston, Carolina do Norte e tenta resgatar sua amada, Bess, da vilania do amante dela. É considerada por uma parte da crítica como um retrato racista dos negros dos EUA.

¹⁷ ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 54

“E New York abençoa o jazz universal.

Negros de cartola

Turcos de casaca

Montecarlo e Caldas e Copacabana

Tudo é um caxambu!

EU DANÇO!”

(*Remate de males*. “Danças”. Poema “V”; v. 181-186)

“É tarde já... Zero grau.

Hesito mais, indeciso...

Meus irmãos desaparecem

Nos corredores com luz

Donde saltam na calçada

Muitos palhaços de riso,

Até rio... **Vaia o jazz.**

Caminho pela cidade

Sofrendo com mal-de-amor”

(*Poesias. A costela do grã cão*. “Canto do mal-de-amor”; v. 9-17)

“E a gente, numa rede maranhense,

Ao som dum jazz bem blue,

Balancearemos no calor da noite,

Sonhando com o sertão.”

(*Poesias. A costela do grã cão*. “Melodia Moura”; v. 25-28)¹⁸

Em “A expressão musical dos Estados Unidos”, conferência realizada no auditório da Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, em 12 de dezembro de 1940¹⁹, na parte “A contribuição do negro”, Mário compara a execução do *jazz* ao respeito à liberdade, pois cada músico tem seu momento individual devendo contudo manter um diálogo com o conjunto.

Flagrar a atenção de Mário de Andrade pela música de matriz africana nos EUA contribuiu para a minha interpretação dos versos de “Nova canção de Dixie”. Além disso, colaborou, ao lado do dossiê *Preto* e outros documentos, para ampliar a perspectiva desse estudo sobre o interesse de Mário de Andrade pela cultura negra.

¹⁸ Todos os versos de MA citados nesta tese foram retirados da edição: ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, v. 1 e 2,

¹⁹ A conferência “A expressão musical dos Estados Unidos” foi publicada posteriormente. In: *Música, doce música*. Organização Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 395-417.

Mário morre em 1945 e, três anos depois, no prefácio ao *Orphée noir*, Sartre ao definir a função do vate, faz afirmações bem semelhantes àsquelas do teórico d' *A escrava que não é Isaura*. Ele, evidentemente, não conhecia a afirmação do modernista brasileiro sobre “o poeta reintegrado na vida do seu tempo. Por isso: renovação da sacra fúria.”²⁰ Na criação do poeta, que soube olhar agudamente sua época, encontra-se uma crítica relativa a diferentes atrocidades que aconteciam no Brasil e no estrangeiro: grandes guerras, racismo científico, preconceito de cor, ditadura, linchamentos de negros, genocídio dos judeus... Muitos desses jogos de poder estão, por exemplo, n’“O Carro da Miséria” – conjunto de poemas que teve sua criação prolongada por mais de uma década, com versões de textos de 1930, 1932 e 1943²¹— em que o sujeito lírico, fatigado, desabafa no refrão do poema “II”: “Meu baralho dois ouros/ Eu não quero mais jogar”. O repúdio ao sofrimento humano e a amplidão de “tudoamar” sustentam a obra do poeta, o presente estudo dedica-se, portanto, a uma parcela dessa poesia solidária e arlequinal: o losango negro.

“Diálogos e intersecções com o losango negro”, primeira parte deste trabalho, dividida em três, inicia-se com a discussão de alguns significados das várias denominações dadas aos descendentes de africanos no Brasil; o intuito é tratar das variações encontradas na obra de Mário de Andrade e discutir alguns de seus significados. Em seguida, a partir de depoimentos e estudos, principalmente o de José Miguel Wisnik, uma abordagem biográfica focaliza a origem mestiça do poeta, raramente colocada em sua fortuna crítica. Na terceira e quarta parte, para abrir caminhos à discussão da poesia, apresenta-se um panorama da obra do polígrafo em que o negro está presente.

“O losango negro” principia com um levantamento da fortuna crítica do poeta cuja multiplicidade, metaforizada por ele mesmo no traje do arlequim, é apontada como sua

²⁰ ANDRADE, Mário de. “A escrava que não era Isaura”. In: *Obra imatura*. Texto apurado por Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 257.

²¹ As datas foram atestadas por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. V. nota 1. In: ANDRADE, Mário de. “O carro da miséria”, in: *Poesias completas*, v. 1, Ed. cit., p. 471.

característica principal pela maioria de seus interpretes. Sirvo-me ainda de estudos que focalizam Mário de Andrade em uma perspectiva negra, inclusive os que questionam o envolvimento do poeta com a temática. No contrapelo destas leituras, conceituo o *losango negro*.

Em seguida, em “Os sujeitos lírico do losango negro” são estudados os dois tipos identificados pela pesquisa: o *sujeito lírico negro* e o *sujeito lírico flâneur solidário com o negro*. Ainda que dicotômicos, eles não se excluem; podem mesmo se encontrar em um único poema. Uma seleta de versos da obra do poeta é nesse momento apresentada para exemplificar e discutir esses diferentes eu poéticos. Além disso, o capítulo conta com o estudo do manuscrito de *Lira paulistana*, no arquivo do escritor guardando diferentes momentos da criação poética; os documentos possibilitaram a análise do sujeito lírico negro em que a voz individual amplia-se para o coletivo.

Em “‘Reconhecimento de Nêmesis’ ou as linhas da mão morena” o estudo do poema elege como fio condutor a decifração da imagem da criança como duplo do sujeito lírico. Além disso, interpretam-se a figura da deusa Nêmesis e o compromisso de superação do artista, firmado nos versos finais. Em seguida, o poema é comparado com a biografia romanceada *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, procurando discutir as ligações entre o menino da mão morena e a construção do personagem, absorvendo o pintor mestiço, alter ego de seu biógrafo. A escolha do eu poético mestiço pela representação do menino como ele mesmo, causando-lhe repulsa e comoção, impulsionou minha pesquisa de relatos, de artistas da diáspora negra, ligados à infância. Os depoimentos revelam ser esse o momento da vida em que, recorrentemente, o negro tem o primeiro contato com o preconceito, gerando-lhe um desconforto com a autoimagem. Nesse exame, entram excertos memorialísticos de Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus, W. B. Du Bois e Charles Mingus.

“‘Poemas da Negra’, um estudo do lirismo amoroso” divide-se em quatro partes. Principia com uma breve abordagem histórico-literária que procura compreender a representação da mulher negra na poesia brasileira, da colonial à contemporânea. Em seguida, apresenta o estudo genético de notas de trabalho do etnógrafo e as intersecções delas com a criação poética, na qual a imagem da mulher negra, quase sempre, carregada de estereótipos até o modernismo é invertida por Mário de Andrade. Na terceira parte, “Tempo da Maria” e “Poemas da Amiga”, os outros dois conjuntos amorosos de *Remate de males*, ganham uma leitura na perspectiva do losango negro. No final, os “Poemas da Negra” são examinados no eixo interpretativo da despersonificação do sujeito lírico na natureza nordestina e a união dele com a noite: a negra. A musa é o semelhante que o eu poético negro encontra para alcançar o amor cósmico.

Em “‘Nova canção de Dixie: contra o preconceito de cor nos EUA”, o estudo do poema social ganha três partes, na primeira, a leitura de cartas de Mário de Andrade contribui significativamente para a interpretação do poema, pois se liga a um momento biográfico, quando o escritor que recebeu convites para visitar os EUA. Em seguida, é discutida a inversão da tópica da terra ideal como base para a construção da sátira. Por fim, aspectos da história dos EUA são focalizados nos versos.

Minha análise e interpretação apoia-se sobretudo em Emil Staiger, Octávio Paz e Leo Spitzer; deste, recorro principalmente a *Três poemas sobre o êxtase*²². Quanto ao viés histórico, sociológico e cultural, procuro dialogar com os estudos de Franz Fanon, Stuart Hall, W. E. B. Du Bois, Clovis Moura, Lilia Moritz Schwarcz, Eric Hobsbawm e outros. Textos de Sigmund Freud e Maria Rita Kehl contribuem para as discussões em que me sirvo da psicanálise. A fortuna crítica de Mário de Andrade foi por mim examinada, principalmente, nas obras de Antonio Candido, Gilda de Melo e Souza, Telê Ancona Lopez,

²² SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*: John Donne, San Juan De La Cruz, Richard Wagner. Trad. Samuel Titan Jr et al. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

João Luis Lafetá e José Miguel Wisnik. Minha pesquisa lança mão também da Crítica Genética, valendo-se de trabalhos de Luis Hay, Philippe Willemart, Telê Ancona Lopez e Cecília de Almeida Salles, no exame de manuscritos e do processo de criação. Os trabalhos de Eduardo de Assis Duarte foram significativos para a pesquisa, bem como as cartas de Mário de Andrade, e de seus correspondentes, contribuíram para elucidação do processo criativo dos poemas selecionados.

1. DIÁLOGOS E INTERSECÇÕES COM O LOSANGO NEGRO

Para Florestan Fernandes, na obra de Mário de Andrade “o folclore domina – e até certo ponto marca profundamente – sua atividade polimórfica de poeta, contista, romancista, crítico e ensaísta.”²³ O presente trabalho, na chave do losango negro, também entende que há um diálogo fértil da poesia com outras áreas de atuação do polígrafo.

No encerramento da edição da FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty) deste ano, dedicada a Mario de Andrade, José Miguel Wisnik ressaltou a importância da discussão na perspectiva de Mário mulato²⁴. Por este ponto de vista, diferentes pesquisas podem ser aprofundadas. As parcelas expostas neste capítulo, relativas aos estudos e criação do negro na obra e acervo de Mário de Andrade, bem como aos aspectos biográficos, contribuíram significativamente para análise e interpretação dos poemas. Sendo assim, apresento um recorte, na intenção de sistematizar dimensões do tema na obra e vida do artista e do intelectual.

Negro? Preto? Moreno? Mulato? Denominações

A análise e a interpretação que se inclinam, neste trabalho, sobre a poética de Mário de Andrade ligada ao que denomino *losango negro*, consideram, como ponto de partida, a pesquisa de cunho etnográfico intitulada *Preto*, dossiê na série Manuscritos Mário de Andrade, no arquivo do escritor, no IEB-USP. Os documentos contribuíram vivamente para

²³ FERNANDES, Florestan. Mario de Andrade e o folclore brasileiro. *Revista do Arquivo Municipal*. Ano 12, vol. 106, 1946, p. 138.

²⁴ “- Ele é mulato, feio, grande, de rosto comprido. E ao mesmo tempo estranho, amalucado para os padrões familiares. Como se tudo o que a família cala viesse à tona. O segredo do mulato é mais importante do que o segredo do gay. E ele está ligado a duas figuras centrais da cultura brasileira, Mário de Andrade e Machado de Assis.” V. MEIRELLES, Maurício. ‘O sexo é impenetrável’, diz José Miguel Wisnik sobre carta secreta de Mário de Andrade. *O Globo*. 5 de julho, 2015. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/o-sexo-impenetravel-diz-jose-miguel-wisnik-sobre-carta-secreta-de-mario-de-andrade-16669462> . Último acesso: 7/7/2015.

os textos que compõem a segunda parte, “Estudos sobre o negro”, do volume 13, *Aspectos do folclore brasileiro*²⁵, programado pelo autor, em 1943, para as suas Obras completas, pela Livraria Martins Editora, volume que ficou inédito com o falecimento de Mário, em fevereiro de 1945²⁶. O título “Estudos sobre o negro”, ao banir a denominação “preto”, que nomeia o manuscrito de acordo com a voz corrente na época, chancela a atualização e o rigor do ponto de vista antropológico, embora caminhe paralela à forma *Preto*, no referido manuscrito onde coexiste com “negro”, “mulato” e “moreno”, termos então usuais (e até hoje...), embora a carga semântica de cada qual começasse a ser examinada no Brasil, nos anos de 1930, como bem analisa Lígia Fonseca Ferreira²⁷.

“Estudos sobre o negro”, vale especular, corresponderia ao propósito do estudioso de juntar e expandir, em um ensaio de fôlego, as cogitações expostas na conferência “Cinquentenário da Abolição”²⁸, e nos artigos “A superstição da cor preta” e “Linha de cor”, divulgados respectivamente no número de junho-julho de 1938, de *Publicações médicas*, e n’*O Estado de S. Paulo*, em 29 de março, 1939. Além disso, o dossiê do manuscrito *Preto* atesta: estavam à disposição desse grande projeto, em todas as fases detectadas na escritura e naquelas por ocorrer, as 346 notas pesquisa que, ali reunidas, derivam de diálogos do

²⁵ ANDRADE, Mário de. *Aspectos do folclore brasileiro*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Angela Teodoro Grillo (publicação prevista para 2016).

²⁶ *Aspectos do folclore brasileiro* compõe-se das partes “O folclore no Brasil”, “Estudos sobre o negro” e “Nótulas folclóricas”. E

²⁷ Como se lê, principalmente neste trecho: “Na década [de 1930] alguns estudos celebrariam a mestiçagem e colocariam em destaque a contribuição do negro para a formação da cultura e da identidade nacional, reabilitar a ‘negridade’ não era, portanto, tarefa exclusiva dos negros, pois o Brasil inteiro deveria, segundo Veiga dos Santos em seu manifesto ‘cessar de ter vergonha de sua Raça aqui dentro e no [plano] internacional’, Ou seja, quebrando os tabus da raça e da cor. Assim, se o significante ‘negridade’ carrega tais marcas em seu conteúdo semântico, sua superação foi possível graças à superação de outro tabu – o uso da palavra ‘negro’, palavra da qual deriva e que possuía valor depreciativo, evitado até por aqueles a quem se aplicava. [...] Quatro anos antes do manifesto de 1931, Veiga dos Santos fazia questão de definir, numa mensagem aos pais, o sentimento abrangente que empresta ao termo: ‘São negras todas as pessoas de cor, os pretos, os mulatos, os morenos, etc. todos os descendentes do Africano e do Índio’”. (V. FERREIRA, Lígia F. “Negridade”, ‘Negritude’, ‘Negrícia’: história e sentidos de três conceitos. *Revista Via Atlântica*, publicação da área de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, DLCV- FFLCH/USP, nº 9. São Paulo: jun. 2006, p.163. Em nota, no artigo, a autora lembra que Mário de Andrade, em “A superstição da cor preta” denuncia a conotação racista da palavra “negro”, da qual ele mesmo fora vítima: quando alguém se zanga com alguém de ascendência africana, imediatamente o chama “– Negro!” (*Publicações médicas*, São Paulo, junho-julho 1938, p 64-65).

²⁸ V. nota 5.

escritor-leitor com a etnografia, isto é, com autores que lhe apoiaram ideias ou lhe forneceram subsídios. Nas notas de trabalho, Mário pesquisador lança mão de diferentes designações para os descendentes de africanos, não distinguindo, explicitamente, as diferenças entre elas.

A denominação “negro”, que em outro momento serviu para designar escravizados insurretos, após a abolição continuou a carregar um sentido pejorativo, mas foi retomado afirmativamente por homens que contestavam o *status quo*. Inclusive, por essa razão, também na França, o movimento Négritude, prefere *nègre* a *noir*. No Brasil, como ressalta Lígia Fonseca Ferreira em “Negritude(s)”, ‘Negridade’, ‘Negrícia’: história e sentidos de três conceitos viajantes”, artigo que traz à cena a discussão dos termos e os nomes significativos de Veiga dos Santos (um dos líderes da Frente Negra Brasileira, FNB, fundada em 1931) e Vicente Ferreira (orador do meio negro de São Paulo) –, os intelectuais condenam o uso pejorativo de “negro”, ao promover a “inversão semântica, usando a palavra em substituição de ‘homem de cor’, ‘preto’, ‘moreno’.”²⁹

Em depoimento sobre o autor de *Macunaíma*, Francisco Lucrécio – um dos fundadores da Frente Negra Brasileira, nome entre os conferencistas convidados por Mário de Andrade, em 1938, para as comemorações do Cinquentenário da Abolição do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo – relata:

“Na época surgiu, depois do Movimento de 22, o Movimento Pau-Brasil, o petróleo é nosso, o movimento nacionalista. E a Frente fazia parte desse movimento, junto com os intelectuais brancos; entrosavam-se muito bem conosco, embora o Mário de Andrade sempre tenha se escondido. E ele constantemente era abordado. Ele chegou a me dizer: ‘Falam que eu sou negro’. Perguntei: ‘O que você responde?’ Eu digo: ‘Vou passando bem, obrigado’. Não assumia.”³⁰

²⁹ FONSECA, Lígia Ferreira. ‘Negritude(s)’, Negridade, ‘Negrícia’: história e sentidos de três conceitos viajantes. *Via Atlântica*, revista da área de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, DLCV-FFLCH/USP, nº 9. São Paulo: jun. 2006, p.163-184.

³⁰ BARBOSA, Márcio (Org.). “Francisco Lucrécio”. In: *Frente Negra Brasileira: depoimentos*. São Paulo: Quilombhoje, 1998, p.12.

O próprio Mário de Andrade dá ainda outra visão sobre interpretação de “negro”, situando o termo em um contexto agressivo:

“Si qualquer de nós, brasileiros, se zanga com alguém de cor duvidosa e quer insultá-lo, é frequente chamar-lhe: – Negro! Eu mesmo já tive que suportar esse possível insulto em minhas lutas artísticas, mas parece que ele não foi lá muito convincente nem conseguiu me destruir, pois que vou passando bem, muito obrigado.”³¹

O termo “cor duvidosa”, usado por Mário, expõe, com sarcasmo, o preconceito de cor no Brasil, vigente no olhar do branco que se impõe ao mestiço. Além disso, observa-se que, nas duas declarações acima citadas, a denominação “negro” é usada, no mesmo momento histórico, com sentidos cambiantes, como ainda hoje pode ocorrer: no primeiro caso como referência identitária e no segundo, como vitupério, distinguíveis pelo tom escolhido da enunciação.

A escolha das denominações no meu estudo não foi simples e não pretende ser totalmente assertiva. Procuro empregá-las levando em conta o presente da minha escrita, ao lado dos sentidos vigorantes na obra e na época do escritor. Deste modo, “negro” prende-se a uma denominação de matiz ideológico, ligada à cultura de matriz africana, e menos uma referência ao tom mais escuro da pele. Apesar da possibilidade de diferentes significados, reconheço o termo “negro” como mais adequado, mas ressalto que ele não dá conta de todas as nuances brasileiras, principalmente quando se quer aludir à miscigenação. Nesse sentido, o vocábulo isolado “mestiço”, ainda que não determine necessariamente a mescla de branco e negro, parece-me também apropriado, pois “mestiço”, no Brasil, está largamente associado aos descendentes de africanos. Além disso, n’ “A meditação sobre o Tietê”, o poeta se auto intitula “bardo mestiço”, o que me permite a apropriação quando a ele me reporto.

³¹ ANDRADE, Mário de. “A superstição da cor preta”. Ed. cit.

Evito, mas não anulo, “mulato”, porque é frequente nos textos de Mário de Andrade e de seus contemporâneos. Atualmente, não se esconde a origem da palavra que significa “mistura” de escravizados com mulas. No *Dicionário Houaiss*, a primeira definição é “m.q. jumento”, seguida de “que ou aquele que apresenta traços das raças negra e branca” ou “que ou aquele que tem a cor parda, acastanhada”.

Faz-se necessário explicar ainda algumas particularidades da denominação “moreno”, para compreender, principalmente, em “Reconhecimento de Nêmesis”, uma importante escolha do poeta – “Mão morena dela pousa no braço” (v. 1). Ainda no uso cotidiano, “moreno” pode ser lido como sinônimo de “pardo”, forma que aparece, hoje, nos questionários do IBGE para designar negros de pele mais clara.

Lilia Moritz Schwarcz analisa uma lista de 136 denominações citadas na PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios) de 1976, na qual cada entrevistado determinou a própria cor. “Morena” recebe dezesseis variações; entre elas: “morena-parda”, “morena-jambo”, “morena-fechada”, “morena-clara”, “morena-escura”³². No *Dicionário Houaiss*, a primeira definição de “moreno” liga-se à pessoa miscigenada com africanos ou seus descendentes, ou ainda, “que ou quem tem a pele azeitonada ou amarronzada”. Oracy Nogueira assim analisa essa questão:

“O pudor da cor e a relutância a se identificar como de cor, por parte dos mestiços mais claros – pois que a maleabilidade dos critérios de identificação é limitada pelo ‘senso de ridículo’ a que estão sujeitos os que sofismam abertamente a própria cor – bem como a preocupação dos brancos em não suscetibilizar os mestiços de sua deferência (por amizade ou qualquer outro motivo) têm favorecido o aparecimento de expressões eufêmicas, ambíguas, como o termo “moreno”, que tanto pode ser empregado para designar um mestiço branco com negro, em diferentes graus de mestiçamento como para indicar qualquer pessoa branca que não seja loira.”³³

³² SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Nomes, cores e confusão”. In: *Racismo no Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2001, p. 68-70.

³³ NOGUEIRA, Oracy. *Preconceito de marca: as relações raciais em Itapetininga*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 147.

Henry Louis Jr., especialista em culturas africanas e afro-americanas, relata, em *Os negros na América Latina*, as diferentes denominações dadas ao negro no Brasil. Tomando seu próprio corpo como objeto de estudo para saber como seria classificado nesse caleidoscópio de palavras, pondera:

“Nos EUA todo mundo me vê como negro, e é assim que penso em mim. Entretanto, teria a mescla no Brasil tornado as coisas mais complicadas, mais nuançadas? Então o que é ser negro no Brasil?”

“Sendo eu mesmo um mestiço, resolvi perguntar a pessoas na rua o que pensavam a meu respeito. E logo descobri que *minha cor estava nos olhos de quem a via*. [grifo meu]

“Se eu morasse no Brasil”, perguntei a um homem, ‘de que cor eu seria?’

“Caboclo”, ele respondeu.

“Perguntei a outro homem: ‘De que raça eu sou, de que cor?’.

“Pardo”, foi a resposta.

“As opiniões se sucederam, nenhuma igual a outra. ‘Moreno claro’. ‘Mulato’. ‘Cafuzo’. Cada uma delas era específica, como se a pessoa se referisse a uma cor específica do arco-íris. As respostas pareciam objetivas – até certo ponto.

“Todos somos pretos, ainda que tenhamos tons de pele diferentes”, argumentou um homem.

“Eu é que sou preto”, disse outro. ‘Ele é moreno claro’.

“Negro. Ele seria chamado de negro”, disse uma mulher. ‘E eu não sou racista, nada disso.’

“A resposta dela ficou na minha cabeça. Não pude deixar de notar que as pessoas que identificavam a si mesmas e a mim como negros faziam-no com uma certa atitude de desafio, ou como que se desculpando. Muitas pessoas queriam ser classificadas numa das tonalidades brasileiras de mulato, uma lista cromática aparentemente infinita, e não como negro, e queriam me garantir que eu também era mulato. Seriam essas categorias, esses muitos nomes de graus, de mestiçagem, um escudo contra ser negro? No tempo da escravidão, os cruzamentos na Bahia, em Minas Gerais, e em outras áreas, que desde então não cessavam, haviam produzido brasileiros mestiços. Mas era evidente que essas muitas tonalidades de pretos e mulatos não tinham valor idêntico.”³⁴

Na obra de Mário de Andrade as variações também ocorrem, pois além dos termos “moreno”, “negro”, “preto”, “jambo” encontrados em sua poesia, na biografia do pintor

³⁴ GATES Jr., Henry Louis. “Brasil: que Exu me conceda o dom da palavra”. In: *Os negros na América Latina*. Trad. de Donaldson M. Garscagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 64-5.

barroco Padre Jesuíno do Monte Carmelo, personagem construída como um alter ego de quem o historia, alternam-se as denominações “pardo”, “mestiço” e “mulato”.

No Brasil, a política de branqueamento, entre outros resultados nefastos, inculcou em um grande número de negros brasileiros o desejo de se auto clarear. Além disso, muitos brancos, e socialmente brancos, não se sentem à vontade para usar o termo “negro”, pois julgam, provavelmente, que se trata apenas da designação ofensiva e, assim, buscam termos clareadores. Dessa forma, o desejo de (e se) branquear juntamente com a “cordialidade” brasileira criaram um mosaico de cores escuras, no qual até um mesmo vocábulo pode ter diferentes sentidos.

O “bardo mestiço”, aspectos biográficos

“Eu me sinto grimpado no arco da Ponte das Bandeiras,
Bardo mestiço, e o meu verso vence a corda
Da caninana sagrada, e afina com os ventos dos ares, e
[enrouquece
Úmido nas espumas da água do meu rio,
E se espatifa nas dedilhações brutas do incorpóreo Amor.”
(“A meditação sobre o Tietê”, v. 280-284)

Vale considerar alguns momentos da biografia de Mário de Andrade para pensar o corpo como território para uma discussão que se alarga no âmbito da criação poética. Segundo Gilda de Mello e Souza, o processo poético do escritor:

“[...] é misterioso, intencionalmente oblíquo e portanto difícil. O pensamento sempre aflora camuflado através de símbolos, metáforas, substituições – expediente impenetrável para quem não possui um conhecimento mais profundo, tanto da realidade brasileira, como da biografia do autor.”³⁵

³⁵ SOUZA, Gilda de Mello. “A poesia de Mário de Andrade”. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005, p. 31.

Com base na reconstituição da vida familiar de Mário de Andrade, principalmente a realizada por José Miguel Wisnik, e em dados levantados de outras fontes, sabe-se que o avô materno, Joaquim de Almeida Leite Moraes, de família brasileira antiga estabelecida em Porto Feliz, quando estudante de Direito em São Paulo, casa-se, em 1855, com a moça mulata que ele engravidara, Ana Francisca de Andrade, filha de sua lavadeira. A prima de Ana Francisca, Manuela Augusta de Andrade, que se envolvera com outro estudante, Manuel Veloso, pusera no mundo, no mesmo ano, sem casamento, Carlos Augusto.

Joaquim de Almeida, advogado, jornalista e político, acolhe, na sua amizade, o filho da prima de sua mulher, jovem que, em 1880, trabalha com ele, no diário de sua propriedade, *O Constituinte*. Autodidata, Carlos Augusto de Andrade fora tipógrafo e, como jornalista, estivera no *Diário de São Paulo*, assim como na *Folha da Tarde*. Em 1881, ao ser nomeado presidente da Província de Goiás, Leite Moraes convida-o para secretário particular ou “oficial de gabinete”, levando-o em sua missão. Regressando a São Paulo no ano seguinte, torna-se lente da Faculdade de Direito e em 1883 publica o livro *Apontamentos de viagem*³⁶. Carlos Augusto distancia-se do jornalismo; em 1882 abre a *Casa Andrade, Irmão & Cia.*, tipografia e papelaria, casando-se em 1887 com Maria Luísa, a segunda filha do amigo. Em 1891, com a mulher, a mãe e o filho Carlos, muda-se para Santos, para ganhar a vida como guarda-livros do irmão do sogro, exportador de café. Retorna, porém a São Paulo com a família e em 9 de outubro de 1893 nasce Mário Raul.

Como bem se vê, o avô do escritor que subverterá padrões estéticos, transgride, por duas vezes, os padrões sociais da época, jovem de família conceituada, casa-se com a moça pobre e mulata; homem de posição no meio paulistano, dá a filha em casamento ao rapaz pobre, bastardo e mestiço. Ignora barreiras raciais e de classe. Conforme a lúcida análise de

³⁶ MORAES, J. A. Leite. *Apontamentos de viagem*. Introdução, cronologia e notas Antonio Candido. São Paulo: Peguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

José Miguel Wisnik³⁷, há nessas relações um “desusado cruzamento de classe, raça e parentesco, no fim do século 19, esquisito perante os padrões de elite com os quais convive, mas sintomático da experiência social brasileira, em que todos os elementos, entrelaçados e tensionados, permanecem numa zona velada, tocando o tabu e o inexpresso.”³⁸ Esmiuça:

“Mário descendia de uma verdadeira acumulada incestuosa, já que a mãe se casou com o filho simbólico do pai (dela), que era, além disso, seu primo em algum grau. Num certo sentido, o famigerado “avô presidente”, pai da filha e “pai” do genro, em cuja casa a família viveu, na primeira infância do poeta, não deixa de ser, a um só tempo, o avô materno e o paterno. Acresce que esse nexos parental oblíquo, que configura uma espécie de incesto social, suficiente para confundir as operações distintivas identitárias, complica-se com o desnível social subjacente, pelo qual o pai de Mário figura como surdamente desvalorizado perante a estirpe ilustre do sogro.”³⁹

Para o estudioso, vale acrescentar, as relações familiares de Mário de Andrade fazem dele, psicologicamente:

“Um singularíssimo caso de interiorização cabal das ambivalências brasileiras, em planos sociológicos, antropológicos e psicanalíticos. Se ele mesmo diz, a propósito do livro *Macunaíma*, que copiou o Brasil, digamos que a matriz desta cópia – ele mesmo – já era uma espécie de cópia em vários planos de estranhas peculiaridades do país patriarcal, escravista e mestiço.”⁴⁰

Segundo o relato de Moacir Werneck de Castro, “Mário herdou de ambos os lados, pelas duas avós, seus traços de mestiço, diferente dos pais e dos irmãos, que tinham branqueado. Daí os mexeriqueiros o dizerem filho adotivo.”⁴¹ Ainda que o Mário de Andrade tenha feito poucas declarações em relação à sua cor, é preciso lembrar ainda que

³⁷ WISNIK, José Miguel Soares. “Mário de Andrade, sempre”. In: *Recados da ambivalência brasileira: conto, poesia, canção*. Tese de livre-docência. FFLCH-USP, 2009, p. 243-263.

³⁸ IDEM; ibidem, p. 249.

³⁹ IDEM; ibidem, p. 249.

⁴⁰ IDEM; ibidem, p. 251.

⁴¹ CASTRO, Moacir Werneck. “Breve viagem ao tempo”. In: *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 56.

ele viveu num momento de racismo científico e de branqueamento como política no país; a cor, possivelmente, pesa ao poeta - que participa de uma elite intelectual branca. Pesa-lhe, é provável, como à grande maioria dos negros brasileiros da época. Importa que se, de fato, ele evitou tratar do tema no âmbito individual, por outro lado, a presença do negro é acentuada em sua criação literária e em seus estudos etnográficos.

O negro nos estudos do polígrafo

Ao focalizar a vertente etnográfica do polígrafo, vê-se, em 1928, o “Romance do Veludo”⁴², artigo na *Revista de Antropofagia* que resgata a história de um palhaço negro e cantando nas ruas de Araraquara, cidade do interior de São Paulo. A cantiga, no número seguinte da mesma revista, é objeto de transcrição e análise em “Lundu do escravo”⁴³. Os artigos de Mário antecedem brevemente a segunda viagem etnográfica do Turista Aprendiz ao Nordeste brasileiro, realizada de 27 de novembro de 1928 a 29 de março de 1929, na qual ele busca registrar em campo expressões artísticas populares e encontra música, dança e manifestações religiosas de matriz africana. Em 22 dezembro, por exemplo, anota em seu diário: “O Nordeste, de Pernambuco ao Rio Grande do Norte pelo menos, é a zona em que essas influências raciais se misturam. Palavras, deuses, práticas se trançam. Em Pernambuco ainda a influência negra é fortíssima.”⁴⁴

É ainda no final dos anos de 1920 que Mário de Andrade começa a organizar o manuscrito *Preto*. Embora as notas de trabalho não sejam datadas, na conferência “Cinquentenário da Abolição”, afirma que “No correr das minhas leituras e viagens fui

⁴² ANDRADE, Mário de. Romance do Veludo. *Revista de Antropofagia*, a. 1, nº 4. São Paulo, ago.1928, p.5.

⁴³ IDEM. Lundu do escravo. *Revista de Antropofagia*. a. 1, nº 5. São Paulo, set.1928, p. 6.

⁴⁴ IDEM. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 216.

anotando os ditos, lendas, os provérbios, as quadrinhas insultantes ao negro.”⁴⁵ O escritor alude, muito provavelmente, às duas viagens do Turista Aprendiz, realizadas em 1927 e 1928/1929.

Apesar de já haver, neste meu capítulo, abordado a parcela sobre o negro no projeto de Mário etnógrafo para o livro que ficou inédito, *Aspectos do folclore brasileiro*, penso que é necessário volver a ela. Nessa obra, na qual o ensaísta inova ao pensar o folclore como uma possibilidade para interpretação social, e não apenas como manifestações do povo levadas à fruição dos espectadores, os “Estudos sobre o negro”, nas partes que o perfazem, oferecem uma visão absolutamente renovadora, estribada na farta recolha de apodos e de superstições concernentes à cor preta, visão originária da pesquisa dele em suas leituras e em campo. Arrimando-se nessa matéria, o pesquisador reconhece e analisa o cerne do preconceito de cor no Brasil, quando se demora na cor preta como sinônimo de medo da noite, do escuro, da feiura, exorcizado, desde tempos remotos, por meio dos bodes expiatórios – emissários ou ponte de ligação com os deuses. Conclui então que a malícia extrema da dominação do homem branco teria sido ligar, ao negro, o mal e a degradação, temidos por todos, fazendo com que até o próprio negro assimilasse esse movimento de repulsa, isto é, endossasse os apodos, dirigindo-os contra si próprio. Essa constatação de Mário de Andrade sobre o preconceito de cor, o qual provoca também o auto ódio do negro, pega a contramão do mito da democracia racial brasileira. Levando em conta a realidade de dois personagens tão distintos, na História contemporânea, de alguma forma, o que Mário de Andrade verifica, aproxima-se das palavras de Malcom X (1925-1965), pronunciadas na década de 1960, nos Estados Unidos:

⁴⁵ ANDRADE, Mário de. “Cinquentenário da Abolição”. In: *Aspectos do folclore brasileiro*. Ed. cit. Conferir a primeira transcrição do texto, por mim preparada, com o título “Estudos sobre o negro”. In: *Revista Marioscriptor*, nº2. Disponível em: http://www.ieb.usp.br/marioscriptor_2/criacao/estudos-sobre-o-negro.html

“Quem te ensinou a odiar a textura do seu cabelo? Quem te ensinou a odiar a cor da sua pele a tal ponto que você se alveja para ficar como branco? Quem te ensinou a odiar você mesmo da cabeça aos pés? Quem te ensinou a odiar os seus iguais? Quem te ensinou a odiar tanto a raça que vocês não querem estar mais perto uns dos outros?”⁴⁶

O desprezo do branco extensivo a todos os negros, secularmente introjetado até mesmo pelo próprio negro é, paralelamente, contestado por aqueles que buscam horizontes humanamente mais justos. No Brasil, na referida década de 1930, Mário de Andrade, assim como outros estudiosos começam a postular a valorização da cultura do negro. Arthur Ramos, convidado para apresentar-se no “Cinquentenário da Abolição”⁴⁷, destaca-se naqueles anos, entre outras publicações, com *O folclore negro do Brasil* de 1935; o pensamento dele e de Mário de Andrade se alinham, principalmente porque, também para o alagoano, o folclore não deve ser visto como algo pitoresco, para servir a divertimento de curiosos⁴⁸. Inclusive, na biblioteca de Mário de Andrade encontram-se não apenas obras do próprio escritor com dedicatórias, como de outros estudiosos por ele presenteadas ao amigo paulista, é o caso de *Costumes africanos no Brasil* de Manuel Querino e *Colectividades anormais* de Nina Rodrigues, em edições prefaciadas pelo próprio Arthur Ramos.

Em 1937, Mário, Diretor do Departamento de Cultura da Municipalidade, e fundador, em 1936, ao lado de Dina Lévi-Strauss, da Sociedade de Etnografia e Folclore, com “intenção determinada” analisa o samba rural paulista negro, em Pirapora⁴⁹. Em 1938, a comemoração do Cinquentenário da Abolição teve o programa traçado parcialmente cumprido, apesar da rasteira dada pelo Estado Novo no Departamento de Cultura, ao destituir o Prefeito Fábio da Silva Prado, fiador sem restrições das propostas de Mário de

⁴⁶Fonte: Documentário: “Autobiografia Malcom X (Alex Haley)”. Último acesso 15/5/14. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hnKzRMqmPEo>.

⁴⁷ V. nota 5.

⁴⁸ RAMOS, Arthur. *O folclore negro no Brasil*. Apresentação: Ligia Ferreira Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

⁴⁹ ANDRADE, Mário de. “O samba rural paulista”. In: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras, 1991, p. 112-185.

Andrade, trocando-o pelo engenheiro Prestes Maia, avesso à ênfase no plano da cultura, e causando, com isso, a demissão do escritor de seu cargo e o muito provável não comparecimento dele à mesa em que faria a sua conferência.

Mário de Andrade, em 1938, idealizou e organizou a Missão de Pesquisas Folclóricas. Para a tarefa de recolha folclórica, baseada nos métodos desenvolvidos pela Sociedade de Etnografia e Folclore, o Diretor de Departamento de Cultura indicou os nomes de Luís saia, Martin Braunwieser, Benedito Pacheco e Antonio Ladeira. Apesar das dificuldades políticas, resultantes do Estado Novo, encontradas pelos integrantes, foi possível registrar, entre muitas outras manifestações, o “Xangô” em Pernambuco, o “Bumba meu boi”, “Tambor de Mina” e “Tambor de crioula”, no Maranhão⁵⁰.

Os estudos do etnógrafo sobre o negro podem ser colocados junto da monumental e inacabada obra *Na pancada do ganzá*, que corresponde aos estudos folclóricos. Grande parte desse trabalho deixado em ensaios e manuscritos transformaram-se, depois da morte do escritor, nos livros preparados por Oneyda Alvarenga – *Danças dramáticas do Brasil*, *Música de feitiçaria no Brasil*, *Melodias do boi* e *Os congos*⁵¹, obras em que a presença da cultura de matriz africana é fundamental.

Mário enquanto colecionador, ou melhor, cultor da memória, ao lado da sua importante coleção de obras da arte moderna no Brasil⁵², amealhou peças da imaginaria religiosa cristã, do indígena e do negro, cuja riqueza se constata no catálogo analítico *Religião e magia/ Música e dança/ Cotidiano*, preparado por Marta Rossetti Batista. Ali

⁵⁰ Segundo o pesquisador Álvaro Carlini: “A totalidade do material coletado pelas MPF é bastante vasta e variada, com documentos inter-relacionados entre si: cerca de 1500 melodias registradas em 169 discos de 78 rpm; 6 rolos cinematográficos silenciosos de 16 mm documentado 12 manifestações folclóricos-musicais; 1060 fotografias contendo registros de arquitetura popular e religiosa [...]”. CARLINI, Álvaro. “A Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF)”. In: *Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão* (1938). São Paulo: CCSP, 1993, p. 33.

⁵¹ *Danças dramáticas do Brasil* (3 volumes) e *Música de feitiçaria no Brasil* foram publicadas na década de 1950 pela Livraria Martins Editora. *Melodias do boi* e *Os congos* saíram na década de 1980 pela Livraria Duas Cidades; edições preparadas por Oneyda Alvarenga.

⁵² BATISTA, Marta Rossetti et al (Org.). *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. São Paulo: IEB-USP, 1998.

estão o *Bastão antropomorfo*, provavelmente originário do Congo; um Oxê de Xangô e um Exu sete caminhos⁵³, peça esta que, contam as fotografias, presidia a mesa de trabalho do escritor. Além disso, em relação ao interesse pelas danças dramáticas, Mário guardou peças de indumentária de Congada e Moçambique, além de instrumentos de percussão de origem africana. Marta Rossetti Batista aponta que “Seu olhar [de Mário de Andrade] para arte indígena e afro-brasileira é manifesto, mas dirigido: estuda as culturas formadoras do brasileiro, com interesse pelas tradições que se consolidaram nas manifestações populares”⁵⁴.

Como historiador de arte, vale lembrar o ensaio dedicado à obra de Aleijadinho, em que Mário valoriza a expressão do mais importante artista barroco brasileiro. Para o crítico, “[Antônio Francisco Lisboa] coroa, como gênio maior, o período em que a entidade brasileira age sob a influência de Portugal. É a solução brasileira da Colônia. É o mestiço e é logicamente a independência”⁵⁵.

Recentemente, em uma ação, que uniu pesquisadores do IEB -USP, das Federais de Pernambuco (UFP) e do Recôncavo Baiano (UFRB) com a Universidade de Indiana, dos EUA, foi descoberta uma gravação em que se identifica a voz de Mário de Andrade cantando e conversando com Raquel de Queiroz, Mario Pedrosa e Mary Pedrosa. Trata-se de um encontro deles com Lorenzo Turner, primeiro linguista negro estadunidense, que viera ao Brasil, em 1940, registrar idiomas de matriz africana. Mário de Andrade canta uma “canção de mendigo”, coletada pelo Turista Aprendiz, em Catolé Rocha (PB), e a peça

⁵³ V. BATISTA, Marta Rossetti, *Coleção Mário de Andrade: Religião e Magia, Música e dança, Cotidiano*. São Paulo: Edusp, 2004.

Oxê de Xangô (madeira, pintada de preto e polida, 22,9 x 6,2 x 6,2 cm) e Exu sete Caminhos (ferro batido 41,8 x 35,5 x 18 cm).

⁵⁴ IDEM; ibidem. “Introdução. 1. O colecionador”, p. 58.

⁵⁵ ANDRADE, Mário de. *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: R. A. Editora, 1935.

“Toca zumba”, que segundo ele “é um canto de negros brasileiros do tempo da Abolição” que se generalizou por todo o Brasil⁵⁶.

O negro na prosa ficcional e na crônica de Mário de Andrade

Cabe ainda destacar os negros na ficção e na crônica mariodeandradianas. Macunaíma, “preto retinto e filho do medo da noite”⁵⁷, ainda que se torne branco, serve de metáfora - não apologética - da miscigenação no Brasil. *Macunaíma*, publicado no modernismo de 1928, pode ser lido como uma alegoria racial, isto é, o desejo do brasileiro de ter para si, e para o outro, a pele branqueada. No capítulo “Piamã”, em que os três irmãos entram negros nas águas encantadas que transformam Macunaíma em branco de olhos azuis, Jiguê em índio bronze, e, por último, clareiam apenas a palma das mãos e a planta dos pés de Maanape, Macunaíma o “consola”: “Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas!”⁵⁸. Assim se expressando, Macunaíma prende-se àquilo que, bem mais tarde, seria sistematizado por Mário de Andrade a respeito dos apodos ligados ao negro, caçoadas e invectivas que acentuam sua condição marginal na sociedade brasileira, na chave do preconceito de cor.

O questionamento repete-se na biografia do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, pintor do barroco paulista, que Mário de Andrade, historiador de arte, constrói, em diversos momentos, de forma ficcional, sobretudo em 1944.⁵⁹ No capítulo “A vida”, as mãos do

⁵⁶Descoberta realizada pela ação combinada entre a Prof^a Flávia Camargo Tony do IEB-USP e pesquisadores da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade de Indiana. Disponível no site do IEB/USP. <http://www.ieb.usp.br/noticia/mrio-de-andrade-raquel-de-queiroz-e-mary-pedrosa-cantam-para-lorenzo-turner>. Último acesso: 28/7/15.

⁵⁷ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. Estabelecimento de texto: Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 13.

⁵⁸ IDEM; ibidem, p. 50.

⁵⁹ A pesquisa iniciada em 1937 culminou na obra que o autor deixou praticamente pronta em janeiro de 1945, conforme relata Maria Silvia Ianni Barsalini em “Mário e Jesuíno nos caminhos de um texto”. In: ANDRADE,

personagem repetem-lhe a consciência do mestiço: “Jesuíno Francisco tenta continuar a tela. Mas na sua frente enxerga aquela mão pintando. Ele era um pardo...”⁶⁰ É preciso ressaltar que as mãos de Jesuíno retomam, de certa forma, a mão escura como *leitmotiv* em “Reconhecimento de Nêmesis” poema que recebe um capítulo neste trabalho e, em uma das partes, um estudo comparado com a biografia romanceada.

Belazarte, personagem altruísta, uma espécie de alter ego de Mário de Andrade, narra, em “Túmulos, túmulos, túmulos”⁶¹, na posição de patrão, a história do criado Ellis, jovem negro de tal forma cativante, que a servidão, na qual ele se insere, parece passar para um segundo plano por força do sentimento de amizade que, no plano do convívio cotidiano, anula a sujeição e mesmo a hierarquia.

“Ellis tomou conta de mim duma vez. Piorar, não piorou não, mas já estava difícil de dizer quem era o criado de nós dois. Sim, porque, afinal das contas quem é o criado? Quem serve ou quem não pode mais passar sem o serviço, digo mais, sem a companhia do outro?”⁶²

O desfecho trágico, porém, reitera e denuncia a real condição do pobre e do negro numa sociedade de classes.

“Foi sonho”⁶³ narra o pedido de reconciliação feito por um negro sem nome à mulher que por ele foi traída. No conto, escrito em 1933, Mário de Andrade, ao transliterar, no monólogo, a fala de um homem negro e pobre, dá a ele voz e vez, autonomia integral. Como Macunaíma, esse seu personagem desdenha os padrões morais da sociedade, o que bem se vê na justificativa por ele apresentada:

Mário de. *Padre Jesuíno de Monte Carmelo*. Estabelecimento de texto: Maria Silvia Ianni Barsalini e Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 11-12.

⁶⁰ IDEM; ibidem, p. 49.

⁶¹ ANDRADE, Mário de. “Túmulos, túmulos, túmulos”. In: *Os contos de Belazarte*. Estabelecimento de texto: Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 83-97.

⁶² IDEM; ibidem, p. 86

⁶³ IDEM. “Foi sonho”. In: *Os filhos da Candinha*. Estabelecimento de texto e notas João Francisco Franklin Gonçalves. Revisão de texto estabelecido: Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 51-4.

“Tamém quantas veiz lá no trabaio, passa o bananêro, me dá uã vontade, ‘Óia aqui, me dá duzentão de banana’, você zanga? diga! Pago, como, num trago niúma pr’ocê. Homê quano vê muié jeitosa, mermo que num seja sua mulé, vontade ele tem mêmo... me deu vontade cumo das banana. você zanga? diga!... Tamém cumi, paguei, num truxe nada pro ocê. E ocê zangô!...”⁶⁴

“Será o Benedito!”⁶⁵ conta a amizade de um homem da cidade grande com um menino negro da fazenda. A relação bastante respeitosa com a criança, no entanto, não acolhe o pedido do menino de levá-lo para a cidade, gerando no adulto o remorso no final da história ao saber que a criança havia morrido acidentalmente alguns dias depois. Em resenha⁶⁶ sobre a última edição (2008), ilustrada por Odilon Moraes, Antonio Gonçalves Filho refere-se à história como uma crônica anti-racista. De fato, apesar do final trágico, há uma relação que procura a igualdade entre o homem adulto intelectual da cidade com o menino negro e iletrado da fazenda, e uma crítica a esses dois mundos que tentam mas não se acolhem.

Em 1932, Mário de Andrade publica “A negrada”, trecho do seu romance inacabado *Café*⁶⁷. A ironia do texto, na descrição das Associações dos negros de São Paulo, marca um traço de estilo do escritor, presente também na descrição dos personagens imigrantes na mesma obra, bem como da elite paulistana (no *Banquete*, por exemplo). Tatiana Longo Figueiredo, em seu estudo sobre *Café*⁶⁸, descobriu no arquivo do escritor, três diferentes versões de “A negrada”, uma delas mostra que Mário de Andrade transcreveu trechos

⁶⁴ IDEM; ibidem, p. 52.

⁶⁵ IDEM. Será o Benedito! *O Estado de S. Paulo*. Suplemento literário, outubro de 1939.

⁶⁶ DIAS, Antonio Gonçalves. A interação racial vista por Mário de Andrade. *Folha de São Paulo*. Caderno 2. 17 de abril de 2008.

