UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

JAKELINE FERNANDES CUNHA

Mário de Andrade, paisagista em *O turista aprendiz*

(Versão Corrigida)

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Mário de Andrade, paisagista em *O turista aprendiz*

(Versão Corrigida)

JAKELINE FERNANDES CUNHA

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade

São Paulo
2016

Para Dos Reis e Nelson,
as âncoras,

Dário e Bernardo,
as alegrias dessa travessia.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Fábio Andrade que, nesses anos de mestrado e doutorado, esperou com paciência, muita paciência, os resultados da pesquisa e empenhou-se no que foi preciso. Ao professor Carlos J. Figueiredo Jorge, pela maneira acolhedora e amiga que me recebeu na Universidade de Évora (Portugal), onde realizei uma parte da pesquisa na modalidade de Doutorado Sanduíche. À professora Joana Muylaert, fundamental nos anos iniciais de aprendizado, a quem espero sempre retribuir o bem que me fez e faz. À professora Telê Ancona Lopez que, no curso, nas conversas no IEB e até por meio virtual me orientou em alguns momentos da tese. Ao professor Marcos Antonio de Moraes, pelo curso sobre a epistolografia de Mário de Andrade e, em especial, pela discussão que abracei na tese referente à descrição subversiva do autor. À professora Flávia Camargo Toni, pela orientação sobre o pensamento musical de Mário de Andrade. Às professoras da banca de qualificação, Priscila Figueiredo e Tatiana L. Figueiredo, pelas críticas certeiras e ótimas sugestões de leitura. Às professoras da UFU pelo incentivo, Enivalda Nunes Freitas e Souza, Odete Maria Álvares, Kênia Maria de Almeida Pereira. Ao professor Gilberto Noronha pela amizade e discussões entre história e literatura. Ao Luiz de Mattos Alves e todos os funcionários acolhedores do Departamento de Teoria Literária, aos do IEB pelo suporte. Ao CNPq e à CAPES, pelo apoio. Às amigas e amigos que fizeram parte da travessia, Sônia Miralda, Branca Puntel, Fernanda Cristina, José Emílio Major pelas contribuições importantes, Angela Grill, que tanto me acolheu em São Paulo. À Cristiane Rodrigues Souza, pela amizade carinhosa, as sugestões e a leitura cuidadosa do terceiro capítulo. À Elaine Cintra, a amiga queridíssima que mesmo longe está tão perto, acudindo-me nos sufocos, e à Paula Arbex, que mais uma vez me presenteou com a feitura do *abstract*. Ao Roberto Daud, pelas incontáveis delicadezas e discussões prévias dos capítulos. Aos de casa: meus irmãos Jaeder e Raquel, pela força e carinho; meus pais, Nelson e Maria Dos Reis, meus exemplos maiores aos quais não tenho palavras para expressar a minha gratidão, sobretudo pelos cuidados diários da vovó com Bernardo. Ao meu companheiro, Dário, pela compreensão das ausências e o seu amor sem pressa. Ao Bernardo, meu filho, que chegou no meio da travessia e que, entre mamadas, trocas e risinhos, foi-me impulsionando a escrever, escrever...

A distância e as imagens. Será que o gosto pelo mundo de imagens não se alimenta de uma sombria resistência contra o saber? Corro os olhos pela paisagem: o mar está em sua baía, liso como um espelho; bosques sobem até o cume da montanha como massas imóveis e mudas; [...] É assim que deseja o sonhador. Que esse mar se ergue e se afunda em bilhões, mas bilhões, de ondas; que os bosques estremecem a cada novo instante desde as raízes até a última folha; [...] – de tudo isso tem de esquecer para se entregar às imagens. Nelas tem repouso, eternidade. Cada bater de asas de pássaro que o roça, cada rajada de vento que o faz estremecer, cada proximidade que o toca, lhe pune as mentiras. Porém, cada distância reconstrói seu sonho, que fica apoiado em paredes de nuvens, que torna a se inflamar em cada janela iluminada. E o sonho aparece como o mais perfeito, se consegue tomar do movimento o seu ferrão e transformar a rajada de vento num sussurro e a passagem casual dos pássaros na migração de pássaros. Assim, pôr termo à natureza na moldura de imagens esvanecidas é o prazer do sonhador. Conjurá-lo sob uma nova chamada, o dom do poeta.

Walter Benjamin

RESUMO

Mário de Andrade, paisagista em *O turista aprendiz*.

O objetivo deste trabalho é comprovar que um modo peculiar de descrição paisagística percorre a primeira parte de *O turista aprendiz* (1927-1943), de Mário de Andrade. A paisagem literária que compõe essa obra do escritor arlequinal é estruturada a partir do diálogo do narrador (anti)viajante com perspectivas, padrões e processos artísticos de outras artes que, reunidos, conferem ao diário de viagem uma profundidade narrativo-descritiva. O estudo detido de três grandes quadros do diário amazônico – Foz do Amazonas, Vitória-régia e Alvorada –, realizado nesta tese, permite perceber a forma difícil do fazer paisagem do autor modernista, motivado, sobretudo, pela releitura crítica das produções literárias e científicas de tradição romântica.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Modernismo, diário de viagem, *O turista aprendiz*, país-paisagem, tradição romântica.