⁶⁷ ANDRADE, Mário de. *Café*. Estabelecimento do texto, introdução, posfácio e seleção de imagens por Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

⁶⁸ FIGUEIREDO, Tatiana Maria Longo dos Santos e Nogueira. *Café: O trajeto da criação de um romance de Mário de Andrade*. Tese de doutorado. Orientadora: Profª Drª Therezinha A. P. Ancona Lopez. FFLCH, USP, 2009.

retirados da Imprensa Negra, como do jornal “O Frentenegrino” de fevereiro de 1932⁶⁹, em que o escritor acrescenta o comentário:

“Documentos como estes, a criação curiosa e bastante ridícula dessa Frente negra, viriam em breve testemunhar que de fato a gente negra se tornara consciente do seccionamento em que aos poucos principiara a viver neste século vinte. Si por 1928 fatos tão comprovantes assim ainda não tinham se passado, o fenômeno já rumorejava muito e se tornava perceptível a qualquer observador”.

Para Marcio Barbosa há uma inclinação de uma “visão cristalizadora de que a Frente Negra era de direita”; o estudioso reconhece que esse ponto de vista vem principalmente do fato de que “o sr. Arlindo Veiga dos Santos, líder carismático, dedicado militante monarquista, nutria simpatias pelo fascismo e prezava, talvez demais, as regras de disciplina e autoridade”⁷⁰. Ainda que alguns de seus membros mantivessem um discurso alinhado com o movimento integralista – e Mário de Andrade, ao que parece, notara essa inclinação –, importa que o modernista apoia a denúncia dos negros a respeito da segregação invectivada pelos brancos.

Este trabalho, como se sabe, dedicado a um recorte na poesia do escritor, o losango negro, sentiu a necessidade de se inclinar, primeiramente, sobre a importância do negro na criação mariodeandradiana.

⁶⁹ Os dois textos (“BANDIDOS” e “AQUELES” *O Frentenegrino*. São Paulo, 16 de fevereiro de 1932.) podem ser consultados na tese citada de Tatiana Longo Figueiredo. Transcrevo um deles, à p 126: “BANDIDOS”/ ELEMENTOS CORROMPIDOS DO POVO NEGRO, / SALTEADORES DE NOSSA CLASSE.../ ENVERGONHADOS DO PASSADO./ - GENTE SEM INSTITUTO, GENTE PEREVERSA, GENTE SEM CORAGEM, GENTE DESANIMADA/ E PANDEMÔNIO DO POVO NEGRO./ OH! GENTE SEM CORAGEM, NÓS ESTAMOS EM LUTA PARA O BEM E A MORAL/ DA RAÇA. E VÓS BANDIDOS SEM INSTINTOS CONTINUEIS A PARAR NAS ESQUI-NAS DE PERNAS BAMBAS, DANDO CAMPO AO ATAQUE DA IMPRENSA E MESMO/ A DIFAMAÇÃO DO SEU PRÓPRIO POVO!.../ - BANDIDOS, REGENEREM-SE BANDIDOS”.

⁷⁰ BARBOSA, Márcio. (org.). *Frente Negra Brasileira: depoimentos*. São Paulo: Quilombhoje, 1998, p.12.

2. O LOSANGO NEGRO

Quando se deseja assinalar a multiplicidade na criação poética de Mário de Andrade logo se pensa no arquiconhecido verso “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta”, abrindo *Remate de males*, em 1930. Em fevereiro de 1945, n’ “A meditação sobre o Tietê”, poema concluído às vésperas da morte do autor, este verso “Meu baile é tão vário que possuí mil sambas insonhados!” pode ser entendido como prolongamento do verso escrito quinze anos antes. O gérmen desta multiplicidade encontra-se em *Paulicéia desvairada*, livro marco do modernismo em 1922, no qual o poeta escolhe o traje do arlequim como representação do sujeito lírico e de sua poética. Em sua biblioteca está um exemplar de *Arlecchino*, do poeta futurista italiano Ardengo Soffice, na edição de 1918, cuja capa se compõe de losangos coloridos. Trata-se, como indica Telê Ancona Lopez, da provável matriz do frontispício de *Paulicéia desvairada*⁷¹. Ambos os poetas absorvem o personagem da *commedia dell'arte* cuja função, no início, restringia-se à diversão do público nos intervalos das peças, e cuja importância foi gradativamente se afirmando, sobretudo, porque a roupa, feita de retalhos em forma de losangos multicoloridos, o destacava em cena. Soffice teria reafirmado, para o modernista paulistano, outros arlequins explorados na pintura do início do século, especialmente na de Picasso, que ele conhecia em revistas ligadas às vanguardas da Europa. Esses arlequins teriam conferido novas feições ao personagem que viceja em *As máscaras*, a peça de teatro em versos de tonalidade *art nouveau*, mas publicada pelo modernista Menotti Del Picchia em 1920, cuja reedição, ilustrada por Paim, em 1921, enseja o banquete no Trianon, homenagem ao autor, na qual Oswald de Andrade discursa, lançando oficialmente o modernismo. A figura inspira ainda a *Arlequinada* do parnasiano Vicente de Carvalho, publicação também de 1922.

⁷¹ ANCONA LOPEZ, Telê. “Arlequim e modernidade”. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: HUCITEC, 1996, p. 17-18.

Em *Paulicéia desvairada*, o arlequim, que se mostra como a voz do próprio sujeito lírico, afirma-se para além dos diálogos do artista com as vanguardas europeias do início do século XX, na medida em que o poeta, ao captar e atualizar elementos dos vários ismos, submete-os, sempre, ao seu projeto de construção de uma arte brasileira moderna. O estudo “Arlequim e modernidade” de Telê Ancona Lopez aponta as relações possíveis desse traje com as vanguardas e a modernidade:

“Analisando o traje teórico de arlequim que veste *Paulicéia desvairada*, pode-se ver, no jogo dos ajustes, um componente básico da vanguarda que é o estético procurando exprimir uma verdade de caráter social (Sanguinetti), na medida em que toda a absorção do material europeu pode ser amarrada a duas preocupações fundamentais do autor: o desejo de modernidade e a necessidade de participação nos destinos do mundo, sempre pensando na realização do homem.”⁷²

De fato, além de equivaler à poética traçada pelo artista, a qual, segundo a mesma estudiosa, trabalha um crivo crítico das vanguardas e da arte do passado⁷³, o traje de arlequim tem, nos losangos coloridos que o constituem, a primeira metáfora da multiplicidade que acompanhará todos os caminhos do artista, todas as facetas do polímata e do cidadão engajado em projetos políticos e culturais renovadores. O losango do arlequim funde-se, aliás, ao losango da nossa bandeira, em uma brasileira geometria.

A ideia da multiplicidade na interpretação dos versos de Mário de Andrade é inaugurada por Antonio Candido, em 1942, ano seguinte ao da publicação de *Poesias* – reunindo as obras *Pauliceia desvairada*, *Losango cáqui*, *Clã do jabuti*, *Remate de males*, *A costela do Grã Cão* e *Livro azul* –, quando mapeia o universo do poeta facetado em vários caminhos. O crítico distingue, então, “o poeta “folclórico”, o “poeta de si mesmo” e o

⁷² IDEM, *ibidem*, p. 17-18.

⁷³ V. o mais recente estudo da pesquisadora, assinado com Tatiana Longo Figueiredo. “*Poesias Completas*, um livro multifário”. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. v. 1. Ed. Cit. p. 25-53.

“criador de uma poética”⁷⁴. Ainda naquele ano, em ensaio dedicado à mesma obra, Álvaro Lins sublinha uma dicotomia que será explorada desde então pela crítica, mostrando, no poeta, “o sentimento de sua terra e o sentimento íntimo do homem”⁷⁵. Anos mais tarde, João Luiz Lafetá, seguindo as indicações de Antonio Candido e as de Álvaro Lins, encontra nesse universo uma via principal:

“O fato é que, se a poesia de Mário de Andrade constitui uma exploração do seu ‘eu’ e conta, como afirma Álvaro Lins, a história ‘de um homem multiplicado que procura encontrar a si mesmo’ (e isso explicaria a sua pluralidade de temas e técnicas), ela constitui também uma tentativa de explorar a multiplicidade da cultura brasileira e de contar a história de um intelectual que procura encontrar a identidade de seu país (e isso explicaria melhor as determinações sociais da pluralidade). O movimento é simultâneo e solidário: a busca da identidade nacional (enredada como veremos nos interesses da classe a que pertence o escritor) liga-se ‘ao problema mais íntimo da descoberta da *própria* identidade’.”⁷⁶

Lafetá aprofunda a ideia de que Mário de Andrade encontra na poesia o *locus* para dar vazão a uma multiplicidade que lhe serve para esmiuçar o “si mesmo” e o coletivo. Para os críticos, a poesia caleidoscópica de Mário de Andrade compõe-se de diferentes elementos que figuram como temas, sejam eles sociais ou individuais.

Nesse sentido, destaco, da roupa do arlequim, o losango negro como metáfora da representação do negro na poesia mariodeandradiana. A solução do vate, ainda em 1922, de extrair, da farda envergada nesse ano, o losango cáqui para o título que congrega os poemas transfiguradores dos seus exercícios militares de reservista, no livro que só conseguirá publicar em 1926, suscita, para o meu trabalho, a chave analítica do losango negro. Ao julgar que os recortes participam de um conjunto que é o da poesia multifária, percebo que o

⁷⁴ Antonio Candido; resenha sem título publicada em *Clima*, nº 8. São Paulo, jan. 1942, nº 8, p. 75.

⁷⁵ LINS, Álvaro. “Mário de Andrade: a imaginação de um homem e a imagem de um movimento literário em sua obra poética”. In: HOLANDA, Lourival de e FRANÇA, Humberto (Org.). *Álvaro Lins: ensaios de crítica literária e cultural*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007, p. 149-157.

⁷⁶ LAFETÁ, João Luiz. “Pequena introdução às máscaras”. In: *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 8.

negro, metaforizado no losango negro, une-se ao colorido que tece a criação do poeta mestiço, consciente da miscigenação do brasileiro e da sua própria.

Pouco foi discutida a presença do negro na obra poética de Mário de Andrade. Gregory Rabassa, em *O negro na ficção brasileira*, aponta brevemente que os “Poemas da Negra” merecem especial menção por seu tom, bem diferente das emoções frenéticas que muitas vezes se associam à poesia negra.”⁷⁷.

Em *Raça e cor na literatura brasileira* de David Brookshaw, Mário de Andrade ganha duas parcelas no capítulo “O negro e o modernismo: um novo estereótipo”⁷⁸. Após discorrer sobre *Macunaíma*, o ensaísta, em “O mestiço branco”, considera alguns trechos de “Dois poemas acreanos” e do “O improvisado do mal da América”, para classificar o escritor como “a expressão mais completa e sincera na literatura brasileira da situação do intelectual colonizado” que, junto de Jorge de Lima, faz “a exaltação da identidade brasileira culturalmente mestiça”. Ainda para Brookshaw, o poeta:

“queixa-se amargamente do ‘grito imperioso de brancura em mim’ que supera e abafa sua ânsia subconsciente de sentir-se ‘mestiço’. A brancura conota não apenas o imperialismo de uma cultura estrangeira, mas a igualdade em termos de identidade individual, que é fruto da vida urbana moderna. O poeta, escravizado pela tirania com uma nota de amarga frustração ante sua incapacidade de sentir e expressar autenticamente uma cultura digna de suas origens raciais miscigenadas:

‘mas eu não posso não me sentir negro nem vermelho!
De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinal,
Mas eu não me sinto negro, não me sinto vermelho,
Me sinto só branco, relumeando caridade e acolhimento
Purificado na revolta contra os brancos, as pátrias, as guerras,
as posses, as preguiças e ignorâncias!
Me sinto só branco agora, sem ar neste ar-livre da América!
Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de
raças!’”⁷⁹

⁷⁷ RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira: meio século de história literária*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965, p. 100.

⁷⁸ BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado aberto, 1983.

⁷⁹ IDEM, ibidem, p. 88,89.

O estudioso conclui o capítulo afirmando que “Mário de Andrade, o relutante ‘mestiço branco’, tem sido através dos anos um exemplo da mais radical manifestação de nacionalismo cultural produzido pela geração modernista”.

Seguindo a leitura de Brookshaw, Jussara Santos, sem avançar muito no tema, em “Talvez negro (por que não vermelho?): detalhes de um Mário arlequinal”, destaca o verso “Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de raças!”, no qual “O eu lírico parece perguntar-se sobre a sua mestiçagem numa sociedade urbana que, ainda que se diga contra ‘brancos, pátrias, guerras, posses, preguiças e ignorâncias’, parece querê-lo branco, a ponto de deixá-lo sem ar.”⁸⁰

Maria de Lourdes Teodoro, em *Modernisme brésilien et négritude antillaise: Mário de Andrade et Aimé Césaire*⁸¹, ao comparar os dois escritores, reconhece sobretudo semelhanças, pois ambos provêm de países mestiços, colonizados e ambos enxergam nesse espaço um “caos cultural”. Adeptos do surrealismo, eventualmente Mário e acentuadamente Césaire, utilizam-se dessa estética para exercitar um poder que libera o olhar, a percepção do mundo e da condição humana. O livro ancora-se, sobretudo, no estudo de identidade realizado por Daniel Pageaux, para quem, resumidamente, o processo de autoconhecimento vem simultaneamente a um processo de conhecimento do outro. Nesse sentido, Mário de Andrade e Aimé Césaire, segundo a autora, passaram por um processo semelhante de conhecimento do povo de seus países, concomitante ao conhecimento de si mesmos, como indivíduos. Essa conclusão firma a singularidade do ensaio, na medida em que inaugura uma aproximação do discurso modernista de Mário de Andrade com o movimento Négritude.

⁸⁰ SANTOS, Jussara. “Talvez negro (por que não vermelho?): detalhes de um Mário arlequinal. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna e Maria Nazareth Soares Fonseca (Org.). *Poéticas afro brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza, 2002, p. 99-116.

⁸¹ TEODORO, Maria de Lourdes. *Modernisme brésilien et négritude antillaise: Mário de Andrade et Aimé Césaire*. Paris: Éditions L’Harmatan, 1999.

Em *Literatura e afro descendência no Brasil*: antologia crítica encontra-se nomes de escritores mestiços canônicos como Gonçalves Dias, Machado de Assis, Cruz e Souza e Lima Barreto. Para Eduardo de Assis Duarte, organizador da obra, Mário de Andrade, não incluído na antologia, exemplifica a negação à afro descendência, “mulato que, como tantos outros buscou a negação da origem, tanto socialmente como em alguns dos seus escritos”⁸². Nos “Poemas da Negra”, Duarte, quando aproxima os versos 6 a 8 do poema III – “É a escuridão suave/ Que vem de você,/ Que se dissolve em mim.” – e os versos 5-6 do poema IV – “Ôh, meu amor,/ Nós não somos iguais!” - sugere que o eu poético nega a possibilidade de se assemelhar à Negra⁸³. Manifesta-se a seguir:

“Apesar das concessões ao discurso racial hegemônico, Mário de Andrade deixou considerável acervo de estudos e pesquisas sobre a oralidade de origem africana presente em nossa cultura popular, além de belas páginas sobre a arte da ‘mulataria’ no século XVIII, em especial, sobre Aleijadinho. Nesses momentos, a afrodendência assume a forma de retorno do recalcado, e passa a dirigir a sensibilidade e o olhar do sujeito mestiço.”⁸⁴

Ainda que se considere a importância do discurso de Mário de Andrade no campo da *valorização* da cultura brasileira, identifico nos estudos sobre a sua obra poética e ficcional, quando se tangencia a discussão da voz negra, uma tendência ao não reconhecimento do escritor nessa esfera. Creio que se trata de uma inclinação que considera a experiência do negro apenas quando se identifica elementos que correspondam a uma atuação afirmativa. As representações criadas por um escritor negro – sobre o negro – podem ser diversas, pois

⁸² DUARTE. Eduardo de Assis. “Literatura e afro descendência”. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida Pereira (Org.). *Um tigre na floresta de signos*: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p. 78.

⁸³ Nesta tese, interpreto esses versos no meu capítulo sobre os “Poemas da Negra”, como um desejo do eu lírico pela mulher, desejo que não se exaure; uma tentativa de continuidade amorosa não compartilhada na mesma intensidade por ela: “Ôh meu amor,/ Nós não somos iguais!/ Tu me proíbes/ Beber água após// Eu volto à calma e não te vejo mais” (Poema “IV”, v. 4-10). V. 146.

⁸⁴ DUARTE. Eduardo de Assis. “Literatura e afro descendência”. Ed. cit., p. 78.

são originárias da experiência do indivíduo e, portanto, deve-se levar em conta seu complexo aspecto subjetivo.

Pensando na dicotomia “negro-tema e negro-vida” elaborada por Guerreiro Ramos, pode-se entender que uma parte da crítica lê Mário de Andrade na ótica do “negro-tema”, isto é, o negro que, em alguns escritores figura como “uma coisa examinada, olhada, ora como ser mumificado, ora como ser curioso”.⁸⁵ No contrapelo dessas leituras, identifico em Mário de Andrade a esfera do “negro-vida”: “algo que não se deixa imobilizar, é despistador, profético, multiforme, do qual, na verdade não se pode dar versão definitiva”.

Quando penso que na literatura há uma coexistência de diferentes vozes negras, polifonia que cresce e não anula nenhuma outra parte, incluo, pois, Mário de Andrade nesta afirmação de Ianni:

“Nem sempre, no entanto, esse universo humano social, cultural e artístico está explícito, pleno. Em alguns escritores ele pode aparecer em fragmentos, pouco estruturados. E há mesmo obras nas quais ele parece recôndito, invisível, sublimada. Esse pode ser o caso de Cruz e Souza e Machado de Assis. Nesses autores o tema da negritude, ou negricia, estaria implícito, subjacente, decantado. Mas pode ser um segredo de sua invenção literária, de tal maneira que sem ele suas obras permaneceriam inexplicáveis.”⁸⁶

Concordando com Eduardo de Assis Duarte, suponho que no Brasil, de fato, “A ideia de branqueamento implica denegação do ser e do existir negro num país racista e camuflado”⁸⁷. Mas por que não pensar que as negações e ou disfarces podem ser experiências que também trazem em si um existir negro que valem ser observados nos estudos literários e sociais? A experiência de ser negro, em uma sociedade preconceituosa, passa pelo subjetivo e por isso suas particularidades, explicitamente engajadas ou não,

⁸⁵ APUD BARBOSA, Muryatan Santana. “Guerreiro Ramos: o personalismo negro”. *Tempo social*, vol. 18, nº 2. São Paulo, nov. 2006 <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12522>. Último acesso: 5/10/14.

⁸⁶ IANNI, Octávio. “Literatura e consciência”. In: DUARTE, Eduardo de Assis e FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Literatura e afro descendência no Brasil*, v. 4. Editora UFMG, 2011, p. 185.

⁸⁷ DUARTE, Eduardo de Assis. “Literatura e afro descendência”. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida (Org.). *Op. cit.*, p. 78.

podem participar da criação literária. Nesse sentido, o pensamento de Stuart Hall contribui para minha interpretação, principalmente nesse trecho que, apesar de longo, merece ser citado:

“Existe, é claro, um conjunto de experiências negras historicamente distintas que contribuem para os repertórios alternativos que mencionei anteriormente. Mas é para a diversidade e não para a homogeneidade da experiência negra que devemos dirigir integralmente a nossa atenção criativa agora. Não é somente para apreciar as diferenças histórias e experiências dentro de, e entre, comunidades, regiões, campo e cidade, nas culturas nacionais e entre diásporas, mas também reconhecer outros tipos de diferenças que localizam, situam, posicionam o negro. A questão não é simplesmente que, visto que nossas diferenças raciais não nos constituem inteiramente, somos sempre diferentes e estamos negociando diferentes tipos de diferenças – de gênero, sexualidade, classe. Trata-se também do fato de que esses antagonismos se recusam a ser alinhados; simplesmente não se reduzem uns ao outro, se recusam a se aglutinar em torno de um eixo de diferenciação. Estamos constantemente em negociação, não com um único conjunto de oposições que nos situe sempre na mesma relação com os outros, mas como uma série de posições diferentes. Cada uma delas tem para nós o seu ponto de profunda identificação subjetiva. Essa é a questão difícil da proliferação no campo das identidades e antagonismos: elas frequentemente se deslocam entre si.”⁸⁸

Pensando, portanto, nas diferentes possibilidades de experiências negras, retomo a ideia de Eduardo de Assis Duarte, para quem “a afrodescendência [em Mário de Andrade] assume a forma de retorno do recalado”. Relembro que, nesse conceito psicanalítico usado por Duarte, o recalque é um mecanismo psíquico cuja “essência consiste simplesmente em afastar determinada coisa do consciente, mantendo-a à distância”⁸⁹, pois “o motivo e o propósito da repressão nada mais eram do que a fuga ao desprazer”⁹⁰. Na sequência de sua análise, Freud reconhece que este mecanismo de defesa gera uma energia que será

⁸⁸ HALL, Stuart. “Que negro é esse na cultura negra?”. In: SOVIK, Liv (ORG.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 327-328.

⁸⁹ FREUD, Sigmund. “Repressão”. In: *A História do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos* (1914-1916). Vol 14: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira/ com comentários e notas de James Strachey; em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson. Tradução do alemão e do inglês de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 152.

⁹⁰ Cabe lembrar que “recalque” e “repressão” são diferentes traduções do mesmo conceito discutido por Freud.

canalizada para outra esfera do consciente, sendo assim, o recalque não desaparece simplesmente; caso desapareça, não é mais possível ser analisado. Penso que se houve, de fato, um recalque no escritor mulato, o poeta encontrou, na arte, o seu lugar de vazão. Essa hipótese nasce da leitura de “Reconhecimento de Nêmesis”, poema em que a voz negra é patente e o sujeito lírico promete *concertar* (com C) “as cruzes do seu destino” (v. 188)⁹¹.

Além disso, vale notar que o momento histórico favorece os processos de recalque social em que, por exemplo, os negros vivem as mazelas do preconceito (como ainda hoje). O poeta Mário de Andrade transfigura em seus versos, no losango negro no qual me detenho, não apenas um conteúdo negro individual, mas coletivo, isto é, dos negros de sua época; que vivem no contexto do racismo científico e da falácia de uma democracia racial.

O estudo do sujeito lírico, na chave do losango negro, identifica uma dicotomia. Esta: o eu poético que observa o negro na sociedade, e se solidariza com ele, e aquele que mergulha, como sujeito lírico negro, em questões subjetivas. São manifestações que não se anulam; na verdade, coexistem em alguns momentos. No estudo do sujeito lírico no losango negro, procurei encontrar, na obra poética de Mário de Andrade, versos que moldam esses dois aspectos. Mas na minha abordagem das facetas do sujeito lírico em suas ligações com o negro, antes de chegar à parte que atribuo principal nesta tese, na qual, em três capítulos, empenho-me na análise de três títulos, no âmbito do losango negro – “Reconhecimento de Nêmesis”, “Poemas da Negra” e “Nova canção de Dixie” –, devo percorrer aspectos que entendo necessariamente predecessores. Nesse momento futuro, em “Reconhecimento de Nêmesis”, quando o sujeito lírico negro luta, mas também se solidariza consigo, isto é, com o menino moreno que é seu duplo; nos doze “Poemas da Negra” em que ao encontrar sua

⁹¹ Pensando a arte como lugar possível de atuação de um mecanismo de defesa psíquico, destaco a artista plástica Louise Bourgeois, cuja arte ganha explicitamente um caráter psicanalítico; em uma de suas obras escreve “Art is a Garanty of Sanity”.

musa maior, a Negra, o eu poético a resgata da condição marginal de pobre e prostituta, transgredindo a tradição literária brasileira no que ela direciona, à negra, versos pejorativos; poemas nos quais o poeta se assemelha à musa de azeviche, com quem alcança, no plano cósmico, a plenitude do encontro amoroso. E na “Nova canção de Dixie”, quando o sujeito lírico elimina qualquer possibilidade de visitar uma terra onde existe linha de cor, vendo, no afastamento, uma forma de se solidarizar com as vítimas da vilania do racismo dos Estados Unidos. Vale lembrar que se trata de atitude bastante semelhante à de alguns artistas negros norte-americanos que, na década de 1960, recusaram apresentações no palco. Ray Charles, por exemplo, como repúdio ao racismo, deixou de comparecer a um show no estado da Geórgia, em que a entrada de espectadores negros era proibida.

Meu trabalho sobre o negro na poesia de Mário de Andrade, ao levar em consideração o contexto histórico, concorda com Jaime Ginzburg para quem o estudo da literatura deve atentar para os problemas e traumas sociais:

“Alguns escritores fundamentais da literatura brasileira moderna elaboram suas configurações da condição humana acentuando seu caráter problemático e agônico, em acordo com o fato de que, no contexto brasileiro, a constituição da subjetividade é atingida pela opressão sistemática da estrutura social, de formação autoritária. Sendo abalada a noção do sujeito, em razão do impacto violento dessa opressão, é abalada também a concepção de representação. Esta se problematiza, exigindo do leitor a perplexidade diante das dificuldades de constituição de sentido, tanto no campo da forma estética, como no campo da experiência social.”⁹²

Não pretendo interpretar um fato social através da expressão lírica, mas, de acordo com Adorno, analisar em um universo individual, na construção particular de uma linguagem, a expressão de uma voz poética que, muitas vezes, mantém uma relação com o sujeito coletivo⁹³. O negro no Brasil nos anos pós Abolição – Mário de Andrade nasceu

⁹² GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 235.

⁹³ ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. Trad. e apresentação: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2003, p.78-89.

cinco anos depois da Lei Áurea – viveu no auge do racismo científico. Além disso, naquele momento, outros estereótipos eram alimentados, segundo Lilia Moritz Schwarcz e Heloísa Murgel Starling, em *Brasil: uma biografia*:

“Após a Abolição, as populações de origem africana foram marcadas por um racismo silencioso, mas eficaz, expresso por uma leitura hierarquizada e criteriosa das cores. Imagens como o ócio e a preguiça se associaram rapidamente aos negros e mestiços, definidos como desorganizados social e moralmente.”⁹⁴

Como os estereótipos são muitas vezes contestados por Mário de Andrade, é interessante lembrar que ele, quando jovem, publica, em 1918, o artigo em que defende a preguiça como uma “virtude” necessária à criação artística e à contemplação do belo⁹⁵. E que, em 1928, faz com que seu personagem Macunaíma só não se canse de repetir “Ai que preguiça!”, como no capítulo 5, quando chega na cidade grande comandada pelo dinheiro pelo trabalho obrigatório. E ainda, nos estudos sobre a superstição da cor preta, por ele desenvolvidos no final dos anos de 1930, e sistematizados pela primeira vez na conferência “Cinquentenário da Abolição”, ao construir sua hipótese sobre a origem do preconceito de cor, referira-se com desdém a Arthur de Gobineau, um dos teóricos do racismo científico⁹⁶.

Há, na obra de Mário de Andrade, principalmente na poesia, um desejo de comunhão com os homens. Na verdade, o desejo de união e igualdade pode ser identificado desde a formação interdisciplinar do escritor. Educado no cristianismo católico, serviu-se não só da

⁹⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. “A primeira Republica e o povo nas ruas”. In: SCHWARCZ, Lillian Moritz e STARLING, Heloísa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 344.

⁹⁵ Artigo em *A Gazeta*. São Paulo, 3 de setembro, 1918, recolhido em ANDRADE, Mário de. “A divina preguiça”. In: BATISTA, Marta Rossetti, LIMA, Yone Soares de e LOPEZ, Telê Ancona. *Brasil: primeiro tempo modernista: 1917-1929*. São Paulo: IEB-USP, 1973, p.183.

⁹⁶ “Não se trata de uma questão antropológica, nem da estupidez de um Gobineau ou de um ariano, nem de uma comparação de culturas: se trata de uma simples superstição de cor, anterior ao convívio de pretos e brancos, que se descarregou sobre as raças negras dominadas”. ANDRADE, Mário de. “Cinquentenário da Abolição”. In: *Aspectos do folclore brasileiro*. Ed. cit. Conferir a primeira transcrição do texto, publicada com o título “Estudos sobre o negro”. In: *Revista Marioscriptor*, nº 2. Disponível em: http://www.ieb.usp.br/marioscriptor_2/criacao/estudos-sobre-o-negro.html. Último acesso:30/7/15.

filosofia ocidental como da oriental⁹⁷. Nesse sentido, é preciso distinguir que não se trata de uma visão essencialista que não pesa as diferenças. Segundo o retrato traçado por Marcos Antonio de Moraes, Mário foi “um homem de ação, movido por estratégias estéticas e intelectuais, desejando conjugar o verbo ‘tudoamar’, intuído pelo amigo Manuel Bandeira, um esbanjador de vitalidade que descobrira a compaixão pelos homens no que ela significa sofrer junto. Humanamente, sem mistificações.”⁹⁸

Há, de fato, na obra poética de Mário de Andrade um diluir-se do indivíduo pelo social, em uma perspectiva de compaixão. No poema “Aspiração”, por exemplo, o sujeito lírico desintegra-se no coletivo “Dei tudo o que era meu, me gastei no meu ser,/ Fiquei apenas com o que tem de toda a gente em mim.../ Doçura da pobreza assim...// Não me sinto mais só. Dissolvido nos homens iguais” (v. 4-7)⁹⁹.

Penso que além da compaixão, Mário de Andrade compartilha um desejo de apoderamento do colonizado, em sintonia com os nomes da vanguarda sul americana de sua época, como o escritor José Maria Arguedas, no Peru, ou os muralistas mexicanos José Maria Orozco, David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera. Desejo esse que tocou, na literatura argentina, o Jorge Luis Borges dos anos de 1920. Esses e outros intelectuais latino-americanos articularam uma espécie de pensamento pré-multiculturalista, isto é, reivindicaram de forma precursora a compreensão e valorização de diferenças locais. Os vanguardistas sul-americanos, antes dos estudos ingleses pós-colonialistas, contestaram os valores europeus. Nesse sentido, é interessante notar o conceito de primitivo para Mário de

⁹⁷ Em carta à Oneyda Alvarenga, Mário relembra: “Filosofo mesmo, li poucos. Os sistemas não conseguiam me interessar, principalmente os modernos que me fatigavam pavorosamente. Só Montaigne que aliás é mais moralista que exatamente filosófico. Li Platão, quase todo, e bastante Aristóteles. Para o meu uso só quem me interessou foi Epicuro, de que sabia as doutrinas mas não li. E quando me caíram nas mãos os chineses, Confúcio me caceteou, Lao-Tsé me deslumbrou. E o deslumbramento continuou pelo Zenismo e principalmente as doutrinas dos Mestres do Chá. Epicuro, Lao-tsé e os Mestres do Chá formam a atitude transcendente da minha vida”. ANDRADE, Mário de e ALVARENGA, Oneyda. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 271.

⁹⁸ MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2007, p. 15.

⁹⁹ ANDRADE, Mário de. “Aspiração”. In: *Poesias completas*, v. 1. Ed. cit, p. 357.

Andrade, segundo Telê Ancona Lopez: “primitivo é para ele aquele que, como povo ou indivíduo, tem condições de prezar os valores da sensibilidade”. E ainda: “há duas civilizações para Mário de Andrade, uma falsa e rotulada, igual a progresso e uma verdadeira e necessária: a do primitivo”¹⁰⁰.

No universo da poesia multifária de Mário de Andrade, coexistem muitos losangos a serem estudados, como o vermelho (indígena), o losango branco (imigrante europeu). A presente pesquisa, ao reconhecer que o escritor, quando busca a entidade brasileira, inclui a cultura negra de forma valorativa e não exótica e, além disso, experimenta a miscigenação na própria existência, focaliza o losango negro que reverbera em toda sua obra poética e integra-se ao traje do poeta arlequinal.

¹⁰⁰ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. Ed. cit, p. 113.

3. OS SUJEITOS LÍRICOS NO LOSANGO NEGRO

Depois do citado estudo de 1942, em que Antonio Candido classifica as fases do poeta Mário de Andrade, João Luiz Lafetá, em 1986, busca decifrar as máscaras do poeta que se multiplica¹⁰¹. Na primeira, descobre o trovador arlequinal que, em 1922, traduz uma “pesquisa da identidade do poeta e da sua Paulicéia”; depois, percebe a máscara da “pesquisa do eu”, iniciada em *Losango cáqui* (1926), “na qual há uma conquista definitiva da forma coloquial”. Na terceira, a que denomina “o poeta aplicado”, o estudioso localiza, em *Clã do jabuti* (1927), a pesquisa das diferentes expressões culturais brasileiras e de “um jeito de ser com o qual se identifique”, movido pelo desejo de relacionar o canto e a poesia “aos vários aspectos da vida brasileira”. Em *Remate de males*, obra que sai em 1930, não identifica propriamente outra máscara, e sim um momento caracterizador do fim de um ciclo da poesia de Mário de Andrade, anunciado pelo próprio artista, em cujos versos se colocam, para Lafetá, “as experiências finais da década, quando o modernismo abandona a estética do choque, e refluí para uma meditação mais interiorizada”. A quarta máscara, “espelho sem reflexo”, o crítico a divisa no livro *Poesias* que, em 1941, recolhe os inéditos “A costela do Grão Cão” e “Livro azul”, nos quais se constitui “a imagem da crise (a crise da imagem...) envolvendo o poeta. Em ambos acusa a profunda busca do eu lírico mergulhado em si mesmo ao lado da procura do outro, implicando uma dimensão social associada à “intimidade atormentada”. Na quinta e última máscara, aponta o “poeta político” n’ *O carro da miséria*, na *Lira paulistana* e em “Café (Concepção melodramática)”, no vínculo com “a denúncia da exploração social, a revisão amarga daquilo que fora cantado de modo eufórico na juventude, a esperança de transformação, a resistência, e a expressão de uma angústia muito pessoal diante dos desmandos do mundo”.

¹⁰¹ LAFETA, João Luis. “A poesia de Mário de Andrade”. In: PRADO, Arnoni (Org.). *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004, p. 296-336.

A análise das máscaras do poeta, realizada por Lafetá, alimentou o presente estudo no que tange a compreensão de que há, de fato, na poesia de Mário de Andrade, diferentes expressões ligadas ao coletivo e ao indivíduo. Contudo, proponho uma outra leitura, na chave do losango negro, baseada em uma dicotomia que perpassa toda poesia mariodenadradiana. Diferentemente de Lafetá, que identifica um avanço da “pesquisa do eu” para um “poeta político”, verifico de forma não progressiva, um *sujeito lírico flâneur solidário com o negro* e um *sujeito lírico negro*. Este se manifesta também de forma projetiva, isto é, cara a cara com seu duplo, realiza o que denomino *narciso às avessas*¹⁰².

Nessa perspectiva do *sujeito lírico flâneur solidário com o negro* e do *sujeito lírico negro*, foi possível examinar a ocorrência, em ambas manifestações, de uma expressão coletiva alinhada com o próprio sentido da poesia solidária que marca a criação do poeta. A presente análise dos sujeitos líricos no losango negro procura distinguir os versos que correspondem a essas duas expressões. Ressalvo que nem todos os poemas escolhidos para essa discussão recebem uma análise minuciosa, pois o que se pretende é, antes de tudo, focalizar o fenômeno. Em “O *sujeito lírico flâneur solidário com o negro*” e “Eu e nós – a voz negra na criação de *Lira paulistana*”, a partir da análise de determinados poemas e versos, deseja-se identificar essas duas expressões. Nesta parte, o estudo de manuscritos exibem diferentes versões do texto de um poema de *Lira paulistana* – “Garoa do meu São Paulo,” – cujos documentos do processo criativo revelam essas duas manifestações do sujeito lírico, e a escolha por uma delas, pelo poeta.

¹⁰² O conceito que proponho *narciso às avessas* é discutido com ênfase no capítulo “‘Reconhecimento de Nêmesis’ ou as linhas da mão morena”. V. p. 88.

O sujeito lírico *flâneur* solidário com o negro

O sujeito lírico *flâneur* solidário com o negro é encontrado desde 1922, em *Pauliceia desvairada*. Antes, porém, de palmilhar as ruas na companhia do *flâneur*, preciso me deter na construção de São Paulo pelo “novo Anfião moreno”, o poeta arlequinal, no instante em que ele pontua a primeira referência ao negro, ainda que por meio do eufemismo “moreno”. Referência e metáfora que estão, de fato, no “Prefácio interessantíssimo” de *Paulicéia desvairada*, preâmbulo com o valor de manifesto, no livro de 1922:

“Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio só [...]. Nesse momento: novo Anfião moreno e caixa-d'óculos, farei que as próprias pedras se reúnam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas muralhas esconderemos nossas tribos.”¹⁰³

Nesse trecho, o Anfião moreno moderno que se retrata de óculos, ao reconhecer a própria mestiçagem, prende-se a raízes na cultura européia (na evocação do mito grego) e na africana (“moreno”), equivalendo a parcelas que compõem o sangue miscigenado do poeta e do brasileiro. O artista, ao desenvolver o modernismo com a sua arte, edifica um ideário e *Pauliceia desvairada*, livro de poesia moderna; faz como Anfião que, cantando, concretizara Tebas. Para isso, não lhe serve a lira; declara-se *luthier* de seu “alaúde vário”, novo, ainda que inspirado no instrumento musical do trovador medievo, já captado pelo romantismo francês e brasileiro. No “Prefácio interessantíssimo”, Mário de Andrade demarca uma posição estética moderna, na qual o alaúde tem significado maior na intenção de firmar a nacionalidade, posição essa que se mostra na poesia de *Pauliceia desvairada*, ao atualizar o nacionalismo do trovador antigo como haviam feito Musset e o nosso Gonçalves Dias. No

¹⁰³ ANDRADE, Mário de. “Prefácio interessantíssimo”. In: “Pauliceia desvairada”; in: *Poesias Completas*, v. 1. Ed. cit., p.74-75.

poema profissão de fé, “Trovador”, que culmina no verso “Sou um tupi tangendo um alaúde!”¹⁰⁴ estão essas matrizes, como analisa Telê Ancona Lopez, no tocante a um projeto nacionalista que se afunila, em 1922, no compromisso com a cidade de São Paulo, Brasil e microcosmo.¹⁰⁵ Nessa cidade erigida pela poesia, a Pauliceia desvairada, quem se move, perambula, é o poeta arlequim vestido de losangos/retalhos da *urbe* multifacetada, arlequinal.

Ao pensar em Mário de Andrade poeta *flâneur*, evoco as cogitações de Walter Benjamin sobre Charles Baudelaire que, no exercício da *flânerie* pelas ruas de Paris da Belle Époque, capta diferentes personagens e situações. A modernização da cidade grande, a possibilidade das pessoas se manterem incógnitas torna-se material da criação de *Flores do mal*. Benjamin destaca que pela primeira vez as pessoas ficavam muito próximas por longos períodos, nos bondes, por exemplo, sem que tivessem que dirigir a palavra umas às outras.¹⁰⁶

Aproximando as duas metrópoles, Paris e São Paulo, quando passam por um processo de modernização, cada qual com suas particularidades, é possível dizer que, assim como o poeta francês, Mário de Andrade, em 1922, examina a Pauliceia daquele momento, uma singular cidade brasileira. Vale dizer, inserida em um processo de crescimento populacional, industrialização e expansão de edifícios e dos meios de transporte. No cenário da metrópole brasileira do século XX, a modernolatria futurista não pontifica, embora Mário incorpore conquistas do *Manifesto Técnico*, promulgado por Marinetti e companheiros. O poeta paulistano é motivado, sobretudo, pela paisagem humana, nas feições dos contrastes sociais. Como bem analisa Antonio Candido, “Mário de Andrade praticou em toda sua obra a poesia

¹⁰⁴ ANDRADE, Mário de. “O trovador”. In: “Pauliceia desvairada”; in: *Poesias completas*, v.1. Ed. cit., p.78.

¹⁰⁵ ANCONA LOPEZ, Telê. “A biblioteca de Mário de Andrade seara e celeiro da criação”. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: Ensaio de crítica genética*. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras/ CAPES, 2002, p. 45-72.

¹⁰⁶ BENJAMIN, Walter. “Paris do Segundo Império”. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989. P.9-102.

da rua e do poeta andarilho, frequentemente nas horas da noite, marcadas pela inquietação e mesmo pela angústia”¹⁰⁷.

Na Pauliceia do poeta arlequim, a loucura corresponde à visão mais aguda, as contradições sociais são denunciadas, a música do povo soa e os pobres, os marginalizados, assim como os imigrantes e os negros estão no olhar do sujeito lírico. A ironia, nesse endereçamento, chancela o poeta moderno, aquele que ultrapassa as coordenadas programáticas do modernismo, considerado o pensamento de Henri Lefèbvre, em *Introdução à modernidade*.¹⁰⁸ A presença da máquina, em *Pauliceia desvairada*, é revestida de ironia: veja-se no poema “O domador”, no qual o bonde, transporte público, contrasta com o automóvel veloz do louro filho do imigrante que fizera a América. O poeta, no bonde, convive com a pluralidade racial, a pobreza e a dor, contado o negro, na metáfora “um noite”:

“Mário, paga os duzentos réis.
São cinco no banco: um branco,
um noite, um ouro,
um cinzento de tísica e Mário...
Solicitudes! Solicitudes!” (v. 12-16)¹⁰⁹

Nessa cidade arlequinal, no poema “Noturno”¹¹⁰, tem vez e voz o imigrante italiano pobre que entoia seu pregão (“– Batat’assat’ô furnn!...”), enquanto que a luz do bonde, veículo moderno, vai “cuspindo”/ “ferindo”/ “jorrando um orifício na treva cor de cal...”; abrindo com a luz a neblina da noite, significativa treva branca; e, no *bas fond*, o mulato sarará canta ao violão ostentando a miscigenação na “cabeleira feita de *alianças polidas*...” (grifei o polimento ironizado pelas reticências):

¹⁰⁷ CANDIDO, Antonio. “O poeta itinerante”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 231.

¹⁰⁸ LEFÈBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Trad.: Jehovanira Souza. São Paulo: Paz e Terra, 1969.

¹⁰⁹ IDEM. “O domador”. In: “Pauliceia desvairada”; in: *Poesias completas*, v. 1. Ed. cit., p. 92.

¹¹⁰ IDEM. “Noturno”. In: “Pauliceia desvairada”; in: *Poesias completas*, v. 1. Ed. cit., p. 96.

“Um mulato cor de ouro,
com uma cabeleira feita de alianças polidas...
Violão! ‘Quando eu morrer...’ Um cheiro pesado de baunilhas
oscila, tomba e rola no chão...
Ondula no ar a nostalgia das Baías... (v.18-22)

Em “Noturno”, poema sensorial, trabalhado pelo verso harmônico e pela polifonia, destaca-se, pois, um dos personagens notívagos das ruas do Cambuci, bairro da marginalidade, onde se localizava a cadeia pública. O mulato alcoolizado exala “Um cheiro pesado de baunilhas” cai, conseguindo cantar apenas um verso da ladainha, fragmento com valor de colagem em “Noturno”. Lembro que esta ladainha, com música e letra do mestre de Capoeira Besouro do Mangangá¹¹¹, entrou para a nossa tradição: “Quando eu morrer me enterre na Lapinha,/ quando eu morrer me enterre na Lapinha,/ calça, culote, paletó, almofadinha”¹¹².

Parando, agora, em *Losango cáqui*, livro de 1926, composto de poemas escritos em 1922, na circunstância dos seus exercícios militares de reservista do Exército, é importante se tomar o poema cinematográfico “A menina e a cantiga”, no qual o sujeito lírico *flâneur* solidariza-se com o negro ao denunciar, em uma cena nas ruas de São Paulo, condições de trabalho que o subjugam. A beleza dos versos está no contraste da ingenuidade da criança que brinca, canta e se disponibiliza a ajudar, com a renúncia da avó, mantendo a menina negra longe da realidade violenta do mundo adulto. Nos versos coexistem a denúncia da herança do passado escravocrata – o duro trabalho braçal – e a esperança de mudança,

¹¹¹ Aprendiz de Mestre Alípio, Besouro Mangangá (1895-1924), viveu no Recôncavo Baiano, tornou-se famoso pela agilidade sem igual de seus movimentos, em uma época em que a capoeira ainda era proibida no país. Uma das muitas histórias que o cercam conta que mestre Cobrinha Verde (1917-1983) foi iniciado, aos 4 anos, por Besouro Mangangá, seu primo, com a condição de nunca ganhar dinheiro com a capoeira.

¹¹² . Na década de 1960, conforme depoimento de Baden Powell, esta canção foi colhida por ele em uma roda de samba na Bahia, e anexada à “Lapinha”, da autoria dele e de Paulo César Pinheiro, interpretada por Elis Regina. Depoimento de Baden Powell a Fernando Faro para o programa “Ensaio”, da TV Cultura, em 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NOyYiLoOdfA> . Último acesso: 15/5/13.

representada no categórico “Naão” que transfigura o ímpeto da avó para que a vida da neta seja diferente, ou que, pelo menos, seja adiado o sofrimento.

“... trarilarára... traríla...

A menina esganiçada magriça com a saia voejando por cima dos joelhos em nó vinha meia dançando cantando no crepúsculo escuro. Batia compasso com a varinha na poeira da calçada.

... trarilarára... traríla...

De repente voltou-se pra negra velha que vinha trôpega atrás, enorme trouxa de roupas na cabeça:

– Qué mi dá, vó?

– Naão.

... trarilarára... traríla...”

Prosseguindo no trajeto do *flâneur*, observa-se, no poema “XV”, um ponto chave que será elaborado com ênfase em *Clã do jabuti*, obra publicada em 1927. Esse ponto que, para Lafetá, advém da pesquisa do eu, entendo também como a constituição plural do eu brasileiro:

“Abro tua porta inda todo úmido do orvalho da manhã.

Estávamos tão bonitos hoje...

Os filhos dos fazendeiros

Os filhos dos italianos...

Tinha também alguns com a pele morena por demais

Como deve ser ridículo um negro passeando em Versalhes!

“Detestável Paris!”¹¹³ (v. 1-7)

Na primeira estrofe, o sujeito lírico descreve à amada o pelotão ao qual ele pertence. O verbo “estávamos” (v.2) na primeira pessoa do plural assegura o conjunto qualificado pelo poeta como “bonito”, constituído por homens jovens uniformizados sem acusar diferença entre eles. Nos dois versos seguintes, surge o primeiro ponto que os separa e desmancha a

¹¹³ IDEM. “XV”. In: “Losango cáqui”. In: *Poesias completas*, v. 1. Ed.cit., p. 155.

rápida visão inicial de igualdade: “Os filhos de fazendeiros/ Os filhos de italianos...”. Fazendeiros x italianos, isto é, uma velada antítese, no uso das reticências; ricos e pobres, pois, diferentemente dos donos de terra, sabe-se que a maioria dos imigrantes italianos pertencia a uma camada de menos recursos, trabalhando, inclusive, nas fazendas.

Em seguida, no verso de tom coloquial, decalcado no português falado no Brasil, proposta modernista, “Tinha também alguns com a pele morena por demais”, o eufemismo “moreno” expõe, ao lado da diferença de classe, a diversidade racial, para, abruptamente, recorrer outra vez aos opostos, mas de modo evidente, nos adjetivos “bonitos” (v.2) x “ridículo” (v.6). O soldado negro é excluído, jogado, através de hipótese, em um espaço europeu no qual ele destoa – Versalhes, lugar símbolo da aristocracia branca francesa, nas imediações da capital francesa, transformado em ponto de turismo. O negro é excluído para, de imediato, ser como que vingado na invectiva do verso que ganha relevo ao se desprender da estrofe – “Detestável Paris!” –, figurando, na inopinada reação do modernista, a projeção do preconceito racial. A próxima estrofe do poema procura tudo conciliar na ironia da conjunção adversativa e do uso das reticências, ironia voltada também para a própria obra:

“Porém nós fazíamos a mesma raça,
Grande gente nova sem ódios,
Povo de trabalho e de aventura...
Novo-Continente, novo centro do mundo!...” (v. 8-11)

Algumas vezes coexistem *o negro flâneur solidário com o negro* e *o sujeito lírico negro*, projeção de si mesmo. No último poema mencionado, é possível pensar que o eu poético seja um dos soldados com “a pele morena por demais!”.

Algo semelhante ocorre no poema “XXXI”, “Cabo Machado”. Dentre todos os que compõem pelotão, Machado é destacado e ganha versos dedicados a ele. O soldado “cor-de-jambo”, mais uma variante de cor da pele usada pelo poeta para denominar alguém de origem africana, recebe referências valorativas em sua caracterização: ele é capoeira –

“Cabo Machado toma jeito de rasteira”- e “anda maxixe”, na alusão à dança que mescla expressão de origem europeia e africana; é bonito “É como se a madrugada andasse na minha frente”¹¹⁴, caminha que em ginga ritmada e “Não rejeita o bom tom do pó-de-arroz”, aqui na tentativa evidente de se clarear. Cabo Machado “reversejado”, expressão que tomo emprestada de Victor Knoll¹¹⁵, no poema “XLIII”, além de captado pelo sujeito lírico, pode também valer como uma projeção do eu lírico, na tentativa de uma autovalorização. Mas, como sempre, o Narciso do losango negro não faz uso do espelho, atribui a outro traços que o constituem.

Em *Clã do jabuti*, obra em que se destaca o profundo interesse de Mário de Andrade pela brasilidade, os poemas não se restringem a São Paulo e expandem-se pelo Brasil. Na correspondência com o amigo Manuel Bandeira, a criação de *Clã do jabuti* é amplamente discutida; entusiasmado, o poeta recifense reconhece: “*Clã do jabuti* é um título estupendo! Pôs-me num estado indescritível de agitação! Como eu sou deliciosamente criança! [...] Mas, Mário, não é um título: é um poema.” O livro abarca “Carnaval carioca”, versos inspirados na festa que impediu a visita programada naquele ano de 1923 de Mário ao amigo. Desculpas pedidas e aceitas¹¹⁶, esses e outros poemas são enviados e reenviados gerando uma frutífera troca de ideias.

¹¹⁴ A imagem da noite como sinônimo de beleza do corpo negro está também nos “Poemas da Negra”, conforme apresento no estudo dos poemas.

¹¹⁵ KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Hucitec, 1983.

¹¹⁶ Na carta, se lê: “Não me condene antes que me explique.

Depois perdoarás.

Foi assim. Desde que cheguei ao Rio disse aos amigos: Dois dias de Carnaval serão meus. Quero estar livre e só. Para gozar e para observar. Na segunda-feira, passarei o dia com Manuel, em Petrópolis. Voltarei à noite para ver os afamados cordões.

Meu Manuel... Carnaval!... Perdi o trem, perdi a vergonha, perdi a energia... Perdi tudo. Menos minha faculdade de gozar, de delirar... Fui ordinárrissimo. Além do mais: uma aventura curiosíssima. Desculpa contar-te toda esta pornografia. Mas... Que delícia, Manuel, o Carnaval do Rio! Que delícia, principalmente, meu Carnaval! Se estivesses aqui, a meu lado, vendo-me o sorriso camarada, meio envergonhado, meio safado com que te escrevo: ririas. Ririas cheio de amizade e de perdão.” V. MORAES, Marcos Antonio de Moraes de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, 2ª ed. São Paulo, Edusp, 2001, p. 84.

Em “Carnaval carioca”, dentre as multiplicadas referências ao negro no cenário da festa da qual o poeta participa, de início, como observador, a imagem da moça negra sambista, num misto de profano e sagrado, serve-lhe como metáfora da felicidade:

“Em baixo do Hotel Avenida em 1923
Na mais pujante civilização do Brasil
Os negros sambando em cadência.
Tão sublime, tão África!
A mais moça bulcão polido ondulações lentas lentamente
Com as arrecadas chispando raios glaucos ouro na luz peluda
de pó.
Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivens de ondas em cio.
Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual.

“E o bombo gargalhante de tostões
Sincopa a graça da danada. (“I”)

Em carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de 10 de novembro de 1924, Mário comenta a cena:

“Eu conto no meu ‘Carnaval carioca’ um fato que a que assisti em plena avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade.”¹¹⁷

A imagem da sambista leva o poeta ao sentimento religioso, no sentido de “compromisso com a vida”, como explica a Drummond na mesma carta. A moça, ao dançar, exhibe “Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivens de ondas em cio”. Neste verso, aparentemente em estilo naturalista, ocorre a irrupção do sentido da sexualidade atribuída ao negro, recorrente em nossa literatura, para receber uma irônica conotação de apodo, ao

¹¹⁷ FERNANDES, Lygia (Org.). *71 cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 69-70.

revelar uma expressão social carregada de preconceito. No verso “Polacas de indiscutível índole nagô,” outra denúncia, na mesma esfera sexual: a branca precisa fantasiar-se de negra para, no Carnaval, anular barreiras moralistas. Duas décadas mais tarde, em carta a Sérgio Buarque de Holanda, de 23 de julho de 1944, Mário chama atenção para a imagem da mulher negra brasileira como representação aceita pela burguesia apenas pelo viés cômico e sexual:

“De maneira que o lundu é a primeira manifestação, nas artes do movimento digo, poesia, dança e música, que pela poesia e música, se nacionaliza definitivamente. E pelos seus textos ‘de salão’, é o primeiro consentimento da burguesia em aceitar o negro, ou melhor a negra, como elemento de nossa mestiçagem. Não parece de alguma importância isso? Estou muito interessado. A negra e a mulata, enfim consentidas, não como objeto de Amor e de família, mas de vazão sexual. E consentida risonhamente, pela comicidade (o lundu é sempre risonho e não sentimentalmente triste), fenômeno idêntico ao consentimento social do povo em várias fases da música europeia, como nas farsas medievais e na ópera bufa.”¹¹⁸

A voz negra na criação de *Lira paulistana*: do eu ao nós

O sujeito lírico *flâneur* solidário com o negro reafirma-se no final da vida de Mário de Andrade. Depois de viver no Rio de Janeiro do segundo semestre de 1938 a janeiro de 1941 o poeta retorna à sua cidade, a qual, para Telê Ancona Lopez, está “sempre fundida ao seu ser.”¹¹⁹ A denúncia, praticada pelo vanguardista de *Pauliceia desvairada* em seus trajetos em São Paulo, torna-se mais amarga na continuação deles em *Lira paulistana*.

O poeta *flâneur*, na *Lira paulistana*, é ainda trovador, todavia, não cultua mais sua dama Paulicéia; escolhe a canção de amigo, medida de seu sofrer, situando-se na cidade.

¹¹⁸ V. MONTEIRO, Pedro Meira (Org.). *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda*: correspondência. São Paulo: EDUSP/ Companhia das Letras, 2012, p. 139.

¹¹⁹ ANCONA LOPEZ, Telê. “O riso e o rictus”. In: ANCONA LOPEZ, Telê, KATZ, Leonel e MONTEIRO, Salvador. *A imagem de Mário*: Fotobiografia. Rio de Janeiro/São Paulo, Alumbamento/Crefisul, 1984.

Elege a viola brasileira como instrumento do seu cantar, não o alaúde, pois a lira pertence unicamente ao título. Pode-se pensar que esse emprego restrito da lira talvez seja uma homenagem ao romântico Álvares de Azevedo, autor da *Lira dos vinte anos*, poeta especialmente cultuado por Mário de Andrade crítico que o focaliza no ensaio “Amor e medo”, publicado em 1943¹²⁰, e em cujas obras, conforme estuda Marcelo Maraninchi, ele deixou significativa marginália destacando sobretudo a marca brasileira na linguagem e na configuração do espaço¹²¹.

Novamente *flâneur*, o sujeito lírico prende-se à observação do negro, ligando-se e desligando-se da apresentação de si como negro, o que se acompanha no poema “Garoa do meu São Paulo” cujo processo de criação está no dossiê do manuscrito da *Lira paulistana*¹²². O fato de Mário de Andrade não ter testemunhado a publicação em livro preservou esse dossiê porque ele, na maioria das vezes, depois de editar uma obra, desfazia-se dos manuscritos. Segundo Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez, organizadoras de *Poesias Completas*, no “Arquivo Mário de Andrade, este dossiê é o único, na obra do poeta, que conserva praticamente a totalidade das fases da escritura. Ao falecer em 25 de fevereiro de 1945, Mário trabalhava os textos, e aparentemente nada descartou.”¹²³ Desta forma, o manuscrito de “Garoa de meu São Paulo,” chancela alterações substanciais na escolha do poeta que se retira enquanto sujeito lírico negro e se mantém como o eu lírico *flâneur* solidário com o negro e acerbo na crítica à sociedade.

A última versão, de publicação póstuma, aqui transcrita, apoia a comparação com as versões manuscritas ou prototextos para que se compreenda essa relevante substituição:

¹²⁰ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

¹²¹ MARANINCHI, Marcelo. “Mário de Andrade, leitor do romantismo”. Texto aguardando publicação na Revista do IEB.

¹²² O processo criativo dos 29 poemas que compõem *Lira paulistana* está conservado no manuscrito.

¹²³ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*, v.1. Ed. cit, p. 489.

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

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

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

“Garoa, sai dos meus olhos.”¹²⁴

O verso “Garoa do meu São Paulo,” apanha, à guisa de estribilho e fio condutor, a metáfora no clássico epíteto de São Paulo, Terra da garoa. O poema acumula epítetos, como em “Louvação da Tarde”, mas agora, desmistifica aquele que idealizara a cidade em “Paisagem nº 1” de *Pauliceia desvairada* – “Minha Londres das neblinas finas!” –, ao trazer outras metáforas causadoras da libertação do olhar do *flâneur*. Este, ao se desligar da garoa, consolida, em um verso isolado, a denúncia dos preconceitos de cor e de classe lançados pelas duas estrofes, sendo que, na segunda, cabe a ironia a ambos. Porém, o manuscrito do poema indica que o texto, em suas quatro versões, é modificado, principalmente no que concerne ao sujeito lírico negro colocado de forma explícita na primeira, segunda e terceira versão. É importante acompanhar esse trajeto que se inicia em uma caderneta de bolso de folhas milimetradas (13 x 10 cm), na qual a primeira versão, em autógrafo a grafite, ocupa o anverso da folha, tendo logo em seguida a segunda versão, no mesmo grafite. Como a data “S. Paulo 23-VI-44” aparece no final da primeira versão, é provável que o poeta tenha se

¹²⁴ Versão transcrita de ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*, v. 1. Ed. cit. 493.

dedicado à nova redação no mesmo dia. A transcrição genética ao lado do fac-símile¹²⁵ capta as rasuras que instauram duas etapas na escritura de ambas as versões; ou melhor, três, contada a anulação de todo o conteúdo do fólio por meio de um grande X a lápis azul. No código de cores de Mário de Andrade, as marcas em azul significam descarte.

“Garoa do meu São Paulo/
Costureira de malditos /
~~Politiqueira das luzes/~~
Vem um ~~rico~~-branco, vem um ~~branco~~
rico/
Ficam sempre
São sempre ↗ ricos-e brancos/
Mas minha alma ↗ negra e pobre
~~Mas eu fico~~
~~Porém~~
Mas eu fico sempre negro e pobre

S. Paulo 23- VI- 44”

“Garoa do meu São Paulo
~~Costura só pros malditos~~
– Costureira de malditos –
Vem um rico, vem um branco
Ficam ~~sempre~~ só brancos e ricos
Mas eu fico negro e pobre”

¹²⁵ Todas as imagens foram cedidas pelo Instituto de Estudos Brasileiros/USP e integram a série *Manuscritos de Mário de Andrade*, no arquivo do escritor.

Na primeira versão, o poeta substitui o verso “Politiqueira de luzes” por “Costureira de malditos” e hesita entre as formas “mas minha alma negra e pobre” e “Mas eu fico sempre negro e pobre”, traçando um deslocamento. Na segunda, o verso “Costura só pros malditos” é substituído por “– Costureira de malditos – ” que regressa, adquirindo travessões de pausa e destaque, enquanto que o advérbio “sempre” é trocado por “só”. O verso de tom conclusivo “Mas eu fico negro e pobre” perdura. Vale destacar que essa marca nítida do “eu” expressa o que denomino sujeito lírico negro, ainda que, nele, esteja também presente a identificação com o pobre.

Três dias depois, o poema recebe uma terceira versão datilografada em uma folha de papel sulfite, encimada pelo número “VII”, relativo aos “(Poemas Urbanos)” na informação a tinta preta logo abaixo dos versos, referente à organização do livro planejado. No fólio, a data e a assinatura na mesma tinta, “26-VI-44/ Mario de Andrade”, dispõem uma segunda etapa da redação ao propor, também a caneta, a substituição do adjetivo “fino” por “Triste”, levando o sentido para a esfera da dor ao reforçar a aliteração. Por último, o lápis azul ao tornar “Garôa do meu São Paulo,” o “VI” texto, sinaliza alteração ao primeiro plano da obra. Nesta terceira versão, o verso “Mas eu fico negro e pobre” continua intocado.

“VI

VII

Garôa do meu São Paulo,
[triste] – Timbre ~~fin~~ dos martírios –
Um negro vem vindo, é branco.
Só bem perto fica negro.
Passa e torna a ficar branco.

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

Garôa do meu São Paulo
- Costureira de malditos –
Vem um rico, vem um branco,
Ficam só brancos e ricos,
Mas eu fico negro e pobre.
(dos Poemas Urbanos)
S. Paulo, 23 XI -44
Mario de Andrade”

Uma quarta versão de “Garôa do meu São Paulo,” aninha-se na capa improvisada em papel sulfite que recolhe, datilografada, a totalidade dos poemas. A datilografia demarca, na capa: “MARIO DE ANDRADE/ A LIRA PAULISTANA/ São Paulo/ 1944, advertindo, a tinta preta: “(Única versão definitiva)/ Mario de Andrade” e, no poema, o verso 15 torna-se “São sempre brancos e ricos...”, valorizando a sonoridade. Nesta versão, a tinta preta corrige a acentuação e a pontuação é alterada em benefício da ênfase e da ironia. Assim, nos versos 3 e 8, a vírgula dá lugar à exclamação – “Um negro vem vindo, é branco!” e “Um pobre vem vindo, é rico!” –; e, no verso 15, as reticências substituem o ponto final – “São sempre brancos e ricos...”.

Como bem se vê, a última versão, ao suprimir o verso “Mas eu fico negro e pobre” e acrescentar, separado, “Garôa, sai dos meus olhos”, dá outra estrutura ao poema, privilegiando a dimensão coletiva desta poesia.

MÁRIO DE ANDRADE

A LIRA PAULISTANA

(Única versão definitiva)
Y. de J. de J.

São Paulo
1944

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

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

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

Garôa, sai dos meus olhos.

Então, o percurso assim se desenha: “Mas minha alma negra pobre” > “mas eu fico sempre negro e pobre” > “mas eu fico negro e pobre” > [supressão] > “Garôa sai dos meus olhos” [acréscimo]. Imagina-se que o poeta procurava uma solução para fechar o poema, como se vê desde a primeira versão, unindo a denúncia do preconceito de cor e de classe. Sua primeira estratégia foi colocar-se junto aos negros e pobres, mas preferiu não acentuar a condição dos desfavorecidos e sim denunciar a hipocrisia. Em outras palavras, o problema social não vem dos negros e pobres, mas dos brancos e ricos.

Ainda que tenha suprimido o “eu”, o poeta frisa o sentido coletivo, aspecto abordado por ele em carta à amiga Henriqueta Lisboa, de 3 de agosto de 1944, com quem discute a criação de *Lira paulistana*:

“Agora veja Henriqueta: Alguns desses poemas são de ‘reações pessoais’, como você diz, outros são do que você chama e toda a gente ‘poesia social’. Mas todos são absolutamente individualistas, isso não há dúvida. São ‘meus’. Pra esclarecer, eu acho que não se deve chamar de poesia ‘social’ a que tem preocupações com a coletividade. Porque toda poesia, toda obra de arte é ‘social’, porque, mesmo se preocupando exclusivamente com as reações pessoais do artista interessa à coletividade. Muito embora não cante, não se interesse pela coletividade. O que em geral andamos por aí chamando poesia social, é poema de circunstância, é arte de combate. Veja bem como esta simples mudança de nome esclarece as coisas e determina as posições.”¹²⁶

A arte, principalmente no final da vida do escritor, é para ele, sem dúvida, uma manifestação do social. Nesse sentido, parece justificar-se um apagamento do “eu” nos versos, pois alcançam com mais força uma crítica social dessa Pauliceia que só enxerga os brancos e ricos.

O sujeito lírico *flâneur* solidário com o negro substitui completamente o sujeito lírico negro, e assim apaga a expressão individual. Penso que o poeta se ancora na relação intersubjetiva que é menos fuga de identidade racial e mais escolha do princípio filosófico – a igualdade entre os homens – que impregna a obra de Mário de Andrade, igualdade não universalizante, mas que leva em conta as diferenças.

¹²⁶ SOUZA, Eneida Maria de. (Org.). Correspondência *Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa*. Transcrição de manuscritos: Maria Silvia Barsalini. São Paulo: Edusp, 2010, p. 290-1.

4. “RECONHECIMENTO DE NÊMESIS” OU AS LINHAS DA MÃO MORENA¹²⁷

Nêmesis, deusa da mitologia grega, também conhecida como “a inevitável”, tem seus atributos de vingança e da justiça desdobrados, pelo escritor, como equilíbrio e medida. Esses significados são por ele definidos na carta a Tarsila do Amaral, em 11 de janeiro de 1923:

“Aproximo-me temeroso de ti. Creio que é uma deusa: NÊMESIS, senhora do equilíbrio e da medida, inimiga dos excessos. Quando um homem da Terra era demasiado feliz, via crescerem-lhe terras e riquezas, e tinha em torno de si braços, lábios de amor, coroas de glória e alegrias somente, Nêmesis aparecia. Vinha lenta, com seu passo lento, sem rumor. Mas ao homem-da-Terra fugiam-lhe riquezas, alegrias. Perdia amor, glória e riso. És Nêmesis, sem dúvida. Eu era são. Alegre, confiante, corajoso. Mas Nêmesis aproximou-se de mim, com seu passo lento, muito lenta. Depois partiu. Doenças. Cansaços. Desconsolos.”¹²⁸

Três anos depois, Nêmesis ingressa na criação de Mário de Andrade. Antes de se recorrer à carta em que ele relata a Manuel Bandeira a gênese do poema “Reconhecimento de Nêmesis”, creio que se deve situar o ano de 1926, no quadro do modernismo paulista. Em janeiro, quando chega às livrarias *Losango cáqui*¹²⁹, os “avanguardistas” da Pauliceia do dizer de Menotti Del Picchia, muito unidos em 1921-1922, período de arregimentação e propaganda, não se afinam mais. Polemizam desde 1924, divididos quanto à postura nacionalista no programa da renovação. Menotti, postulando o verdeamarelismo, ataca a posição de Mário. Telê Ancona Lopez explica:

¹²⁷ O poema está disponível no Dossiê, p. 232-236.

¹²⁸ AMARAL, Aracy (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001, p.57-8.

¹²⁹ Livro com capa de Di Cavalcanti, impresso às expensas do autor na Casa Editora A. Tisi, em São Paulo, chegou às livrarias em 12 de janeiro de 1926.

“Em nosso modernismo literário, os anos que vão de 1924, 25 a 1929 são caracterizados pelo acirrar das discussões em torno do nacionalismo, dividindo águas até então fraternas. Mário, assim como Oswald de Andrade ou Antônio Alcântara Machado, escolhem uma direção nacionalista de cunho crítico, divergindo dos verdeamarelistas e depois dos seguidores do Anta. Não discutem apenas a criação artística como expressão brasileira: discutem e põem em cheque o que oficialmente se entendia (e ainda se entende...) por Brasil. E não reconhecem o povo abstratamente; trazem-no para dentro do texto. Procuram ficar com ele; redimensionam-se, perguntando-se até que ponto podem representá-lo.”¹³⁰

Em 21 de fevereiro de 1926, um mês antes da redação de “Reconhecimento de Nêmesis”, uma carta do escritor a Manuel Bandeira focaliza o ataque a suas ideias e a *Losango cáqui*. Este, ao publicá-la em 1958, entre as *Cartas de Mário de Andrade*¹³¹, substitui discretamente o nome Menotti Del Picchia, por X. Em 2000, Marcos Antonio de Moraes, ao organizar a correspondência recíproca, desvenda o enigma e registra a descoberta em nota de rodapé:

“O ‘X’ solapa o nome de Menotti Del Picchia que havia publicado no *Correio Paulistano* de 24 jan. 1926, crítica a *Losango cáqui*, em tons agressivos. Também destemperada foi a reação de MA em “Feitiço contra o feiticeiro” (*Terra roxa e outras terras*, nº 2, 3 fev.), que reproduz o início da crítica de Menotti para replicar, com violência, parágrafo por parágrafo. Nesse diálogo tipograficamente fronteiro, ataque e contra-ataque se alternam. Para Menotti, *Losango cáqui* além de ‘absurdo, injustificado, irritante e pedante’ peca pelo anacronismo. MA retruca o arbítrio ‘enfatuado, chocho, ridículo, pedante’ do resenhista. No ringue apaixonado da república das letras, os amigos da primeira hora modernista nocauteiam-se com qualificativos grosseiros: ‘pedante imprestável’, ‘cigano mental’, ‘o dó de peito da ignorância’, ‘cínico’, ‘narcísico’, ‘bobão’, etc. (‘Artigo de Menotti Del Pichia’/ Resposta de Mário de Andrade’, p.4).”¹³²

Nota-se que os adjetivos usados por Mário de Andrade, em sua invectiva no artigo “Feitiço contra o feiticeiro” em resposta a Del Picchia, acima referido, assemelham-se àqueles que figuram em “Reconhecimento de Nêmesis” – “filhos da puta”; “bosta de Deus”;

¹³⁰ LOPEZ, Telê Ancona. “Rapsódia e resistência”. *Mariodeandradiando*. Ed cit. p. 74.

¹³¹ BANDEIRA, Manuel (Org.). *Cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Simões, 1958, p. 33.

¹³² MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Ed. cit., p. 275.

“homo imbecilis”. No dia 19 de março, o mês seguinte à publicação, o autor do artigo relata ao confrade poeta a criação do poema:

“Eu, de supetão me apareceu uma poesia na cabeça. Lancei a danada no papel, saiu inteirinha mas ficou engasgada na boniteza. Está o diabo, todo tempinho que tenho volto nela (é verdade que tempinho que tenho significa vinte minutos de oito em oito dias) mas não consigo nada. Acho que é porque a poesia não presta. Estou num desses casos em que só a gente se sujeitando à opinião dos outros. É comprida, se chama ‘Reconhecimento de Nêmesis’ (não conta pra ninguém que ando empregando de novo nomes clássicos de deusas, ouviu? senão me roubam a coisa e você sabe que essas poesias da fase nova só serão publicadas daqui há quatro ou mais anos) pois esta se chama ‘Reconhecimento de Nêmesis’ é todinha em redondilha sem corte estrófico como romance popular e com rima livre. Quase sem rima aliás. A ideia é linda. Certos versos sei que são bons mas o todo está me parecendo uma porcaria muito grande. Vou ver se corrijo mais um pouco e depois mando pra você pra crítica e saber se devo de continuar na correção.”¹³³

A resposta de Manuel Bandeira, em 12 de abril de 1926, questiona o título, acusa a silabada em “imbecilis” e, como que embarcando na enxurrada de palavrões do poema, condena a pouca valorização dada por Mário à própria poesia.

“Ando burrinho, Mário? Por que ‘Reconhecimento de Nêmesis’? De Nêmesis só sei o que dá o Larousse – que era a deusa da vingança e filha de Júpiter e da Necessidade. Não dá para entender a sua intenção.

“Gostei muito integralmente do seu estirão de redondilhas. Precisa consertar é aquele latim. Pela medida do verso se percebe que você dá uma baita de silabada na pronúncia de ‘imbecilis’ fazendo breve a penúltima sílaba. Ora a palavra é ‘imbecillis’. Você tem a mania de esculhambar e chamar peidos esses desabafos de alma. Vá se catar. É tão bom como tão bom. Isto precisava ser publicado já, pra lição de uns teus amigos filhos-da-puta.”¹³⁴

Ainda que Mário tenha anunciado ao amigo que incluiria “Reconhecimento de Nêmesis” na poesia da sua nova fase, *Clã do jabuti*, livro em 1927, não acolhe o poema; tampouco *Remate de males*, em 1930. Quinze anos depois, quando organiza e publica

¹³³ IDEM, *ibidem*, p. 278.

¹³⁴ IDEM, *ibidem*, p. 284.

Poesias, volume composto de uma seleta de suas obras editadas e de inéditos, é entre estes, na parte correspondente a um livro dentro do livro – “A costela do Grã Cão” – que dispõe o poema nascido em 1926¹³⁵. Em 29 de outubro de 1940, em carta que escreveu, mas não enviou à sua discípula Oneyda Alvarenga, ao analisar os poemas desse conjunto, ocupa-se do “Reconhecimento de Nêmesis”:

“Aqui começam os poemas que Manuel Bandeira e Prudente de Moraes, neto preferem que eu não publique. Mas eu quero publicar. São de uma violência brutal os poemas imputados, reconheço. Serão românticos... Mas derivam todos (basta ver as datas) de circunstâncias especiais e íntimas de minha vida, quando me visitou o Demônio do Meio-Dia, no momento em que fiz quarenta anos, pois todos são inevitavelmente posteriores ao dia 9 de outubro de 1933. Foi talvez o período mais angustioso da minha vida. [...] Ora eu argumento: se me permitem publicar e aprovam a publicação de coisas tão violentas e tão íntimas como a ‘Canção do mal de Amor’ e o ‘Reconhecimento de Nêmesis’, não vejo porque não publicar o reconhecimento do... Grã Cão. São dessas coisas que ficam como que ao lado da arte e da beleza, como valor humano apenas. Apenas...”¹³⁶

É possível dizer que a solução do impasse é encontrada na subdivisão do conjunto. A *costela do Grã Cão* ganha duas partes: a primeira organiza-se com poemas de 1924 a 1932; a segunda, intitulada *Grã Cão do outubro*, recebe textos “posteriores ao 9 de outubro de 1933” que vão até 1939, separados, portanto pela visita do Demônio do Meio-Dia ou pela consciência da morte, que a metáfora esconde/ desvela. Os poemas nas duas partes, ainda que participem de duas circunstâncias distintas quanto à criação, comungam um estado de exasperação consigo mesmo, “desabafos de alma”, conforme Manuel Bandeira, na missiva de 12 de abril de 1926.

¹³⁵ *Poesias* sai pela Livraria Martins Editora, de São Paulo.

¹³⁶ Andrade, Mário de. *Poesias completas*. Ed. Cit., v. 2, p. 35-6.

É interessante lembrar que Mário de Andrade, em diferentes momentos, expressa uma relação conflituosa com a poesia, lugar para ele de criação fértil e atormentada¹³⁷. Em 15 de julho de 1930, ao organizar *Remate de males* para publicação, confessa ao amigo Bandeira: “pretendo me livrar da poesia para todo o sempre”¹³⁸. E, onze anos mais tarde, quando examina a possibilidade de publicar seu “Livro azul”, garante a Alphonsus de Guimaraens Filho: “estará encerrado o capítulo poesia desta complexa vida minha.”¹³⁹ Poetará até vésperas da morte, em 25 de fevereiro, 1945; a última versão d’ “A meditação sobre o Tietê”, data do dia 12, e “Éguas no pasto”, oratório profano, é esboçado entre 22 e 24 daquele mês de fevereiro¹⁴⁰.

“Reconhecimento de Nêmesis”, escrito em 1926, como atesta o manuscrito datiloscrito no arquivo do escritor, é, portanto, publicado em 1941, na coletânea *Poesias*, na parte “A costela do Grã-Cão”. Neste texto, o eu poético não sai para as ruas da cidade, mas ruma uma percepção penosa que o toma de surpresa, na casa dele, e, despreparado, não pode se livrar da visita de si mesmo. Essa situação leva a Octavio Paz, para quem a poesia:

“Pone al hombre fuera de sí y simultaneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: el mismo y aquel outro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre – esse perpetuo chegar a ser –es. La poesia entra em el ser.”¹⁴¹

¹³⁷ Por vezes, o escritor transfigura em seus versos dilemas de ordem pessoal. Ainda que um acontecimento sirva de *insight* ao poeta, a criação poética ultrapassa um processo catártico e atinge a concepção artística. No capítulo dedicado a “Nova canção de Dixie”, discuto a elaboração do poema ligada à recusa que MA desejou dar aos insistentes convites que recebia, e tanto o atormentavam, para visitar os Estados Unidos. O texto alcança poeticamente a denúncia do preconceito de cor.

¹³⁸ MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Ed. cit, p.452.

¹³⁹ ANDRADE, Mário & Bandeira, Manuel. *Itinerários: Cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho*. Ed. Prep. pelo destinatário. São Paulo: Duas Cidades, 1974, p. 45.

¹⁴⁰ Ambos os textos estão na edição citada das *Poesias completas* de Mário de Andrade; o primeiro, no v. 1, p. 531-543, e o segundo, no v. 2, p. 284-285.

¹⁴¹ PAZ, Octavio. “La imagen”. In: *El arco y la lira: el poema, la revelacion poética, poesía e historia*. México: FCE, 2013, p. 113

“Reconhecimento de Nêmesis” compõe-se de treze estrofes, em versos que alternam, em sua maioria, sete e oito sílabas; a métrica quase fixa e os versos curtos marcam um compasso acelerado, que remete a situações ou pensamentos dos quais o sujeito lírico tenta fugir. O ritmo é acentuado pelo uso de rimas finais e livres. Mário de Andrade assim considera a rima livre, em sua poética *A escrava que não é Isaura*: “variada, imprevista, irregular, muitas vezes correndo no interior do verso”¹⁴².

No poema, o menino e o adulto são paulatinamente levados à fusão, marcada pelos três momentos em que surge a imagem da “mão morena”, sempre sem o artigo definido, ausência derivada do português falado no Brasil, a qual consolida, na imagem, essa reunião. Na primeira vez, na primeira estrofe - “Mão morena dele pousa/ No meu braço... Estremeci. / Sou eu quando era guri” (v. 1-3) – há um imediato reconhecimento do adulto na criança, ligado ao predomínio do tempo verbal no pretérito imperfeito, apropriado a rememorações. Mas a partir da segunda estrofe, até o final do poema, o presente do indicativo se impõe. Pode-se inferir, nessa escolha, que, após verificar ser a criança o próprio adulto, esta deixa de ser apenas lembrança, e constitui o homem.

Na terceira estrofe, onde se localiza a segunda referência à mão, revela-se o motivo da visita: “No entanto quando sucede/ Mais braba a vileza humana/ Arranhar na minha porta,/ Não sei porque o curumim/ Que eu fui, surge e se bota/ Assim rentinho de mim.” (v. 33-38). A violência causada pelo mundo externo percorre todo o texto, e reverbera em um ataque do visitado contra si mesmo. A intuição da chegada desse estado conflituoso, leva o sujeito lírico a frustradas tentativas de fugir do menino, mas a fusão já se iniciara, como mostram as vozes que se confundem, nessa retomada da imagem da mão: “Ele faz que não me enxerga, que não me conhece... Mão Morena sempre pousando no meu ombro, aluada muito!” (v. 41-

¹⁴² ANDRADE, Mário de. “A escrava que não era Isaura”. In: *Obra imatura*. Estabelecimento de texto: Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 265

44). Quem finge não ver o outro não é o menino, mas, sim, o adulto. Ele, o adulto, é quem busca, sem sucesso, fugir – de si mesmo.

O sujeito lírico sugere uma dispersão, expressivamente vincada na ordem inversa e na exclamação – “aluada, muito!” –, embora saiba que a mão é precisa, certa, pois busca sempre a mesma parte do corpo do adulto – braço e ombro – onde se lê uma metáfora da busca de apoio ou, na voz corrente, de um “ombro amigo”, um “andar de braços dados”; isto é, evoca a necessidade do menino para que o adulto nele se reconheça e para que os dois compartilhem a mesma dor.

Na terceira e última chegada da mão, o eu poético narra o reconhecimento – “Volta-e-meia vem e pausa/ No meu braço a mão morena.../ É um silêncio atravessando / O corpo manso das cousas” (v. 55-58) –, quando a mão lhe transpassa o corpo, fazendo-o confessar, numa primeira vez: “Eu também se o reconheço/ É só porque sofro agreste.”(v. 59-60). Quando, enfim, o duplo se funde na dor, a mão morena (negra, por eufemismo, ou mestiça) rege, simbolicamente, a relação entre o adulto e criança: “Você renova a presença/ De mim em mim mesmo... E eu sofro.”. Espelha, assim, a consciência da clivagem em que o negro busca parecer branco – “À custa de muita escova e brilhantina/, Me ondulavam na cabeça, / Que nem sapé na lagoa” (v. 12-14).

A imagem do menino negro combinada com o reconhecimento da dor percorre todo o poema e destaca-se em três trechos que considero fundamentais:

“Só isso. E por causa disso
Não posso fugir de mim!
Não posso ser como os outros!” (v. 71-73)

“Menino mau, que me impedes
De entrar também pro recheio
Das estatísticas... sai!” (v. 143-145)

“Você é o estranho periódico
Que me separa do ritmo
Unânime desta vida...” (v. 169-171)

No poema, Nêmesis, incorporada no menino, busca a confissão do sofrimento e a consciência do adulto quanto ao seu passado de criança, ambos atacados pelas maldades humanas. A justiça de Nêmesis não é tranquila, ao contrário, antes que ela seja anunciada, no fim do poema, ocorre uma série de conflitos. A sétima estrofe enumera três materializações no menino que vem como assombração – “... A primeira vez que veio,/ Tive uma alegria enorme,” (v. 82-83); “Segunda vez me irritou/ Fui covarde, fui perverso” (v. 90.91) e “A terceira vez é agora/ E eu... não sei... não gosto dele/ Mas não quero que o rapaz/ Me deixe sozinho aqui./ Não danço mais dança-do-ombro!/ Eu reconheço que soffro!” (v. 96-101).

O sossego aparente do o sujeito lírico, sozinho em seu quarto, ao ser perturbado pela presença da criança, desencadeia percepções contidas da indignidade nos homens, percepções que se avolumam até a raiva extrema, explodindo na oitava estrofe, emprestada a solução dos xingamentos encadeados praticada no jogo do truco:

“Ah! malvadeza brutaça
Dos indivíduos humanos,
Dos humanos desta praça!
Ah! homens filhos-da-puta,
Gente bem ruim, bem odiando,
Homens bem homens, grandiosos
Na sua inveja acordada!
Grandiosos na força bruta,
Na estupidez desvelada!
Que heroísmo sem inocência,
O do sujeito esquecendo
Do remorso e da consciência!
Ôh! força reta, bem homem,
De ser talqualmente os mares,
E os movimentos do mundo!
Perversidades solares
Da magrém! ser matapau!
Sucuri, raio, minuano!
Forçura destes humanos,
Iguais na perversidade,
Iguais na imbecilidade,
Na calúnia, iguais no ciúme!...
Conscientemente implacáveis!

Imperiais no riso mau!...
Ota, cabra demográfico,
Jornaleiro do azedume,
Secreção de baço podre,
Alma em que a sífilis deu!
Burrice gorda, indiscreta,
Veneranda... *Homo imbecillis*,
Invejado pelo poeta...
Viva piolho-de-galinha!
Êh! homem, bosta de Deus!” (102-134)¹⁴³

Em seguida, a expressão do ódio do poeta volta-se para ele mesmo:

“Menino, sai! Eu te odeio,
Menino assombrado, feio,
Menino de mim, menino,
Menino trelento, que enches
Com teus silêncios puríssimos
A bulha dos meus desejos,
Que nem a calma da tarde
Vence a bulha da cidade...
Menino mau, que me impedes
De entrar também pro recheio
Das estatísticas... sai!
Menino vago, sem nome,
Que me embebes inteirinho
Nesta amargura visguenta
Pelos homens! pelos homens!...” (v. 135-149)

A justaposição de causas externas e internas do sofrimento reiterado ao longo do poema provoca o cansaço e traz a pulsão de morte: “Uma tristeza profunda/ Uma fadiga profunda,/ E até, miseravelmente,/ O projeto inconfessável/ De parar...” (v. 163-166). Ao sujeito lírico, ante a impossibilidade de fugir à verdade (“Sem piedade, me recorda/ A minha presença em mim.”), de se livrar da consciência do conflito, cabe assumir e sublimar, ou seja, transfigurar o conflito na arte – “conCertoando/ As cruces do seu destino.”:

¹⁴³ ANDRADE, Mário de. “Reconhecimento de Nêmesis”. In: *Poesias completas*, v. 1. Ed. cit., p. 410. Em “Café: Concepção melodramática”, MA dispôs o “Madrigal do truco” (IDEM, *ibidem*, p. 578-579).

“É tarde. Vamos dormir.
Amanhã escrevo o artigo,
Respondo cartas, almoço,
Depois tomo o bonde e sigo
Para o trabalho... Depois...
Depois o mesmo... Depois,
Enquanto fora os malévolos
Se preocupam com ele,
Vorazes feito caprinos,
Nesta rua Lopes Chaves
Terá um homem concertando
As cruces do seu destino.” (v. 177-188)

Em carta de 11 de maio de 1929 a Manuel Bandeira, Mário de Andrade reafirma a promessa: “Vou me libertar o mais possível dentro da arte de tudo que não consigo resolver nem mesmo para mim”¹⁴⁴.

Comparo “Reconhecimento de Nêmesis” com “Emparedado” de Cruz e Souza, no que concerne ao tom agressivo e à consciência do preconceito racial:

“Se caminhares para direita baterás e esbarrarás, ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para frente, ainda nova parede, feita de despeitos e Impotências, tremenda de granito, brancamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! Ainda uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo – horrível – parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto.”¹⁴⁵

O menino moreno e o pintor Jesuíno do Monte Carmelo

Em “Reconhecimento de Nêmesis”, versos carregados de intensidade auto-analítica, o sujeito lírico torna-se capaz de se impor como uma realidade particular, por força da consciência resultante da descoberta do próprio conflito, o que lhe permite desmascarar, na fantasmagoria, as formas de dominação desenhadas pelo olhar do branco. Esse passo crucial

¹⁴⁴ ANDRADE. Mário & Manuel Bandeira. Op. cit., p. 417.

¹⁴⁵ SOUZA, Cruz e. “O emparedado”. In: *Obras*. São Paulo. Edições Cultura, 1943.

é dado quando os versos subsequentes aos dois primeiros – “Mão morena dele pausa/ No meu braço... Estremeci.” –, onde se aloja o eufemismo (“Mão morena”), desmistificam o disfarce:

“Sou eu quando era guri
Esse garoto feioso.
Eu era assim mesmo... Eu era
Olhos e cabelos só.
Tão vulgar que fazia dó.
Nenhuma fruta não viera
Madurando temporã.
Eu era menino mesmo,
Menino... Cabelos só,
Que à custa de muita escova
E de muita brilhantina,
Me ondulavam na cabeça
Que nem sapé na lagoa
Se vem brisando a manhã. ” (v.4-16)

O poema aqui se afigura desmistificador ao fazer coexistir, na comparação, o lirismo do humor com o grotesco no olhar satírico que discrimina. “Feioso” é adjetivo de voz popular que sentencia o contrário do belo, e tal condenação é reforçada na expressão “Nenhuma fruta”, que compõe dupla negação com “não viera”, um brasileirismo bem na chave do autor da *Gramatiquinha da fala brasileira*, do mesmo Multimário¹⁴⁶.

Esse menino “inteirinho” ou a inteireza avessa aos descaminhos do adulto – “Peguei no tal, lhe ensinei/ A indecente dança-do-ombro./ Não quis saber, foi-se embora.” (v. 91-93) – frisa a completude perdida: “Sem piedade, me recorda/ A minha presença em mim” (v.80-81). O poema marca um profundo desejo de ligação do poeta consigo mesmo.

É curioso pensar que em 1925, antes portanto da criação do “Reconhecimento de Nêmesis, Mário de Andrade ao se declarar “moreno e feio”, repete a visão do negro no mundo branco, mas racionaliza a sua condição, na conferência “Na sombra das moças brasileiras”, feita para as suas alunas no Conservatório. Inventava, então, o próprio

¹⁴⁶ V. ALMEIDA, Aline Novais de. *Edição genética d’ A gramatiquinha da fala brasileira de Mário de Andrade*. Dissertação de mestrado. Orientadora: Prof^a Dr^a Têlé Ancona Lopez. São Paulo: FFLCH-USP, 2013.

nascimento, assistido por “entes fantásticos” que lhe predizem o futuro. Entre eles figura o Boitatá:

“[...] suado espalhando um calorão, todinho com o corpo de fogo e falou: – Mário, você fica queimado por mim. Há de ser moreno e feio porém eu derreti este pedaço de ouro e fiz um coração, botei no seu peito, e foi-se embora. Eis a razão porque sou feio, moreno mas tenho um coração de ouro, minhas senhoras e senhores.”¹⁴⁷

De forma análoga, Mário historiador da arte, em *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, ao romancear aspectos da vida do pintor mulato barroco paulista, faz com que seu personagem viva o conflito do preconceito de cor. A aproximação entre o menino moreno do poema e Jesuíno permitem afirmar que a compreensão de “Reconhecimento de Nêmesis” ganha com a comparação entre os dois textos. Maria Silvia Ianni Barsalini, em sua tese de doutorado, *Mário de Andrade constrói o Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, afirma que “Mário cria um personagem projeção de si mesmo”. A pesquisadora julga que o biógrafo identifica-se com o biografado, artista e mestiço:

“Jesuíno refletira, através da visão do pesquisador, sentimentos pessoais e sociais que o envolviam, enquanto ele mesmo, Mário de Andrade. Acaba por deixar transparecer, no estudo realizado, de maneira consciente ou não, os próprios conflitos.

“Cria um personagem reflexo de algumas de suas próprias questões pessoais, sem dúvida importantes, como é o caso de estar trabalhando e vendo, constantemente, a mão mulata. O que o incomodava tanto na repetição do ‘refrão da mão’, no ensaio?

De quem seria essa mão mulata? De Jesuíno ou do próprio Mário de Andrade?”¹⁴⁸

¹⁴⁷ ANDRADE, Mário de. “Na sombra das moças brasileiras: esboço literário pelo prof. Mário de Andrade”. In: TONI, Flávia Camargo. “Mário e Marias”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 36. São Paulo, 1994, p. 168.

¹⁴⁸ BARSALINI, Maria Silvia Ianni. *Mário de Andrade constrói o Padre Jesuíno de Monte Carmelo*. Tese de doutorado. Orientadora: Profª Drª Telê Ancona Lopez. FFLCH-USP, 2011, p. 130.

Barsalini, ao tocar no tema, compreende que as mãos do biógrafo confundem-se com as do pintor personagem. Entendo que as mãos mulatas, observadas por ela, são análogas ao “refrão da mão” repetido em “Reconhecimento de Nêmesis”.

Em 1935, Mário de Andrade, Diretor do Departamento da Cultura da Municipalidade de São Paulo, é também co-fundador do SPHAN (atualmente IPHAN) – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – órgão federal que recebe sua contribuição até 1945. No SPHAN, destaca-se pela sua atuação de pesquisador e historiador da arte; exalta o valor do barroco paulista, principalmente com a descoberta, em 1937, das pinturas do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, na cidade de Itu. Empreende uma pesquisa exaustiva sobre a vida e a obra do padre pintor mulato bastardo e pobre. No arquivo do escritor, o dossiê do manuscrito *Padre Jesuíno do Monte Carmelo* é constituído de centenas de documentos que historiam o esforço de “esclarecer detalhes e deslindar mistérios”¹⁴⁹.

A essa pesquisa se reporta o artigo de Mário, em 1938, “Pintura religiosa paulista” que lembra a sua visão de menino nas missas da igreja do Carmo, em São Paulo¹⁵⁰. Quando se “cansava de rezar”, punha atenção nas pinturas que o “agradavam muito e condiziam com as aspirações a um paraíso melhor.” Ele desconhecia, então, que o autor das obras que lhe apresentavam uma perspectiva ideal de um céu cristão, menos alvo que nas pinturas tradicionais barrocas das outras igrejas, era Jesuíno do Monte Carmelo. Nas pinturas de Jesuíno, o menino “moreno” encontrava a si mesmo.

Na biografia que constrói, Mário cria a infância do pintor, em Santos, e nela, a percepção do contraste. Durante as missas no Convento do Carmo, Jesuíno criança “achava muito lindos esses santos pintados de que nunca se esquecerá: caras redondas, gordas, lisas,

¹⁴⁹ No primeiro capítulo da sua tese de doutorado, Maria Sílvia Ianni Barsalini faz uma reconstituição detalhada desse momento da vida de Mário de Andrade. Op. cit. , p. 19.

¹⁵⁰ ANDRADE, Mário de. “Pintura religiosa paulista”. In: *Padre Jesuíno de Monte Carmelo*. Estabelecimento de texto: Maria Sílvia Ianni Barsalini e Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 329-34.

de uma alvura impassível. Ele não tinha essa alvura”.¹⁵¹ E, ao imaginar Jesuíno adulto, pardo, discriminado, faz com que ele pinte anjos de pele mais escura:

“Jesuíno é um mestiço e se revolta contra as condições sociais que o abatem. Jesuíno se vinga e faz jurisprudência contra as leis da sociedade em que vive. Cria na sua pintura para os mulatos e os negros, um lugar de igualdade –seria de igualdade? ... no reino dos céus.”¹⁵²

O História da Arte conta que Jesuíno teve frustrado seu desejo de ascender na carreira eclesiástica por ser “pardo”. O biógrafo trabalha sentimentos de indignação, de vingança, ao repeti-los no texto sobre o pintor, principalmente nas sequências em que o padre não pode desviar o olhar de suas mãos, de sua pele. Focaliza o repúdio que provoca em Jesuíno a coexistência da raiva com a ânsia, no desejo de integrar, no sacerdócio, a Ordem dos Terceiros, lugar a ele negado pelos brancos. De forma análoga, em “Reconhecimento de Nêmesis”, o sujeito lírico não se ajusta a um mundo que ele deseja diferente mas que, sendo como é, o repele.

A mão como *motivo*, em “Reconhecimento de Nêmesis” – “Volta-e-meia vem e pausa/ No meu braço a mão morena...” (v. 54-55) –, é tomada de forma bastante similar pelo biógrafo: “Jesuíno Francisco tenta continuar a tela. Mas na sua frente enxerga aquela mão pintando. Ele era um pardo...”¹⁵³. A mão figura a criação, como meio indesviável do poeta e do pintor para realização do ofício. A mão no foco do olhar do sujeito lírico de “Reconhecimento de Nêmesis” e do biografado Jesuíno faz com que ambos constatem que não são brancos. Ambos, absortos em sua criação, são surpreendidos por ela que, na cor, marca a impossibilidade que os subjuga de “ser[em] como os outros”. Assim como no poema, a revelação suscita a angústia:

¹⁵¹ ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno de Monte Carmelo*. Ed. cit., p. 38.

¹⁵² IDEM, *ibidem*, p. 225.

¹⁵³ IDEM, *ibidem*. 49.