ABSTRACT

Mário de Andrade, the landscape writer of *O turista aprendiz*.

The aim of this study is to demonstrate that Mario de Andrade describes the landscape in a singular way in the first part of his book *O turista aprendiz* (The Apprentice Tourist) (1927-1943). The literary landscape that constitutes this work of the harlequin author is based on the (anti)traveler narrator's dialogue with other kinds of art. These different artistic perspectives, standards and processes are combined and provide a narrative-descriptive depth to the author's travel journal. A detailed study of three large pictures of Mario de Andrade's Amazonic journal – Foz do Amazonas, Vitória-régia and Alvorada– is developed in this thesis. The analysis provided unveils the intricate way chosen by the modernist author to compose the landscape, mainly motivated by the critical rereading of literary and scientific writings of the Romantic Tradition.

Keywords: Mário de Andrade, Modernism, Travel Journal, *O turista aprendiz*, Literary Landscape, Romantic Tradition.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1-Negra tatuada vendendo caju</i>	24
<i>Figura 2- Capa do manuscrito de O Turista Aprendiz</i>	26
Figura 3 – Busto de Dom Pedro I (1826)	46
Figura 4 – Bordo do Pedro I	46
Figura 5 – Os senhores da terra	48
Figura 6 – Passeio de charrete no canavial.....	48
Figura 7- Foz do Amazonas, 1927.....	90
Figura 8- Palmeirinha açaí num porto de lenha, 1927.....	94
Figura 9- <i>Primeira Missa do Brasil</i> , 1860.....	99
Figura 10 - Cajueiros monstros, Cabedelo - 1927	100
Figura 11 - A palmeira imperial nas proximidades do Rio Madeira, 1927	101
Figura 12 -Eu diante de um tronco de sumaúma..., 1927.....	102
Figura 13 - A sombra de enorme e frondosa mangueira, 1927.	102
Figura 14 - Trepando no coqueiro	103
Figura 15 – Carnaúbas/Vale do Açú.....	103
Figura 16 - Coqueiros da Rua de Cabedelo, 1927	106
Figura 17 - Dolur mostrando tamanho da sumaumeira, 1927	107
Figura 18 - Mimetismo/ Árvore bancando coqueiro, 1927	107
Figura 19 - Coqueiros de Cabedelo, 1927	108
Figura 20 -Vitória-régia na Revista Verde	114
Figura 21- A ponte japonesa (1900)	118
Figura 22- A ponte japonesa em tom verde(1899).....	118
Figura 23- Nenúfares, outrora Agapantos(1916-26)	118
Figura 24 - Lago de Nenúfares à noite (1922-24)	119
Figura 25 -Nenúfares (1904)	119
Figura 26- Nenúfares (1914)	119
Figura 27- O lago (1928) [Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro].....	121
Figura 28- Vitórias-régias, Lagoa de Amanium, 1927	128
Figura 29-Rio Negro, As canoas rebocadas..., 1927	128
Figura 30 -Na lagoa do Amanium/Arredores de Manaus, 1927	129
Figura 31-Lagoa do Amanium, 1927	129
Figura 32 - Na lagoa do Amanium perto do igarapé de Bacarena, 1927	130
Figura 33 -Meu dedo bancando Vitória-régia, 1927	130
Figura 34 - As margaridas de Mário, de Anita Malfatti (1922) [Coleção de Artes Visuais do IEB/USP].....	138
Figura 35 - Flora, 1588	145
Figura 36 -Flor de Victoria amazonica com quatro sépalas recobertas externamente por espinhos	155
Figura 37 -Dois girassóis cortados, 1887	164
Figura 38 - Flor de V. amazonica em início de polinização e após a polinização. A – Flor branca com besouros polinizadores no seu interior, B - Flor de coloração roxa sem os besouros.	165
Figura 39 - Figura 39: A- Corte longitudinal central da flor de Victoria amazonica com a presença de besouros polinizadores (Cyclocephala), B- Besouro polinizador da flor em maior detalhe no ovário da flor.	166
Figura 40 -Habitation de Nêgres	226
Figura 41 -Casa de tucum, 1927.....	227
Figura 42 - Papiri no Alto Solimões, 1927	228
Figura 43 -Maloca huitota, 1927	228

Figura 44 -Piazada huitora, 1927.....	229
Figura 45 - Menino vendedor de coco (1929)	239