“Jesuíno Francisco não perde de vista a sua mão, essa mão que na frente dele pinta nas paredes e nos tetos, essa mão que ele é obrigado sempre a olhar dedilhando nos órgãos. Não pode nem sonhar em ser Terceiro. Vem uma raiva contra o mundo e os homens principalmente contra os Terceiros de Itu. Jesuíno Francisco sorri sem querer, satisfeito. Fez mais uma falcatrua, sem querer. Mas sucedeu que na revoadada de anjinhos que ele despertou e fez voar pelo alvíssimo forro do Carmo, enxergando aquela mão que ele é tão forçado a olhar na pintura e nos órgãos, a pele de um dos anjinhos lhe saiu exatamente da cor da mão. Jesuíno se vingou.”¹⁵⁴

Em carta a Francisco Mignone, Mário de Andrade, antes de anunciar a finalização de *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, comenta: “Mas é isso, a mão estava ajeitada bem. A mão é este pobre coraçãozinho que chora. O que valerá uma coisa dessas?”¹⁵⁵. Ao trazer a parte pelo todo, a mão é, enquanto sinédoque, expressão do indivíduo inteiro, tal como aponta Pierre Fontanier, em sua definição desta figura de linguagem:

“[...] consiste à prendre une partie du tout pour le tout lui-même, qui frappé tellement l’esprit par cette partie, qu’on semble n’y voir pour l’instant qu’elle seule.

“Or, on peut prendre la partie pour le tout:

“1º. Dans les êtres animés et vivans: le coeur, l’âme, l’esprit, les corps de l’homme, pour tout l’homme; **la main**, la langue, la bouche, la tête, la mâchoire, le ventre, etc., pour tout l’individu.”¹⁵⁶ [destaque meu]

O desconforto de ver a própria mão, na medida em que esta representa o todo do indivíduo, pode ser entendido como um incômodo diante da imagem de si mesmo. Em “Reconhecimento de Nêmesis”, nos versos “Volta-e-meia vem e pausa/ No meu braço a mão morena” (v. 54-55), vê-se que a insistência da ação do menino conflui para uma auto-identificação do adulto “Menino, tu me recordas/ A minha presença em mim!” (v. 81-82).

¹⁵⁴ IDEM, ibidem, p. 52.

¹⁵⁵ FERNANDES, Lígia (Org.). *71 cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria São José, s/d, p. 112.

¹⁵⁶ Tradução minha: “[...] consiste em pegar uma parte do todo pelo próprio todo nele mesmo, tocado tão fortemente o espírito por essa parte que parece ver apenas, por um instante, apenas ela. Toma-se a parte pelo todo: 1º Nos seres animados e vivos: o coração, a alma, o espírito, o corpo do homem, por todo o homem; a mão, a língua, a boca, a cabeça, a mandíbula, a barriga, etc, por todo o indivíduo.” FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Science Flammarion, 1968, p. 87-88.

Antes, porém o poeta despreza a presença da criança ao coreografar a “dança dos ombros” ou fingir ler um livro, tentativas frustradas de se esquivar-se de si mesmo:

“E embora grudando a vista
No livro, eu faça de conta
Que não reparo no tal,
Minha alma espia o menino
Enquanto devora uma sopa de aletria
Feita de letras malucas.
Mas ele não vai-se embora,
E o vulto do curumim,
Sem piedade, me recorda
A minha presença em mim.” (v. 58-70)

O confronto com o menino, imagem refletida do eu lírico adulto, pode também ser aproximado da relação que o escritor cultivava consigo mesmo, descrita em depoimento sobre a gênese do verso “Ôh espelhos, ôh Pireneus! ôh caiçaras!” de seu poema, “Eu sou trezentos...”, no livro *Remate de males* de 1930:

“Mas o engraçado é a palavra ‘espelhos’. Juro que jamais consegui lhe penetrar o sentido, embora eu a sentisse ‘verdadeira’, impossível de mudar. Deixei, ‘sentia’ a palavra, mas quando refletia sobre ela e seu possível valor, ficava irritado até, sempre desgostoso. [...] Toda a minha vida tive uma preocupação danada de combater a vaidade; que considero epidérmica e mesquinha, e convertê-la em orgulho, que é fecundo e capaz. O que não impede que eu tenha minhas vaidades, está claro, combatidas e desprezadas. Se os dois outros termos me parecem (não tenho certeza) exprimir valores do meu ser coletivo, brasileiroíssimo ibérico e cultura franco-internacional, ‘espelhos’ refletia uma atitude meramente individualista do ser, uma instintividade epidérmica, coordenada organizadamente numa constância. O ‘espelho’ mirado, me indicava a postura do retrato que eu queria tomar. Se é certo que nunca estudei atitudes no espelho, não é menos certo que muitas vezes me surpreendi me contemplando, me observando no espelho, e me retirava dele envergonhado.”¹⁵⁷

Essa espécie de repulsa do poeta por si mesmo, inverte o mito de Narciso, também punido pela deusa Nêmesis. No depoimento, no poema e na biografia de Jesuíno encontra-se

¹⁵⁷ ANDRADE, Mário de. “Espelhos, Pirineus, Caiçaras”. *Poesias completas*, v.2. Ed. Cit., p. 30.

uma espécie de *narciso às avessas*, isto é, o reflexo deles mesmos não lhes causa deslumbramento, ao contrário, preferem evitá-lo. A mão é a única parte do corpo que, longe de espelhos, os reflete, que se impõe ao olhar do poeta e do pintor. E, contrariamente ao mito, o narciso às avessas, que não experimenta o excesso da auto fascinação, não morre, cria.

Mário de Andrade, de certa forma, lança a hipótese de que o padre Jesuíno não pintaria anjinhos mulatos se não fosse ele próprio um mestiço que procura vingar-se do *status quo*. *Mutatis mutandis* com relação a “Reconhecimento de Nêmesis”: teria o poeta transfigurado a mão morena que retorna e o assombra, não fosse ele “um bardo mestiço”, como se classifica n’ “A meditação sobre o Tiête”? (v. 281)¹⁵⁸

Sendo Padre Jesuíno, em grande medida, o personagem criado por Mário de Andrade biógrafo, assim como o menino da mão morena pelo poeta, ambos manifestam a problemática social do preconceito de cor. Esses textos não afirmam a síntese de raças como salvação para uma sociedade ideal; a produção de Mário de Andrade nesse campo, que o presente estudo não pretende esgotar, revela outras complexidades do brasileiro negro na literatura brasileira. Essas complexidades ligam-se à experiência do preconceito racial sofrido, em que a denúncia, nada panfletária, evidencia uma sociedade que determina o valor dos homens pela cor, ou que apaga a cor do homem e tolhe tanto sua voz, quanto sua ascensão social. Nesses textos, porém, ressalta-se que o devir artístico pode superar a condição do oprimido.

Sobre o personagem da biografia, o ensaísta afirma: “Jesuíno não representa síntese nenhuma. É um conjunto desesperado de espécies contraditórias. Ele não adere à mestiçagem brasileira, antes é um protótipo de grupo abatido que se revolta.”¹⁵⁹ O biógrafo

¹⁵⁸ IDEM. “A meditação sobre o Tiête”. In: “Lira paulistana”; in: *Poesias completas*, v.1. Ed. cit., p. 541.

¹⁵⁹ IDEM. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Ed. cit. p. 228.

reconhece no pintor um negro insurgente na manifestação artística, onde encontra autonomia completa, livre de estigma, o que, no entanto, não lhe garante conforto.

A comparação entre o sujeito lírico e o personagem Jesuíno mostra que ambos, sob o padecimento do *estigma*¹⁶⁰, são tomados pela raiva de si mesmos nos momentos de solidão, sobretudo durante o trabalho em que as mãos lembram ao pintor e ao poeta a cor de sua pele.

Para Erving Goffman,

“A presença próxima de pessoas não estigmatizadas reforçará a revisão entre auto exigências e ego, mas na verdade o auto ódio e a auto depreciação podem ocorrer quando somente ele e um espelho estão frente a frente”¹⁶¹

Ressalta-se, contudo, que nos textos, a violência do personagem e do sujeito lírico contra eles mesmos é ultrapassada, pois em ambos há uma revolta também contra o opressor. Uma resposta à violência sofrida é elaborada, pela arte, mesmo que por vezes seja inconsciente: “Jesuíno, nunca que refletisse estar se vingando dos brancos Terceiros, lhes impondo santos que não eram de ‘pura raça caucásia’”¹⁶².

¹⁶⁰ Conceito cunhado por Erving Goffman: “Em todos esses exemplos de estigma, entretanto, inclusive aqueles que os gregos tinham em mente, encontram-se as mesmas características sociológicas: um indivíduo que poderia ter sido facilmente recebido na relação social quotidiana possui um traço que pode-se impor à atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus. Ele possui um *stigma*, uma característica diferente da que havíamos previsto.” GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deterioradora*. Trad. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: LTC, 1963, p. 14.

¹⁶¹ IDEM, *ibidem*, p. 17.

¹⁶² IDEM, *ibidem*, p. 223.

Nêmesis visita outras infâncias

“Só isso. E por causa disso
Não posso fugir de mim!
Não posso ser como os outros! ”

Mário de Andrade

“Reconhecimento de Nêmesis” está na obra do poeta como o texto em que mais se destaca o dilema do preconceito de cor, em uma perspectiva auto analítica e memorialística. Chamou-me atenção ter sido escolhida a imagem da criança para tratar do tema, por isso, realizei uma pesquisa em textos de outros escritores, nos quais pude atestar a recorrência de relatos ligados a esse momento da vida, em que o negro se depara, pela primeira vez, com o preconceito e a discriminação, tendo dificuldade em os elaborar.

Apresento, brevemente, uma abordagem de relatos brasileiros e estadunidenses, que poderá receber, no futuro, uma ampliação para outros lugares da diáspora africana. Evidentemente, há diferenças entre os dois países, principalmente porque no Brasil não houve, como nos EUA, direitos civis negros, contudo, o discurso de democracia racial, patenteado nos anos de 1930, esconde o racismo à brasileira, não menos pernicioso, o que permite esta aproximação.

Antes dos relatos, recorro à discussão levantada por Lilian Thuram, nascido em Guadalupe, comissário geral da exposição *Exhibitions - L'invention du sauvage* no Musée du quai Branly em 2011, presidente desde 2008 da Fondation Lilian Thuram – Éducation contre le racisme. Na apresentação de seu livro sobre personalidades negras, *Mes étoiles noires*, ganhadora do prêmio Seligmann contra o racismo em 2010, ele aponta:

“Je vais régulièrement dans les écoles pour parler du racisme. Je demande aux enfants combien il y a de races. ‘Quatre’, me répondent-ils malheureusement: ‘la blanche, la noire, la jaune, la rouge.’ Rien que ça, c’est la base du racisme. Il est aberrante que les enfants ne sachent pas qu’il n’y a qu’une seule espèce d’Homme, l’ *Homo sapiens*. [...]. Nous sommes en 2010, que peut-on en déduire, sinon que le travail d’éducation n’a pas été fait? Mais comment en vouloir aux enfants quand on observe notre société? Dans l’inconscient général, ces représentations sont toujours inscrites.”¹⁶³

Ainda que, depois da Segunda Guerra Mundial, o discurso eugenista tenha perdido força para a verificação de que existe apenas uma espécie humana, Thuram, acertadamente, encontra no universo escolar evidências de que o homem continua a ser classificado pelo tom de sua pele, diferenciando-o racialmente. Ainda pouco impregnado de disfarces, o mundo infantil não deixa de, em grande medida, repetir valores dos adultos. Por isso, na perspectiva de uma criança, é possível flagrar o preconceito racial que, no Brasil, por exemplo, é dissimulado, mas que a literatura o comprova.

Lima Barreto, um dos mais importantes nomes da literatura brasileira, escritor que sofreu as consequências do preconceito racial até o final da vida, em *Diário íntimo* relata que aos oito anos tentou pela primeira vez o suicídio:

“Desde menino, eu tenho mania do suicídio. Aos sete anos, logo depois da morte da minha mãe, quando eu fui acusado injustamente de furto, tive vontade de me matar. Foi desde essa época que eu senti a injustiça da vida, a dor que ela envolve, a incompreensão da minha delicadeza. [...] Mas tudo isso o que mais me amola é sentir que não sou inteligente. Mulato, desorganizado, incompreensível e incompreendido, era a única coisa que me encheria de satisfação, ser inteligente muito e muito!”¹⁶⁴

¹⁶³ Tradução minha: “Eu vou regularmente às escolas para falar do racismo. Eu pergunto às crianças quantas raças existem. ‘Quatro’, infelizmente me respondem, ‘a branca, a negra, a amarela e a vermelha’. Nada mais que isso é a base do racismo. É impressionante que as crianças não saibam que existe apenas uma espécie de homem, o *homo sapiens*. [...] Estamos em 2010, o que se pode concluir senão que o trabalho de educação não foi feito? Mas como avaliar as crianças quando nós observamos nossa sociedade? No inconsciente geral, essas representações estão sempre inscritas”. THURAM, Lilian. *Mes étoiles noires*. Paris: Éditions Philippe Rey, 2010, p.11.

¹⁶⁴ BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. Prefácio Gilberto Freire. São Paulo: Brasiliense, 1956.

Interessante notar que, no contexto, “mulato” está carregado de um sentido de inferiorização, pois se liga a traços pejorativos – “desorganizado, incompreensível e incompreendido” - os quais lhe causam desconforto e sofrimento. O esforço é o de ser respeitado pela inteligência. Vale lembrar que a invenção e a biografia convivem na obra de Lima Barreto, conforme Lilia Moritz Schwarcz :

“O fato é que dentro da produção literária desse escritor, com frequência apresentada pela crítica como ‘realista’, a biografia fermenta a literatura e vice versa. A experiência pessoal do artista não se separa da sua produção literária. Nesse caso, a literatura ganha um caráter evidentemente biográfico e, de modo declarado, o escritor não se desloca da ficção [...]. Negro em meio a uma elite intelectual branca; pobre, num contexto social com aspirações e ares de riqueza; morador do subúrbio cercado por pares de corte e ainda contando com uma clara dificuldade afetiva, expressa nas obras e nos documentos, Lima Barreto fez de seu corpo expressão de uma condição”¹⁶⁵

O personagem Isaias Caminha, considerado autobiográfico, embora no trecho, selecionado a seguir, não esteja na fase infantil, mas ainda bastante jovem, aos dezenove anos, sai pela primeira vez sozinho de sua cidade natal. Na viagem ao Rio de Janeiro, ocorre a descoberta da discriminação racial:

“O trem parara e eu abstinha-me de saltar. Uma vez, porém, o fiz; não sei mesmo em que estação. Tive fome e dirigi-me ao pequeno balcão onde havia café e bolos. Encontravam-se lá muitos passageiros. Servi-me e dei uma pequena nota a pagar. Como se demorassem em trazer o troco reclamei: ‘Oh! Fez o caixeiro indignado e em tom desabrido. ‘Que pressa tem você?! Aqui não se rouba, fique sabendo!’ Ao mesmo tempo, ao meu lado, um rapazola alourado reclamava o dele, que lhe foi prazenteiramente entregue. O contraste feriu-me, e com olhares que os presentes me lançaram, mais cresceu minha indignação. Curti, durante segundos, uma raiva muda, e por pouco ela não rebentou em pranto. Trôpego e tonto, embarquei e tentei decifrar a razão da diferença dos dois tratamentos. Não atinei; em vão passei em revista a minha roupa e a minha pessoa. Os meus dezenove anos eram sadios e poupados, e o meu corpo regularmente talhado. Tinha os ombros largos e os membros ágeis e elásticos. As minhas

¹⁶⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Introdução- Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil república”. In: *Contos completos de Lima Barreto*. Organização, introdução e notas Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 15-16, 26.

mãos fidalgas, com dedos afilados e esguios, eram herança de minha mãe, que as tinham tão valentemente bonitas que se mantiveram assim, apesar do trabalho manual a que sua condição, a obrigava. Mesmo de rosto, se bem que meus traços não fossem extraordinariamente regulares, eu não era hediondo nem repugnante. Tinha-o perfeitamente oval, e a tez de cor pronunciadamente azeitona.

“Além de tudo, eu sentia que a minha fisionomia era animada pelos meus olhos castanhos, que brilhavam doces e ternos nas arcadas superciliares profundas, traço de sagacidade que herdei de meu pai. Demais, a emanção da minha pessoa, os desprendimentos da minha alma, deviam ser de mansuetude, de timidez, de bondade... Por que seria então, meu Deus?”¹⁶⁶

Posto que o rapaz “não era hediondo, nem repugnante”, adjetivos que podem ser associados à pobreza, qual seria o motivo da discriminação? Arguto, Lima Barreto deixa a conclusão para o leitor. Em comum, os dois clientes são “rapazolas” e o protagonista ao analisar as qualidades de ambos, com estima, revela o traço que o diferencia do “alourado”. Isaías possui a “tez de cor pronunciadamente azeitona” e, naquele momento, não compreendeu a cor de sua pele como único motivo do tratamento grosseiro recebido. Vale lembrar as palavras de Mário de Andrade: “O preconceito de cor me parece incontestável entre nós, porém na sua complexidade de disfarces... constitucionais, temos que não confundi-lo com o preconceito de classe”¹⁶⁷.

A escritora Maria Carolina de Jesus, em seu *Diário de Bitita*, livro dedicado a suas memórias da infância, em diferentes passagens refere-se com alegria aos negros com quem convive. Contudo, no encontro com as crianças brancas é que a menina se dá conta de que a cor da sua pele e o cabelo crespo marcam a diferença entre ela e outras:

“Eu sabia que era negra por causa dos meninos brancos. Quando brigavam comigo, diziam:

“– Eles são como os espinhos, nascem com as plantas.

“Não compreendi, achei tudo muito confuso por causa dos meninos brancos criticarem o nosso cabelo:

¹⁶⁶ BARRETO, Lima. *Recordações do escrivo Isaías Caminha*. Belo Horizonte: CEDIC- Centro Difusor de Cultura, 2005, p. 11.

¹⁶⁷ ANDRADE, Mário de. *Linha de cor*. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 29 de março de 1939.

“– Cabelo pixaim! Cabelo duro!
“Eu lutava para fazer meus cabelos crescerem. Era uma luta inútil. O negro é filho de macaco. Que vontade de jogar pedras. Meu prazer era ver uma menina branca suplicar-me:
“– Bitita, atira uma pedra naquela manga pra mim.
“Eu tinha alvo, era só jogar e acertar. Pensava: ‘Mesmo sendo preta, tenho alguma utilidade.’”¹⁶⁸

As crianças brancas segregam Bitita o que lhe provoca, além da raiva aos outros, a confusão consigo mesma, isto é, com a sua representação no mundo. A voz da narradora em primeira pessoa se confunde com aqueles que a agridem. Bitita, que não via problema nenhum com seus cabelos (“Não compreendi, achei tudo muito confuso por causa dos meninos brancos criticarem o nosso cabelo”), em seguida diz: “Eu lutava para fazer meus cabelos crescerem. Era uma luta inútil. O negro é filho de macaco.”

O encontro é violento e conturbador em grande medida porque não se encaixa na imagem que o sujeito tem de si, até o primeiro ato discriminatório que sofre, encontrando assim dificuldade de elaborá-lo. De forma semelhante à criança do poema de Mário de Andrade, que procura alisar o cabelo com escova e brilhantina, Bitita, por ser alvo de xingamentos, procura, também sem sucesso, disfarçar o “pixaim” de seus cabelos. É possível dizer que, muitas vezes, o sujeito negro atacado pode adotar uma postura auto-discriminatória, isto é, a violência do preconceito gera uma perturbação e a raiva contra si mesmo.

W. E. B. Du Bois, intelectual negro dos EUA do começo do século XX, narra situação enfrentada por ele na infância:

“É nos primeiros dias da inquieta meninice que a revelação surge subitamente, de uma só vez, por assim dizer. Lembro-me bem de quando a sombra tomou conta de mim. Eu era uma coisinha de nada, lá longe nas colinas da Nova Inglaterra [...]. Em uma pequenina escola de madeira os meninos e as meninas, não sei por quê, tiveram a ideia de comprar – a dez

¹⁶⁸ JESUS, Maria Carolina de. *Diário de Bitita*. Sacramento: Editora Bertolucci, 2007, p.110-11.

centavos o pacote – deslumbrantes cartões de visitas para trocá-los entre si. A troca foi alegre até que uma menina alta, recém-chegada, recusou-me o cartão. Recusou-o peremptoriamente, com um olhar. Então me ocorreu, com uma certa urgência, que eu era diferente dos outros; ou talvez semelhante no coração, na vida e nos anseios, mas isolado do mundo deles por um imenso véu. [...] Por que Deus fez de mim um pária e um estranho na minha própria casa? As trevas da prisão fechavam-se em torno de nós: paredes apertadas e refratárias para os alvíssimos, mas implacavelmente estreitas, altas e incomensuráveis para os filhos da noite, que deveriam labutar sempre e mais no escuro.”¹⁶⁹

Du Bois mostra, mais uma vez, a infância como momento em que o negro é rechaçado pela primeira vez pelo olhar do branco. Vale destacar que, nas passagens aqui citadas, a situação vexatória é vivenciada em um momento de solidão. Nos relatos as personagens não estão com outras crianças negras ou adultos – uma possibilidade de proteção –; sozinhas, entram em choque com a auto-imagem, em um nítido estado de horror e tristeza.

De forma semelhante, o *jazzista* Charles Mingus, em *Saindo da sarjeta*, autobiografia narrada em terceira pessoa, relembra:

“Naquele ano havia uma garota irlandesa bonitinha que se sentava do seu lado na última fileira na aula de leitura. Ela não recusava seus dedos quando tateavam na borda da sua cadeira e tocavam em suas pernas enquanto assumia um ar sério. [...] Uma tarde, combinaram de se encontrar na casa dela depois da escola. [...]

“Charles sentiu-se seguro caminhando pelo campo de alface, carregando seus livros escolares. [...]. Dois meninos mexicanos, não muito mais velhos do que ele, mas muito maiores, abriram a porta.

“– Saia daqui, NEGRO! Betty é nossa garota e não queremos NEGRO ciscando aqui.

“Papai o advertira para não brincar com ‘nenhum daqueles pirralhos negros’, da rua, então como podia ser um deles? Será que eles não tinham notado a sua cor mais clara? Pela primeira vez ocorreu-lhe que, qualquer que fosse o tom de sua pele, ele seria sempre um negro para certas pessoas.

“Perder a garota e tornar-se negro, tudo isso no mesmo dia, era demais. Quase aos prantos, atravessou correndo o campo de alface e subitamente três brancos cresceram à sua frente e o agarram pelo colarinho.

“– Ei, garoto! Que está fazendo por essas bandas?

“– Voltando da escola para casa... – Charles balbuciou.

¹⁶⁹ Du BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Tradução, introdução e notas: Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Editora Lacerda, 1999, p. 52-3.

“– Vamos matar esse neguinho. Querendo se meter numa vizinhança que não é a dele, tentando estuprar nossa irmã!”¹⁷⁰

Charles ao se confrontar com latinos e brancos dá-se conta pela primeira vez que, mesmo com a pele não retinta, também é visto como negro e, por isso, não pode namorar a garota irlandesa. Todas essas histórias tem em comum a construção de uma barreira diante da criança negra, que a proíbe de comungar a mesma esfera dos brancos o que gera nela, muitas vezes, a violência contra si mesma. Esse aspecto também foi observado pelo pesquisador e escritor Cuti no comportamento de crianças negras brasileiras, fora da criação literária:

“O silêncio da criança negra, se lhe pode fazer mal, pode também reforçar sua agressividade e resistência, constituindo esta última uma estratégia de sobrevivência. [...] Entretanto, se o silêncio for apenas manifestação do medo que paralisa, a tendência é a de que, sendo repetidas situações semelhantes, ele tenderá a aumentar, levando a pessoa a gerar comportamentos autodestrutivos ou explosões de ódio de consequências imprevisíveis.”¹⁷¹

Em “Reconhecimento de Nêmesis”, ainda que o aparecimento do menino moreno não seja a reminiscência de uma cena específica de discriminação sofrida na infância, chama a atenção que a criança ressurgja em circunstâncias de violência evocadas pelo poeta: “No entanto quando sucede/ Mais braba a vileza humana/ Arranhar na minha porta,/ Não sei porque o curumim/ Que eu já fui, surge e se bota/ Assim rentinho de mim.” (v. 33-38), e a lembrança do menino alimenta uma agressividade em relação a si mesmo. No poema de Mário de Andrade, sublinho que a presença do menino da “mão morena” deriva da consciência de uma injustiça, traduzida pelos versos “Só isso. E por causa disso/ Não posso fugir de mim!/ Não posso ser como os outros” (v.71-73). Versos que se assemelham a

¹⁷⁰ MINGUS, Charles. *Saindo da sarjeta: a autobiografia de Charles Mingus*. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005, p. 22-3.

¹⁷¹ CUTI, Luis Silva. *Moreninho, Neguinho, Pretinho*. São Paulo: Terceira Margem, 2009, p. 30. Coleção Percepções da diferença, negros e brancos na escola, v. 3.

situações enfrentadas pelos personagens aqui citados e que carrega o mesmo sentido da afirmação de Du Bois: “Então me ocorreu, com uma certa urgência, que eu era diferente dos outros.” As circunstâncias envolvendo crianças negras, representadas aqui pelos personagens, impõem o encontro com a realidade de um lugar restrito e humilhante na sociedade; como consequência, elas se refugiam na raiva e na solidão. Nesse sentido, “Reconhecimento de Nêmesis” é lido aqui como um poema em que o sujeito lírico tem uma voz negra, de um mestiço negro.

5. “POEMAS DA NEGRA”, UM ESTUDO DO LIRISMO AMOROSO¹⁷²

Em “A poesia de Mário de Andrade”, Gilda de Mello e Souza ao tratar dos “Poemas da Negra” assinala que há neles “uma atitude inédita na poesia brasileira”¹⁷³. A estudiosa verifica que na correspondência de Mário e Manuel Bandeira, o poeta de “Irene no céu” resiste aos versos do amigo paulista. Este lhe assegura que a dificuldade de aceitação decorre do fato de que a negra está, nos poemas, retirada do campo exótico. Para compreender essa afirmação, que explica o ineditismo, Gilda sugere que se compare os versos do modernista com a tradição da poesia erótica ligada ao senhor de engenho, a qual se habituou a sensibilidade nacional¹⁷⁴.

Para iniciar o estudo dos poemas, instigada pelo conselho da ensaísta, traço um percurso, que não se pretende completo, no qual busco a imagem da mulher negra na poesia brasileira, desde a literatura colonial à literatura negra contemporânea. Afigura-se para mim um trajeto histórico/literário que intenta contribuir para a interpretação dos poemas.

Em seguida, à luz da crítica genética, investigo em documentos do arquivo e biblioteca do escritor questões relativas à criação dos poemas. As leituras do etnógrafo registram um recorrente estereótipo da negra na tradição popular e erudita; o poeta, por sua vez, inverte essa imagem.

Na terceira parte, focalizo “Tempo da Maria” e “Poemas da Amiga”, de *Remate de males*, quando a leitura dos conjuntos serve ao estudo como outras possibilidades de representação do amor, principalmente para a compreensão do sujeito lírico, na chave do losango negro.

¹⁷² Os doze poemas estão no Dossiê, p. 224-229.

¹⁷³ SOUZA, Gilda de Mello. “A poesia de Mário de Andrade”. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005, p. 27-36.

¹⁷⁴ IDEM; *ibidem*, p. 29.

A última parte dedica-se à análise e interpretação dos poemas e adota como eixo a união do sujeito lírico com a noite, a negra.

Da lascívia à identidade: uma abordagem da representação da mulher negra na poesia brasileira

Na literatura do Brasil colônia até o modernismo localiza-se, ainda que de forma esparsa, a negra em textos poéticos; nossa lírica amorosa, em geral, não a escolhe como amada digna de ocupar o papel de musa. Segundo Gregory Rabassa, “De início, as negras apareciam na literatura geralmente como criaturas exóticas, lascivas e descritas em cores fortes, nunca como objetos de sentimentos profundos da parte do poeta.”¹⁷⁵ O descendente de africano escravizado, em sua grande maioria, foi tomado como mercadoria, por isso, em geral, não figurou como herói, musa ou em papel que o enaltecesse na literatura canônica brasileira.

Eduardo de Assis Duarte, em seu estudo sobre o estereótipo da mulata na literatura brasileira, considera:

“A condição do corpo disponível vai marcar a figuração literária da mulata: animal erótico por excelência, desprovida de razão ou sensibilidade mais acuradas, confinada ao império dos sentidos e às artimanhas e trejeitos da sedução. Via de regra desgarrada da família, sem pai nem mãe, e destinada ao prazer isento de compromissos, a mulata construída pela literatura brasileira tem sua configuração marcada pelo signo da mulher *fornicaria* da tradição europeia, ser noturno e carnal, avatar de meretriz.”¹⁷⁶

¹⁷⁵ RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira: meio século de história literária*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965, p. 87.

¹⁷⁶ DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. *Terra roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários*. vol. 17-A, dez. 2009, p. 6.
Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol17A/TRvol17Aa.pdf. Último acesso: 2/2/15.

Gregório de Matos é o primeiro poeta brasileiro que versa a negra e a mulata, pontuando diferenças relacionadas ao tom da pele que se repetem na tradição. Em um dos poemas a ele atribuído, “Anatomia horrorosa que faz de huma negra chamada Maria Viergas”, a mulher combina traços de sensualidade exacerbada ao aspecto fisicamente repulsivo:

“Dize-me, Maria Viegas
qual é a causa, que te move,
a queres, que te prove
todo o home, a quem te entregas?
jamais a ninguém te negas,
tendo um vaso vaganau,
e sobretudo tão mau,
que afirma toda a pessoa,
que a fornicou já, que enjoa,
por feder a bacalhau.”¹⁷⁷

Em outro texto, o poeta, após deitar-se com a mãe de uma mulata, faz o elogio à filha dela:

“Por vida do meu Gonçalo,
Custódia formosa e linda,
que eu não vi Mulata mais linda,
que me desse tanto abalo:
quando vos vejo, e vos falo,
tenho pesar grande, e vasto
do impedimento, que arrasto,

porque pelos meus gostilhos
fora eu Pai dos vossos Filhos
antes que vosso Padrasto.”¹⁷⁸

Esses versos exemplificam alguns dos estereótipos mantidos na representação da mulher de ascendência africana, isto é, a mulata tem a beleza enaltecida, mas

¹⁷⁷ MATOS, Gregório. *Obra poética*. Preparação e notas: Emanuel Araújo. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992, v. 1, p. 439.

¹⁷⁸ “Huma graciosa mulata filha de outra chamada Maricotta com quem o poeta se tinha divertido, e chamava ao filho do poeta seu marido”. IDEM; ibidem, p. 533.

necessariamente unida à lascívia; a mulher de pele mais escura é relacionada à feiura, à inveja, à intriga ou à bondade submissa. Algumas vezes os adjetivos utilizados não seguem necessariamente essa ordem; a mulata pode aparecer como bonita e invejosa, e a negra surge como feia e propensa à luxúria, como Maria Viegas. Importa ressaltar que, desde a literatura colonial, raramente a imagem da negra está livre de características pejorativas. O negro na sátira barroca, como explica João Adolfo Hansen, tem estes estereótipos

[...] “condensados pelo discurso da moral que encena o aparato jurídico, efetuando o negro como /bestialidade/, pela maledicência e ridicularização. Este padrão é encenado como linguagem do sexo e da distância hierárquica: é o que se dá, por exemplo, no procedimento de fusão das características de ‘puta’, ‘mulata’ (ou ‘negra’), e animal, perpassada de valores afetivos e mercantis.”¹⁷⁹

No romantismo brasileiro que, grosso modo, pretende uma busca de identidade nacional, a negra figura poucas vezes. Antes de cuidar de alguns dos poemas dessa época, julgo necessário traçar um comentário sobre a representação idealizada da indígena em duas obras da literatura brasileira, representação a qual, ainda que tenha recebido outras tintas, não escapou de falsas generalizações. O poema épico de Santa Rita Durão, *Caramuru*, em 1781, antecipa traços do romantismo, como a idealização que impõe à heroína o padrão de beleza das musas ocidentais:

“Paraguaçu (tal nome teve)
Bem diversa de gente tão nojosa;
De cor tão alva como a branca neve;
E donde não é neve, era de rosa:
O nariz natural, boca mui breve,
Olhos de bela luz, testa espaçosa;

De algodão tudo o mais, com manto espesso,
Quanto honesta encobriu, fez ver-lhe o preço.”¹⁸⁰

¹⁷⁹ HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 322-3.

¹⁸⁰ DURÃO; Santa Rita. “Canto II”, estrofe LXXVII. *Caramuru*. In: *Épicos: Prosopopéia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A confederação dos Tamoios: I-Juca Pirama*. Organização Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 421.

O poeta equipara, na palavra, os dotes de Paraguaçu ao recato da mulher europeia. Diferentemente da imagem que se espera de uma indígena, a musa tem a beleza associada à pele branca ou, no limite, rosa, característica que revela um paradoxo em relação aos outros indígenas que chegam a provocar nojo no poeta. Paraguaçu torna-se a mulher digna ao cobrir o corpo com o manto que remete à veste de uma santa cristã, o que lhe define o destino. Ela será a escolhida de Diogo Álvares que a levará para França onde, batizada, tendo como madrinha a rainha Catarina de Médicis, passa a se chamar Catarina Álvares. Quando o casal volta ao Brasil, essa brasileira europeizada tem uma visão da Virgem Santíssima que lhe pede a restituição de uma imagem roubada por um selvagem. Em suma, a tupinambá perde a identidade. A aparência e o comportamento dela fazem-na semelhante às mulheres francesas católicas, vislumbrado pelo regime patriarcal no Brasil; a construção heroica de Paraguaçu pauta-se na assimilação dos padrões europeus e na ausência de aspectos que possam reconhecer de forma valorativa a cosmologia indígena.

No romantismo, destaco a prosa poética *Iracema*. Diferentemente da musa de Santa Rita Durão, os traços revelam a mulher morena que se aproxima, de fato, do tipo físico da indígena. Contudo, é interessante notar o epíteto “virgem” dado à personagem. Antes de se encontrar com Martim, com quem mais tarde terá um filho, o termo é reiterado cinco vezes no segundo capítulo, composto de duas páginas, “a virgem dos lábios de mel”, “a morena virgem”, “A graciosa ará [...] chama a virgem pelo nome”, “ergue os olhos a virgem”, “porém a virgem lançou de si o arco”¹⁸¹. Iracema, que entra na literatura como símbolo da formação do Brasil, tem como destaque a virgindade entre seus atributos edificantes, chancelando a presença, na literatura, de boa conduta da mulher solteira na sociedade patriarcal. Por outro lado, em textos históricos e sociológicos, é enfatizado um aspecto lúbrico para ressaltar a sexualidade da indígena e assim justificar o início da miscigenação

¹⁸¹¹⁸¹ ALENCAR, José de. *Iracema*. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguillar, 1958, v. 3, p. 238-240.

em solo brasileiro. Para Gilberto Freire, por exemplo, essas mulheres “por qualquer bugiganga ou caco de espelho estavam se entregando, de pernas abertas, aos ‘caraíbas’ gulosos de mulher”¹⁸².

A discussão sobre a figura do indígena na literatura ultrapassa, evidentemente, a fronteira de gênero. O genocídio e a expulsão para lugares longínquos legou aos autóctones um espaço bastante restrito nas obras literárias e na sociedade. Mas, se por um lado, eles tiveram em certo momento a imagem exaltada na literatura, ainda que falseada, o mesmo não aconteceu com a negro. Clovis Moura afirma:

“Em toda essa produção [literária] nenhum personagem negro entrou como herói. [...] Quando surge a literatura nacional romântica, na sua primeira fase, surge exatamente para negar a existência do negro, quer social, quer esteticamente. Tudo o que acontece na nossa literatura tem que enaltecer os padrões brancos, ou de exaltação do índio, mas um índio distante, europeizado, quase um branco naturalizado índio.”¹⁸³

Com o advento da escravidão, o branco, entre outras estratégias de dominação, associa ao negro inúmeros traços perniciosos para afirmar que os escravizados possuem um rebaixamento moral baseado em condutas duvidosas. Para a mulher, a situação é ainda mais complexa, pois escravizada no regime patriarcal, torna-se também mercadoria sexual, como explica Sonia Maria Giacomini:

“A lógica da sociedade patriarcal e escravista parece delinear seus contornos mais brutais no caso da mulher escrava. A apropriação do conjunto das potencialidades dos escravos pelos senhores compreende, no caso da escrava, a exploração sexual do seu corpo, que não lhe pertence pela própria lógica da escravidão.
“Por um lado, a escravidão confere aos escravos a situação de coisa (“propriedade do outro”); por outro, o caráter patriarcal da sociedade

¹⁸² FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Edição crítica. Coordenadores: Guillermino Giucci et al. Madri, Barcelona, La Habana, Lisboa, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, São José: ALLCA XX, 2002, p. 38.

¹⁸³ MOURA, Clovis. “Repete-se na literatura a imagem estereotipada do pensamento social”. In: *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1988, p. 26.

adenda: “coisa homem” e “coisa mulher”. [...] A possibilidade da utilização dos escravos como objeto sexual só se concretiza para a escrava porque recaem sobre ela, enquanto mulher, as determinações da sociedade, que determinam e legitimam a dominação do homem sobre a mulher”¹⁸⁴

Em Gonçalves Dias, para quem o exílio é um tema significativo, o amor e o desterro conduzem o poema dramático “A escrava”. Os versos contam a história de uma mulher africana, em terra brasileira, que, em estado de banzo, relembra seu trágico destino. O poema entremeado pelo melodioso refrão – “Oh! Doce país do Congo, / Doces terras d’além mar! / Oh Dias de sol formoso! Oh! Noites d’almo luar!”¹⁸⁵. Mas, ainda que o amor seja o tema dos versos, trata-se da angústia de Alsgá, pois é ela quem padece do sentimento amoroso; o poeta não a elege como musa.¹⁸⁶

Ainda no século XIX, o texto “Aos negreiros”, da poesia fescenina de Francisco Moniz Barreto, ainda que não seja canônico, merece ser aqui destacado. Na dedicatória, apresenta-se: “Aos que fornicam com as negras, e gostam de fornicar negras; e não aos ímpios que traficam em carne humana, de pele preta, assim denominados; que com estes, pela abominação lhes voto, não quererei eu palestras jamais”. Nas duas primeiras estrofes, provoca:

“Quem diz que não fode negras,
Que a elas tem aversão.
E, quando as vê faz carrancas,
Ou quer enganar as brancas,
Ou mente, ou não tem tesão.

¹⁸⁴ GIACOMINI, Sonia Maria. “A mulher escrava enquanto objeto sexual”. In: *Mulher escrava: uma introdução ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 65.

¹⁸⁵ DIAS, Gonçalves. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s.d., v. 2.

¹⁸⁶ É preciso reconhecer, contudo, a presença do negro na poesia de Gonçalves Dias, segundo Marisa Lajolo: “Tem-se estudado muito pouco os poemas e textos gonçalvinos nos quais os negros se fazem presentes. [...] Em ‘A Escrava’ encontram-se traços fortes de oralidade, de ocidentalização da identidade africana em uma estrutura de narrativa teatralizada, recurso que o poeta também lança mão no arqui-antológico e belíssimo poema ‘I-Juca Pirama’ que, por assim dizer, condensa os principais traços da obra deste poeta mestiço: interesse pelas componentes não brancas e não hegemônicas da cultura brasileira, construção da *americanidade* da nossa cultura, artesanato poético e resgate da oralidade LAJOLO, Marisa. “Gonçalves Dias”. In: *Literatura e afro descendência no Brasil: antologia crítica*. Org. Eduardo de Assis Duarte. Belo Horizonte: Editora UFMG, v.1, p. 99.

“Negra, crioula, ou da Costa,
É sultana da Guiné;
Seio duro, bunda chata
Rivaliza a mulata
A pô o caralho em pé”¹⁸⁷

O poeta inova ao equipar a negra, a crioula e a mulata, mas, por outro lado, não as retira do campo da sexualidade. Os versos tratam mais de um recado ao cínico branco escravocrata, que finge não desejar essas mulheres, e menos de um elogio.

É na poesia de Luiz Gama que se vê, pela primeira vez, o rompimento de fato desse aspecto na literatura canônica nacional; a negra é eleita musa no sentido metonímico da inspiração. Dessa forma, o poeta a eleva ao mesmo nível da musa, clamada desde Homero, da poesia clássica ocidental:

“Ó musa de Guiné, cor de azeviche,
Estátua de granito denegrido,
Ante quem o Leão se põe rendido
Despido do furor de atroz braveza;
Empresta-me o cabaço d’urucungo,
Ensina-me a brandir tua marimba,
Inspira-me a ciência da candimba;
Às vias me conduz d’alta grandeza.”¹⁸⁸

Segundo Ligia Fonseca Ferreira, Luiz Gama afirma-se como o primeiro poeta brasileiro a publicar versos amorosos, elogiando a negra:

“Às pálidas musas gregas, ele prefere a ‘Musa de Guiné’, cor de azeviche’ cujos poderes mágicos o farão penetrar no mundo invisível, ou melhor não-visível aos olhos dos brancos ou dos mulatos insensíveis aos elementos e à linguagem próprios da cultura africana.”¹⁸⁹

¹⁸⁷ BARRETO, Francisco Muniz. “Aos negreiros”. In: *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004, p. 152-4.

¹⁸⁸ GAMA, Luiz. “Lá vai verso!”. In: *Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigos, cartas e máximas*. Organização, apresentações e notas: Ligia Ferreira Fonseca. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011, p. 49.

¹⁸⁹ FERREIRA, Ligia Fonseca. “Luiz gama, o primeiro poeta afro brasileiro”. *Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigos, cartas e máximas*. Ed. cit., p. 40.

Além disso, o abolicionista inova ainda ao eleger a negra a musa no sentido, não só da inspiração, mas também da mulher real, amada pelo poeta. De forma análoga, assim como Mário de Andrade, ambos constroem a personificação da noite no corpo de suas amadas. Em “Poemas da Negra”, nos versos - “Te vejo coberta de estrelas,/ Coberta de estrelas, / Meu amor!” (Poema I, v. 9-11) – ao buscar o transcendente, o modernista confirma a imagem encontrada em “Meus amores”, do poeta romântico:

“Meus amores são lindos, cor da noite
Recamada de estrelas rutilantes;
Tão formosa crioula, ou Tétis negra,
Tem por olhos dois astros cintilantes”. (v. 1-4)¹⁹⁰

Em relação à mulher branca, localizar o lugar dela na literatura contribui para compreensão da condição atribuída à negra. Ainda que alguns estudos sinalizem que nem sempre a descendente de europeus mostrou recato e viveu enclausurada¹⁹¹, como aparece em retratos na lírica amorosa, o fato é que em nossa literatura canônica, escrita majoritariamente por homens brancos, ela tem lugar privilegiado de musa, concorrendo algumas vezes com a morena – denominação que inclui a mulher de pele branca e cabelos escuros.

Ainda que lhe seja imposta a condição de casta, a branca é eleita como modelo de beleza hegemônica que figura até os dias atuais. Essa representação desenha-se desde versos coloniais – “Se és neve, como queimas com porfia?/ Mas ai, que andou Amor em ti prudente!”¹⁹² –, passando pelos árcades – “Eu não vejo as graças, de que forma/ Cupido o

¹⁹⁰ GAMA, Luiz. “Meus amores”. *Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigos, cartas e máximas*. Ed. cit., p. 80.

¹⁹¹ V. VENÂNCIO. Renato Pinto. “Nos limites da sagrada família: ilegitimidade e casamento no Brasil colonial”. In: *História e sexualidade no Brasil*. Org. Ronaldo Vainfas. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1986, p. 107-24.

¹⁹² MATOS, Gregório. “Aos afetos e lágrimas derramadas na ausência da dama a quem querias bem”. In: *A poesia no Brasil: Sônia Brayer* (Org.). Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1981, p. 26, versos 10, 11.

teu tesouro,/ vivos olhos e faces cor da neve, com crespos cabelos fios de ouro/¹⁹³ –, chega à poesia romântica – “Mas não te nodoei: que ficasses/ Casta assim mesma, - e sábia [...] Os alvos braço – êmulos de jaspe -/ Cá para o sul onde eu habito estendes”¹⁹⁴ e à parnasiana¹⁹⁵:

“E envolvida de tua virgindade
De teu pudor na cândida armadura,
Foges o amor, guardando a castidade,

“Como as montanhas, nos espaços francos
Erguendo os altos píncaros, a alvura
Guardam da neve que lhes cobre os flancos. (v. 9-14)”¹⁹⁶

Na expressão popular, um ditado recolhido por Mário de Andrade, e também por Gilberto Freire, sinaliza as acepções da branca, da mulata e da negra que frequentam igualmente a literatura: “Branca para casar, mulata para f...[ornicar] e negra para trabalhar”¹⁹⁷. A sociedade patriarcal brasileira reserva à branca o lugar de senhora, à negra, a prestação de serviços braçais e à mulata, o encontro erótico/sexual. Esses estereótipos contribuem para a construção da rivalidade entre brancas e negras que disputam, assim vemos na literatura e em relatos da escravidão, o afeto do patriarca. Teófilo Queiróz Junior, em seu estudo sobre a mulata na literatura brasileira, analisa:

¹⁹³ GONZAGA, Tomas Antonio. “Marília de Dirceu”. In: *A poesia no Brasil*. Op. cit., p. 113, parte 11, versos 13-16.

¹⁹⁴ FREIRE, Junqueira. “Ela”. In: *A poesia no Brasil*. Op. cit., p.207; 209, versos 11-12; 73-74.

¹⁹⁵ Vale destacar que no mesmo período, o simbolista Cruz e Souza dedica versos à mulher negra, como se lê na última estrofe do soneto “Rosa Negra”: “Rosa negra da treva, Flor do nada/ Dá-me essa boca acídula, rasgada,/ Que vale mais que os corações proibidos.” (v. 13-15). Ou ainda, no poema em prosa, “Tenebrosa”, no trecho: “Olhos grandes, largos, profundos, cheios de tropical sensualismo africano e abertos como estrelas no céu de refulgente noite escura de ébano polido do rosto redondo – alta, alta e negra, de uma quase gigantesca altura – lembrás também o astro nublado, caliginoso da Paixão, girando na órbita eterna dolência da Carne, como mancha na luz, ou soturna mulher da Abissínia, cujos luxuriosos sentimentos panterizados sinistramente gelaram e petrificaram na muda esfinge dos secos areais tostados. CRUZ E SOUZA, João da. *Cruz e Souza*: obra completa. Organização Andrade Muricy; atualização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 291, 556.

¹⁹⁶ BILAC, Olavo. “VII”. Via-Láctea”. *Poesias*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1942, p. 50

¹⁹⁷ FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Op. cit, p. 38. ANDRADE, Mário de. *Linha de cor*. Op. cit.. Neste artigo, há uma pequena variante: “As brancas são para casar,/ As mulatas para ... / E as negras para servir.”

“O senhor branco soube recorrer ao argumento da irresistibilidade e à amoralidade da mulher de cor como eficazes elementos justificadores de impulsões extraconjugais masculinas, sem maiores riscos morais por parte do conquistador”¹⁹⁸.

No modernismo, *Essa negra Fulô* de Jorge de Lima, publicado em 1928, ainda que, no poema, se possa reconhecer elementos que buscam retirar o negro do lugar de submissão ao branco, o autor mantém na protagonista a disputa com a senhora branca, esta que dá voz ao poema; os estereótipos da sensualidade exacerbada e atrevimento capazes de transformar o castigo em sedução, indicam que Fulô sai “ganhando”:

“O Sinhô foi açoitar
sozinho a negra Fulô.
a negra tirou a saia
e tirou o cabeção,
de dentro dele pulou
nuinha a negra Fulô.

“Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

“Ó Fulô? Ó Fulô?
Cadê, cadê teu Sinhô?
Que nosso Senhor me mandou?
Ah! Foi você que roubou,
Foi você, negra Fulô?

“Essa negra Fulô!” (v. 75-88)¹⁹⁹

Escritos no mesmo momento de “Poemas da Negra”, os versos de Jorge de Lima, assim como os de Mário de Andrade, inovam ao usar a denominação negra, e não mulata. Contudo, Jorge de Lima não subverte o suficiente, pois mantém a lascívia exagerada da escrava e a disputa entre ela e a esposa do “sinhô”, evidentemente branca. No mesmo período, outros modernistas, como Manuel Bandeira no conhecido “Irene no céu”, e

¹⁹⁸ QUEIROZ Jr, Téofo. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1975, p. 21.

¹⁹⁹ LIMA, Jorge de. “Essa negra Fulô”. *Antologia poética*. Seleção de Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1978, p. 49.

Cassiano Ricardo em “Mãe Preta”, mantêm as negras em papéis de subordinação. Lembrando-se ainda que o poeta de *Urucungo* recorre ao estereótipo da lascívia, como analisa Jorge Schwartz:

“Apesar de sua preocupação em também fazer de sua poesia instrumento de denúncia das arbitrariedades cometidas contra os negros, Raul Bopp não se liberta inteiramente dos arquetípicos preconceitos relativos à sensualidade e à indolência da raça negra, como se pode notar em ‘Marabaxo’: ‘Numa preguiça lasciva as fêmeas de carne sedosa, em ronda, / rengueiam bambas, num balanço lento.’”²⁰⁰

Esses modelos ultrapassaram o campo da literatura e alargaram-se temporalmente, herança do nosso passado escravagista que se repete ainda nos dias atuais²⁰¹. É preciso destacar que a literatura negra e ou afro brasileira contemporânea se contrapõe à tradição canônica. O poeta Oliveira Silveira, por exemplo, parodia Jorge de Lima, pois ao recriar Fulô subverte a lascívia e a subordinação impostas à negra.²⁰²

Vale lembrar que a obra de Solano Trindade está permeada de versos dedicados à negra como amada do poeta – “Meu canto de amor à mulher negra/ não é preconceito de cor/ é poesia de amor”²⁰³. Outras representações da negra, em que a imagem pode estar livre desses clichês, podem ser encontradas. Sem pretender esgotar o tema, é necessário reafirmar que tracei esse breve percurso sobretudo na poesia canônica brasileira.

²⁰⁰ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino- americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 661.

²⁰¹ É o que se viu, por exemplo quando a maior emissora de televisão aberta do país estreou em outubro de 2014, em horário nobre, o folhetim semanal, escrito e dirigido por Miguel Falabella, intitulado *O sexo e as nêga*.

²⁰² “Outra nega Fulô”//O senhor foi açoiar/A outra negra Fulô/ - ou será que era a mesma?/A negra tirou a saia,/ A blusa e se pelou,/ O sinhô ficou tarado,/ Largou o relho e se engraçou./ A nega em vez de se deitar/ Pegou um pau e sampou/ Nas guampas do sinhô./ - Essa negra Fulô!/ Esta nossa Fulô!./ Dizia intimamente satisfeito/ O velho pai João/ Pra escândalo do bom Jorge de Lima,/ Seminegro e cristão./ E a mãe- preta chegou bem cretina/ Fingindo uma dor no coração./ - Fulô! Fulô! Ó Fulô!/ Que o diabo lhe mandou./ - Ah. Foi você que matou!/ -É sim, fui eu que matou –/ Disse bem longe a Fulô/ Pro seu nego, que levou/ Ela pro mato, e com ele/ Ai sim ela deitou./ Essa negra Fulô!/ Essa negra Fulô!”. VIANA, Oliveira. “Outra nega Fulô”. In: *Antologia de poesia Afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*. Organização Zilá Bernd. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011, p. 133.

²⁰³ TRINDADE, Solano. “Canto à mulher negra”. In: *Solano Trindade o poeta do povo*. São Paulo: Ediouro, 2008, p. 41, versos 1-3.

Na literatura brasileira contemporânea, ocorre uma mudança efetiva no que se refere à imagem da negra, principalmente na voz de poetisas negras. Destaco a obra de Conceição Evaristo, da qual transcrevo um poema que exemplifica esse novo lugar:

“Vozes-mulheres

“A voz da minha bisavó
Ecoou criança
Nos porões do navio.
Ecoou lamentos
De uma infância perdida.

“A voz da minha avó
Ecoou obediência
Aos brancos-donos de tudo.

“A voz da minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo de trouxas
roupagem sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

“A minha voz ainda
Ecoa versos perplexos
Com rimas de sangue
e
fome.

“A voz da minha filha
recolhe todas as vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
“A voz da minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz da minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.²⁰⁴

²⁰⁴ EVARISTO, Conceição. “Excertos”. In: *Poemas de recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nayndala, 2008, p. 10-11

Se Luiz Gama, Mário de Andrade e Solano Trindade dão à negra um novo lugar, como a amada do poeta, as escritoras negras contemporâneas Mirian Alves, Esmeralda Ribeiro e Cidinha da Silva convergem para o apagamento de mais outros estereótipos; são vozes femininas brasileiras que tecem a multiplicidade do existir da negra. Nessa perspectiva, Eduardo de Assis Duarte afirma: “o texto afro-brasileiro inscreve a mulher num outro diapasão, no qual o corpo mais do que nunca expressa sua condição de vítima de uma ordem social calcada na exploração e no preconceito”²⁰⁵

A negra nos estudos do etnógrafo e na criação do poeta

O estudo do processo de criação de uma obra possibilita ultrapassar uma suposição e alcançar aquilo que Louis Hay define como desvendar, não o movimento de espírito do escritor, mas o “traço de um ato”, sem a pretensão de interpretar o que o autor “queria dizer, mas o que ele disse”²⁰⁶. Em relação à materialidade, para o estudioso, o manuscrito de uma obra pode abarcar uma grande variedade de documentos – como cadernos, esboços, rascunhos – que participam de diferentes etapas da criação. O especialista ressalta ainda: “desde que o pensamento e a imaginação os tocaram, todos, do documento inerte – dicionário, relatório – até a página inspirada, encontram-se dotados de vida e convocados a desempenhar seu papel num projeto de escritura.”²⁰⁷. Para Cecília Almeida Salles, o estudo dos manuscritos, para a interpretação de uma obra, contribui na medida em que:

“Após um estudo genético chega-se, sem dúvida alguma, ao texto publicado com um arsenal informativo sobre o nascimento daquela obra, extremamente rico, que auxilia ou dá uma nova dimensão para a compreensão da obra. São informações sobre os bastidores, ou seja,

²⁰⁵ ²⁰⁵ DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura gênero, etnicidade. *Terra roxa e outras terras. Revista de estudos literários*. Vol. 17-A. Dez, 2009, p. 17.

²⁰⁶ HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.17.

²⁰⁷ IDEM; ibidem, p. 21.

informações internas àquela criação específica que a leitura da obra publicada não teria condições de fornecer.”²⁰⁸

Os documentos encontrados por esta pesquisa, os quais entendo ligados à criação do *losango negro* na criação poética de Mário de Andrade, estão em livros, anotados ou não pelo escritor, na biblioteca dele, bem como na sua correspondência e em textos publicados de sua autoria. Quem estuda o processo criativo do autor de *Remate de males*, como foi dito, deve contar com o fato de que Mário de Andrade, na maioria das vezes, não guardou manuscrito de suas obras publicadas, e este é o caso dos “Poemas da Negra”, o que não impede o estudo da criação dos versos.

Neste momento, atendo-me a documentos identificados como uma possível parcela no arquivo da criação dos poemas, qual seja, determinadas notas de trabalho encontradas no estudo etnográfico *Preto*. Nelas estão, principalmente, indicações bibliográficas que se reportam à biblioteca do escritor e, por essa razão, vale ressaltar que os manuscritos de Mário de Andrade não se restringem ao seu arquivo. As estantes desse especial leitor indicam matrizes, na presença de determinados títulos anotados ou não, portadoras de elos com a criação do poeta e do ensaísta. As leituras, enfim, plasam diálogos do escritor com sua biblioteca, as quais, pela vez delas, se unem ao conteúdo de determinados documentos. Assim acontece com a criação dos “Poemas da Negra”.

A maioria das notas de trabalho do manuscrito *Preto* aponta indicações bibliográficas, em conjuntos que se prendem aos temas “Escravidão”; “O mulato”; “Caracteres”; “Contra o preto (preconceito, linha de cor, etc)”; “Gesto” e “Música”, assim organizados pelo etnógrafo. Ao cuidar da classificação arquivística do dossiê²⁰⁹, minha análise reconheceu algumas notas não contempladas na organização original do autor, mas que ainda assim

²⁰⁸ SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: EDUC, 1992, p. 97.

²⁰⁹ V. GRILLO, Angela Teodoro. *Processo de criação do estudo Preto: um inédito de Mário de Andrade*. Dissertação de Mestrado. Orientação: Prof^a Dr^a Telê Ancona Lopez. FFLCH- USP, 2010.

formavam outros conjuntos temáticos. Dentre eles, “Mulher de cor”, formado por dezesseis notas. Essa denominação, dada pela minha pesquisa, toma emprestada uma expressão da época, empregada, aliás, pelo próprio Mário de Andrade, inclusive em sua conferência “Cinquentenário da Abolição”: “Cornélio Pires, nos seus *Sambas e cateretês*, registrou ainda três recortados de caipiras paulistas, que são caçoadas cruéis à mulher de cor”²¹⁰.

O conjunto “Mulher de cor” – formado de indicações bibliográficas – é por mim identificado como parte do arquivo da criação de “Poemas da Negra”; para isso, tomo como perspectiva de análise desses documentos os estudos de Telê Ancona Lopez sobre biblioteca de escritores. Em síntese, para a estudiosa, na biblioteca do escritor, podem ser reconhecidas obras, anotadas ou não, que podem insinuar matrizes e instauram a interdisciplinaridade da criação.²¹¹

Ainda que não haja marcas textuais explícitas que se liguem aos “Poemas da Negra”, a análise das notas, conjugada com a verificação das obras a que elas remetem, na biblioteca do escritor, pretende mostrar que imagem encontrada na criação do poeta transgride a da voz popular e erudita, pois a exaltação da Negra, como musa, ignora o vitupério a ela, surpreendido pelo leitor etnógrafo.

A reunião dessas leituras sublinha que interessou a Mário de Andrade: investigar, principalmente na literatura popular, mas também na erudita, diferentes denominações dadas a mulheres afrodescendentes de acordo com o tom da pele – negra, preta, mulata, mestiça e crioula. A verificação dos documentos revela que nos textos apontados, a negra, a preta e a crioula estão quase sempre sujeitas a “caçoadas”, isto é, à ridicularização e ao desprezo, subvalorizadas como grotescas ou invejosas, enquanto que, quanto mais clara a pele, mais a mulher é gratificada pelos poetas.

²¹⁰ ANDRADE, Mário de “Estudos sobre o negro”. In: *Aspectos do folclore brasileiro*. Ed. cit..

²¹¹ LOPEZ, Telê Ancona. “A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação”. In: *Criação em progresso: ensaios de crítica genética*. Organização Roberto Zular. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, p. 48, 49.

Dentre as dezesseis notas de Mário de Andrade, oito recolhem referências à mulata, sendo que sete dizem respeito a passagens elogiosas, como na nota 348:

Ao grafar “Preto”, Mário remete ao dossiê para o qual deve seguir a nota de trabalho, nascida na leitura da obra nº 89 de sua biblioteca²¹²: o *Cancioneiro popular português e brasileiro* de Nuno Catarino Cardoso, de 1921, que guarda à página 88 um traço de destaque a grafite, no trecho:

"Não há coisa mais faceira
Que a mulata do Brasil:
Tem um olhar feiticeiro
Que ilude a mais de mil."²¹³

²¹² Os números referentes às obras, assinalados por MA nas notas de trabalho, organizam a bibliografia realizada por ele para a obra projetada e inacabada “Na pancada do Ganzá”. V. ANDRADE, Mário de. “Bibliografia de na Pancada do ganzá e do Dicionário Musical Brasileiro”. In: ALVARENGA, Oneyda & Flávia Camargo Tony (coordenação). *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

²¹³ Obra consultada na Biblioteca de Mário de Andrade: CARDOSO, Nuno Catharino. *Cancioneiro popular português e brasileiro*. Lisboa: Portugal-Brasil; Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1921, p. 88.

Como se vê, a mulata, embora enaltecida, não escapa à imagem de sedutora. Mas, ela pode ser desenhada também com traços grotescos, como denuncia a nota 356 que traz um comentário exaltado do pesquisador:

“Preto/ Versos deprecian-/do até a mulata/ n.º 339 p 257/ (mas isso é ra/ríssimo, Graças/ a Deus!)”.

A nota aponta para aos versos colhidos por Silvio Romero em *Estudos sobre a poesia popular do Brazil*, de 1888:

“Estava de noite
Na porta da rua
Proveitando a fresca
Da noite da lua.

“Quando vi passar
Certa mulatinha,
Camisa gomada,
Cabelo entrançadinho.

“Peguei o capote,
Saí atrás dela,
No virar do beco
Encontrei com ela.

“Ela foi dizendo:
‘Senhor o que quer?
Eu já não posso
Estar mais de pé.’

“Olhei pras orelhas,
Tinham uns brincos finos,
No rastão da lua.
Estavam aluzindo.

“Olhei pro pescoço
Vi um belo colar,
Estava mulatinha
Boa pra se amar.

“Olhei pros olhos
Vi bem foi remela,
De cada um torno
Bem dava uma vela.

“Olhei pra cara
Não lhe vi nariz,
No meio do rosto
Tinha um chafariz.

“Olhei pro rosto
Não tinha um só dente,
Era o diabo
em figura de gente.

“Olhei pros peitos
Eram de marmota,
Pareciam bem
Peitos de uma porca.

“Olhei pras pernas
Eram de vaqueta,
Comidas de lepra
E cheias de greta.

“Olhei pros pés
Benzi-me de medo,
Tinha uns cem bichos
Em cada um dedo.”

O texto traduz a frustração do ímpeto sexual do homem branco que eclode na descrição pejorativa, estremando o grotesco. Se este caso é uma raridade no tratamento dado à imagem da mulata, nenhuma exceção ocorre nos trechos demarcados pelo leitor/pesquisador em que aparecem as denominações “negra” ou “preta”, ligados a imagens construídas de modo caricatural, visando rebaixar. Como no exemplar de *Contos populares portugueses* de Thomas Pires, de 1916, cujo traço a grafite do leitor destaca o conjunto de quadrinhas:

“Tomei amor com uma preta
com tenção de zombar dela
E por mal dos meus pecados
fazem-me casar com ela.”;

“Tomei amor com uma preta
que era até cozinheira
Tinha os beijos tostados
De lambar a frigideira.”²¹⁴

Ao que se percebe, quando Mário de Andrade procura identificar na literatura o vitupério à mulher negra, localiza trechos que alcançam diferentes níveis depreciativos à medida em que a cor da pele é mais escura. Indicada pela nota 357 – “Preto/ nº348 – I – 369” –, essa gradação é flagrada no *Cancioneiro popular português* organizado por Teóphilo Braga, em 1911, onde pesquisador/leitor faz um traço lateral a grafite e escreve o escólio “Preto (Brasil)”, à margem da quadra:

“A branquinha é prata fina,
A mulata cordão de ouro;
Caboucla, cestos de flores,
A negra surrão de couro.”²¹⁵

Ao estudar esse cancioneiro, Mário de Andrade anota “Brasil”. Vale lembrar que n’ “A superstição da cor preta”, para ele o preconceito de cor não se origina no Brasil colônia, mas equivale à uma herança por “via ibérica”²¹⁶. Em outra fonte, indicada pela nota 349, é encontrada uma acepção da negra no cancioneiro brasileiro semelhante à do português:

²¹⁴ PIRES, Antonio Tomas. *Contos populares portugueses* recolhidos da tradição oral. Elvas: Typ. Progresso, 1916, p. 264.

²¹⁵ BRAGA, Teófilo. “Versos geraes”. In: *Cancioneiro popular português*. Lisboa: J. A. Rodrigues, 1911, v. 1, p. 369.

²¹⁶ ANDRADE, Mário de. A superstição da cor preta. Ed. cit..

A nota remete ao capítulo “O humorismo na poesia popular” do *Cancioneiro de trovas do Brasil*, organizado por Americano do Brazil e publicado em 1926, no qual se encontra o poema “As negras”. Esses versos respondem com vigor ao meu interesse de ler, nos arquivos da criação dos “Poemas da Negra”, textos que podem ter valido ao poeta culto como postura a ser repugnada. A hipótese se reforça na escolha do título que, ao gosto da época, não denomina ‘Poemas da Mulata’; Mário mantém a mesma denominação do cancionero, mas realiza uma inversão semântica, pois os versos amorosos não cancelam a imagem da negra violentada. Por isso, proponho a comparação de “As negras” com o terceiro texto dos “Poemas da Negra”:

“As negras

Eu não amo a negra,
A negra me ama,
Eu corro da negra,
A negra me chama.
Olhar de negra
É olhar de gralha,
Arretira negra
Não me atrapalha.
Trabalha muito,
O lucro é pouco,
Cabelo é curto
E não dá coco.
As negras juntam
Para ir na festa,
Amarram cabelo,
Repucham a testa.
Amarram cabelo
Maciam lã,
Cabelo de negra
É quebra de pente.
Amarra o cabelo
E anela o cacho,
Fica parecido
Macaco macho.”

“III

Você é tão suave,
Vossos lábios suaves
Vagam no meu rosto,
Fecham meu olhar.

“Sol-posto.

“É a escuridão suave
Que vem de você,
Que se dissolve em mim.

“Que sono...

“Eu imaginava
Duros vossos lábios,
Mas você me ensina
A volta ao bem.”

A representação hiperbolicamente negativa do primeiro texto contrapõe-se à exaltação embelezadora do segundo. Neste, a imagem e o sentido, reforçados na sonoridade, a aliteração nas palavras em “s” em todo o poema, realçam a leveza, como em: “Você é tão suave, Vossos lábios suaves/ vagam no meu rosto/ Fecham meu olhar.// Sol-posto” (1-5). Em “As negras”, contrariamente, a aliteração no “r”, repetida em 20 dos 23 versos, marca a aspereza do texto: “Olhar de negra/ É olhar de gralha” (v. 5-6).

No poema de Mário, a escuridão é bela, cósmica, une-se ao sujeito lírico: “É a escuridão suave/ Que vem de você, / Que se dissolve em mim.” (v. 6-8); no cancionero, a negra é expulsa como um empecilho grotesco - “Arretira negra/ Não me atrapalha.” (v. 7-8). As representações do corpo, ou melhor, das partes do corpo feminino negro, permitem mais comparações entre os textos. No cancionero, por exemplo: o cabelo da negra é “quebra de pente”, portanto duro, oposto a brandura que se desejaria no amor; no poema modernista, a mulher é descrita por meio de qualificativos que expressam delicadeza (“Você é tão suave/Vossos lábios suaves”). Curiosamente, como os cabelos na voz do cancionero, o sujeito lírico qualifica os lábios da Negra “duros”, mas neste caso, o preconceito revelado, supera-se; “Eu imaginava/ Duros vossos lábios/ Mas você me ensina/ A volta ao bem.” (v. 10-12).

Acompanha-se ainda, na leitura de Mário do texto do cancionero o *rebaixamento* da negra em uma série de imagens como feiura: “olhar de gralha” e “repuxam o cabelo”; pobreza: “trabalha muito/ ganha pouco”, até compará-la grotescamente a um “macaco macho”. Já nos versos do poeta Mário de Andrade, mais uma vez, de modo oposto, a negra é *elevada*, seu corpo alcança alturas celestes. Nesse poema, o primeiro beijo inicia a noite; simbolicamente é a Negra, que une o casal na plenitude de um amor cósmico “Sol- posto// É a escuridão suave/ que vem de você/ Que se dissolve em mim.” (v. 5-8).

À mulher transfigurada na beleza da noite opõem-se à imagem da noite como geradora do medo, recorrente na literatura oral, associação encontrada pelo etnógrafo em contos infantis portugueses, como mostra a nota de trabalho 351:

MA.MNA.92.(351)
 Preta
 A história das 3 Cidras,
 aceitavelmente mítica,
 a donzela moça
 bonita e branca,
 é substituída da ~~pela~~
 por uma preta (a
 noite, simbolicamente)
 e com que o rei
 casa apesar de
 preta e feia.
 n.º 141 p. XLV e
 p. 108 (As Nozes) e 110
 (3 Cidras)

“A história das 3 cidras,/ aceitavelmente mítica, a ~~donzela~~ moça bonita e branca,/ é substituída da ~~pela~~ por uma preta (a/ noite, simbolicamente) e com que o rei/ casa apesar de/ preta e feia./ n.º 141 p. XLV e/ p. 108 (As Nozes) e 110/ (3 Cidras)”

A indicação leva aos *Contos tradicionais do povo português*, de 1914, organizados por Theófilo Braga²¹⁷, onde se acham “As 3 cidras” e “As nozes”. Ambas narram a história de uma moça branca escolhida pelo príncipe para casar, mas, que, pouco antes de chegar ao castelo, onde se realizaria a cerimônia, é enganada por uma jovem descrita como negra e feiticeira. Esta, movida pela inveja, transforma a pretendida em uma pomba. Ao se encontrar com o príncipe, a negra afirma ser ela a noiva branca, justificando que sua pele fora queimada pelo sol, no trajeto até o palácio. O noivo, mesmo a achando-a feia e arrependido da escolha, não rompe a promessa. Prestes a se casar, a impostora tem seu feitiço descoberto e quebrado. Como consequência, a branca, bastante desagradada, ordena a morte da rival e,

²¹⁷ BRAGA, Theófilo (Org.). *Contos tradicionais do povo português*. Lisboa: J.A. Rodrigues & C., 1914.

além disso, que a pele da negra seja transformada em tambor e os ossos em uma escada pela qual a verdadeira princesa chegaria diariamente ao jardim.

Mário de Andrade etnógrafo interpretou a mulher “preta” e “feia” como símbolo da noite, no sentindo assustador da palavra, recorrente em contos infantis, isto é, como o momento a ser evitado porque provoca horror e perigo. A noite adversa, nos versos populares, assim como no conto português, é metáfora da pele negra, porém, nos “Poemas da Negra” revela-se um elemento de beleza transcendental, como se lê no poema ‘XI’ – “É como o negrume da noite/ Quando a estrela Vênus/ Vence o véu da tarde/ E brilha enfim.”. Relembro o Cabo Machado, do *Losango cáqui*, ele “É como se a madrugada andasse na minha frente” (v. 4).

Ainda que não tenham marcas textuais que certifiquem a ligação entre as notas de trabalho “Mulher de cor”, no manuscrito *Preto*, e os “Poemas da Negra”, a relação aqui estabelecida elucida o trabalho do etnógrafo crítico do *status quo* e a criação do poeta transgressor de tópicos.

Maria e Amiga, outros amores em *Remate de males*

Às vésperas da publicação de *Remate de males*, em carta de 15 de julho de 1930, Mário de Andrade escreve a Manuel Bandeira:

“Agora estou organizando o *Remate de Males* pra imprimir. Este livro me assusta, palavra. Tem de tudo e é a maior mixórdia de técnicas, tendências e concepções díspares. Mas gosto disso bem. ‘Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta’ como digo num dos poemas. Terá ‘Danças’, ‘Tempo da Maria’ (alguns só), ‘Poemas da negra’, ‘Poemas da amiga’ e uma série de poesias soltas que ainda não denominei e estou achando dificuldade pra batizar. Há no livro alexandrinos parnasianos, decassílabos românticos, simultaneidade, surrealismo quase, coisas inteligibilíssimas e poemas absolutamente incompreensíveis. Talvez uma exuberância excessiva. Mas é que pretendo me livrar da poesia para todo o sempre.”²¹⁸

²¹⁸ MORAES, Marcos Antonio (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Ed. cit., p.452.

Mário de Andrade, consolidado como escritor modernista, lança em 1930 seu quarto livro de poemas, uma coletânea de versos escritos de 1924 até o ano da publicação. O título *Remate de males* sugere um acerto de contas do poeta consigo mesmo. Em “Eu sou trezentos”, por exemplo, o sujeito lírico brada o tom multifário de sua obra e, nas “Danças”, coreografa o gesto de desprezo pela opinião alheia: “Tu só conheces a dança do ventre/ a dança do ombro é muito melhor!” (v. 201-2)²¹⁹. Nessa nova fase, servindo-se de diferentes temas – político, familiar, amoroso –, não pretende que a sua poesia agrade o público. Para Emil Steiger: “Ao poeta lírico propriamente não importa se um leitor também vibra, se ele discute a verdade de um estado lírico. O poeta lírico é um solitário, não se interessa pelo público; cria para si mesmo”²²⁰.

O amor como tema, em distintas experiências, apresenta-se em *Remate de males* em três conjuntos que, unidos, compõem a maior parte do livro. De forma sucinta, em “Tempo da Maria” (1926) infere-se a paixão idealizada e irrealizada; nos “Poemas da Negra” (1929) ocorre o encontro com o amor pleno e cósmico e, por último, nos “Poemas da Amiga” (1929-1930), o poeta revela o desejo realizado no plano erótico/sexual, seguido do sentimento de insatisfação. Vale analisar os conjuntos “Tempo da Maria” e “Poemas da Amiga”, na perspectiva do *losango negro*, para captar outras possibilidades do amor na poesia de Mário de Andrade, as quais contribuem para a compreensão dos “Poemas da Negra”.

Em “Tempo da Maria”, primeiro dos conjunto e composto de sete poemas²²¹, o sujeito lírico encontra-se diante do sentimento não recíproco. Ocorre nos poemas o oposto daquilo que Emil Staiger identifica como o máximo do lírico amoroso, quando o eu poético e a

²¹⁹ Em “Reconhecimento de Nêmesis”, o poeta também faz a dança dos ombros: “Segunda vez me irritou. / Fui covarde, fui perverso, / Peguei no tal, lhe ensinei/ A indecente dança-do-ombro.” (v. 89-92).

²²⁰ STAIGER, Emil. “Estilo lírico: A recordação”. In: *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1997, p. 48.

²²¹ Os poemas são: “I- Moda do Corajoso”; “II- Amar sem ser amado, ora pinhões!”; “III- Cantiga do ai”; “IV- Lenda das mulheres de peito chato”; “V- Eco e descorajado”; “VI- Louvação da Tarde” e “VII- Maria”.

amada amam-se mutuamente e formam “um coração e uma alma”. Para o crítico, o amor não correspondido “diz um ‘você’ que o eu sabe não terá eco”²²². Esta imagem é usada coincidentemente por Mário de Andrade no poema “Eco e descorajado”, com a personificação do “eco”²²³ como resposta negativa da amada:

“Pois então, eco bondoso,
Você que sabe a razão
Porque deixando o tumulto
De Pauliceia, aqui vim:
Eco, responda bem certo,
Maria gosta de mim?...
E o eco me responde: – Não!” (v. 8-14)

O eu poético está consciente de que se encontra em um estado amoroso que terá fim, aspecto que indica uma transgressão da tópica amorosa. Maria, ainda que inalcançável, como as musas da tradição, não recebe a promessa de amor eterno, ao contrário, a temporalidade do sentimento é prevista desde o título, no substantivo que no singular referenda a contingência: “Tempo” e não “Poemas da Maria”. Refém do momento, resta ao eu poético a resignação, sublimada na criação, na qual o instrumento musical – a viola – transfigura o corpo da mulher:

“Que bonita que ela é!... Não
Me esqueço dela um momento!
Porém não dou cinco meses,
Acabarão as fraquezas
E a paixão será arquivada.
Maria será arquivada.

Por enquanto isso é impossível.
O meu corpo encasquetou
De não gostar senão de uma...
Pois, pra não fazer feiura,
Meu espírito sublima
O fogo devorador.
Faz da paixão uma prima,
Faz do desejo um bordão,
E encabulado ponteia
A malvadeza do amor.

“Maria, viola de amor! ...”²²⁴ (“Moda do corajoso”; v.15-31)

²²² STAIGER, Emil. “Estilo lírico: A recordação”. In: *Conceitos fundamentais da poética*. Ed. cit., p. 49.

²²³ Na mitologia grega, Eco é uma ninfa que falava em demasia e desejava sempre dar a última palavra nas conversas. Certa vez, a deusa Heras descobre que seu marido Zeus a traía com outras ninfas, Eco tenta distraí-la com sua conversa, mas provoca ainda mais a raiva de Heras que a castiga, tornando-a capaz de falar apenas o que os outros dissessem.

²²⁴ ANDRADE, Mário de. “Moda do corajoso”. In: “Remate d emales”, in: *Poesias completas*. Ed. cit., v. 1, p. 315-16.

Para a criação de “Tempo da Maria”, de acordo com Cristiane Rodrigues de Souza, o poeta faz uso da composição musical das modas de viola²²⁵. O ritmo trazido pelos portugueses colonizadores era sobretudo executado no instrumento que acompanhava os cantos dedicados às mulheres da terra distante, aspecto observado por Mário de Andrade etnógrafo em “O sequestro da dona ausente”. Acrescento que, diferentemente da experiência amorosa com a Amiga e com a Negra, de certa forma, Maria é também uma “dona ausente”, pois com ela a relação física não se consuma - “Isto, em bom português, é amor platônico...”, (“Louvação da Tarde”; v. 82).

Antonio Candido ao estudar “Louvação da Tarde”, sexto poema do conjunto, aproxima o modernista brasileiro da poesia romântica inglesa, principalmente no que tange a temática “louvação” na literatura ocidental. Para o crítico, Mário de Andrade bebe nas fontes do romantismo para propor uma nova poesia: “não se trata de recuo ou de apostasia, e sim de uma demonstração de validade do modernismo por meio de seu entroncamento na tradição.”²²⁶. Antonio Candido observa que, pela primeira vez na literatura, o passeio bucólico, tão caro aos românticos e repetido pelo modernista, é realizado em um automóvel. Mário de Andrade não faz apologia da velocidade, como um Marinetti, porque, ainda que insira elementos de sua época, neste caso, a máquina, ela não se sobressai à natureza.

Como crítico literário, Mário de Andrade interessa-se pela poesia romântica brasileira; nela investiga o amor vinculado ao medo da relação amorosa²²⁷. Conclui que houve, da parte dos poetas, uma repulsa generalizada ao sexo; assustados, eles fugiam ante à possibilidade

²²⁵ SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Remate de males*: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade. Tese de doutorado. Orientador: Alcides Celso de Oliveira Villaça. FFLCH-USP, 2009, p. 16.

²²⁶ CANDIDO, Antonio. “O poeta itinerante”. In: *O discurso e a cidade*. Ed. cit., p. 234.

²²⁷ ANDRADE, Mário de. “Amor e medo”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 221,251.

do encontro carnal. Em “Tempo da Maria”, ironiza o lirismo romântico no título “Amar sem ser amado, ora pinhões!” que parodia “Amar e ser amado”²²⁸ do poema de Castro Alves.

Assim como os poetas brasileiros do século XIX, o sujeito lírico de “Tempo da Maria” não se realiza, mas, no seu caso, não seria pelo medo do sexo, e sim, segundo a leitura do presente estudo, porque há uma barreira social entre o sujeito lírico e Maria: mulher casada, rica e branca. Desiludido, ele busca inutilmente algum conforto:

“Poeta sossegue, ela é casada...
Pois sim. Pensemos em outra coisa.
No que será?... Negro de suéter,
Que engraçado! ... mas... que tristeza!
Esta vida não vale nada!...
Vou cantar a Louvação do Éter!”²²⁹
 (“Amar, sem ser amado, ora pinhões!”, v. 98-103)

Estes versos remetem, de certa forma, ao poema “XV” de *Losango cáqui*, comentado anteriormente, em que o soldado/poeta, ao encontrar a amada, descreve a ela o pelotão:

“Abro tua porta inda todo úmido do orvalho da manhã.
Estávamos tão bonitos hoje...
Os filhos dos fazendeiros
Os filhos dos italianos...
Tinha também alguns com a pele morena por demais
Como deve ser ridículo um negro passeando em Versalhes!
“Detestável Paris!”²³⁰ (v. 1-7)

Em *Losango caqui* o sujeito lírico vê no ambiente externo, por ele invectivado – “Detestável Paris!” –, a razão do preconceito que impossibilita os homens serem vistos sem

²²⁸ MA estudou com afincos os poetas românticos, em sua biblioteca se encontra, por exemplo, o exemplar, com muitas anotações do leitor de: ALVES, Castro. *Obras Completas*. Compilação de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1921, v.1 e 2.

²²⁹ ANDRADE, Mário de. “Amar sem ser amado, ora pinhões!”. In: “Remate de males”; in: *Poesias completas*. Ed. cit., v. 1, p. 320.

²³⁰ IDEM. “XV”. In: “Losango cáqui”. In: *Poesias completas*, v. 1. Ed.cit., p. 155.

preconceito. O “negro de suéter” no poema “Tempo da Maria”, reafirma a crítica contra a sociedade que se deseja branca/europeia.

Em “Amar sem ser amado, ora pinhões!”, duas vozes do mesmo eu poético dialogam e planejam uma forma de fugir do sofrimento. A saída é olhar para o negro de suéter, isto é, distrair-se. Mas ao buscar o escape, encontram o paradoxo engraçado/triste que conduz a uma cena grotesca relacionada à origem racial. O platônico amante depara-se com o conflito em si mesmo. A pista para essa interpretação advém da multiplicidade do poeta, reafirmada em “Louvação da tarde” – “Não sou eu, sou eus em farranchos” (v. 26). O negro de suéter, falsamente externo, é uma construção hiperbólica do sujeito lírico negro do *losango negro* que aparece “atenuado” em outros poemas, como nas expressões “mão morena” e “bardo mestiço”. “Tempo da Maria” e “Reconhecimento de Nêmesis” são escritos no mesmo ano, 1926, no primeiro, os versos tratam do amor irrealizável por uma mulher rica e branca; no segundo, o sujeito lírico indispõe-se com os homens “donos do vida”²³¹. Em ambos, encontra-se um mesmo recurso, qual seja, a projeção da cor do sujeito lírico em outro, isto é, no menino moreno de “Reconhecimento de Nêmesis” e, nesse caso, no negro de suéter: que são todos ele mesmo. Dessa forma, a partir de um modelo de defesa primário, ainda que seja um recurso saudável do ego, o sujeito projeta, em uma outra pessoa ou em um objeto, desejos e repulsas que não consegue deslindar em si mesmo²³².

Adélia Bezerra de Menezes, ao discutir o trabalho do crítico literário pautado em elementos psicanalíticos, retoma a questão axial do fazer hermenêutico ancorada nas reflexões de Leo Sptizer: “Pode-se definir a alma de um determinado escritor através de sua linguagem particular? É a alma de sua época”. A autora concorda com o estudioso vienense

²³¹ Expressão usada por Mário de Andrade para se referir àqueles que mantêm o poder na sociedade. ANDRADE, Mário de. “1944-Acusa Mário de Andrade: ‘Todos são responsáveis!’”. In: *Entrevistas e depoimentos*: Mário de Andrade. Org. Telê Ancona Lopez. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983, p.108.

²³² ROUDINESCO, Elisabeth; Michel Plon. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 603.

para o qual a literatura é o documento mais revelador da alma de um povo²³³. Na passagem do poema de Mário de Andrade é possível reconhecer, na projeção do negro de suéter, um sentimento de inferioridade de um sujeito lírico negro provocado pelo preconceito de cor no Brasil; o poeta transfigura na arte uma tônica dos negros brasileiros de sua época: a barreira social que separa brancos e negros de forma dissimulada.

Em *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, José Miguel Wisnik escolhe como fio condutor, para sua análise sobre a sociedade brasileira, o mais popular dos esportes do país e circunda o estudo com personalidades, também da literatura, como Machado de Assis. Um dos aspectos abordados na obra retrata a herança do escravismo que resultou em uma representação funesta e disfarçada, em que “o mulato é o não rejeitado e o não admitido que guarda o segredo inconfessável do todo”²³⁴; ao negro que se disfarça cabe-lhe um lugar restrito, limitado pelos brancos, mas nunca por eles verbalizado.

O espaço, destinado àqueles com a pele menos escura e, por isso, passíveis de serem disfarçados, é fruto dessa “herança” exemplificada, pelo estudioso, na história de dois jogadores de futebol, Friedenreich e Manteiga, ambos contemporâneos de Mário de Andrade, a qual vale ser retomada. O primeiro, contratado por um grande time paulistano, tem a cor da pele que lhe permite disfarçar-se em “não-mulato – esticando o cabelo e usando gorros, ou cobrindo a pele com pó de arroz”²³⁵; o segundo, negro retinto, foi também admitido, mas em seguida rejeitado “a partir da recusa de seus próprios companheiros do time”²³⁶. Infere-se que o negro de pele mais escura é automaticamente excluído, como Manteiga; o outro, na condição de negar e disfarçar seus traços, não é expurgado, como no

²³³ MENESES. Adélia Bezerra de. “Sob o signo de Hermes”. In: *Interpretações: crítica literária e psicanálise*. Organização Cleusa Rios P. Passos e Yudith Rosebaum. São Paulo: Ateliê, 2014, p. 32.

²³⁴ Esta ideia é retomada em outros momentos do livro, cito uma das passagens. WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2008, p. 198.

²³⁵ IDEM; ibidem, p. 198.

²³⁶ IDEM; ibidem, p. 198.

caso de Friedenreich, o que não lhe garante, contudo, uma completa aceitação dos brancos, nem de si mesmo.

É possível comparar o sujeito lírico de “Tempo da Maria” com Friedenreich²³⁷, ambos ocupam um lugar *sui generis* em uma elite majoritariamente formada por brancos, isto é, fazem parte dela, na condição de se manterem disfarçados. Mas, o eu poético, ao tentar ultrapassar a barreira, como aproximar-se amorosamente da mulher branca, torna-se um negro como Manteiga, explicitamente negado. A situação gera um conflito na representação de si mesmo, a ponto de lhe ser necessário projetar-se na imagem de um outro.

O *narciso às avessas*, discutido no capítulo anterior²³⁸, que não suporta encarar-se no espelho, imagina que seu reflexo seja um outro, algo externo que explicaria a não consumação do amor, ou seja, ainda que o negro faça uso de elementos da elite – veste-se com traje cujo nome remete a uma elegância, nos moldes ocidentais, marcada pelos ingleses, de onde vem o termo *sweter* – ele continua visto socialmente como inferior ao branco. Nos anos de 1930, conforme analisa Lilia Moritz Schwarcz, o mestiço torna-se ícone nacional, simbolizando a identidade miscigenada nacional, mas em um tipo de redenção “que não se concretiza no cotidiano: a valorização é acima de tudo uma retórica que não encontra contrapartida fácil na valorização das populações mestiças e negras, que continuam a ser discriminadas nas esferas da justiça, do direito, do trabalho e até do lazer”²³⁹

No artigo “Linha de cor” de 1939, Mário de Andrade etnógrafo reconhece *avant la lettre*:

²³⁷ Wisnik aproxima Friedenreich com os versos “Garoa do meu São Paulo,”: “Nas partidas anuais comemorativas do 13 de maio disputadas no final dos anos 20 entre seleções de jogadores pretos e brancos de São Paulo, Friedenreich jogava sempre no time dos brancos, pelo qual várias vezes fora capitão. Em 1929, no entanto, jogou num time de negros de São Paulo em um amistoso contra um combinado carioca. Ugo Giorgetti observou a mesma ambivalência de mulato filho de alemão no zagueiro do Bauer, do São Paulo e da seleção de 1950, ao qual aplica com precisão os versos de Mário de Andrade, que também serviriam para Friedenreich: “Garoa do meu São Paulo/ Timbre triste de martírios/ Um negro vem vindo, é branco!/ Só bem perto fica negro/ Passa e torna a ficar branco.” Op. cit., nota 68, p. 222.

²³⁸ V. “O menino moreno e Jesuíno do Monte Carmelo”, p. 81.

²³⁹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro enigma, 2012, p. 28.

“Ao correr das minhas leituras e aventuras o problema do preconceito de cor, no Brasil, foi um dos que me interessou [sic] muito, e sobre ele reuni farta documentação. Não quis, como em geral se tem feito sobre o assunto observar a superfície. Não há dúvida que sob essa superfície poder-se-ia concluir que negros e brancos vivem naquela paz diluvial em que a corça e o tigre viveram na arca de Noé e na ‘Queimada’ de Castro Alves. Os ecos ainda tradicionais da campanha abolicionista e consequente libertação dos escravos, [...] seriam provas contundentes de que no Brasil não existe linha de cor. Mas se formos auscultar a pulsação mais íntima da nossa vida social e familiar, encontraremos entre nós uma linha de cor bastante nítida, embora o preconceito não atinja nunca as vilanias sociais que se pratica nas terras de influência inglesa. Mas, sem essa vilania, me parece indiscutível que o branco no Brasil concebe o negro como ser inferior.”²⁴⁰

Em “Tempo da Maria”, entre as mulheres nos três conjuntos de *Remate de males*, Maria é a única descrita como branca: “ela é quieta e clara, ela é rosicler” (“Cantiga do ai”; v. 15). Segundo Frantz Fanon, em sua análise dos conflitos do homem martinicano na França, o negro, diante do encontro amoroso com uma branca, encontra nela a possibilidade de ser recebido como branco em uma cultura em que ele não consegue se (re)conhecer como negro. A busca da superação de um estado anteriormente insatisfatório, e não resolvido, gera, ainda que a branca compartilhe o estado amoroso, o que Fanon chama de “La névrose d’abandon”. Resumidamente, o homem, vítima de frustrações que o acompanharam desde a infância, vivida em um ambiente hostil ao negro, não se permite vivenciar com a branca um relacionamento que possa recompensar seu passado. O estudo de Fanon indica que a experiência amorosa com uma branca pode significar, para o negro, o acesso parcial a uma cultura, o que representa para ele uma humilhação²⁴¹. Em “Tempo da Maria”, o sujeito lírico mais do que sofrer pelo amor não correspondido, toma-se como “ridículo” por não se encaixar no modelo branco/europeu, desejado pela elite paulistana.

²⁴⁰ ANDRADE, Mário de. Linha de cor. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 29 de março de 1939.

²⁴¹ FANON, Frantz. “L’homme de couleur et la blanche”. *Peau noire masques blanches*. Paris: Éditions du Seuil, 1952, p. 59-60.

Partindo para os “Poemas da Amiga”, nesse conjunto, o amor surge sem sofrimento e não idealizado, aspectos que podem ser vistos como mais uma transgressão da tópica amorosa. Além disso, a descrição da mulher não se assemelha a um modelo tradicional da musa branca e pura;

“Vossos olhos são um mate costumeiro.
Vossas mãos são conselhos que é indiferente seguir.
Gosto da vossa boca donde saem as palavras isoladas
Que jamais não ouvi.
Porém o que eu adoro sobretudo é vosso corpo
Que desnorteia a vida e poupa as restrições.” (“X”, v. 1-6)

A mulher não é temida pelo sujeito lírico, os versos contrariam a perspectiva dos poemas românticos discutidos por Mário de Andrade em “Amor e medo”. Trata-se aqui de um amor erótico/ sexual e realizado. Os olhos castanhos da mulher, “mate costumeiro”, sem enigma, assim como as mãos benfazejas e o mistério das palavras não cativam o poeta que não visa ultrapassar a experiência sexual; ela lhe é puro erotismo. Nos “Poemas da Amiga”, é possível dizer que existe a progressão no desejo “Se acaso a gente se beijasse uma só vez.../ [...] Sei que era um riacho e duas horas de sede, / Me debrucei, não bebi.” (“II”; v. 1, 4-5), até a realização do sexo, sugerida no poema “III”:

“Agora é abril, ôh minha doce amiga
Te reclinaste sobre mim, como a verdade,
Fui virar, fundeei o rosto no te corpo.

“Nos dominamos pondo tudo no lugar.
O céu voltou a ser por sobre a terra,
As laranjeiras ergueram-se todas de-pé
E nelas fizemos cantar o primeiro sabiá.

“Mas a paisagem foi-se embora
Batendo a porta, escandalizadíssima.”

O sujeito lírico ainda que tenha o desejo sexual realizado, instala-se nele, imediatamente a insatisfação. Após os versos que transfiguram o encontro íntimo do casal, o poema seguinte inicia-se com o lamento: “Ôh! Trágico fulgor das incompatibilidades humanas! / Que tara divina pesa em nosso corpo vitorioso/Não permitindo que jamais a plenitude satisfeita/ Descanse em nosso lar como alguém que chegou!...” (“IV”; v. 1-4). E ao orgasmo sucede a possibilidade de outra experiência amorosa: “Um pensamento se dissolve em mel e à porta/ Do meu coração há sempre um mendigo moço esmolando...” (v. 13-14).

Maria Rita Kehl explica que, entre as aspirações de satisfação total ou parcial das pulsões que a vida permite, há um parte excessiva de energia que o indivíduo não descarrega, “um excedente de excitação que não se aquieta porque não encontra o que o satisfaça plenamente”²⁴², conteúdo que, para a psicanálise, poderá ser reprimido ou sublimado pelo indivíduo. No poema, ainda que não alcance a plenitude do encontro amoroso, a companhia dessa mulher para o sujeito lírico é agradável e ele alcança a sublimação: “Gosto de estar ao seu lado/ Sem brilho” (“VIII”, v.1-2); “Eu tenho liberdade em ti./ Anoiteço feito um bairro/ Sem brilho algum”. (v. 6-8).²⁴³ Adianto que nos “Poemas da Negra”, o sujeito lírico, ao tocar na pele da mulher, torna-se ele mesmo um “brilho”, alcança uma satisfação plena.

O termo “amiga” remete a seu sinônimo “amante”, consignado no dicionário e na voz popular na época do escritor. Sendo essa “Amiga” talvez casada, esconde a interdição determinada por uma regra social. Consequentemente, o ocultamento da relação recorre a um espaço de utopia:

“Contam que lá no fundo do Grão Chaco
Mora o morubixaba chiriguano Caiuari,

²⁴² KEHL, Maria Rita. “A psicanálise e o domínio das paixões”. In: *Os sentidos da paixão*. Organização Sergio Cardoso et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 480.

²⁴³ Nos “Poemas da Negra” o “brilho” é acentuado no poema “VI”: “É como o negrume da noite/ Quando a estrela Vênus/ Vence o véu da tarde/ E brilha enfim.” (v. 5-8) e “Minha mão relumeia/ cada vez mais sobre você”. (v. 11-12).

Nas terras dele nenhum branco não entrou.
São planos férteis que passam a noite dormindo
Na beira dum lagoão calmo de garças.
Enorme gado pasta ali, o milho plumeja nos cerros,
E os homens são todos bons lá onde o branco não entrou.

“Nós iremos parar nesses desertos...
Viajando através de fadiga e miséria,
Os dias ferozes nós descansaremos abraçados,
Mas pelas noites suaves nossos passos nos levarão até lá.
E ao vivermos nas terras do morubixaba Caiuari,
Tudo será em comum, trabucaremos como os outros e por todos,
Não haverá hora marcada para comer nem pra dormir,
Passaremos as noites em dança, e na véspera das grandes bebedeiras
Nos pintaremos ricamente a riscos de urucum e picumã.
Pouco a pouco olvidaremos as palavras de roubo, de insulto e mentira,
[...]
“Ôh, doce amiga, é certo que seríamos felizes
Na ausência desse calamitoso Brasil!...” (“V”; v.1-17; 20,21)

Adna Candido de Paula, em seu estudo sobre alteridade na poesia mariodeandradiana, afirma que esses versos marcam uma “visão mítica do paraíso” onde não existe o bem e o mal, lugar governado por divindades indígenas. O pronome “nós” não contempla apenas o poeta e sua “Amiga”, há um desejo de comunhão que abarca todos os homens: “O seu desejo amplo, é do espaço [idílico] para todos”²⁴⁴. Essa dimensão marca também uma outra diferença entre este conjunto e os “Poemas da Negra”, pois nestes o sujeito lírico constrói um espaço *restrito* ao casal. Outro aspecto que diferencia a Amiga de Maria e da Negra, é o fato de que a primeira é a aquela a quem não cabe referência à cor da pele.

Ao anunciar a temporalidade do amor por Maria, realizar o encontro erótico com a Amiga e eleger como musa maior a Negra, Mário de Andrade rompe com a tradição poética amorosa que conhece bem, como mostra sua biblioteca. O poeta não repete os ícones das musas ocidentais, amadas brancas, intocáveis e eternas como Laura, de Petrarca, e Beatriz,

²⁴⁴ PAULA, Adna Candido de. *Poesia e alteridade: a outra margem marioandradiana*. Tese de doutorado. Orientadora: Prof^a Suzi Frankl Sperber. IEL- UNICAMP, 2005, p.173.

de Dante Alighieri. Sublinho que o desdém do modernista por esse modelo europeu, anuncia-se em *Clã do jabuti*:

“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...”²⁴⁵ (“Lembranças do Losango cáqui”)

Ainda em *Clã do jabuti*, em “Sambinha”, o sujeito lírico, ao passear pelo centro de São Paulo, é atraído pela visão de duas jovens que andam na rua das Palmeiras - localizada no bairro de Santa Cecília, próxima à Barra Funda, onde o escritor morava à Rua Lopes Chaves. As moças mestiças figuram como metonímia da beleza da mulher brasileira:

“Fiquei querendo bem aquelas duas costureirinhas...
Fizeram-me peito batendo
Tão bonitas, tão modernas, tão brasileiras!
Isto é ...
Uma era ítalo-brasileira.
Outra era áfrico-brasileira.
Uma era branca.
Outra era preta.” (v.18-25)

Em todo o poema, ambas são tomadas de forma igual, andam de braços dados e quase todos os adjetivos estão no plural; anuncia-se a diferença entre elas nos termos “ítalo” e “áfrico” para alcançar a antítese: “Uma era branca,/ Outra era preta”. Infere-se que as duas moças, com tons contrastantes de pele, único motivo que as diferencia, são igualmente bonitas.

Vale ressaltar que Mário de Andrade, em “Sambinha”, assim como nos “Poemas da Negra”, não adota o termo “mulata”, comumente escolhido pelos escritores para elogiar a

²⁴⁵ “Lembranças do Losango Cáqui”. In: “Clã do jabuti”. In: *Poesias completas*. Ed. Cit., v. 1, p. 232.

beleza da mulher afro-brasileira. Ao escolher os termos “áfrico-brasileira” “Preta” e “Negra”, e exaltá-los, o escritor não deixa dúvida em relação à tez da mulher.²⁴⁶

O amor nos versos de Mário de Andrade é livre de estereótipos, o poeta encontra em diferentes mulheres brasileiras a possibilidade do afeto. Laura Moura, Negra, Maria e Amiga – nesta não há referência à cor da pele – são algumas das presenças que compõem a galeria de amor do poeta.

A transformação pelo amor, o eu poético e a musa de azeviche

“Así, el amor es simultánea revelación del ser y de la nada. No una revelación pasiva, algo que se hace y deshace ante nuestros ojos, como una representación teatral, sino algo en lo que nosotros participamos, algo que nosotros nos hacemos: el amor es creación del ser.”

Octavio Paz. “La revelación poética”.

Como foi apontado por Gilda de Melo e Souza²⁴⁷, em dezembro de 1930, Manuel Bandeira, ao ter recebido *Remate de males*, declara seu entusiasmo pela obra, mas afirma: “Ainda não sei gostar dos ‘Poemas da Negra’, embora nada haja ali que me desgoste”²⁴⁸. Alguns dias depois, Mário de Andrade responde ao amigo:

²⁴⁶ O texto mais antigo da literatura ocidental em que se identifica uma provável referência à mulher negra está na passagem bíblica “Cântico de Salomão”. Mas, segundo Gregory Rabassa, não se pode ter certeza justamente porque no verso “trigueira, mas formosa, ó filhas de Jerusalém”, “trigueira” faz referência à pele escura, mas não necessariamente negra. RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira: meio século de história literária*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965, p. 37.

²⁴⁷ SOUZA, Gilda de Mello. “A poesia de Mário de Andrade”. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades. Ed. cit., p. 27-36.

²⁴⁸ MORAES, Marcos Antonio (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Ed. cit., p. 475.

“Mas talvez haja no poema sobretudo pela falta de exotismo com que valorizei, humanizei uma negra fazendo-a sair das facilidades da concepção baudelaireana²⁴⁹, talvez haja uma naturalidade nova que você, irredutível pessoal, inda não concedeu aos poemas”²⁵⁰

O poeta está consciente de que em seus versos há uma nova representação da negra. Vale lembrar que no mesmo ano dessa conversa epistolar, o poeta recifense publicara *Libertinagem* em que figura “Irene no céu”, versos que podem ser lidos na chave do pensamento herdado da poesia do “senhor do engenho”, termo usado por Gilda de Melo e Souza. Não há transgressão na figura de Irene, negra submissa que, mesmo depois de morta, continua a pedir licença e somente no céu tem autorização para não mais se escusar²⁵¹. Mário, contrariamente, dá à negra um lugar inesperado na poesia brasileira ao elegê-la musa; na mesma carta a Bandeira, provoca:

“Você não chegar aos “Poemas Da Negra”, ara... Confesso que isso me dói, muito embora só possa me admirar da franqueza de alma com que você ou eu erramos na apreciação possível desses poemas. Essas coisas se dão mesmo, uma incapacidade, que tanto no caso pode ser de você como minha, de atingir a verdade de uma coisa, que é estranha a nós.”²⁵²

Sigmund Freud, no ensaio “O estranho”, discorre sobre uma atmosfera estranho-familiar, presente em textos literários. Ao tratar de um elemento psíquico, assustador, que remete a um lugar muito conhecido e longamente familiar, o “estranho” pode ser desvelado

²⁴⁹ Há caminhos defeituosos na pesquisa que valem a pena ser apontados: durante um longo período busquei compreender as “concepções baudelaireanas” para MA; insisti na interpretação do poema “À une Dame créole”, lido por ele em seu exemplar de *Fleurs du mal*, de Charles Baudelaire. Contudo, ao ser alertada pela professora Lígia Fonseca Ferreira para pesquisar o uso do termo em francês, e suas possíveis diferentes conotações, descobri que a musa do poeta francês é branca, nascida em uma colônia, por isso a designação *créole*, o que deslegitima aproximação com os “Poemas da Negra”, parte elidida da tese.

²⁵⁰ MORAES, Marcos Antonio (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Ed. cit., p. 476.

²⁵¹ “Irene no céu // Irene preta/ Irene boa/ Irene sempre de bom humor// Imagino Irene entrando no céu:/ - Licença, meu branco!/ E São Pedro bonachão:/ - Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.” BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 63.

²⁵² MORAES, Marcos Antonio (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Ed. cit., p. 476.

como algo reprimido que retorna ao consciente²⁵³. Liv Sovik, servindo-se dos estudos de Miriam Chnaiderman faz uma aproximação desse conceito freudiano em seu estudo sobre branquitude no Brasil; ambas lançam mão dessa ideia para uma interpretação da psicologia do racismo brasileiro. Pensam que a reação provocada pelo estranho familiar deve ser “compreendida como intolerância de uma semelhança excessiva, de uma humanidade comum”.²⁵⁴

A relutância de Bandeira pode ser interpretada como uma reação do brasileiro, conforme indicação do próprio Mário de Andrade ao afirmar “algo estranho a nós”, em outras palavras, ao não “chegar” aos poemas, isto é, ao estranhá-los, recusa-se retirar a negra do ambiente em que se está acostumado a vê-la, o exótico, e pensá-la em um novo lugar.

Marcos Antonio de Moraes, ao organizar a correspondência, intuiu que para outro leitor/correspondente, Prudente de Moraes, neto, ainda que de forma menos relutante, a consciência do sentido dos poemas veio de forma obscura e paulatina:

“Impossibilitado de ‘escrever inteligentemente’, analisando os ‘Poemas da Negra’, Prudente permanece no âmbito da empatia, ‘da adesão poética, não racional, adesão de sensibilidade, adesão emotiva’. Tenta ir além: ‘Manu não sente esses versos. Eu sinto (ou creio que sinto). Me parecem eles poéticos como os mais sejam na sua obra [...] Os poemas prestam-se muito pouco à imitação. Pertencem à corrente de poesia mais pessoal, mais subjetiva [...]. Este poemas são muito fechados; se não são totalmente herméticos e inacessíveis, ao menos se entregam dificilmente.’”²⁵⁵

No nível estético, evidentemente, os poemas são admirados, mas o que provocaria a incapacidade imediata desses leitores de adesão completa aos versos, senão um recalque relacionado à lírica amorosa brasileira acerca do uso e recepção do termo “negra” como a

²⁵³ FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Trad. e notas Jayme Strachey. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969, v. XVII, p. 275-315.

²⁵⁴ SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010, p. 47.

²⁵⁵ V. nota 75: MORAES, Marcos Antonio (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Ed. cit., p. 477.

amada de um poeta? Ainda que não tenha aderido prontamente aos poemas, mais tarde Bandeira afirma:

“A esperança de Mário cedo se realizou: ‘Os ‘Poemas da negra’ acabaram insinuando-se no meu espírito e no meu coração, e eu mesmo não podia compreender, no fim de algum tempo, como não havia gostado à primeira vista! Hoje considero-os mesmo, com os ‘Poemas da amiga’, das melhores coisas de Mário na lírica. São realmente, como diz aqui [na carta], ‘poemas azuis’, de uma serenidade deliciosa.”²⁵⁶

Observa-se, no entanto, uma reação diferente, uma adesão imediata, aos “Poemas da Negra” vinda de Cícero Dias a quem é dedicado o conjunto. Mário de Andrade passara o carnaval de 1929 com ele e o poeta Ascenso Ferreira na capital de Pernambuco, no final da segunda viagem etnográfica do Turista Aprendiz. Voltando ao amigo a São Paulo, o pintor envia-lhe carta cujo texto funde-se à expressão plástica.

²⁵⁶ IDEM; ibidem, nota 76, p. 477.

257 Transcrição: “Mário,/ você não calcula como fiquei contente com os Poemas da negra/ Te vejo coberta de estrelas,/ Coberta de estrelas, / Meu amor!//Tua calma agrava o silêncio dos mangues//Eu lhe escrevi mas pela falta de resposta vejo que ela tomou outro rumo/ Eu gostei como diabo do seu livro/ Eu achei ótimo,/ Na zona da mata o canavial novo/ É um descanso verde que faz bem;/ Você quando aparece aqui no Rio?/Venha sentir um pouquinho do calor que está de dar delírios. /Eu tenho trabalhado bastante/ Noutro dia fiz um desenho se você visse havia de gostar bastante./ As bananas voaram e jogaram as cascas nas faces do meu amor./ Como vai o nosso amigo Prestes?/ Ontem vi no *Ilustração Musical* uma crônica de S. Paulo... J. A. Ferreira Prestes/ é o nosso poeta doido?/ Você sempre com muito trabalho não é sem ao menos ir matar as minhas saudades/ lá no Heidelberg. /No meio daquela choupalhada gostosa./ E de política nós ainda teremos outra fuzarca?/ Eu li aquela crônica sobre Murilo Mendes e você errou quando disse que ele / fechou com alguma chave de ouro o ano de livros e poetas foi você / Mário que fechou tudo com os Poemas da Negra./ Você fechou tudo com/ Oh, brinca, brinca, minha melodia!/ Sabia da mata que canta a meio dia/ Olha o coco, Sinhá!/ Cícero Dias / Rio – 1930.” Documento na Série Correspondência Mário de Andrade. IEB/USP. Reproduzido In: BATISTA, Marta Rossetti, et al (Org.). *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. São Paulo: IEB-USP, 1998, p.68.

Cícero Dias mescla aos “Poemas da Negra” os versos “Ôh, brinca, brinca, minha melodia!/ Sabiá da mata que canta a meio dia/ Olha o coco, Sinhá!” do texto “XII” dos “Poemas da Amiga”. Assim procede, talvez, porque a carta declara a duplicidade de sentido posta no desenho: a imagem une a natureza nordestina à mulher que carrega os cocos que valem como seios multiplicados.

Nos outros desenhos na carta, Cícero Dias recria o mote dos “Poemas da Negra”, o amor e a sexualidade em um plano elevado. No retrato, une o poeta e o sujeito lírico, ao expor o queixo grande que caracteriza a face de Mário. Ao figurar a expressão de plenitude, a testa em que o sol se queda e o queixo “coberto” por uma estrela, sugere o início e o fim da narrativa presente nos poemas, isto é, no rosto do homem está o ciclo noturno, o sol retira-se e a noite nasce na parte inferior e escurecida do rosto. Essa cabeça está no mangue, no cais que compõe o cenário dos poemas, assim como a praia, lugar do encontro, e a cidade à distância, para onde voltará o sujeito lírico – tudo envolvido em tom cinza azulado que remete à noite de luar que “chapeia” o ambiente.

O pássaro, “Os tetéus gritam tanto em meus ouvidos” (Poema “VII”, v. 9), carrega uma flor, provável referência aos versos: “Dir-se-ia que há madressilvas/ No cais antigo.../ Me sinto suavíssimo de madressilvas/ Na beira do rio.” (Poema “XII”, v. 15-18); flor que, repetida, enfeita até mesmo um peixe. O pintor retrata a metáfora e, como nos versos, a Negra é flor.

Cícero Dias captou o fundamental do poema ao figurar o êxtase amoroso, além de escapar da representação carregada de sexualidade da mulher negra, diferentemente da edição especial de 1976 de *Poemas da Negra*²⁵⁸, ilustrada por Emiliano Di Cavalcanti, conhecido por pintar mulatas e prostitutas:

²⁵⁸ ANDRADE, Mário de. *Poemas da Negra*. Desenhos de Emiliano Di Cavalcanti. Rio de Janeiro: Ed. Alimbramento, 1976.

Desenhos de Emiliano Di Cavalcanti. In: *Poemas da Negra*. 1976.

Sem questionar a beleza artística dos traços, e longe de apelar ao pudor, é possível dizer que as representações de Di Cavalcanti acentuam o erotismo sexual do feminino. Dois dos nove desenhos que compõem o conjunto representam apenas a mulher, nos outros sete, o casal; neles a mulher está sempre em primeiro plano, há, portanto, um destaque para a sexualidade dela.

Evidentemente, o plano sexual importa nos poemas como forma, ascende nele o plano cósmico nesse encontro amoroso entre um homem e uma mulher. Os poemas ultrapassam o encontro carnal, o casal passa por uma transformação semelhante ao que Leo Spitzer define em seu estudo sobre o êxtase amoroso como o estado de duas almas que sobressaem de seus corpos para fundir-se tão completamente que se tornam uma²⁵⁹.

O presente estudo lê “Poemas da Negra” como uma narrativa lírica que dura uma noite na qual as doze partes têm uma ligação cronológica. A ação do poema parte do único

²⁵⁹ SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*: John Donne, San Juan De La Cruz, Richard Wagner. Trad. Samuel Titan Jr et al. São Paulo: Cosac Naif, 2003, p. 40.

encontro sexual com uma prostituta, pressuposta pelo cenário do poema – o mangue, tradicionalmente espaço da prostituição em cidades que têm porto. Além disso, os versos “Tua inocência é dura,/ feita de camélias” (Poema “IV”, v. 3,4) fazem provável alusão à cortesã protagonista de *La dame aux Camélias* de Alexandre Dumas Filho, de 1848²⁶⁰. O poeta brasileiro também serve-se de flores para a construção da imagem de sua amada – “Dir-se-ia que há madressilvas no cais antigo” (Poema XII, v.15-16). Ao qualificar a inocência como “feita de camélias”, o poeta não apenas aproxima a Negra da prostituta francesa, mas também cria a antítese “inocência dura”, rompendo com o senso comum, pois atribui e reconhece a possibilidade de candura em uma mulher estigmatizada pela impureza.

O poeta transgride, ainda, ao lançar mão de um tom elevado no conjunto; retira a mulher da condição de um ofício julgado socialmente como desprezível, baixo e a transforma na musa do amor pleno de sua obra poética. Os versos transcendem a realidade dela na comparação e nos adjetivos que a afastam de sua condição: ao enaltecê-la dá-lhe o lugar esperado de amada. Se Beatriz, exemplo das musas da tradição ocidental, branca, casta e eterna, símbolo do amor espiritual, guia o poeta renascentista pelo paraíso cristão, os versos do modernista brasileiro, pela vez deles, subvertem ao não separar o amor espiritual e carnal. A musa negra, metaforizada na noite, leva o poeta às entranhas do Nordeste brasileiro. O primeiro texto de “Poemas da Negra” marca, além do início do encontro, a construção do tom elevado que acompanhará toda a série:

²⁶⁰ A personagem do romance coloca camélias entre os seios para enfeitar-se e também para avisar aos homens se está ou não menstruada, de acordo com a cor das flores.

“Não sei por que espírito antigo
Ficamos assim impossíveis...

“A lua chapeia os mangues
Donde sai um favor de silêncio
E de maré.
És uma sombra que apalpo
Que nem um cortejo de castas rainhas.

“Meus olhos vadiam nas lágrimas.
Te vejo coberta de estrelas,
Coberta de estrelas,
Meu amor!

“Tua calma agrava o silêncio dos mangues.” (Poema I)

Proponho um esquema de termos ambivalentes: na coluna da esquerda estão aqueles fora do poema em que se pode inferir a visão patriarcal diante de uma prostituta; à direita, termos contrastantes transcritos ou depreendidos do poema:

Prostituta	-	Amada do poeta
Corpo	-	Sombra
Toque	-	Cortejo (olhar)
Vulgar	-	Rainha
Objeto sexual	-	“Meu Amor!”
Alvorço	-	Calma

A comparação permite dizer que as escolhas do poeta levam à inversão do sentido da prostituta e, conseqüentemente, ao enaltecimento e à humanização. Há ainda outro deslocamento que vale ser destacado, o sujeito lírico, ao tomar pra si o verbo “vadiar”, retira da mulher a conotação sexual estereotipada da prostituta; são os olhos dele, mergulhados em comoção, e não ela, que andam de um lado para o outro —“Meus olhos vadiam nas lágrimas” v. 8).

Os dois primeiros versos do Poema “I”, “Não sei porque espírito antigo/ Ficamos assim impossíveis...”, anunciam que um acontecimento será revivido, indicado pelas reticências e o único uso, em toda a série, de um tempo verbal no passado: “ficamos”. Há, no entanto, uma ambivalência que contribui para a construção do sentido, a forma da terceira pessoa do plural do verbo “ficar” é a mesma no pretérito perfeito e no presente, dessa forma o eu poético carrega, além da lembrança do ocorrido, uma permanência atemporal do encontro amoroso; não apenas se transporta para o passado, como o passado vive nele. A partir dessa primeira estrofe, todos os verbos conjugam-se no presente do indicativo e o leitor acompanha simultaneamente o encontro.

O ciclo inicia-se com uma presença imaterial, de forma análoga a “Reconhecimento de Nêmesis”, cujos versos trazem também uma presença sobre-humana, o menino, espectro do sujeito lírico que simboliza ainda um outro, a visita da deusa da justiça e da vingança. Nos “Poemas da Negra”, os versos iniciais remetem à presença do supranatural, mas neste caso, o “espírito antigo”; lido como tropo de correspondência por metonímia, pode significar o condutor do encontro amoroso. Ele guiará também o leitor para observar o amor; não há cenas proibidas, que devam ser restritas a um lugar fechado, como nos “Poemas da Amiga” – “Mas a paisagem logo foi-se embora/ Batendo a porta, escandalizadíssima.” (Poema “III”, v. 8, 9). Nos “Poemas da Negra”, a natureza delineia o cenário e os personagens, as cenas se desenrolam ao ar livre no silencioso mangue prateado pelo reflexo da lua.

Após anunciar a rememoração, o encontro inicia-se no nascer da lua, momento em que o sujeito lírico vê a Negra: “A lua chapeia os mangues/ Donde sai um favor de silêncio/ E de maré./ És uma sombra que apalpo.” (Poema I- v. 3-6) e termina ao amanhecer, quando o homem volta para a cidade “Lembrança boa,/ Carrego comigo sua mão// O calor exausto/ Oprime as ruas/ Que nem tu boca pesada. As igrejas oscilam/ Por cima dos homens de branco, E as sombras despencam inúteis/ Das botinas, passo a passo.” (Poema XII- v. 1-9).

A sombra é o marcador desses dois momentos; no primeiro poema é causada pela luz da lua, a sombra no último, pelo sol. Na volta solitária para a cidade, lê-se o paradoxo “carrego comigo sua mão”, ainda que não esteja fisicamente com ela – a noite chegou ao fim – há uma permanência espiritual desse encontro amoroso no sujeito lírico.

Conforme reconhece Antonio Candido, a representação de elementos da natureza é basilar na poética de Mário de Andrade²⁶¹. Identifico esse traço como fundamental também no desenrolar dos “Poemas da Negra”, pois ocorre uma transformação paulatina do sujeito lírico na própria natureza nordestina para alcançar, no clímax da união, a metamorfose do casal.

Mário de Andrade, transgressor de tópicos e conhecedor da poesia romântica inglesa, não constrói a imagem da amada a partir de símiles com a natureza, como se vê nos últimos versos do poema “And thou art dead, as young as fair” de Byron: “And thou wert lovely to the last;/ Extinguished, not decayed;/ As stars that shoot along the sky/ Shine brightest as they fall from high.” (v. 24-27)²⁶². A Negra é absolutamente a noite “coberta de estrelas”, “É a escuridão suave/ que vem de você,/ Que se dissolve em mim” (Poema “III”, v. 6-8). Além disso, a natureza é sobretudo um agente transformador do poeta e não da mulher.

No início do poema “II”, instaura-se uma dúvida fundamental no eu poético “Não sei se estou vivo.../ Estou morto.” (v. 1, 2). Tal sensação ambígua pode ser comparada ao que Roland Barthes denomina como um “abismar-se”: “Lufada de aniquilamento que atinge o sujeito apaixonado por desespero ou por excesso de satisfação”²⁶³; no estado impreciso dado pela sensação de surgimento e anulação, vida e morte, o sujeito lírico dos “Poemas da Negra” abisma-se, por excesso de satisfação, para depois começar a transformação de si

²⁶¹ CANDIDO, Antonio. “O poeta itinerante”. In: *O discurso e a cidade*. Ed. Cit., p. 225-44.

²⁶² Tradução: “E foste encantadora até o fim; Extinta, porém sem se degradar/ Como a estrela, que o céu riscando/ Resplende mais quando tombando”. BYRON, George Gordon. “E morreste tão jovem e formosa”. In: *Poemas*. Tradução e organização Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2008, p. 75.

²⁶³ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, p. 9.

mesmo. A despersonalização dele inicia-se nos versos seguintes à dúvida – “Um vento morno que sou eu/ Faz auras pernambucanas” (Poema “II”, v. 3,4). Transfigurado em vento, o eu poético passeia pelo mangue, “Rola, rola sob as nuvens/ O aroma das mangas” (v. 5,6), “Se escutam grilos,/ Cricrido contínuo/ Saindo dos vidros” (v. 7,8), absorve as sensações do espaço do mangue nordestino. Paulatinamente passa por um processo simbiótico com o cheiro das frutas e o som do insetos - aliterado nos fonemas “gri” e cri” - e admite “eu me imundo de vossas riquezas!” (v. 10). O pronome vós, segunda pessoa do plural, é usado para plasmar-se a todo o ambiente, não só à mulher. Imerso na paisagem, reconhece: “Não sou mais eu.../ Que indiferença enorme” (v. 11,12). Em comparação ao “Acalanto do seringueiro”, ocorre nesta passagem, na expressão de Victor Knoll, o *verso re-versejado*²⁶⁴: “Porém eu sou seu amigo/ E quero ver se consigo/ Não passar na sua vida/ Numa indiferença enorme.”

É noite firmada, “Você é tão suave/ Vossos lábios suaves/ vagam no meu rosto/ Fecham meu olhar.// Sol –posto” (Poema “III”, v. 1-5); a imagem da suavidade figurada pelas aliteraões em “s” e “v”, repetidas em onze dos treze versos do poema “III”, remetem também ao sopro do vento, típico dessa região nordestina, e completa-se no toque dos lábios macios da mulher que apaziguam o eu poético. A partir de então o encontro dos corpos será impulsionado sobretudo pelo desejo dele que não se exaure “Ôh meu amor,/ Nós não somos iguais!/ Tu me proíbes/ Beber água após// Eu volto à calma e não te vejo mais” (Poema “IV”, v.4-10).

A metamorfose do sujeito lírico continua. Ele se transforma em um centenário ipê amarelo – “Flores! Apaixonadamente meus braços desgalham-se,/ Flores!/ Flores amarelas do pau d’arco secular!// Eu me desgalho sobre teu corpo manso,/ As flores amarelas estão caindo sobre o teu corpo manso,/ Te cobrirei de flores amarelas” (Poema “V”, v. 7-13) –, ao

²⁶⁴ KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Hicitec, 1983.

construir a imagem pictórica de uma florida árvore que “abraça” a noite²⁶⁵. O encontro da noite e da árvore, do homem e da mulher, finaliza-se com o desejo de entrega e proteção; ainda que o tom seja de medo, não está sugerido fuga, mas permanência: “Apaixonadamente/ Eu me defenderei!” (v. 14-15).

A despersonalização do sujeito lírico gradualmente ultrapassa a atmosfera terrena/ nordestina para iniciar a transformação do eu poético em elementos cósmicos a partir do poema “VI”. Dos braços transfigurados em galhos, surge a mão que se encosta no corpo da amada, amplitude da noite; a mão transforma-se em brilho, o eu poético deixa de ser árvore e torna-se um astro: “Quando/ minha mão se alastra em vosso grande corpo, Você estremece um pouco. // É como o negrume da noite/ Quando a estrela Vênus/ vence o véu da tarde/ E brilha enfim.” (Poema “VI”, v. 1-4). A aliteração em “v” remete ao voo dos corpos que ocorre ao toque da mão transformada em estrela que brilha sobre a noite, o corpo negro.

A imagem da “mão” como sinédoque do corpo é ressignificada nos “Poemas da Negra”. Se em “Reconhecimento de Nêmesis”, e na biografia romanceada *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, a mão simboliza a presença de si mesmo para o poeta o que lhe causa incômodo, por outro lado, nos “Poemas da Negra”, o eu poético é conduzido pela “mão” ao clímax do encontro com o amor. A luz do eu poético, refletida na mão – “Minha mão relumeia/ Cada vez mais sobre você!// E nós partimos adorados/ Nos turbilhões da estrela Vênus!...” – reforça a referência ao brilho e à pureza absolutos que se plasman no mais belo “negrume da noite”, antíteses que se completam, mas não como branco e negro. Não se trata de um encontro com a cor branca, homem europeu, com a negra; o brilho é produzido

²⁶⁵ Em carta de 8 de maio de 1926 a Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade serve-se da imagem da árvore para falar de si mesmo: “É isso: quero arranjar um pouco de largueza pra viver mais interiormente, não vê! Vida me aperta e meus amigos longínquos e meus trabalhos ficam vivendo dentro de mim uma vida silenciosa de raiz, uma vida vegetal que a gente percebe, não para nunca, porém não põe reparo nela. Em todo caso é isso que está sustentando a árvore, meu caro, senão ela caía, te garanto.”. SANTIAGO, Silviano. *Carlos & Mario: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

pela reflexão, transmissão ou emissão de todos os tipos de luz que conjuntamente levam a um aspecto luminoso destituído de qualquer matiz distinguível.²⁶⁶

Alcançamos a metade da narrativa. A mulher metaforizada na noite estrelada é a tranquilidade, não o medo e a insegurança, outra imagem noturna recorrente na literatura, conforme apontada anteriormente. Mário de Andrade escolhe a noite do mangue nordestino para compor o cenário de calma e beleza dos “Poemas da Negra”. Leitor de Rainer Maria Rilke, ele guarda em sua biblioteca, entre outras obras do poeta, um exemplar de *Das Stufen-Buch* de 1920²⁶⁷. No terceiro poema desse “livro das horas”, pôde testemunhar que o poeta alemão também alcança no escuro, não as trevas e o terror, e sim, um mundo agradável a ser desvelado. Vale traduzir: “Mas na obscuridade tudo se contém:/ As formas e as chamas, os animais e eu também/ nela que consorcia/ existências e energias” (v. 7-10)²⁶⁸. Ambos os sujeitos líricos, em Rilke e Mário, encontram no ambiente noturno a beleza do universo. Nos “Poemas da Negra” a mulher, símile da noite, é calma, e traz consigo o *silêncio* – figurado em quatro momentos do conjunto. É preciso discorrer sobre o tema, ainda que seja necessário voltar brevemente a alguns versos iniciais, para interpretar a segunda metade do conjunto.

Nos “Poemas da Negra”, assim como na composição musical, o silêncio surge como ausência de qualquer batimento para alcançar a forma suprema da harmonia. O primeiro texto repete notas que marcam um andamento *largo*, representado pelas consoantes “n” e “m” - “A lua chapeia os mangues/ **Donde** sai **um** favor de **silêncio** e de maré” (Poema “I”, v. 3,4), que culmina na combinação do ambiente com a chegada da mulher: “Tua calma

²⁶⁶ De forma semelhante, Telê Ancona Lopez leu os versos “Me sinto só branco, só branco em minha vida crivada de raças” do poema “Improviso do mal da América”, para a estudiosa, não se trata de apologia a cor europeia: “o ‘branco’, sínteses de cor, tem o valor de síntese no poema, não síntese das Américas, mas dos seus principais problemas empatizados pelo poeta.” LOPEZ, Telê Ancona. “Nacionalismo e América”. In: *Mário de Andrade: ramais e caminho*. Ed. cit., p. 226.

²⁶⁷ RILKE, Rainer Maria. *Das stufen-buch*. Leipzig: Insel-verlag, 1920.

²⁶⁸ IDEM; “De o livro de horas”. In: *Poemas*. Tradução e introdução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 61.

agrava o silêncio dos mangues.” (v. 12), marcando a ausência de som. Para Blaise Pascal, o silêncio vale mais do que a linguagem, é necessário que ela seja interrompida, pois existe eloquência no silêncio que penetra mais fundo do que a linguagem²⁶⁹. Após o encontro sexual, narrado até o poema “VI”, “E nós partimos adorados/ Nos turbilhões da estrela Vênus!...” (v. 13,14), nos versos do poema seguinte está o antítese do silêncio, que marca o início da segunda parte do conjunto, o momento *allegro*, quando na aliteração em “t” e “d” ressoa a alma inquieta e desejosa de mais prazer do eu poético, metaforizada na imagem dos tetéus – pássaros também conhecidos como quero-quero – que não se calam, enquanto a mulher dorme: “Não sei porque os tetéus gritam tanto esta noite.../ Não serão talvez nem mesmo os tetéus. Porém minha alma está tão cheia de delírios/ Que faz um susto enorme dentro do meu ser.//[...] Mas eu vibro cheio de delírios,/ Os tetéus gritam tanto em meus ouvidos, Acorda! Ergue ao menos o braço dos seios! Apaga o grito dos tetéus!” (Poema “VII”, v. 8-11). Os sons provocam o despertar da mulher e uma nova união dos corpos.

No Poema “VIII” instala-se novamente a calma e o eu poético reconhece “Há vida por demais nesse silêncio nosso/ Eu próprio exalo fluídos leves/ Que condensam-se em torno” (v. 6-8); o silêncio aqui é sinestésico, mistura-se ao olfato e ao tato e leva o eu poético à dúvida da perenidade na antítese “Me sinto fatigantemente eterno” (v. 9).

Antes que tudo se torne extraordinário, o Poema “X” faz uma espécie de alusão a uma pausa no som do universo “Há um *mutismo* exaltado dos astros” (v. 1) [grifo meu] para entoar, em seguida, o “som redondo enorme que não para mais” (v. 2). A primeira luz do dia – “Os duros vulcões ensanguentam a noite” (v. 3) – testemunha os sons e imagens várias que se seguem. O ciclo do mundo, onde o casal será o centro, é preenchido por uma sequência de imagens e sonoridades, as folhas da jurema que caem sobre mestre Carlos – referência à

²⁶⁹ PASCAL, Blaise. *Discours sur le passions de l’amour*. Paris: Éditions Mille et une nuits, 1995, p. 20. MA guarda em sua biblioteca três obras de Blaise Pascal: *Pensées* (s/d); *Pensées choisies* (s/d) e *Discours sur les passions de l’amour* (1920).

religião afro-indígena cultuada no Nordeste – os animais que fazem ruídos na floresta [que deixa de ser apenas tropical], mexem-se os ursos, voam as abelhas e galopa o potro.

“A gente se esquece no jogo das brisas,
A jurema perde as folhas derradeiras
Sobre mestre Carlos que morreu.
Dir-se-ia que os ursos
Mexem na sombra do mato...
A escuridão cai sobre abelhas perdidas.
Um potro galopa.
Ponteia uma viola
De sertão.” (Poema “X”, v. 6-12)

Ao som do ponteiro, o homem e a mulher, a natureza, os astros e a noite fundem-se e fixa-se o apoteótico e último encontro dos corpos:

“Nós estamos de pé,
Nós nos enlaçamos
Somos tão puros,
Tão verdadeiros...
Ôh, meu amor!
O mangue vai refletir os corpos enlaçados!
Nossas mãos partem nos jogos das brisas,
Nossos lábios se cristalizam em sal!
Nós não somos mais nós!
Nós estamos de pé!
Nós nos amamos!” (Poema “X”, v. 13-23)

Entremeado pelo silêncio, o poeta cria um majestoso concerto. Lembrando Pascal, no amor, o homem tem a impressão de viver uma outra alma, tudo se torna grandioso, por isso é necessário que tudo tenha uma grande proporção²⁷⁰. Octávio Paz, citando Heidegger, aponta que a alegria diante da presença do amado é uma via de acesso à revelação de nós mesmos²⁷¹.

²⁷⁰ PASCAL, Blaise. Op.cit., p. 22.

²⁷¹ PAZ, Octavio. “La revelación poética”. In: *El arco y la lira*. Ed. cit., p. 151.

A separação inicia-se no texto “XI”; de volta à praia, quando o eu lírico, como um náufrago, começa a se separar do corpo da amada: “Meus lábios são que nem destroços/ Que o mar acalanta em sossego.” (Poema “XI”, v. 3-4); a beleza dela é reposta ao ambiente nordestino, onde o encontro começara “A luz do candeeiro te aprova,/ E... Não sou eu, é a luz aninhada em teu corpo/ Que ao som dos coqueiros do vento/ Farfalha no ar os adjetivos” (v. 6-8).

Depois do encontro, terminada a noite, o sujeito lírico leva espiritualmente a Negra com ele – “Lembrança boa,/ Carrego comigo tua mão” (Poema “XII”, v. 1-2) – repete-se mais uma vez a imagem da mão, o poeta cumpre o que prometera em “Reconhecimento de Nêmesis – “Nesta rua Lopez Chaves/ Terá um homem concertando/ As cruzes de seu destino” (v. 187,188). As mãos que concertam o destino, a arte, o conduzem, nos “Poemas da Negra”, ao encontro com Eros e não mais com a vingativa Nêmesis. Pode-se dizer que o auge do lirismo amoroso de Mário de Andrade, ou nas palavras de Manuel Bandeira, nos seus “poemas azuis”, ocorre quando o bardo mestiço encontra na Negra uma identificação. Mário de Andrade, leitor de Pascal, faz ressoar, nos “Poemas da Negra”, o pensamento do filósofo francês, para quem, no amor, os seres procuram alguém com quem se assemelham. Dessa forma, a beleza, ao causar uma sensação agradável, consiste não somente na conveniência, mas também na similitude.²⁷²

Além disso, penso que o amor nos “Poemas da negra” não se trata do mito das metades que foram separadas, e procuram se encontrar, contado por Aristófanes. Assemelha-se ao amor de Diotima, repetido por Sócrate, em suma: o encontro amoroso seguido da falta²⁷³. Os “Poemas da Negra” culminam na separação dos corpos, na falta por

²⁷² PASCAL, Blaise. Op. cit., p. 12.

²⁷³ PLATON. “Le banquet ou de l’amour”. In: *Oeuvres complètes*. Trad. Léon Robin. Paris: Éditions Gallimard, 1950, p. 693-762.

completo, mas o eu poético sublima o sofrimento com a construção da lembrança: carrega com ele a mão da amada, metonímia da recordação do amor pleno, realizado.

6. “Nova canção de Dixie”: contra o preconceito de cor nos Estados Unidos ²⁷⁴

A versão datiloscrita de “Nova canção de Dixie”, na série *Manuscritos Mário de Andrade*, recebe do escritor a data de 25 de janeiro de 1944; foi postumamente publicada no *Correio Paulistano*, em 24 de fevereiro de 1946, véspera do primeiro aniversário da morte do poeta. Anos mais tarde, Telê Ancona Lopez refere-se ao poema e o transcreve em *Mário de Andrade: ramais e caminho*²⁷⁵; em 2013, ao lado de Tatiana Longo Figueiredo, as pesquisadoras incluem o poema no segundo volume das *Poesias completas*²⁷⁶.

Os versos tematizam o preconceito de cor nos Estados Unidos. A realidade do país, onde coexistem contraditoriamente a prática racista e ideais democráticos, serve ao poeta que recorre, sobretudo, à ironia para criação do poema. No artigo “Linha de cor”, de 1939, na comparação do preconceito de cor no Brasil e nos EUA, encontra-se a primeira provável referência ao tema, na obra do escritor:

“Mas se formos auscultar a pulsação mais íntima da nossa vida social e familiar, encontraremos entre nós uma linha de cor bastante nítida, embora o preconceito não atinja nunca, entre nós, as vilanias sociais que pratica nas terras de influência inglesa. Mas, sem essa vilania, me parece indiscutível que o branco no Brasil concebe o negro como um ser inferior.”

O termo “Linha de cor” remete à expressão “Colour Line”, que será retomada pelo poeta, em 1944, no refrão de “Nova canção de Dixie” – “No. I’ll never never be/ In Colour Line Land” (v. 22, 23; 31,32; 41,42). É importante destacar que no artigo, ao comparar o Brasil aos Estados Unidos, Mário de Andrade, na contra mão das ideias em voga sobre a democracia racial brasileira, reconhece a prática do preconceito de cor também em nosso país.

²⁷⁴ Poema disponível no Dossiê, p. 243.

²⁷⁵ V. LOPEZ, Telê Ancona. “O compromisso e a circunstância”. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 228, 229.

²⁷⁶ ANDRADE. Mário de. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. v. 1 e 2. Ed. cit.

O presente estudo entende que o poeta aprofunda o tema por meio de três extratos hermenêuticos: o histórico e o intertextual, que podem ser despregados do poema, e o biográfico, subjacente ao texto e que motiva, de algum modo, a criação.

“No, I’ll never never be in Colour Line Land”: a recusa

Entre 1933 e 1945, vigora a Política de Boa Vizinhança dos Estados Unidos com o Brasil e com outros países da América Latina. A criação da Discoteca Pública Municipal, em 1935, como parte do projeto cultural democrático de Mário de Andrade, à frente do Departamento de Cultura e da fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore, por ele e pela antropóloga Dina Lévi-Strauss, abre espaço para o rico filão da criação popular. Mário, no intuito de consolidar essa parcela de pesquisa e formação de acervo, convida, para dirigir a Discoteca, Oneyda Alvarenga, musicóloga e sua discípula. É com ela que, em 1939, tem início um fecundo intercâmbio, envolvendo os musicólogos Harold Spivacke²⁷⁷, ligado à Biblioteca do Congresso de Whashington, e Carleton Sprague Smith²⁷⁸, da Biblioteca Nacional da capital dos EUA. Ambos conversam tanto com Oneyda, em São Paulo, quanto com o escritor, no Rio de Janeiro, onde ele vive do segundo semestre de 1938 ao início do ano de 1941.

Em carta a Oneyda Alvarenga, de 17 de julho de 1940²⁷⁹, ao fim das coordenadas para a recepção de Carleton Sprague Smith em São Paulo, Mário explica: “Eu pedia a vocês meus amigos que o juncassem de amabilidade, é um tipo humano, apesar de acreditar que

²⁷⁷ Harold Spivacke, chefe da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso, com quem a Discoteca Pública de São Paulo planejava troca de gravações.

²⁷⁸ Diretor da seção de Musicologia da Biblioteca Nacional de Whashington.

²⁷⁹ ANDRADE, Mário de e ALVARENGA, Oneyda. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 240.

democracia é ou são os U.S.A., com linchamento, racismos, Chinatown²⁸⁰, Sacco e Vazenti²⁸¹ etc”. No comentário flagra-se a contradição encontrada por Mário de Andrade: Smith é um altruísta, mas acredita que os EUA sejam um lugar democrático. O país que, além de combater o nazismo, é refúgio de intelectuais e artistas perseguidos na Europa por comungarem ideais democratas, socialistas/comunistas, ou serem judeus, concomitantemente, praticava perseguições raciais contra negros e chineses e, ainda, condenava à morte anarquistas inocentes. Quatro anos depois dessa carta, em “Nova canção de Dixie”, o questionamento aos ideais da democracia estadunidense servirá ao poeta como fio condutor dos versos, circunscritos por episódios históricos dos EUA colônia ao momento atual do poema.

Antes de iniciar o estudo poema, cabe ressaltar que, o talento e a erudição de Mário de Andrade, multiplicado em tantos projetos e ocupações, é reverenciado por diferentes personalidades nacionais e internacionais. No Rio de Janeiro, entra em cena mais um nome, William Berrien, representante do American Council of Learned Societies (ACLS)²⁸² e mentor do convite ao escritor, feito pelo Instituto Brasil-Estados Unidos, para a conferência “A expressão musical dos Estados Unidos”, realizada no auditório da Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, em 12 de dezembro de 1940²⁸³. No ano seguinte, Berrien insiste no comparecimento do escritor no Congresso sobre o Negro, promovido pela ACLS,

²⁸⁰ Mário de Andrade faz referência à lei federal norte-americana que excluía imigrantes de acordo com suas nacionalidades. A lei, além de barrar a imigração de qualquer chinês, não permitia a naturalização deles, mesmo os que já moravam no país.

²⁸¹ Nicola Sacco (1891-1927) e Bartolomeo Vanzetti (1888 - 1927) anarquistas italianos que, nos EUA dos anos de 1920, foram presos e condenados. Acusados de assassinar um contador e um guarda de uma fábrica de sapatos. Não foram absolvidos, nem mesmo depois de outro homem ter admitido o crime. São executados por eletrochoque, em 1927. No poema “America”, Allen Ginsberg (1926-1997), refere-se ao caso: “America Sacco & Vanzetti must not die”.

²⁸² O site da associação informa: “ACLS, a private, nonprofit federation of 71 national scholarly organizations, is the preeminent representative of American scholarship in the humanities and related social sciences. Advancing scholarship by awarding fellowships and strengthening relations among learned societies are central to our work. Other activities include support for scholarly conferences, reference works, and scholarly communication innovations.” <http://www.acls.org/>. Última consulta: 15 julho de 2012.

²⁸³ A conferência é publicada, no mesmo ano de 1940, como opúsculo na coleção Lições da vida americana, nº 3. Depois, nas Obras completas do autor In: “A expressão musical dos Estados Unidos”, in: *Música, doce música*. Organização Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 395-417.

a realizar-se no Haiti²⁸⁴. Além desse, outros convites virão. O convidado se esquivava, mas as solicitações não cessam, sempre à espera de uma resposta afirmativa. Em carta a Sérgio Buarque de Holanda, de 21 de março de 1941, disfarça a recusa aos convites, no desabafo:

“Quando vamos pros States? Maria Amélia vai também? Eu, cada vez mais desistindo de ir e talvez desistindo de tudo, não sei, ando com nojo do tudo que não é minha vidinha de deserto-mãe. Amo o deserto, requeimado pegureiro de mim mesmo, beduíno ou quiçá camelo. Deve dar camelo. Mas é uma gostosura hipermagestática e tem seu trágico.”²⁸⁵

Em 1944, o poeta exprime sua verdade em “Nova canção de Dixie”, e a consciência das próprias contradições move a carta que ele endereça a seu amigo Manuel Bandeira, em 20 de janeiro, certamente diante da primeira versão do poema:

“Tenho uma consulta a lhe fazer, aliás sem enorme importância porque onde vem a coisa não tem importância. Numa sátira de combate, que aliás não publico porque não convém, pois sou ‘Nações-unidas’, eu esculhambo os EE. UU. por causa da linha-de-cor. A ideia nasceu da irritação que me causaram as várias recusas (que fui obrigado a explicar) escusas dolorosas aos convites de ir visitar os States. Pois não vou numa terra que tem a lei do Linch, Daí nasceu uma sátira mal escrita, que tem este refrão:

‘No. I’ll never never be
In Colour Line Land’

“Pus ‘be’ por ‘go’ pra indicar bem que o que me horroriza é estar lá dentro. O que me interessa é saber se está certa a invenção “Colour Line Land” pra dizer o, em portuga, ‘Terra da Linha de Cor’. ‘Colour Line Land’ fica bem melhor que ‘Line of Colour Land’, ou ainda pior “Land of the Line of Colour”. O inglês dos que consultei aqui não deu pra responderem.

“Não mando a sátira porque está muito mal feita, embora talvez, possa ter algum efeito corrosivo, que é o que eu quero.”²⁸⁶

²⁸⁴ V. carta de William Berrien de 5 de dezembro de 1941, a qual reitera o convite para MA participar do Congresso no Haiti e, em seguida, visitar Nova York (Correspondência Mário de Andrade- IEB/ USP).

²⁸⁵ V. MONTEIRO, Pedro Meira (Org.). *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. Ed. cit., p. 120.

²⁸⁶ MORAES, Marcos Antonio (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Ed. cit, p. 670.

A missiva evidencia a repulsa à linha de cor vigente nos Estados Unidos e, ao mesmo tempo, insinua o preconceito racial que perturba Mário de Andrade no campo individual. Esse aspecto é reforçado por esse depoimento de Moacir Werneck de Castro:

“À escritora argentina María Rosa Oliver, que estava no Brasil durante a guerra, tratando de um número especial da revista *Sur* sobre nossa literatura, fez uma confidência rara. Em suas memórias, conta Maria Rosa que ele [Mário de Andrade] recusara convites para os Estados Unidos ‘simplesmente por ser mulato’ e acrescentou com naturalidade: ‘Não aceitei. Você não sabe que tenho sangue negro?’. Achava que seria pessoalmente discriminado (na carteira de identidade constava ‘cor branca’), mas explicava: ‘Já sei, não sofreria por isso, mas outros iguais a mim sofrem, e isso eu não poderia tolerar’²⁸⁷.

Ainda que se justifique a possibilidade de ser amenizado o preconceito, pela cor branca que consta na carteira de identidade, bem se sabe que, nos EUA, Mário de Andrade seria discriminado; inclusive ele mesmo está consciente disso, conforme se lê no depoimento à amiga a María Rosa Oliver, relatado por Werneck – “outros iguais a mim sofrem”. Na criação póstica destaca-se o incômodo do artista com a violência que persegue os negros na sociedade estadunidense, isto é, o tema é tratado no âmbito coletivo.

Diante dos relatos e das cartas, vemos que o aspecto individual também impulsionou a criação, porém o poeta, mais uma vez, privilegia o tom social. Conforme relata na carta à Henriqueta Lisboa, de 3 de agosto de 1944, momento também da composição de *Lira paulistana*²⁸⁸, “Porque toda poesia, toda obra de arte é ‘social’, porque, mesmo se preocupando exclusivamente com as reações pessoais do artista interessa à coletividade.”²⁸⁹

Aliás, nesse mesmo momento, Mário de Andrade interrompe a escrita do romance *Quatro Pessoas* pois julgava-o por demais individualista, um despropósito em tempos de

²⁸⁷ CASTRO, Moacir Werneck. “Breve viagem ao tempo”. In: *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 64.

²⁸⁸ V. no terceiro capítulo, a parte: “A voz negra na criação *Lira paulista*: do eu ao nós”, p. 63.

²⁸⁹ SOUZA, Eneida Maria de. (Organização). *Correspondência Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa*. ED. cit., p. 290-1.

barbárie social²⁹⁰. No ano da criação de “Nova Canção de Dixie”, em entrevista a Francisco de Assis Barbosa, afirma: “Sempre fui contra a arte desinteressada. Para mim, a arte tem de servir. Posso dizer que desde o meu primeiro livro faço arte interessada.”²⁹¹ Além disso, para ele, não basta o intelectual proclamar-se contra a barbárie:

“Porque o não conformismo do intelectual não está apenas em gritar e assinar; ‘Sou antinazista!’ ‘Sou pela democracia’, sou mais isto e aquilo. Isto quando muito é ser tagarela. O não conformismo implica não apenas na reação, mas a ação. E é nesta ação que está a responsabilidade pública do intelectual.”²⁹²

Em relação aos EUA, ao recusar-se comparecer em eventos, o intelectual afirma seu posicionamento político como um democrata que impele práticas racistas; no campo artístico, nasce mais uma poesia de combate. Ao não sublinhar no poema o preconceito que sofreria no campo individual, o artista mantém a coerência do seu discurso:

“Em momentos como esse não é possível dúvida: o problema do homem se torna tão decisivo que não existe mais o problema do artista. Não existe mais o problema do profissional. O artista não só deve, mas tem que desistir de si mesmo. Diante de uma situação universal de humanidade como a que atravessamos, os problemas profissionais dos indivíduos se tornam reles que causam nojo. E o artista que no momento de agora sobrepuja seus problemas de intelectual aos seus problemas de homem, está se salvaguardando numa confusão que não o nobilita.”²⁹³

²⁹⁰ Sobre essa criação, MA afirma, em entrevista a Mário da Silva Brito (*Diário de São Paulo*, São Paulo, 2 dez. 1943): “Eu estava escrevendo no Rio de Janeiro quando a notícia da queda de Paris me estarreceu. Não era mais possível preocupar-se com o destino de quatro indivíduos – envolvidos em dois casos de amor – quando o mundo sofria tanto e a cultura recebia um golpe profundo. Desisti.” V. LOPEZ, Telê Ancona (Org.). “Uma excursão pelo fichário de Macunaíma – reedições, novas obras e planos de futuros trabalhos de Mário de Andrade – o mais organizado intelectual do país”. In: *Entrevistas e depoimentos*: Mário de Andrade. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983, p. 96.

Para a amiga Oneyda Alvarenga, confessa: “quando começou a arrancada alemã fiquei envergonhado de estar escrevendo romance fazendo *crochet* sobre a psicologia de 4 pessoas e parei tudo”. APUD. ALMEIDA, Maria Zélia Galvão de. “Quatro pessoas: uma edição crítica”. In: ANDRADE, Mário de. *Quatro pessoas*. Organização, apresentação e notas de Maria Zélia Galvão de Almeida. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985, p. 15.

²⁹¹ ANDRADE, Mário de. “1944-Acusa Mário de Andrade: ‘Todos são responsáveis!’.” In: *Entrevistas e depoimentos*: Mário de Andrade. Ed. cit. p.104.

²⁹² ANDRADE, Mário de. “1944-Acusa Mário de Andrade: ‘Todos são responsáveis!’.” In: *Entrevistas e depoimentos*: Mário de Andrade. Ed. cit., p.108.

²⁹³ IDEM; *ibidem*, p.109.

Os versos políticos como de “Nova canção de Dixie”, que mostram uma das infâmias da humanidade, podem ser encontrados ainda em outras obras, por exemplo, em *Lira paulistana*²⁹⁴ e *O carro da miséria*²⁹⁵, que participam todos do mesmo momento da criação. Neles, leio que o poeta acentua uma crítica social “de forma humana e não romântica e pessoal”²⁹⁶.

“Nova canção de Dixie” concretiza a resposta negativa aos convites recebidos, esta recusa, formulada na poesia, transfigura as ideias e os sentimentos de um mestiço engajado, o qual se une solidariamente aos problemas enfrentados pelos negros dos EUA.

A inversão da tópica da terra ideal

“Nova canção de Dixie” combina quatro diferentes idiomas ocidentais. Os dois primeiros versos, em alemão e em francês, valem a apropriação por meio da colagem. Trazem o *topos* da terra ideal, uma constante na literatura ocidental que será retomada ironicamente pelo poeta. Os dois primeiros versos: “Kennst du das Land/ Où fleurit l’oranger?” pertencem, respectivamente, ao poema “Mignon” de W. Goethe (1749-1832) e à ópera homônima, inspirada nos versos do poeta alemão, do compositor francês Ambroise Thomas (1811-1896). Em ambos vigora a referência a uma terra ideal oposta ao sentido da mesma tópica no poema do brasileiro²⁹⁷. Mário apropria-se de um trecho do verso “*Kennst*

²⁹⁴ IDEM; “Lira paulistana”, in: *Poesias completas*. Ed. cit, v. 1, p. 491-545.

²⁹⁵ IDEM; “O carro da miséria”, in: *Poesias completas*. Ed. cit, v. 1, p. 473-488.

²⁹⁶ MA, em seu exemplar de *Leaves of grass* de Walt Whitman (New York: Modern Library, s/d), anota a grafite na contra capa: “Eu não entro no poema. Versos geralmente longos. Mostrar a miséria moral do Brasil por causa da infâmia da política republicana, com palavras enérgicas e cuidar da eloquência. Pra que esta seja viril e humana e não romântica e pessoal. Este tema faz polifonia durante todo o poema com descrição do assunto gerador. Em partes separadas talvez, como Song of Myself?”²⁹⁶

²⁹⁷ MA guardou em sua biblioteca três partituras da ópera e o livro de poemas: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Goethes lyrische und epische Dichtungen*. Leipzig: Inselverlag, 1920, 2v.

Goethe, em “Mignon”, faz referência à Itália como terra ideal, país por onde o poeta viajou por dois anos. Em carta de 3 de dezembro de 1786, a Herder de Nápoles, afirma: “Considero o dia que cheguei a Roma como data de meu segundo nascimento, de um verdadeiro renascimento”

du das Land, wo die Zitronen blühn”, de Goethe²⁹⁸, que na tradução de Paulo Quintela fica: “Conheces o país onde floresce o limoeiro?”. O segundo verso de Mário, transcreve uma parte do primeiro verso da versão francesa da ópera *Mignon*²⁹⁹ “Connait tu le pays, où fleurit l’oranger?”. Ambroise Thomas prefere traduzir “Zitronen” por “l’oranger”, isto é, “limoeiro” por “laranjeira”. O poeta Mário de Andrade dialoga com os dois românticos ao captar o tema da terra ideal na poesia e na música.

Goethe é retomado ainda por Theophile Gautier em “La chanson de Mignon”³⁰⁰ e também por Gonçalves Dias que utiliza os versos do poeta alemão como epígrafe. Mário de Andrade, que estudou com afinco os poetas românticos brasileiros, à margem da “Canção do exílio”³⁰¹ reconhece a beleza musical dos versos, mas satiriza a imagem da terra ideal:

“Esta moda de G.D. comove e sublima pelo sentimento geral que a ditou e pela musicalidade genial. É som puro que nem o melhor de Goethe Heine Verlaine. Porém ideias fracas. Erradas mesmo. Sabia cantando na palmeira já muito se falou que só mesmo estudante de Coimbra podia pregar mentiradas dessas. Duma feita me escutando ressoar esses versos um sitiante me secundou: Homem até agora no alto do/ coqueiro só enxerguei urubu dormindo.”³⁰²

Como se vê, o crítico/leitor ironiza a tópica, provavelmente, antes mesmo da elaboração dos versos aqui focalizados. A ideia da terra ideal, como tema recorrente na literatura do ocidente, será por ele satirizada. Sua anti-pásargada³⁰³, imaginada mas nunca visitada, inicia-se em três diferentes línguas:

²⁹⁸ A primeira estrofe do poema: “Conheces o país onde floresce o limoeiro?/ Por entre a rama escura ardem laranjas de ouro, /Do céu azul sopra um arzinho ligeiro, /Eis que se ergue a murta calma, olha altivo o louro!./Conheces? Oh partir! Partir/ Pra lá, contigo, Amado! Oh! Quem me dera ir!”. GOETHE J.W. Poemas. Antologia, versão portuguesa. Tradução notas e comentários de Paulo Quintela. Coimbra: Centelha, 1958, p.103.

²⁹⁹ Ainda que as três partituras guardadas por Mário estejam na versão italiana, a transcrição do verso no poema aqui analisado mostra que Mário também conhecia a versão francesa, de acordo com a tradução feita pelo poeta francês.

³⁰⁰ GAUTIER, Théophile. *Poésies completes*. Paris: Nizet, 1970.

³⁰¹ DIAS, Gonçalves. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s.d., v. 2.

³⁰² Transcrição diplomática de nota marginal de MA à p. 88 de: DIAS, Gonçalves. “Canção do exílio”. In: *Poesias*. Ed. cit., v. 2.

³⁰³ O professor Pedro Meira Monteiro chamou-me a atenção para a imagem de anti-pasárgada presente no poema.

“Kenst du das Land
Où fleurit l’oranger
É a terra maravilhosa
Nascida duma barquinha
‘Flor de Maio’ se chamava,
Onde tudo o que é bom dava,
Que tudo o que é rico tinha...” (v. 1-7).

Nos versos, ocorrem uma insistência para conhecer a “terra ideal” e uma recusa a este convite que dão forma ao poema. Trata-se de uma conversa na qual participam vozes enunciativas. Dois elementos do discurso fundamentam minha hipótese: a presença dos dêiticos, neste caso os pronomes pessoais, que indicam os participantes da comunicação, e o turno conversacional, distinguido pelas estrofes. A primeira voz é identificável no uso do pronome da primeira pessoa do singular “I”, na repetição do refrão “No. I’ll never never be/ In Colour Line Land.” (v. 22,23/31-32/41,42). A segunda voz, que dialoga com este sujeito, está marcada nos pronomes pessoais “você”, “te”, “lhe”, como nos versos: “**Você** sai se faz questão” (v.17) / “Lá **te** darão bem bom lanche” (v. 28)/ “Depois **lhe** dão com discurso/ Abraço tão apertado/ Que **você** morre asfíxiado” (v. 37-39). Por sua vez, o turno conversacional distingue-se pela disposição das oito estrofes que dão unidade ao poema. As estrofes/convites 1, 2, 3, 5 e 7, formam uma voz externa, frisada com o uso dos pronomes – te/ lhe/ você – que insistem, tal como os convites feitos ao poeta para visitar os Estados Unidos, e afirmam os valores da “terra maravilhosa”. O “I”, tem seu turno nas estrofes 4, 6, 7 que recolhem o refrão. Funciona como uma recusa reiterada que se apoia em um único e contundente argumento; conforme se viu na carta a Manuel Bandeira, o poeta afirma: “Pus ‘be’ por ‘go’ pra indicar bem que o que me horroriza é estar lá dentro”. Ainda que neste poema/conversa, a voz do outro, do argumentador, ocupe um espaço maior – cinco das oito estrofes –, a repetição idêntica do dístico torna a decisão irredutível. Ocorre também que o pronome “I”, evidentemente primeira pessoal do singular, pode ser tomado numa amplitude social, nesse sentido, minha leitura concorda com Telê Ancona Lopez, para quem “o refrão

[de “Nova canção de Dixie”] dialoga com as estrofes irônicas, como a refutação de um côro, como a negação popular”³⁰⁴. Toda essa emulação da recusa e do convite, pode ser vista, por exemplo, neste trecho:

“Mas porque tanta esquivaça!
Lá tem Boa Vizinhança
Com prisões de ouro maciço;
Lá te darão bem bom lanche
E também muito bom linche,
Mas se você não é negro
O que você tem com isso!

No. I’ll never never be
In Colour Line Land. (v. 24-32)

A ironia, figura de expressão por oposição, está desde a escolha do título “Nova canção de Dixie”. Em “A expressão musical dos Estados Unidos”³⁰⁵, Mário de Andrade reporta-se a Dan Emmett, autor da canção intitulada “Dixie”, o qual “se tornaria o canto de guerra da Confederação, e hoje um verdadeiro canto nacional de todos os norte-americanos”³⁰⁶. Dan Emmet (1815-1904), compositor estadunidense, na letra de “I wish I was in Dixie”, refere-se à história de um escravo negro do Sul dos Estados Unidos. A canção, aprovada pelo público, passa a ser simplesmente chamada “Dixie”. No Sul, os Estados Confederados da América a haviam adotado como hino não oficial na Guerra Civil. Ocorre então este fato curioso na nossa literatura: uma canção nascida no Sul escravagista, vista como ofensiva e racista, ao ser retomada por Mário de Andrade, transforma-se em um vitupério aos Estados Unidos.

A partir da canção como matriz, o efeito “mais corrosivo” é então alcançado na construção do refrão “No. I’ll never never be/ In Colour Line Land”, quando o poeta se

³⁰⁴ LOPEZ, Telê Ancona. “O compromisso e a circunstância”. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 231.

³⁰⁵ ANDRADE, Mário de. “A expressão musical dos Estados Unidos”. Ed. cit.

³⁰⁶ IDEM; *ibidem*; p. 401.

apropriada do refrão da “velha” canção de “Dixie”, invertendo a perspectiva: “Look away, look away. Dixie Land. / I wish I was in Dixie. Hooray! Hooray!”. Essa inversão do poeta brasileiro joga com dois elementos da canção norte-americana. O primeiro é localizado na comparação do verso “I wish was” com “I’ll never never be”, enquanto o refrão de “Dixie” ressalta o desejo de “um dia ir”, em a “Nova canção de Dixie”, o sujeito lírico decide “nunca estar”. Em relação ao segundo elemento, o poeta troca o termo “Dixie Land”, o sul dos Estados Unidos como terra ideal na música, por “Colour Line Land”, a mesma região do país onde são mais violentas as práticas racistas e portanto a sua anti-pasárgada.

A região de Dixie³⁰⁷, situada em um clima mais apto às *plantations*, com inverno menos rigorosos que o norte do país, fora mais escravagista, por isso ali encontra-se a majoritária presença de negros no país. Com a crise econômica do início do século XX, aumenta consideravelmente a emigração de negros para o Norte, principalmente para Chicago e Nova York. Em Dixie, está New Orleans, maior cidade do estado de Louisiana, conhecida como berço do *jazz*. O historiador Eric Hobsbawm, reconhece no termo, Dixieland, o sentido geográfico e também musical:

“Dixieland, literalmente, a região de *Dixie*, o sul dos Estados Unidos, a terra ao sul da linha imaginária entre as cidades de Madison e Dixie. Como estilo de jazz, adaptação do estilo New Orleans, feita a partir da Original Dixieland Jazz Band, formada em 1908 por Nick La Rocca, por músicos brancos de Chicago, na década de 1920.”³⁰⁸

Dixie, no título do poema de Mário, é retomada em uma perspectiva musical e territorial. A importância da música ao longo da criação mariodeandradiana é conhecida. Os ritmos musicais populares estão presentes na obra do poeta, desde *Pauliceia desvairada*

³⁰⁷ Dixie compreende os estados: Texas, Oklahoma, Missouri, Arkansas, Louisiana, Mississippi, Tennessee, Alabama, Kentucky, Maryland, Virgínia Ocidental, Virgínia, Carolina do Sul, Carolina do Norte, Geórgia e Flórida.

³⁰⁸ HOBBSAWN. Eric J. *História social do jazz*. Trad. Angela Noronha. São Paulo: Paz e terra, 2011, p.

(1922) – nos poemas “Laranja da China”, “O domador” e “Infibraturas do Ipiranga”, que aliás é um oratório profano. Encontram-se também em *Clã de jabuti* (1927) nas formas da moda de viola, coco e toada. Em relação à música dos negros do EUA, como crítico assinala:

“Provinda de seus princípios corais, afeita inteiramente a eles e ciosa de sua tradição, a música norte americana é baseada na comunidade. Que misteriosos, que admirável senso de vida em comum conduziu as manifestações da música a se conformarem ao princípio congregacional, não permitindo jamais a inflação do individualismo, e tudo fazendo por meio de sociedades e clubes, ou só inventando elementos que atinjam diretamente a comunidade? Nesse sentido a música norte americana é um milagre de compreensão divinatória da vida.”

O interesse de Mário de Andrade pela música norte americana pode ser flagrado na sua coleção de discos, onde estão reunidos nomes como Duke Ellington, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Cab Calloway, Joe King Oliver³⁰⁹. Sobre o *jazz* especificamente, cogita:

“O jazz é essencialmente polifonista, bom exemplo democrático, individualizando um por um os instrumentos do conjunto, mas conservando-os todos em concordância e harmonia, como se, para repetir a frase cubana de Fulgencio Batista, a liberdade de cada um tivesse por limite a liberdade do outro.”³¹⁰

Ainda que o ditador cubano não tenha sido um exemplo de respeito à liberdade, o escritor afirma a independência dos músicos de *jazz*, lembrando dois aspectos fundamentais do estilo: o tema e a improvisação. Os músicos envolvidos combinam o turno individual, realizando a improvisação, com a harmonia do conjunto, o tema. O *jazz* metaforiza, pela

³⁰⁹ Fernando Correia Rocha, afilhado de Mário de Andrade, lembra que, quando criança, na casa do padrinho, lá mergulhava no mundo das artes, inclusive no jazz: “Uma das coisas que mais me marcaram – eu gostava muito de música, e era muito afinado – foi um órgãozinho em que eu batucava; não sei se ainda existe, e eu ficava lá, tirando uns acordes. O Mário me levava para o quarto em que ele dormia, e lá havia uma vitrolinha. Foi a primeira vez que eu ouvi uma música do Duke Ellington. Já depois, quando estudei nos Estados Unidos, entrando em contato com a obra de Duke Ellington, ouvi a música que ele tocava muito, uma rapsódia. Então, aprendi a gostar de música, música de *jazz*, com o Mário de Andrade” ROCHA, Fernando Correia. *Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta*: Mário de Andrade visto por seus contemporâneos. Organização Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 56.

³¹⁰ ANDRADE, Mário de. “A expressão musical dos Estados Unidos”. In: *Música, doce música*. Organização Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 401.

liberdade de cada músico, em sua improvisação, o respeito à representação de diferenças. No poema, que ironiza o democracia do país, Mário toma uma música de um branco, vista como racista, inverte e toca a canção de “bardo mestiço” que reivindica, pela ironia e recusa, a liberdade, como uma apresentação de *jazz*, a voz do negro deve ser respeitada e participar do conjunto da nação.

Momentos da história dos EUA flagrados na composição do poema

Em o “Início da música norte americana”, parte da conferência “A expressão musical dos Estados Unidos”, Mário de Andrade aponta:

“Mas não pense que tudo foram flores no princípio. Os “peregrinos” do Mayflower quando em 1620 se refugiaram na América, reacionários e severos como eram, só traziam na bagagem insossa um livro de salmos arranjos pelo reverendo Ainsworth, da igreja de Amsterdam, de onde vinham.”³¹¹

O episódio histórico será retomado pelo poeta para contar os primórdios da terra ideal construída pelos primeiros imigrantes ingleses que ali chegaram:

“É a terra maravilhosa
Nascida duma barquinha
‘Flor de Maio’ se chamava,
Onde tudo o que é bom dava,
Que tudo o que é rico tinha...” (v. 3-7).

Em ambos os textos, no poema e na conferência, Mário de Andrade retoma a história da embarcação, conhecida como *Mayflower*, que transportou um grupo de puritanos, no século XVII, que escapavam da reforma religiosa na Inglaterra e decidiram estabelecer-se na região da Nova Inglaterra. Os tripulantes passaram por dificuldades durante a travessia e adaptação nas terras norte americanas. Essa passagem é atribuída à lenda do indígena que

³¹¹ ANDRADE, Mário de. “A expressão musical dos Estados Unidos”. Ed. cit., p. 397.

lhes serviu de guia à terra ideal e ensinou-lhes a pescar, cultivar milho e a celebrar, pela primeira vez, o dia de Ação de graças, em 1621, para comemoração da chegada do navio *Fortune*, que lhes trazia suprimentos.³¹²

Avançando no tempo, o sujeito lírico continua a focalizar outros aspectos históricos para alimentar sua sátira da terra ideal:

“Lá quem queira gozar goza
Com toda a felicidade,
É só passear pela rama,
É só não ser tagarela:
É a terra maravilhosa,
Parece com a liberdade
Pois já tem a estátua dela.” (v. 8-14).

Esses versos que, evidentemente, remetem à Estátua da Liberdade, presente dado pelos franceses em 1886, em comemoração ao centenário da Independência dos Estados Unidos, invertem novamente o sentido, ao glosar a liberdade estática em uma escultura que remete mais a um “sonho” democrático.

O eu poético ao chegar na contemporaneidade ironiza a tecnologia e o poderio dos homens, os plutocratas que “vivem em outra dimensão”:

“É a terra dos plutocratas,
Palácios de cem andares,
Você sai se faz questão,
Mas pode ficar nos ares,
É só apertar o botão,
Que recebe tudo em latas
Pela quarta dimensão.” (v. 15-21)

³¹² MORISON, Samuel Eliot. COMMAGER, Henry Steele. “As primeiras fundações (1600 a 1660)”. In: *História dos Estados Unidos da América*. Tradução Agenor Soares de Moura. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1950, t. 1, p. 64-65.

Em seguida, os versos anteriores à primeira ocorrência do refrão localizam, mais uma vez, o tempo presente. Mas, nesse caso, vão além da menção irônica à tecnologia e ao poder, confirmam a denúncia da violência social:

“Mas porque tanta esquivaça!
Lá tem Boa Vizinhança
Com prisões de ouro maciço; Lá te darão bem bom lanche
E também muito bom linche,
Mas se você não é negro
O que você tem com isso!” (v. 24-30).

Destaco que nos versos –“Mas se você não é negro/ O que você tem com isso!” (v. 29-30) – infere-se uma chamada ao leitor para que ele também se inquiete diante da violência contra os negros, independente de qual seja a sua cor. Nessa passagem, o sujeito lírico faz referência à Lei de Lynch, que deu origem à palavra “linchamento”. Trata-se da intolerância desencadeada pelo ódio racial contra negros perseguidos pelos “comitês de vigilância” que abriu caminho para o nascimento da Ku Klux Klan, organização declaradamente racista que existe até os dias de hoje. Sabe-se que o ataque da Lei de Linch expandiu-se para outros grupos sociais como judeus, imigrantes asiáticos e indígenas. Contudo, a prática ficou estreitamente associada ao assassinato de negros no sul dos Estados Unidos. Dessa perseguição, muitas vezes, resultaram os inúmeros enforcamentos públicos de negros em árvores, extrema violência que servia de espetáculo à sociedade branca.

Foto reproduzida em: David. *Strange fruit: Billie Holliday e a biografia de uma canção*. São Paulo: Cosac Naif, 2012, p. 128.

Esse tema é retratado no *standard* “Strange fruit” interpretado por Billie Holiday, contemporâneo à criação do poema de Mário de Andrade. Ainda que os recursos estéticos da cada obra sejam diferentes, tanto a canção de Holliday³¹³, que não é absolutamente uma sátira, como os versos do poeta brasileiro, plantam-se no mesmo momento histórico. Se em “Nova canção de Dixie”, ultrapassa-se a fronteira individual e a nacional, e propaga-se a contradição do preconceito racial simultâneo à defesa da democracia nos Estados Unidos, “Strange fruit”, por sua vez, denuncia o assassinato de negros no sul do país. O poeta e a cantora deixaram marcado, em suas respectivas artes, o horror deles perante a perseguição racial contra os negros. Ainda que sem a força da interpretação de Holliday, segue a letra de “Strange fruit”:

³¹³ Embora a composição não seja da autoria de Billie Holliday, é impossível separá-la da força da intérprete.

“Southern trees bear a strange fruit
Blood on the leaves and blood at the root,
Black body swinging in the Southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees.

“Pastoral scene of the gallant South.
The bulging eyes and the twisted mouth,
Scent of mangnólia sweet and fresh,
And the sudden smell of burning flesh!

“Here is a fruit for the crows to puck,
For the rain to gather, for the wind to suck,
For the sun to rot,
For the tree to drop,
Here is a strange and bitter crop.”³¹⁴

Mário de Andrade escreve “Nova canção de Dixie” no mesmo momento em que o nazismo alemão exterminava judeus em campos de concentração, pautando-se na justificativa do racismo científico como argumento mais contundente para essa prática. Os Estados Unidos serviam de refúgio – terra ideal – ao povo judeu, mas, em relação aos negros, agiam contraditoriamente aos ideais democráticos; uma perseguição cruel, estribada na intolerância racial. Esta contradição do país foi proclamada pelo poeta brasileiro. Em seus versos, o “bardo mestiço” alcança a comunhão com o negros estadunidenses, garantindo-lhes que, diante da hipocrisia da terra ideal, o poeta aqui continuará repetindo, no ritmo do *jazz*: “No, I’ll never never be in Colour Line Land.”

³¹⁴ V. MARGOLICK, David. *Strange fruit*: Billie Holliday e a biografia de uma canção. Trad. José Paulo Siqueira. São Paulo: Cosac & Naif, 2012. Traduzida por Carlos Rennó, na mesma edição: “Árvores do Sul dão uma fruta estranha;/ Folha ou raiz em sangue se banha;/ Corpo negro balançando, lento;/ Fruta pendendo de um galho ao vento.// Cena pastoril do Sul celebrado:/ A boca torta, o olho inchado/ Cheiro de magnólia chega e passa/ De repente o odor de carne em brasa// Eis uma fruta para que o vento sugue,/ Para que um corvo puxe, para que a chuva enrugue,/ Para que o sol resseque, para que o chão degluta./Eis uma estranha e amarga fruta.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos versos do poeta arlequinal, a voz negra do não clama, antes, sussurra - sem que com isso diminua a força da mensagem. Foi preciso ouvidos atentos e um certo silêncio para escutá-la, pois não pude ouvir ecos semelhantes na literatura brasileira³¹⁵. Encontro nos versos de Mário de Andrade a afirmação de Hegel para quem a poesia lírica tem como função emprestar ao sentido uma linguagem que, independente do tema, exponha o sentido em seu aspecto mais íntimo, e mediante a qual se esforce para exercitar iguais sentimentos e impressões na alma do leitor³¹⁶. Servindo-me, ainda, de uma reflexão de Deleuze sobre o papel do escritor³¹⁷, entendo também que o poeta Mário de Andrade empresta sua voz àqueles que não escrevem, pois o escritor fala também por aqueles a quem, por diferentes motivos, foi imposto o silêncio na literatura.

No losango negro não há militância nos versos, tampouco estereótipos. Não se trata de poesia negra ou negrista. O sujeito lírico do poeta mestiço, que versa sobre si e sobre o outro, não se dirige diretamente aos negros, como o de seu contemporâneo Lino Guedes, mas não inventa o exótico, como muitos poetas brancos. O negro não apenas existe na poesia de Mário de Andrade, como mais uma parcela da sociedade a ser representada, como é também o próprio sujeito lírico.

Para Hugo Friedrich, o poeta moderno tem um eu poético múltiplo que pode vestir diferentes máscaras, estender-se a diferentes formas de existência e a diferentes épocas³¹⁸. Na poesia multifária de Mário de Andrade, no losango negro, além da denúncia de uma

³¹⁵ Há uma exceção que merece ser estudada com profundidade: na perspectiva de uma voz negra, encontro semelhanças entre a poesia de Mário de Andrade e Cruz e Souza.

³¹⁶ HEGEL, G. W.F. *Poética*. Buenos Aires: s/d. Colección Austral, p. 121.

³¹⁷ Documentário: *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. "A comme animal".

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rjAVlq4o8vk>. Último acesso: 3/7/15.

³¹⁸ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 69.

sociedade que insiste em manter heranças escravocratas, o negro e a negra amam, alegram-se, são belos, sucumbem à dor, protestam, superam-se.

Se o *narciso às avessas* foge do espelho, ele, enquanto anfião moreno, engajado nas questões do negro de sua época, encontra nesse losango com personagens seus que performatizam existências várias: o violeiro sarará, o menino da mão morena, todos os negros perseguidos pelo racismo dos EUA, a musa Negra, os negros disfarçados na *Lira Paulistana*, a bonita costureirinha, o negro de *sweter*, o soldado do pelotão imaginado em Versailles, o motorista do Carro da miséria, os músicos do *jazz*, Chico Rei, o negro noite no bonde, a negra felicidade no carnaval, a avó lavadeira e a menina que canta e dança, Cabo Machado, todos e todas criados pela mesma mão negra.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Mário de Andrade

ANDRADE, Mário de. A divina preguiça. *A Gazeta*. São Paulo. 03 de set. de 1918. In: BATISTA, Marta Rossetti, LIMA, Yone Soares de e LOPEZ, Telê Ancona. *Brasil: primeiro tempo modernista: 1917-1929*. São Paulo: IEB-USP, 1973, p.183.

_____. A arte religiosa no Brasil: triumpho eucarístico de 1733. *Revista do Brasil*. São Paulo- Rio de janeiro, vol, 13, nº 49, 1920.

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

_____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1991.

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

_____. *Aspectos do folclore brasileiro*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Angela Teodoro Grillo (publicação prevista para 2016).

_____. A superstição da cor preta. *Publicações médicas*. São Paulo, junho-julho 1938.

_____. “A expressão musical dos Estados Unidos”. In: *Música, doce música*. Organização Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 395-417.

_____. *Café*. Estabelecimento do texto, introdução, posfácio e seleção de imagens por Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *Danças dramáticas do Brasil*. Organização e apresentação Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins editora, 1959

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga & Flávia Camargo Tony. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

_____. Linha de cor. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 29 de mar. de 1939.

_____. Lundu do escravo. *Revista de Antropofagia*. Ano 1, nº 5, set. 1928.

_____. *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. Estabelecimento de texto Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Ancona Lopez, coord. 2º ed., Paris/ Madri/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Rio de Janeiro/ Lima: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes du XXe siècle/CNPq, 1996. (Coleção Archivos).

- _____. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- _____. *Música, doce música*. Organização Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- _____. *Melodias do boi e outras peças*. Organização Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades, 1987.
- _____. “Na sombra das moças brasileiras: esboço literário pelo prof. Mário de Andrade”. In: TONI, Flávia Camargo. “Mario e Marias”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº36, 1994, p. 166-175.
- _____. *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: R. A. Editora, 1935.
- ANDRADE, Mário de. *Poemas da Negra*. Desenhos de Emiliano Di Cavalcanti. Rio de Janeiro: Ed. Alumbramento, 1976.
- _____. *Obra imatura*. Estabelecimento de texto: Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir: 2009.
- _____. “O samba rural paulista”. In: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras, 1991, p. 112-185.
- _____. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- _____. *Os contos de Belazarte*. Estabelecimento de texto: Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- _____. *Os filhos da Candinha*. Estabelecimento de texto e notas João Franklin Gonçalves. Revisão de texto estabelecido: Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- _____. *Poesias*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1941.
- _____. *Poesias completas*. Organização Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1993.
- _____. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, v. 1 e 2.
- _____. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Organização e notas Maria Silvia Ianni Barsalini Estabelecimento de texto Maria Silvia Ianni Barsalini e Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. *Quatro pessoas*. Organização, apresentação e notas Maria Zélia Galvão de Almeida. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985.

- _____. Romance do Veludo. *Revista de Antropofagia*. Ano 1, nº 4, ago.1928.
- _____. Será o Benedito! *O Estado de S. Paulo*. Suplemento literário, out. 1939.
- _____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

Correspondência de Mário de Andrade

- AMARAL, Aracy (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas de Aracy Amaral. São Paulo: Edusp, 2001.
- ANDRADE, Carlos Drummond de (Org.). *A lição do amigo – Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ALVARENGA, Oneyda (Org.). *Cartas*. Organização Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- ARTUNTO, Patrícia (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & escritores argentinos*. Organização, introdução e notas Patrícia Artundo. Tradução: Gênese Andrade. São Paulo: Edusp/ IEB, 2013.
- BANDEIRA, Manuel. *Cartas de Mário de Andrade*. Organização Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Simões, 1958.
- FERNANDES, Lygia (Org.). *71 cartas de Mário de Andrade*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- FIGUEIREDO, Guilherme (Org.). *A lição do guru* (Cartas a Guilherme de Almeida). Organização, prefácio e notas Guilherme de Figueiredo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- GUIMARAES FILHO, Alphonsus. *Itinerários: Cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho*. Edição Preparada pelo destinatário. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- MONTEIRO, Pedro Meira (Org.). *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. Organização Pedro Meira Monteiro. São Paulo: EDUSP/ Companhia das Letras, 2012
- MORAES, Marcos Antonio (Org.). *Camara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944*. Organização, pesquisa iconográfica, estabelecimento de texto e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Global, 2010.
- _____. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP/ IEB/USP, 2001.

MORAES, Rubem Borba de (Org.). *Lembrança de Mário de Andrade: 7 cartas*. Organização e apresentação de Rubem Borba de Moraes. São Paulo: Digital Gráfica, 1979.

PENNA, Maria Luiza (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Luiz Camillo de Oliveira Netto*. Organização Maria Luiza Penna. São Paulo: EDUSP/IEB, 2012.

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Organização e notas Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem te vi, 2002.

SOUZA, Eneida Maria (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. Organização, introdução e notas Eneida Maria de Souza. Transcrição de manuscritos: Maria Silvia Barsalini. São Paulo: Editora Peirópolis/ EDUSP, 2010.

Estudos sobre Mário de Andrade

ALMEIDA, Aline Novais de. *Edição genética d' A gramatiquinha da fala brasileira de Mário de Andrade*. Dissertação de mestrado. Orientadora: Profª Drª Têlé Ancona Lopez. São Paulo: FFLCH-USP, 2013.

ANTONIO CANDIDO. Resenha sem título. *Clima*. São Paulo, nº8, jan. 1942, p. 75.

_____. “O poeta itinerante”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, 2004, p. 302-315.

ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio, CSET-CEC, 1974.

BARSALINI, Maria Silvia Ianni. *Mário de Andrade constrói o Padre Jesuíno de Monte Carmelo*. Tese de doutorado. Orientadora: Profª Drª Telê Ancona Lopez. FFLCH-USP, 2011.

BATISTA, Marta Rossetti (Org.). *Coleção Mário de Andrade: Religião e Magia, Música e dança, Cotidiano*. São Paulo: Edusp, 2004.

____ e LIMA, Yone Soares (Orgs.). *Coleção Mário de Andrade: Artes plásticas*. Apresentação José Midlin. São Paulo: IEB/ USP, 1998.

CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão (1938)*. São Paulo: CCSP, 1993.

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

SCOREL, Lilian. *L'esprit nouveau nas estantes de Mário de Andrade*. São Paulo: Humanitas/ FAPESP, 2011.

FERNANDES, Florestan. Mario de Andrade e o folclore brasileiro. *Revista do Arquivo Municipal*. Ano 12, vol. 106, jan. – fev. 1946, p. 138- 158.

FIGUEIREDO, Tatiana Maria Longo dos Santos e Nogueira. *Café: O trajeto da criação de um romance de Mário de Andrade*. Tese de doutorado. Orientadora: Prof^{fa} Dr^a Therezinha P. Ancona Lopez. FFLCH, USP, 2009.

GRILLO, Angela Teodoro. Processo de criação do estudo *Preto*: um inédito de Mário de Andrade. Dissertação de Mestrado. Orientação: Prof^{fa} Dr^a Telê Ancona Lopez. FFLCH-USP, 2010.

_____. *Mario de Andrade: estudos sobre o negro, um inédito*. *Marioscriptor*. Revista eletrônica do projeto temático FAPESP/IEB/FFLCH-USP. Estudos do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginalia e em suas leituras. São Paulo, nº2, nov. 2011. Disponível em: http://www.ieb.usp.br/marioscriptor_2/criacao/estudos-sobre-o-negro.html.

Último acesso:30/7/15.

_____. Quando a porca torce o rabo: as notas de trabalho no processo criativo do estudo *Preto* de Mário de Andrade. *Revista Manuscrita*. São Paulo, nº 23, 2012.

_____. “De lasciva a musa: a representação da mulher negra em versos de Gregório de Matos a Mário de Andrade”. *Revista Uniandrade*. Curitiba, vol. 11, nº 2. Jul-Dez. 2013.

_____. e ROCHA, Francisco José Gonçalves Lima. Resenha: *Poesias completas* de Mário de Andrade (2013). *Revista Manuscrita*. São Paulo, nº27, 2014.

_____. “O amor em *Remate de males*: Mário de Andrade, transgressor da tópica amorosa. In: *Valores literários de ontem e de hoje*. Org. Maria do Socorro Silva de Aragão et al. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora, 2015, p. 57-68.

JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: eu sou trezentos: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Hucitec, 1983.

LINS, Álvaro. “Mário de Andrade: a imaginação de um homem e a imagem de um movimento literário em sua obra poética”. In: *Álvaro Lins: ensaios de crítica literária e cultural*. Organização Lourival Holanda e Humberto França. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007, p. 149-157.

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

- _____. “A poesia de Mário de Andrade”. In: *A Dimensão da noite*. Organização Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004, p. 296-336.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- _____. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.
- _____. “A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação”. In: *Criação em progresso: ensaios de crítica genética*. Organização Roberto Zular. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, p. 45-72.
- _____. (Org.). *Entrevistas e depoimentos: Mário de Andrade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.
- _____. (Org.). *Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta: Mário de Andrade visto por seus contemporâneos*. Org. Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 2007.
- PAULA, Adna Candido de. *Poesia e alteridade: a outra margem marioandradina*. Tese de doutorado. Orientadora: Prof^a Suzi Frankl Sperber. IEL- UNICAMP, 2005.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues. *Remate de males: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade*. Tese de doutorado. Orientador: Alcides Celso de Oliveira Villaça. FFLCH-USP, 2009.
- SOUZA, Gilda de Mello. “A poesia de Mário de Andrade”. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005.
- _____. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- TEODORO, Maria de Lourdes. *Modernisme brésilien et négritude antillaise: Mário de Andrade et Aimé Césaire*. Paris: Éditions L’Harmatan, 1999.
- WISNIK, José Miguel Soares. “Mário de Andrade, sempre”. In: *Recados da ambivalência brasileira: conto, poesia, canção*. Tese de livre-docência. FFLCH-USP, 2009, p. 243-263.
- Revista do Arquivo Municipal*. Homenagem a Mário de Andrade. São Paulo ano 12, vol. 106, jan.-fev.1946.
- Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Homenagem a Mário de Andrade. São Paulo, nº 36, 1994.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

_____. *Teoria estética*. Tradução Artur Morão. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1988.

ALENCAR, José de. *Iracema*. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguillar, 1958, v. 3.

ALLIOT, David. *Aimé Césaire: le nègre universel*. Paris: Infolio Éditions, 2008.

ALVES, Castro. *Obras completas*. Compilação de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921, v.1 e 2.

ARRIGUCI Jr., Davi. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

AUGUSTO, Ronald. “Os escritores negros: além da recepção convencional”. In: *Africanidades e relações raciais: insumos para políticas públicas na área do livro, leitura, literatura e bibliotecas no Brasil*. Organização Cidinha da Silva. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2014, p. 202-210.

AQUIEN, Michèle. *Dictionnaire de poétique*. Paris: Librairie Générale Française, 1993.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

_____. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BARRETO, Francisco Muniz. *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.

BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. Prefácio Gilberto Freire. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. *Diário do hospício, o cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

_____. *Recordações do escrivo Isaias Caminha*. Belo Horizonte: CEDIC- Centro Difusor de Cultura, 2005.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *O prazer do texto*. Tradução J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Calman- Lévy editeurs, s/d.
- _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2004.
- _____. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. “Paris do Segundo Império”. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 9-102.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução Mauricio Santana Dias. Organização e prefácio Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.
- BERND, Zilá (Org.). *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1942, p. 50.
- BYRON, George Gordon. *Poemas*. Trad. e org. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2008.
- BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Organização Calin-Andrei Mihailescu. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia as Letras, 2000.
- BRAGA, Teófilo. *Cancioneiro popular português*. Lisboa: J. A. Rodrigues, 1911, v. 1.
- BRAZIL, A. Americano do. “O humorismo na poesia popular”. In: *Cancioneiro de Trovas do Brasil Central*. São Paulo: Editora Monteiro Lobato, [1925].
- BRAYER, Sônia (org.). *A poesia no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1981.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado aberto, 1983.
- CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. São Paulo: difusão europeia do livro, 1972.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2008.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre azul, 2007.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Editora Cutrix, 1978.
- CESAIRE, Aimé. *Diário de um retorno ao país natal*. Tradução, posfácio e notas Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: EDUSP, 2012.
- CHALAYE, Sylvie. *Du noir au nègre: l’image du noir au théâtre de Margarite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*. Paris, Montréal: Éditions L’Harmattan, 1998.

CRUZ E SOUZA, João da. *Cruz e Souza: obra completa*. Organização Andrade Muricy; atualização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CUTI, Luis Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Por que precisamos de escritores e escritoras negras?”. In: *Africanidades e relações raciais: insumos para políticas públicas na área do livro, leitura, literatura e bibliotecas no Brasil*. Organização Cidinha da Silva. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2014, p. 66-69.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes editores, 1988.

DIAS, Gonçalves. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s.d.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. *Terra roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários*. Vol 17-A (dez-2009), p. 6.

Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol17A/TRvol17Aa.pdf.
Último acesso: 2/2/15.

_____. “Literatura e afro descendência”. In: *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Organização Edimilson de Almeida Pereira. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p. 78.

_____. (Org.). *Literatura e afro descendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v.1-4.

DURÃO. Fábio Akcelrud. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*. Campinas: Autores associados, 2011.

DURÃO; Santa Rita. Canto II, estrofe LXXVII. *Caramuru*. In: *Épicos: Prosopopéia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A confederação dos Tamoios; I-Juca Pirama*. Organização Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 421.

CAMARGO, Oswaldo de. *O carro do êxito*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

CARDOSO, Nuno Catharino. *Cancioneiro popular português e brasileiro*. Lisboa, Rio de Janeiro: Cia Editora Americana, 1921.

Dicionário etimológico da mitologia grega multilíngue on line (DEMGOL). Última consulta: 05/04/15. demgol.units.it/pdf/demgol_pt.pdf

FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2010.

EVARISTO, Conceição. *Poemas de recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nayndala, 2008.

_____. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

FONSECA, Maria Nazareth. “Literatura negra os sentidos e as ramificações”. In: *Literatura e afro descendência no Brasil: História teoria e polêmica*, vol. 4. Organização Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareth Soares Fonseca. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 245-278.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Science Flammarion, 1968.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna & Maria Nazareth Soares Fonseca (Orgs.). *Poéticas afro brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza, 2002.

FREIRE, Junqueira. “Ela”. In: *A poesia no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981, p.207; 209.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 235.

GIRAUD, Pierre. *A estilística*. Tradução Miguel Maillet. São Paulo: Editora Mestre Jou, s/d.

GRÉSILION, Almuth. *Elementos de crítica Genética: ler manuscritos modernos*. Tradução Cristina de Campos Velho Birck et al. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p. 28.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália 1786-1788*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Poemas*. Antologia, versão portuguesa. Tradução notas e comentários de Paulo Quintela. Coimbra: Centelha, 1958

GONZAGA, Tomas Antonio. “Marília de Dirceu”. In: *A poesia no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1981, p. 113.

HAMBURGUER, Michel. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

HALEY, Alex. *Negras raízes a saga de uma família*. Tradução A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Editora Record, 1976.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

- HEGEL, G. W.F. *Poética*. Buenos Aires: s/d. (coleccion Austral)
- HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. Tradução do prefácio Cromwell. Tradução e notas Célia Berrettini. São Paulo: perspectiva, 2012.
- JARRETY, Michel. *Lexique des termes littéraire*. Paris: Librairie Générale Française, 2001.
- JESUS, Maria Carolina de. *Diário de Bitita*. Sacramento: Editora Bertolucci, 2007.
- JUNQUEIRA, Ivan. “A arte de Baudelaire”. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- IANNI, Octávio. “Literatura e Consciência”. In: *Literatura e afro descendência no Brasil*. Organização Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareth Soares Fonseca. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 4, p. 185.
- LAJOLO, Marisa. “Gonçalves Dias”. In: *Literatura e afro descendência no Brasil: antologia crítica*. Organização Eduardo de Assis Duarte. Belo Horizonte: Editora UFMG, v.1, p. 99.
- LEFÈBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Tradução Jehovanira Souza. São Paulo: Paz e Terra, 1969.
- LIMA, Jorge de. *Antologia poética*. Seleção de Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1978.
- LIMA, Luis Costa. *Teoria da Literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1983.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MATOS, Gregório. “Aos afetos e lágrimas derramadas na ausência da dama a quem querias bem”. In: *A poesia no Brasil: Sônia Brayer (Org.)*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981, p. 26.
- MATOS, Gregório. *Obra poética*. Preparação e notas: Emanuel Araújo. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992, v. 1.
- MENESES. Adélia Bezerra de. “Sob o signo de Hermes”. In: *Interpretações: crítica literária e psicanálise*. Organização Cleusa Rios P. Passos e Yudith Rosebaum. São Paulo: Ateliê, 2014, p.29-44.
- MORAES, J. A. Leite. *Apontamentos de viagem*. Introdução, cronologia e notas Antonio Candido. São Paulo: Peguim Classics Companhia das Letras, 2011.
- MATOS, Gregório. *Obra poética*. Preparação e notas Emanuel Araújo. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992, v. 1

MINGUS, Charles. *Saindo da sarjeta: a autobiografia de Charles Mingus*. Tradução Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

ORDINE, Nuccio. *O umbral da sombra: literatura, filosofia e pintura em Giordano Bruno*. Prefácio de Pierre Hadot. Tradução e apresentação de Luiz Carlos Bombassaro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PASSOS, Cleusa Rios P. e ROSEBAUM, Yudith (Orgs.) *Interpretações: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Ateliê, 2014.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. México: FCE, 2013.

PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

PIGNATARE, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2005.

PIRES, Antonio Tomas. *Contos populares portugueses: recolhidos da tradição oral*. Elvas: Typ. Progresso, 1916.

PLATON. “Le banquet ou de l’amour”. In: *Oeuvres complètes*. Tradução Léon Robin. Paris: Éditions Gallimard, 1950, p. 693-762.

RIBEIRO, Esmeralda e BARBOSA, Márcio (Orgs.). *Cadernos negros*, vol. 36: contos afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2013.

RICHARD, Jean-Pierre. *Poésie et profondeur*. Paris: Éditions du Seuil, 1955.

RILKE, Rainer Maria. *Das studen-buch*. Leipzig: Insel-verlag, 1920.

_____. “De o livro de horas”. In: *Poemas*. Tradução e introdução José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: EDUC, 1992.

SANTOS, Jussara. “Talvez negro (por que não vermelho?): detalhes de um Mário arlequinal”. In: Figueiredo, Maria do Carmo Lanna & Maria Nazareth Soares Fonseca (Orgs.). *Poéticas afro brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza, 2002, p. 99-116.

SENGHOR, Léopold Sédar. *Liberté 1: négritude et humanisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Organização Pedro Sússekkind. Tradução e ensaios Pedro Sússekkind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SILVA, Cidinha da. *Racismo no Brasil e afetos correlatos*. Porto Alegre: Conversê Edições, 2013.

- SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.
- SOUZA, Gilda de Mello. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.
- SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan De La Cruz, Richard Wagner*. Trad. Samuel Titan Jr et al. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- STAIGER, Emil: *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1997.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino- americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- TELES, Gilberto de Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis - RJ: Vozes, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2012.
- TRINDADE, Solano. *Solano Trindade o poeta do povo*. São Paulo: Ediouro, 2008.
- SOUZA, Cruz e. "O emparedado". In: *Obras*. Edições Cultura, 1943.
- _____. *Obra completa: poesia*. Organização e estudo Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.
- VIANA, Oliveira. "Outra nega Fulô". In: *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*. Org. Zilá Bernd. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011, p. 133, 134.
- WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- WILLEMART, Philippe. *Psicanálise e teoria literária: o tempo lógico e as rodas da escritura e da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- WRIGHT, Richard. *Filho nativo: tragédia de um negro americano*. Tradução Monteiro Lobato. São Paulo: Editora Companhia nacional, 1944.
- WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Tradução e posfácio Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- _____. *Leaves of grass*. New York: Modern Library, s/d.

ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em progresso: ensaios de crítica genética*. Organização Roberto Zular. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

Sociologia, Antropologia, História, Estudos Culturais e Psicanálise

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução Myrian Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BARBOSA, Márcio (Org.). *Frente negra brasileira: depoimentos*. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

BARBOSA, Muryatan Santana. “Guerreiro Ramos: o personalismo negro”. *Tempo social*. São Paulo, vol. 18, nº 2, nov. 2006.

<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12522>. Último acesso: 05 de out. 2014.

BASTIDE, Roger. “Estereótipos de negros através da literatura brasileira”. In: *Estudos Afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1983. (Coleção Estudos)

BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan. *Branços e negros em São Paulo*. 4ª Ed. São Paulo: Global, 2008.

BLANCHARD, Pascal. et al (Org.). *ZOO HUMAIN et exhibitions coloniales: 150 ans d’inventions de l’autre..* Paris: Éditions La Découverte, 2011.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula) histórias de deuses e heróis*. Tradução David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CARDOSO, Sergio (Org.) et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CARNEIRO, Edison. *Antologia do negro brasileiro: de Joaquim Nabuco a Jorge Amado, os textos mais significativos sobre a presença do negro em nosso país*. Rio de Janeiro: Agir, 2015.

CARVALHO, Henrique Augusto dias de. *Ethnographia e história tradicional dos povos de Lunda*. Lisboa: Imp. Nacional, 1890.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CONTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *O amor*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CUTI, Luis Silva. –... *E disse o velho militante José Correia Leite*. São Paulo: Nova América, 2007.

- _____. *Moreninho, Neguinho, Pretinho*. São Paulo: Terceira Margem, 2009, Coleção: Percepções da diferença, negros e brancos na escola, v. 3.
- DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira et al. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- DIAS, Antonio Gonçalves. A interação racial vista por Mário de Andrade. *Folha de São Paulo*. Caderno 2. 17 de abril de 2008.
- Du BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Tradução, introdução e notas: Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Editora Lacerda, 1999.
- EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (escultura negra). Organização Liliane Megre; tradução Fernando Scheibe, Inês de Araújo. Florianópolis: Editor da UFSC, 2011.
- ESPINOSA, Baruch de. *Breve tratado de Deus, do homem e do bem-estar*. Prefácio Marilena Chauí. Introdução Emanuel Angelo da Rocha Fragoso, Ericka Marie Itokazu; tradução e notas Emanuel Angelo da Rocha Fragoso, Luís César Guimarães Oliva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- FACIOLI, Valentim Aparecido. *Palhaços de cara preta: pai Francisco Catrina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos Bumbas-bois e Folias-de-reis – MA, PE, MG*. Tese de doutorado. Orientador: Valentim Aparecido Facioli. FFLCH-USP, 2004.
- FANON, Frantz. *Peau noire masques blanches*. Paris: Éditions du Seuil, 1952.
- FAUSTO, Boris. *O crime do restaurante chinês: carnaval, futebol e justiça na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FERREIRA, Ligia F. “Negridade”, “Negritude”, “Negricia”: história e sentidos de três conceitos. *Revista Via Atlântica*, publicação da área de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, DLCV- FFLCH/USP, nº 9. São Paulo: jun. 2006, p.163-183.
- _____. “Introdução: As vozes múltiplas de Luiz Gama”. In: *Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigos, cartas e máximas*. Org., apresentações e notas: Ligia Ferreira Fonseca. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011
- _____. “Apresentação”. In: RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil*. Ed. preparada por Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FIGUEIREDO, Eurídice et al (Org.). “Negritude, negrismo e Literaturas de afrodescendentes”. In: *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Ed UFJF, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Ed UFJF, 2010.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. Ricardo Alexandre Ferreira. *Três vezes Zumbi: a construção de um herói brasileiro*. São Paulo: Três estrelas, 2009.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Edição crítica. Coordenadores Guillermino Giucci et al. Madri, Barcelona, La Habana, Lisboa, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, São José: ALLCA XX, 2002.

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Trad. e notas Jayme Strachey. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969, v. XVII, p. 275-315.

_____. “Repressão”. In. *A História do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*. Vol 14: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira/ com comentários e notas de James Strachey; em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson. Tradução do alemão e do inglês de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 152. GATES Jr., Henry Louis. *Os negros na América Latina*. Tradução Donaldson M. Garscagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 151-164.

GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher escrava: uma introdução ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deterioradora*. Tradução Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: LTC, 1963.

HOOKS, bell. Vivendo de amor. Tadução Maísa Mendonça. Publicado em 9/3/10. Fonte: Geledes Instituto da Mulher Negra. Disponível em:

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HOBBSAWN, Eric J. *História social do jazz*. Tradução Angela Noronha. São Paulo: Paz e terra, 2011.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Prefácio Antonio Candido. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

KEHL, Maria Rita. “A psicanálise e o domínio das paixões”. In: *Os sentidos da paixão*. Organização Sergio Cardoso et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do psicólogo, 2014.

MARABLE, Manning. *Malcom X: uma vida de reinvenções*. Tradução Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARGOLICK, David. *Strange fruit: Billie Holliday e a biografia de uma canção*. Tradução José Paulo Siqueira. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

MORISON, Samuel Eliot. COMMAGER, Henry Steele. *História dos Estados Unidos da América*. Tradução Agenor Soares de Moura. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1950, t. 1.

MOURA, Clovis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *História do negro no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

NOGUEIRA, Oracy. *Preconceito de marca: as relações raciais em Itapetininga*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 147

PASCAL, Blaise. *Discours sur le passions de l'amour*. Paris: Éditions Mille et une nuits, 1995.

Présence Africaine. Paris, nº 1. Outubro- novembro de 1947.

PÉTRÉ- GRENOUILLEAU, Olivier (Direction). *Dictionnaire des esclavages*. Paris: Larousse, 2010, p. 167

QUEIROZ Jr, Téofilo. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1975.

MUNANGA, Kabenguele e GOMES, Nilma Lino. *Para entender o negro no Brasil de hoje: história, realidades, problemas e caminhos*. São Paulo: Global, 2006.

QUERINO, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. Prefácio e notas de Arthur Ramos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938, p. 5-8.

RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira: meio século de história literária*. Tradução Ana Maria Martins. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.

RAIMOND, Richard. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

RAMOS, Arthur. *O folclore negro no Brasil*. Apresentação Ligia Ferreira Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

REDIKER, Marcus. *O navio negreiro: uma história humana*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROSENFELD, Anatol. “O sentido do racismo”. In: *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 165-170.

_____. *Negro, macumba e futebol*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROUDINESCO, Elisabeth; Michel Plon. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. Prefácio Homero Pires. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

SARTRE, Jean-Paul. *Reflexões sobre o racismo*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Racismo no Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2001.

_____. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. “Introdução - Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil república”. In: *Contos completos de Lima Barreto*. Org. intr. e notas Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 15-53.

_____. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

_____. e STARLING, Heloísa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Cidinha da (Org.). *Africanidades e relações raciais: insumos para políticas públicas na área do livro, leitura, literatura e bibliotecas no Brasil*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2014.

SPITZER, Leo. *Vidas de entremeios: assimilação e marginalização na Áustria, no Brasil e na África Ocidental 1780-1945*. Tradução Vera Ribeiro: Rio de Janeiro, 2001.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

THURAM, Lilian. *Mes étoiles noires*. Paris: Éditions Philippe Rey, 2010.

VENÂNCIO, Renato Pinto. “Nos limites da sagrada família: ilegitimidade e casamento no Brasil colonial”. In: *História e sexualidade no Brasil*. Organização Ronaldo Vainfas. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1986.

VIDSSICH, Edoardo. *Panorama da música contemporânea e a história do jazz e sua decadência*. COEROY, Andre e Edoardo Vidossich. Tradução. São Paulo: Atenas Editora, 1957.

Documentários

Baden Powel no programa “Ensaio”. TV Cultura, 1973.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NOyYiLoOdfA> .

Último acesso: 15/5/13.

Autobiografia Malcom X. Direção: Spike Lee. 1992.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hnKzRMqmPEo>. Último acesso 15/5/14.

L’abécédaire de Gilles Deleuze. “A comme animal”. Réalisé par Michel Pamart. 1988

Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=rjAVlq4o8vk> . Último acesso: 3/7/15.

Arquivo Mário de Andrade IEB-USP

Biblioteca IEB- USP

DOSSIÊ

SELETA DE IMAGENS CONCERNENTES
À PRESENÇA DO NEGRO NA CRIAÇÃO DE MÁRIO DE
ANDRADE

Kenst du das Land
Oh fleurit l'oranger?...
É a terra maravilhosa
Nascida duma barquinha
"Flor de Maio" se chamava,
Onde tudo o que é bom dava,
Que tudo o que é rico tinha...

Lá quem queira gozar gosa
Com toda a felicidade,
É só passear pela rama,
É só não ser tagarela:
É a terra maravilhosa,
Parece com a liberdade
Pois já tem a estátua dela.

É a terra dos plutocratas,
Palácios de cem andares,
Você sai si faz questão,
Mas pode ficar nos ares,
É só apertar o botão,
Que recebe tudo em latas
Pela quarta dimensão.

No. I'll never never be
In Colour Line Land.

Mas porque tanta esquivança!
Lá tem Boa Vizinhaça
Com prisões de ouro maciço;
Lá te darão bem bom lanche
E também muito bom linche,
Mas si você não é negro
O que você tem com isso!

No. I'll never never be
In Colour Line Land.

É a terra maravilhosa
Chamada do Apigo Urso,
Lá ninguém não cobra entrada
Si a pessoa é convidada.
Depois lhe dão com discurso
Abraço tão apertado
Que você morre asfixiado,
Feliz de ser estimado.

No! I'll never never be
In Colour Line Land.

São Paulo, 25-I-44
Mário de Andrade

(Desenho e identificação por Mário de Andrade, copiados, assim como todo o texto, ocupando seis páginas de papel sulfite, do capítulo: "Instrumentos das colônias africanas", da obra *Ethnographia e história tradicional dos povos de Lunda*, de Henrique A. D. de Carvalho, de 1890. Preto. Série Manuscritos Mário de Andrade – IEB/USP).

(Capa do encarte contendo quatro discos de Duke Ellington. A obra guarda textos e desenhos dos integrantes do grupo (s/d). Arquivo Mário de Andrade – IEB/USP)

(Capa do programa *Porgy and Bess* (s/d). Obra escrita por Du Bose Heyward e composta por George Gershwin, apresentada pela primeira vez em 1935, em Nova York. Documento na Biblioteca de Mário de Andrade – IEB/USP).

(Capa do livro *Songs and Tales from the Dark Continent*. Organização Natalie Curtis. (New York; Boston: G. Shirmer, 1920). Obra na Biblioteca de Mário de Andrade – IEB/USP).

(Capa do livro *Anthologie Nègre*. Organização Blaise Cendrars (Paris: Édition de la Sirène, 1921). Obra na Biblioteca de Mário de Andrade – IEB/USP).

(Folha de rosto de *Costumes africanos no Brasil*, de Manuel Querino. Prefácio e notas de Arthur Ramos (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938). Dedicatória: "A Mario de Andrade/ com um abraço afetuoso de/ Arthur Ramos/ Rio, 20.3.38". Obra na biblioteca de Mário de Andrade – IEB/USP.)

pro caso Macunaíma,
com a camaradagem do

Edi/5

jan. de 38

NEGROS BANTUS

MARIO DE ANDRADE

E	I
b	65

Sodré, 87 - BAHIA

(Folha de rosto de *Negros Bantus*: notas de ethnographia religiosa e de folcllore, de Edison Carneiro (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937). Dedicatória: “pro caso Macunaíma/ com a camaradagem do/ Edison/ jan. de 38”. Obra na biblioteca de Mário de Andrade – IEB/USP.)

(Exu sete Caminhos (ferro batido 41,8 x 35,5 x 18 cm). Reproduzido em: BATISTA, Marta Rossetti, *Coleção Mário de Andrade: Religião e Magia, Música e dança, Cotidiano*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 238.)

(Oxê de Xangô (madeira, pintada de preto e polida, 22,9 x 6,2 x 6,2 cm). Reproduzido em: BATISTA, Marta Rossetti, *Coleção Mário de Andrade: Religião e Magia, Música e dança, Cotidiano*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 242.)

(Bata de congada. Reproduzida em: BATISTA, Marta Rossetti, *Coleção Mário de Andrade: Religião e Magia, Música e dança, Cotidiano*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 339)

Da esquerda para direita: Fernando Góes, Mário de Andrade, Francisco Lucrecio e pessoa não identificada pela pesquisa.

(Mário de Andrade e intelectuais negros participantes das Cinquentenário da Abolição, 1938, em São Paulo. Fotografia encontrada pelo professor Eduardo Jardim, em uma série de jornal intitulada “Nosso século”. Fonte: não localizada pela pesquisa)

OS VERSOS NO LOSANGO NEGRO³¹⁹

³¹⁹ Os poemas neste dossiê não estão, em sua maioria, na íntegra. Estão disponíveis na versão completa aqueles em que a presença do negro é identificada em todo o texto.

Paulicéia desvairada. Capa atribuída a Guilherme de Almeida. São Paulo: Gráfica Casa Mayença, São Paulo, 1922.³²⁰

A ESCALADA

(São Paulo é trono.) – E as imensidões das escadarias!...
– Queres te assentar no píncaro mais alto? Catedral?...
– Estas cadeias da virtude!...
– Tripinga-te! (Os empurrões dos braços em segredo.)
Principiarás escravo, irás a Chico-Rei! (v. 7-11)

O DOMADOR

Mário, paga os duzentos réis.
São cinco no banco: um branco,
um noite, um ouro,
um cinzento de tísica e Mário...
Solicitudes! Solicitudes!

NOTURNO

Um mulato cor de ouro,
com uma cabeleira feita de alianças polidas...
Violão! “Quando eu morrer...” Um cheiro pesado de baunilhas
oscila, tomba e rola no chão...
Ondula no ar a nostalgia das Baías... (v. 18-22)

³²⁰ As imagens das capas dos livros que pertenceram a Mário de Andrade foram reproduzidas por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez In: ANDRADE: Mário de. *Poesias completas*. Ed. Cit., v. 2.

COLLOQUE SENTIMENTAL

A preamar dos brilhos das mansões...

O jazz-band da cor... O arco-íris dos perfumes...

O clamor dos cofres abarrotados de vidas...

Ombros nus, ombros nus, lábios pesados de adultério...

E o rouge – cogumelo das podridões...

Exércitos de casacas eruditamente bem talhadas...

Sem crimes, sem roubos o carnaval dos títulos...

Se não fosse o talco adeus sacos de farinha!

Impiedosamente... (v. 5-13)

Losango cáqui. Capa: Di Cavalcanti. São Paulo: Casa Editora A. Tisi, 1926.

XV

**Abro tua porta inda todo úmido do orvalho da manhã.
Estávamos tão bonitos hoje...
 Os filhos dos fazendeiros
 Os filhos dos italianos...
Tinha também alguns com a pele morena por demais
Como deve ser ridículo um negro passeando em Versalhes!**

Detestável Paris! (v. 1-7)

XXI

A MENINA E A CANTIGA

... trarilarára... traríla...

A meninota esganiçada magriça com a saia voejando por cima dos joelhos em nó vinha meia dançando cantando no crepúsculo escuro. Batia compasso com a varinha na poeira da calçada.

... trarilarára... traríla...

De repente voltou-se pra negra velha que vinha trôpega atrás, enorme trouxa de roupas na cabeça:

– Qué mi dá, vó?
– Naão.

... trarilarára... traríla...

XXXI

CABO MACHADO

Cabo Machado é cor-de-jambo,
Pequenino que nem todo brasileiro que se preza.
Cabo Machado é moço bem bonito.
É como se a madrugada andasse na minha frente.
Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo
Adonde alumia o sol de ouro dos dentes
Obturados com um luxo oriental.

Cabo Machado marchando
É muito pouco marcial.
Cabo Machado é dançarino, sincopado,
Marcha vem-cá-mulata.
Cabo Machado traz a cabeça levantada
Olhar dengoso pros lados.
Segue todo rico de joias olhares quebrados
Que se enrabicharam pelo posto dele
E pela cor-de-jambo.

Cabo Machado é delicado, gentil.
Educação francesa mesureira.
Cabo Machado é doce que nem mel
E polido que nem manga-rosa.
Cabo Machado é bem o representante duma terra
Cuja Constituição proíbe as guerras de conquista
E recomenda cuidadosamente o arbitramento.
Só não bulam com ele!
Mais amor menos confiança!
Cabo Machado toma um jeito de rasteira...

Mas traz unhas bem tratadas
Mãos transparentes frias,
Não rejeita o bom-tom do pó-de-arroz.
Se vê bem que prefere o arbitramento.
E tudo acaba em dança!
Por isso cabo Machado anda maxixe.

Cabo Machado... bandeira nacional!

XXXIX

PARADA

(7 de setembro de 1922)

Moça bonita!
“– Olhe o Mário de Andrade!”
Se enganou, moça.

Onde estarei?
Ela não veio com certeza...
Que bem me importa!
Saiba a cidade de S. Paulo
Que nela vive um homem feliz!

“– Olhe a cadência!”

O TRIANON VAI PASSAR

Palmas.

O tenente gesticula com a espada

E todos olham pra direita em continência.

Músicas.

Ovação.

Trinta carinhas adoráveis.

Esta família sorocaba...

Tudo procissiona em meus olhos um-dois...

Árvores,

O preto,

Beijo vermelho tapa o resto.

Moça bonita!

Músicas.

Cornetas.

Cornacas.

Bengalós.

No alto dum palanquim

Sua Excia. o marajá de Khajurao.

O sr. presidente do Estado não gosta de Modernismo... (v. 51-71)

XLII

RONDÓ DAS TARDANÇAS

“– Volte amanhã.”

Como tarda a desincorporação!

Não tem mais formaturas,

Não tem mais acelerados...

CALMARIA

Desejo de tempestades

Adoece meus membros parados.

Quero ir de novo pro batuque público da vida! (v. 1-8)

XLIII

Desincorporados.

Previsões tenebrosas,

Outra parada,

Revoluções futuras...

O sr. presidente da República

Acredita na fidelidade dos seus súditos.

E TUDO ACABA EM DANÇA!

Por isso cabo Machado anda maxixe... (v. 1-8)

XLIV

RONDÓ DO TEMPO PRESENTE

Cantoras bem pernudas.

O olhar piscapisca dos homens aplaudindo.

Como se canta bem nas ruas de S. Paulo!

O passadista se enganou.

Não era desafinação

Era pluritonalidade moderníssima.

Em seguida o imitador,

Tenores bolchevistas,

Tarantelas do Fascio...

Ibsen! Ibsen!

Peer Gynt vai pro escritório

Com o rubim falso na unha legítima.

Empregados públicos virginais

Deslumbrados com o jazz dos automóveis.

Os cadetes mexicanos marcham que nem cavalos ensinados,

Está repleto o music-hall! (v. 11-26)

Clã do jaboti. São Paulo: Estabelecimento Gráfico de Eugenio Cupolo, 1927.

O POETA COME AMENDOIM

A noite era pra descansar. As gargalhadas brancas dos mulatos...

Silêncio! O Imperador medita os seus versinhos.

Os Caramurus conspiram na sombra das mangueiras ovais.

Só o murmurejo dos cre'm-deus-padres irmanava os homens de meu país...

Duma feita os canhamboras³²¹ perceberam que não tinha mais escravos,

Por causa disso muita virgem-do-rosário se perdeu...

Porém o desastre verdadeiro foi embonecar esta República temporã.

A gente inda não sabia se governar...

Progredir, progredimos um tiquinho

Que o progresso também é uma fatalidade...

Será o que Nosso Senhor quiser!...

Estou com desejos de desastres...

Com desejos do Amazonas e dos ventos muriçocas

Se encostando na canjerana dos batentes...

Tenho desejos de violas e solidões sem sentido

Tenho desejos de gemer e de morrer. (v. 6-20)

³²¹ Corruptela de “quilomboladas”.

RONDÓ PRA VOCÊ

Pois então eu imaginei
Que junto com esse corpo magro,
Moreninho que você me dá,
Com a boniteza, a faceirice,
A risada que você me dá,
E me enrabicham como o quê,
Bem que eu podia possuir também
O que mora atrás do seu rosto, Rosa,
O pensamento, a alma, o desgosto
De você. (v. 11- 20)

CARNAVAL CARIOCA

I

Embaixo do Hotel Avenida em 1923
Na mais pujante civilização do Brasil
Os negros sambando em cadência.
Tão sublime, tão África!
A mais moça bulcão polido ondulações lentas lentamente
Com as arrecadas chispando raios glaucos ouro na luz peluda de pó.
Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivens de ondas em cio.
Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual.

E o bombo gargalhante de tostões
Sincopa a graça da danada. (v. 142- 151)

A fornalha estrala em mascarados cheiros silvos
Bulhas de cor bruta aos trambolhões,
Cetins sedas cassas fundidas no riso febril...
Brasil!
Rio de Janeiro!
Queimadas de verão!
E ao longe, do tição do Corcovado a fumarada das nuvens pelo céu.
Carnaval...
Minha frieza de paulista,
Policiamentos interiores,
Temores da exceção...
E o excesso goitacá pardo selvagem!
Cafrarias desabaladas
Ruínas de linhas puras
Um negro dois brancos três mulatos, despudores... (v. 1-18)

Entoa à toa a toada safada
E no escuro da boca banguela
O halo dos beijos de carmim.
Vibrações em redor.
Pinhos gargalhadas assobios
Mulatos remelexos e boduns. (v. 39-44)

Carnaval...
A baiana se foi na religião do Carnaval
Como quem cumpre uma promessa.
Todos cumprem suas promessas de gozar.
Explodem rancos roucos trilos tchique-tchiques
E o falsete enguia esguia rabejando pelo aquário multicolor.
Cordões de machos mulherizados,
Ingleses evadidos da pruderie,
Argentinos mascarando a admiração com desdems superiores
Degrigolando em lenga-lenga de milonga,
Polacas de indiscutível índole nagô,
Yankees fantasiados de norteamericanos...
Coiozada emproada se aturdindo turtuveando
Entre os carnavalescos de verdade
Que pererecam pararacas em derengues meneios cantigas, chinfrim de gozar! (v. 60-74)

III

Aleluia!
Louvemos o Criador com os sons dos saxofones arrastados,
Louvemo-Lo com os salpicos dos xilofones nítidos!
Louvemos o Senhor com os riscos dos recorrecos e os estouros do tantan,
Louvemo-Lo com a instrumentarada crespa do jazz-band!
Louvemo-Lo com os violões de cordas de tripa e as cordeonas imigrantes,
Louvemo-Lo com as flautas dos choros mulatos e os cavaquinhos das serestas ambulantes!
Louvemos O que permanece através das festanças virtuosas e dos gozos ilegítimos!
Louvemo-Lo sempre e sobre tudo! Louvemo-Lo com todos os instrumentos e todos os
[ritmos!... (v. 215-223)

Segue o préstito numa via-látea de esplendores.
Preso num palanquim de ônix e pórfiro...
Ôta, morena boa!
Os olhos dela têm o verde das florestas,
Todo um Brasil de escravos-banzo sensualismos,
Índios nus balanceando na terra das tabas,
Cauim curare caxiri
Cajás... Ariticuns... Pele de sol!
Minha vontade por você serpentinando... (v. 290-299)

LEMBRANÇAS DO LOSANGO CÁQUI

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...

SAMBINHA

Vêm duas costureirinhas pela rua das Palmeiras.
Afobadas, braços dados, depressinha,
Bonitas, Senhor! que até dão vontade pros homens da rua.
As costureirinhas vão explorando perigos...
Vestido é de seda.
Roupa-branca é de morim.

Falando conversas fiadas
As duas costureirinhas passam por mim.
– Você vai?
– Não vou não!
Parece que a rua parou pra escutá-las.
Nem os trilhos sapecas
Jogam mais bondes um pro outro.
E o sol da tardinha de abril
Espia entre as pálpebras crespas de duas nuvens.
As nuvens são vermelhas.
A tardinha é cor-de-rosa.

Fiquei querendo bem aquelas duas costureirinhas...
Fizeram-me peito batendo
Tão bonitas, tão modernas, tão brasileiras!
Isto é...
Uma era ítalo-brasileira.
Outra era áfrico-brasileira.
Uma era branca.
Outra era preta.

COCO DO MAJOR

Dois negrões agarram o afoito,
O major assobia pra dentro.
Vêm três moças lindas chorando
– seu mano –

Com quartinhas de barro cinzento.

– Esta é minha filha mais velha,
Beba, moço, que essa água é de sanga.

E os negrões obrigam o pobre

– seu mano –

A engolir a primeira moringa.

– Esta é minha filha do meio,
Beba, moço, que essa água é de corgo.

E os negrões obrigam o pobre

– seu mano –

A engolir a moringa, já vesgo.

– Esta é minha filha mais nova,
Beba, moço, que essa água é de fonte.

E os negrões afogam o pobre

– seu mano –

Que adubou os facheiros do monte.

O major Venâncio da Silva
Tem as filhas mais lindas do norte,
Mas ninguém não viu as meninas

– seu mano –

Que ele as guarda com água de pote. (v. 26-45)

Remate de males. São Paulo: Estabelecimento Gráfico de Eugenio Cupolo, 1930.

DANÇAS

V

Nós nos separamos.
Nós nos juntamos.
O bonde passou,
O amigo passou...
O mundo não vê?
A vida é tão curta!
Quem tem certeza do amanhã!
Lourenço de Medicis?...
Florença delira.
Paris queima,
Viena valsa,
Berlim ri...
E New York abençoa o jazz universal.
Negros de cartola
Turcos de casaca
Montecarlo e Caldas e Copacabana
Tudo é um caxambu!
EU DANÇO! (v. 18-35)

TEMPO DA MARIA

II

AMAR SEM SER AMADO, ORA PINHÕES!

Poeta, sossegue, ela é casada...

Pois sim. Pensemos noutra coisa.

No que será?... Negro de suéter,

Que engraçado!... mas... que tristeza!

Esta vida não vale nada!...

Vou cantar a Louvação do Éter! (v. 98-103)

VII

MARIA

Agora dorme na grama

Sobre o pleide branco e preto.

Troca a noite pelo dia...

Junto dele a ama cochila,

No branco e preto de estilo.

... Que a champanha dos jantares,

Tal-e-qual a cobra preta,

Vem de-noite e chupa o leite

Da sem-seios da Maria... (v. 68-76)

POEMAS DA NEGRA

I

Não sei por que espírito antigo
Ficamos assim impossíveis...

A lua chapeia os mangues
Donde sai um favor de silêncio
E de maré.
És uma sombra que apalpo
Que nem um cortejo de castas rainhas.

Meus olhos vadiam nas lágrimas.
Te vejo coberta de estrelas,
Coberta de estrelas,
Meu amor!

Tua calma agrava o silêncio dos mangues.

II

Não sei se estou vivo...
Estou morto.

Um vento morno que sou eu
Faz auras pernambucanas.
Rola rola sob as nuvens
O aroma das mangas.
Se escutam grilos,
Cricrido contínuo
Saindo dos vidros.
Eu me inundo de vossas riquezas!
Não sou mais eu...

Que indiferença enorme...

III

Você é tão suave,
Vossos lábios suaves
Vagam no meu rosto,
Fecham meu olhar.

Sol-posto.

É a escuridão suave
Que vem de você,
Que se dissolve em mim.

Que sono...

Eu imaginava
Duros vossos lábios,
Mas você me ensina
A volta ao bem.

IV

Estou com medo...
Teu beijo é tão beijo,
Tua inocência é dura,
Feita de camélias.

Ôh, meu amor,
Nós não somos iguais!
Tu me proíbes
Beber água após...

Eu volto à calma
E não te vejo mais.

V

Lá longe no sul,
Lá nos pés da Argentina,
Marulham temíveis os mares gelados,
Não posso fazer mesmo um gesto!

Tu me adivinhas, meu amor,
Porém não queres ser escrava!

Flores!
Apaixonadamente meus braços desgalham-se,
Flores!
Flores amarelas do pau-d' arco secular!

Eu me desgalho sobre teu corpo manso,
As flores estão caindo sobre teu corpo manso,
Te cobrirei de flores amarelas!

Apaixonadamente
Eu me defenderei!

VI

Quando
Minha mão se alastra
Em vosso grande corpo,
Você estremece um pouco.

É como o negrume da noite
Quando a estrela Vênus
Vence o véu da tarde
E brilha enfim.

Nossos corpos são finos,
São muito compridos...
Minha mão relumeia
Cada vez mais sobre você.

E nós partimos adorados
Nos turbilhões da estrela Vênus!...

VII

Não sei porque os tetéus gritam tanto esta noite...
Não serão talvez nem mesmo os tetéus.
Porém minha alma está tão cheia de delírios
Que faz um susto enorme dentro do meu ser.

Estás imóvel.
És feito uma praia...
Talvez estejas dormindo, não sei.

Mas eu vibro cheio de delírios,
Os tetéus gritam tanto em meus ouvidos,
Acorda! ergue ao menos o braço dos seios!
Apaga o grito dos tetéus!

VIII

Nega em teu ser primário a insistência das coisas,
Me livra do caminho.

Colho mancheias de meus olhares,
Meu pensamento assombra mundos novos,
E eu desejava estar contigo...

Há vida por demais neste silêncio nosso!
Eu próprio exalo fluidos leves
Que condensam-se em torno...
Me sinto fatigantemente eterno!

Ah, meu amor,
Não é minha amplidão que me desencaminha,
Mas a virtuosidade...

IX

Na zona da mata o canavial novo
É um descanso verde que faz bem;
É uma suavidade pousar a vista
Na manteiga e no pelo dos ratos;
No mais matinal perfume francês
A gente domina uma dedicação;
Apertando os dedos no barro mole
Ele escorre e foge,
E o corpo estremece que é um prazer...

Mas você é grave sem comparação.

X

Há o mutismo exaltado dos astros,
Um som redondo enorme que não para mais.
Os duros vulcões ensanguentam a noite,
A gente se esquece no jogo das brisas,
A jurema perde as folhas derradeiras
Sobre Mestre Carlos que morreu.
Dir-se-ia que os ursos
Mexem na sombra do mato...
A escuridão cai sobre abelhas perdidas.
Um potro galopa.
Ponteia uma viola
De sertão.

Nós estamos de pé,
Nós nos enlaçamos,
Somos tão puros,
Tão verdadeiros...
Ôh, meu amor!
O mangue vai refletir os corpos enlaçados!
Nossas mãos já partem no jogo das brisas,
Nossos lábios se cristalizam em sal!
Nós não somos mais nós!
Nós estamos de pé!
Nós nos amamos!

XI

Ai momentos de físico amor,
Ai reentrâncias de corpo...
Meus lábios são que nem destroços
Que o mar acalanta em sossego.

A luz do candeeiro te aprova,
E... não sou eu, é a luz aninhada em teu corpo
Que ao som dos coqueiros do vento
Farfalha no ar os adjetivos.

XII

Lembrança boa,
Carrego comigo tua mão.

O calor exausto
Oprime estas ruas
Que nem a tua boca pesada.
As igrejas oscilam
Por cima dos homens de branco,
E as sombras despencam inúteis
Das botinas, passo a passo.

O que me esconde
É o momento suave
Com que as casas velhas
São róseas, morenas,
Na beira do rio.

Dir-se-ia que há madressilvas
No cais antigo...
Me sinto suavíssimo de madressilvas
Na beira do rio.

IMPROVISO DO MAL DA AMÉRICA

Mas eu não posso, não, me sentir negro nem vermelho!

De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinal,

Mas eu não me sinto negro, mas eu não me sinto vermelho,

Me sinto só branco, relumeando caridade e acolhimento,

Purificado na revolta contra os brancos, as pátrias, as guerras, as posses, as preguiças e
[ignorâncias!]

Me sinto só branco agora, sem ar neste ar-livre da América!

Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de raças!

A ADIVINHA

Sobre o mar cinzento relumeia céu de estrela,

Sobre a Terra girada ao impulso dos passos populares,

Que nem chagas as cidades, que nem chagas...

São berevas. Não! são pensamentos! maravilhas orgulhosas!

São berevas... Taperas e palácios...

E a febre... As águas mornas do Paraíba...

As águas novas do Missouri-Mississipi...

O Reno com vilegiaturas e castelos medievais...

Vamos pra Caxambu! pra Karlsbad!

Vamos ver Mussolini! Vamos ver os escravos!

Vamos ver se Leningrado não mudou de nome, gente! (v. 31-41)

Poesias. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1941.

A COSTELA DO GRÃ CÃO

CANTO DO MAL DE AMOR

É tarde já... Zero grau.
Hesito mais, indeciso...
Meus irmãos desaparecem
Nos corredores com luz
Donde saltam na calçada
Muitos palhaços de riso,
Até rio... Vaia o jazz.
Caminho pela cidade
Sofrendo com mal-de-amor
Sofrendo com mal-de-amor
Sofrendo com mal-de-amor
Sofrendo. A frase não para
No meio: com mal-de-amor.
Ironia do contraste,
Militares linhas retas,
Praças claustros seculares
Nunca amaste! nunca amaste!
Névoa filha-de-Maria,
Névoa fria... vida fria... (v. 9-27)

RECONHECIMENTO DE NÊMESIS

(março de 1926)

Mão morena dele pousa
No meu braço... Estremeci.
Sou eu quando era guri
Esse garoto feioso.
Eu era assim mesmo... Eu era
Olhos e cabelos só.
Tão vulgar que fazia dó.
Nenhuma fruta não viera
Madurando temporã.
Eu era menino mesmo,
Menino... Cabelos só,
Que à custa de muita escova
E de muita brilhantina,
Me ondulavam na cabeça
Que nem sapé na lagoa
Se vem brisando a manhã.

É gente que não compreendo
Os saudosos do passado,
Nem os gratos... Relembração
Porta muito raramente
Nos olhos dos ocupados.
Por isso enxergo sem gosto
A casa da minha infância,
Casão meio expandongado
Onde meu pai se acabou.
Só mesmo o que é bem de agora
Possui direito de lágrima,
Sofrer... pois sim, mas lutando
Pela replanta brotando,
Sofrer sim, mas porém nunca
Sofrer puxando memória
Pelo café que secou.

No entanto quando sucede
Mais braba a vileza humana
Arranhar na minha porta,
Não sei porque o curumim
Que eu já fui, surge e se bota
Assim rentinho de mim.
Será que é um anjo-da-guarda?...
Não sei não... Creio que não.
Ele faz que não me enxerga,
Que não me conhece... Mão
Morena sempre pousando

No meu ombro, aluada muito!
Até o menino inteirinho
É que nem cousa perdida
E não dá tento de si.
Possui a vida sem vida
Das sombras. É assombração.

Remexe por todo o quarto,
Não desloca nenhum traste,
Se vê bem que não faz parte
Do grupo dos meus amigos...
Volta-e-meia vem e pausa
No meu braço a mão morena...
É um silêncio atravessando
O corpo manso das cousas.

Eu também se o reconheço
É só porque sofro agreste,
E embora grudando a vista
No livro, eu faça de conta
Que não reparo no tal,
Minha alma espia o menino
Enquanto a vista devora
Uma sopa de aletria
Feita de letras malucas.
Mas ele não vai-se embora,
E o vulto do curumim,
Sem piedade, me recorda
A minha presença em mim.

Só isso. E por causa disso
Não posso fugir de mim!
Não posso ser como os outros!
Riso não pega de enxerto,
Ser mau carece raiz...
E confessando que sofro,
Não sei se é pela coragem,
Mas tenho como uma aragem
E fico bem mais feliz.
Menino, tu me recordas
A minha presença em mim!

... A primeira vez que veio,
Tive uma alegria enorme,
Gostei de ver que já era
Bem mais taludo e mais forte
Que em pequeno e que possuía
Uma alma aquecida pelo
Fogo humano do universo.

Segunda vez me irritou.
Fui covarde, fui perverso,
Peguei no tal, lhe ensinei
A indecente dança-do-ombro.
Não quis saber, foi-se embora.
E quando não o vi mais,
Sozinho, me arrependi.
A terceira vez é agora
E eu... não sei... não gosto dele
Mas não quero que o rapaz
Me deixe sozinho aqui.
Não danço mais dança-do-ombro!
Eu reconheço que sofro!

Ah! maladeza brutaça
Dos indivíduos humanos,
Dos humanos desta praça!
Ah! homens filhos-da-puta,
Gente bem ruim, bem odiando,
Homens bem homens, grandiosos
Na sua inveja acordada!
Grandiosos na força bruta,
Na estupidez desvelada!
Que heroísmo sem inocência,
O do sujeito esquecendo
Do remorso e da consciência!
Ôh! força reta, bem homem,
De ser talqualmente os mares,
E os movimentos do mundo!
Perversidades solares
Da magrém! ser matapau!
Sucuri, raio, minuano!
Forçura destes humanos,
Iguais na perversidade,
Iguais na imbecilidade,
Na calúnia, iguais no ciúme!...
Conscientemente implacáveis!
Imperiais no riso mau!...
Ota, cabra demográfico,
Jornaleiro do azedume,
Secreção de baço podre,
Alma em que a sífilis deu!
Burrice gorda, indiscreta,
Veneranda... *Homo imbecilis*,
Invejado pelo poeta...
Viva piolho de galinha!
Êh! homem, bosta de Deus!

Menino, sai! Eu te odeio,
Menino assombrado, feio,
Menino de mim, menino,
Menino trelento, que enches
Com teus silêncios puríssimos
A bulha dos meus desejos,
Que nem a calma da tarde
Vence a bulha da cidade...
Menino mau, que me impedes
De entrar também pro recheio
Das estatísticas... sai!
Menino vago, sem nome,
Que me embebes inteirinho
Nesta amargura visguenta
Pelos homens! pelos homens!...

Puxa! rapazes, minha alma,
Comprida que não se acaba,
Está negra tal-e-qual
Fruta seca de goiaba!
Meus olhos tão gostadores
Nem têm mais gosto de olhar!

E pela primeira vez
O murmurejo natal
Desta vida está sem graça,
E eu só desejo uma calma
Que apagasse até meus ais!
Tudo amarga porque os homens
Me amargaram por demais!
Uma tristeza profunda,
Uma fadiga profunda,
E até, miseravelmente,
O projeto inconfessável
De parar...

Menino, sai!

Você é o estranho periódico
Que me separa do ritmo
Unânime desta vida...
E o que é pior, você relembra
Em mim o que geralmente
Se acaba ao primeiro sopro:
Você renova a presença
De mim em mim mesmo... E eu soffro.

É tarde. Vamos dormir.
Amanhã escrevo o artigo,
Respondo cartas, almoço,
Depois tomo o bonde e sigo
Para o trabalho... Depois...
Depois o mesmo... Depois,
Enquanto fora os malévolos
Se preocupam com ele,
Vorazes feito caprinos,
Nesta rua Lopes Chaves
Terá um homem concertando
As cruzes do seu destino.

GRÃ CÃO DE OUTUBRO

BRASÃO

Vem a estrela dos treze bicos,
Brasil, Coimbra, Guiné, Catalunha,
E mais a Bruges inimaginável
E a decadência dos Almeidas. (v. 1-4)

AS CANTADAS

Não posso mais... Nunca ousara
Pensar cajás, explosões
De melões,
Mulatas, uvas pisadas,
Ai, Guanabara,
Tuas noites fatigadas...
Me derramo todo em sucos
Malucos de ilhas Molucas. (v. 15-22)

LIRA PAULISTANA

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

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

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

Garoa, sai dos meus olhos.

O CARRO DA MISÉRIA

VI

São os moços negros não da África
São os moços negros lá das oficinas
Fábricas e chavascais
Chapéus fálcos no cocuruto
E enormes maracás simbólicos na mão... (v. 165-169)

XII

É o *chauffeur* que vem de Angola
Com a Internacional na boca
E o seu chapéu à espanhola. (v. 264-266)

XIII

Chorar é bom, rir bim, raivar é bão pão pão
Mas im miu páito as núvoas dus absentos
Não puderão tir mais dulçuras de mulatras
Nem o soave gimir das brises no caqueiral. (v. 275-278)

XVI

Oi Tia Misemiséria
Tens de parir o que espero
Espero não! esperamos
O plural é que eu venero
Nasce o dia canta o galo
Miséria pare vassalo
Pare galão pare crime
Pare Ogum pare xerém:

Pois então há-de parir
Nossa exatidão também. (v. 343-352)

A MEDITAÇÃO SOBRE O TIETÊ

Pois que mais uma vez eu me aniquilo sem reserva,
E me estilhaço nas fagulhas eternamente esquecidas,
E me salvo no eternamente esquecido fogo de amor...
Eu estalo de amor e sou só amor arrebatado
Ao fogo irrefletido do amor.
...eu já ameí sozinho comigo; eu já cultivei também
O amor do amor, Maria!
E a carne plena da amante, e o susto vário
Da amiga, e a confiança do amigo... Eu já ameí
Contigo, Irmão Pequeno, no exílio da preguiça elevada, escolhido
Pelas águas do turbido rio do Amazonas, meu outro sinal.
E também, ôh também! na mais impávida glória
Descobridora da minha inconstância e aventura,
Desque me fiz poeta e fui trezentos, eu ameí
Todos os homens, odiei a guerra, salvei a paz!
E eu não sabia! Eu bailo de ignorâncias inventivas,
E a minha sabedoria vem das fontes que eu não sei!
Quem move meu braço? Quem beija por minha boca?
Quem sofre e se gasta pelo meu renascido coração?
Quem? senão o incêndio nascituro do amor?...
Eu me sinto grimpado no arco da Ponte das Bandeiras,
Bardo mestiço, e o meu verso vence a corda
Da caninana sagrada, e afina com os ventos dos ares, e enrouquece
Úmido nas espumas da água do meu rio,
E se espatifa nas dedilhações brutas do incorpóreo Amor. (v. 260-284)

CAFÉ

CONCEPÇÃO MELODRAMÁTICA

PRIMEIRO ATO – PRIMEIRA CENA

PORTO PARADO

Desde muito que os donos da vida andavam perturbando a marcha natural do comércio do café. Os resultados foram fatais. Os armazéns se entulharam de milhões de sacas de café indesejado. E foi um crime nojento. Mandaram queimar o café nos subúrbios escusos da cidade, nos mangues desertos. A exportação decresceu tanto que o porto quase parou. Os donos viviam no ter e se aguentavam bem com as sobras do dinheiro ajuntado, mas: e os trabalhadores, e os operários, e os colonos? A fome batera na terra tão farta e boa. Os jornais aconselhavam paciência ao povo, anunciavam medidas a tomar. Futuramente. A inquietação era brava e nos peitos dos estivadores mais sabidos do porto parado, numa hesitação desgraçada, entre desânimos, a cólera surda esbravejava, se assanhavam os desejos de arrebentar.

A orquestra, de supetão, está agitadíssima, desagradável, quase tão irrespirável como o turbilhão que agita interiormente os estivadores. O pano se ergue rápido no armazém do porto. O armazém está sombrio, apenas no fundo a fresta da vasta porta de correr. As pilhas

de sacas de café sobem até o teto no fundo, dos dois lados. Na frente, as sacas se amontoam mais desordenadas, às quatro, às três, outras sozinhas. Sobre elas, deitados, sentados, aos grupos, os estivadores quase imóveis esperam. Mais deixam raivar o turbilhão que têm do peito do que esperam, esperar o quê! A um lado, junto à ribalta, um grupo deles no chão quer matar o tempo no jogo do truco. A vestimenta de todos é a mesma, calças escuras, largas, e as camisas de meia com listas vivamente coloridas, vermelho e branco, azul marinho e branco, amarelo e roxo, verde e encarnado. Esta calça de veludo cor-de-charuto denuncia um espanhol, assim como a boina que ele traz. Estes bigodes no estivador gordo, denunciarão o português. **Tem a palheta de banda deste rapaz amulatado, e dois negros de cabeça ao vento, enormes, luzindo.**
[...].

CAFÉ

Tragédia coral em três atos

O POEMA

PRIMEIRO ATO – PRIMEIRA CENA

PORTO PARADO

II

MADRIGAL DO TRUCO

UM JOGADOR SOLISTA (em parlato):

– Truco!

(cantando):

Arreda porteira! Aí vai
Os peitos do Zé Migué
Laranja não tem caroço
Jacaré não tem pescoço
Truco de baralho velho!

O GRUPO MADRIGALISTA:

Seis papudo! Sai tapera
Seis seu cara de tatu
Seu portão de cemitério
Arapuca de bambu
Toma seis que três é pouco!

Sai do caminho porqueira
Toma nove, seis é pouco
E diga porque não quer
Quem não pode não me espera
Seu cara de jacaré!

Truco mesmo! Sai pernetta
Reboco de igreja velha
Esteira de bexiguento

Sapicuá de lazarento
Sumítico arrisque o tento!

Trucou, aguenta a parada
Carrapato é bicho feio
Tem cabelo até no joeio
Mosquito não leva freio
Pernilongo não se capa!

(O compositor poderá, se quiser, ajuntar com o truco, de um certo momento em diante, mais dois cantores jogando a morra, um italiano **e um preto**, porque assim o ariano cantará “Tre! Cinque!” etc., lá na língua de Dante, e o tizio, cá bem na língua nossa de Camões, secundando “Dois! Óito!”)

NOVA CANÇÃO DE DIXIE

Kenst du das Land
Où fleurit l'oranger?...
É a terra maravilhosa
Nascida duma barquinha
Flor de Maio se chamava,
Onde tudo o que é bom dava,
Que tudo o que é rico tinha...

Lá quem queira gozar goza
Com toda a felicidade,
É só passear pela rama,
É só não ser tagarela:
É a terra maravilhosa,
Parece com a liberdade
Pois já tem a estátua dela.

É a terra dos plutocratas,
Palácios de cem andares,
Você sai se faz questão,
Mas pode ficar nos ares,
É só apertar o botão,
Que recebe tudo em latas
Pela quarta dimensão.

No. I'll never never be
In Colour Line Land.

Mas porque tanta esquivaça!
Lá tem Boa Vizinhança
Com prisões de ouro maciço;
Lá te darão bem bom lanche
E também muito bom linche,
Mas se você não é negro
O que você tem com isso!

No. I'll never never be
In Colour Line Land.

É a terra maravilhosa
Chamada do Amigo Urso,
Lá ninguém não cobra entrada
Se a pessoa é convidada.
Depois lhe dão com discurso
Abraço tão apertado
Que você morre asfixiado,
Feliz de ser estimado.

No. I'll never never be
In Colour Line Land.