SUMÁRIO

Apresentação	12
CAPÍTULO I.....	22
Foz do Amazonas: investigação da grandeza enigma	22
Abertura do tema	22
No arquivo: os datiloscritos.....	29
Na biblioteca: as “matrizes de criação”	30
Foz do Amazonas-fantasia: questionamento da grandeza do romântico.....	32
Viajante <i>travelling</i> : o navio e a linha demarcadora do olhar.....	32
Inversão do mar em canavial: preparação	36
Inversão da grandeza do mar no rio: o conflito do ser e a vitória das sensações selvagens	54
Dois modos de descrever e olhar o objeto	55
A dimensão das águas e a variedade das ilhas: enleio, correção e contestação	58
O poder das águas e ilhas: a reparação e a utopia	65
O comentário do quadro-cinema	78
Foz do Amazonas-realidade: o quadro-cinema paralisado.....	82
Achatamento das sensações selvagens e da utopia.....	82
Da monotonia inaturável às monotonias do sublime.....	85
Busca de controle para as sensações: retomada do método demarcador.....	89
Comentário do quadro que não se move	92
CAPÍTULO II.....	98
Vitória-régia: o país-paisagembalouçante na lagoa.....	98
O conflito do país nos vegetais.....	98
Do gabinete ao ar-livre; da poesia à prosa.....	109
As versões e as variações: <i>lagoa</i> e <i>lago</i>	116
O lago na arte universal e local	117
O passeio no lago e na lagoa	122
As tensões no sentido universal do lago Amanium.....	123
O viajante-fotógrafo	127
“O combate interior”	131
A paisagem das lagoas: preparação prazerosa do conflito	133
Da paisagem à <i>natureza-morta social</i>	136
O desenvolvimento foliar e a exposição do antagonista da luta.....	140
Desenvolvimento da flor	143
A dimensão grotesca da flor: a mulher-América.....	144
O crescimento do botão floral: o surgir da força principal do conflito	147

A lagoa pintada de branco: o conflito dos dois lados na abertura do botão e expansão da flor	148
Parada prática: assimilação do conflito	152
A lagoa pintada de rosa, vermelho e roxo: acirramento do conflito.....	156
Parada reflexiva: na flor <i>sensível</i> a <i>ideia</i> de flor nas cores.....	160
A lagoa pintada de <i>roxo-sujo desilusório</i>	161
A abertura inesperada e os besouros: agressividade e afronta	166
O insulto aos besouros: a morte da flor	169
O <i>laguinho fundo</i> de Humaitá	176
CAPÍTULO III	179
Alvorada: a tentativa de conjugação das cores-notas do rio e do céu	179
Carlos Gomes: o país nas <i>estranhezas rítmicas</i>	179
Preparação para a harmonia dos opostos: a alvorada nascendo no rio.....	185
Nas ações da natureza do rio: sobreposição da pachorra do maleitoso e do negro	187
A busca por cores sem grandeza	191
A alvorada que surge no rio: nem <i>falsa</i> e nem <i>entusiasmante</i>	192
O encontro da alvorada do alto com as águas de baixo do rio	207
A construção da <i>palhoça exótica</i> : a conjugação dos opostos na tessitura do livro	223
No lago Arari: o momento <i>clímax</i> da conjugação	229
CONCLUSÃO.....	236
REFERÊNCIAS	241

Apresentação

O turista aprendiz, de Mário de Andrade, é um diário escrito em estilo vanguardista sobre duas viagens decisivas ao Norte (1927) e Nordeste (1928), regiões que precipitam em sua natureza, sociedade e cultura rastros autênticos da procura do autor, qual seja, a de um país aderido aos valores de uma civilização tropical inversos, neste sentido, aos que lhe originaram. O autor não chegou a publicar as “narrativas de viagem”, deixando o livro em fase de construção, aspecto genético analisado por Telê Ancona Lopez, que também produziu ensaios fundamentais e organizou edições do livro, sendo a última a mais consistente, lançada, em 2015, em coautoria com Tatiana Longo Figueiredo¹.

O que proponho na tese que se segue é compreender a concepção paisagística de Mário de Andrade em *O turista aprendiz*, a partir de três grandes painéis que, estruturalmente atravessados por contradições, expõem o projeto estético e ideológico do autor. Esses quadros principais, contornados por quadros auxiliares, são a **Foz do Amazonas**, a **Vitória-régia** e a **Alvorada**, exemplares marcantes da natureza tropical que, certamente, nutriram o “motivo edênico” responsável por contagiar o pensamento utópico de paisagem do europeu, a cobiça do colonizador no descobrimento e colonização do Novo Mundo, no dizer de Sérgio B. de Holanda em *Visões do Paraíso*. Esses quadros maiores, em que o viajante faz paisagem de teor psicológico e social exercitando, por isso, com mais demora, a sua arte empenhada, são abraçados por quadros menores que, mesmo ao transpor uma aliança mais intensa do viajante com a natureza amazônica, com excessão de alguns, são filtrados por algum tipo de tensão.

Diante da variedade de obras sobre o tema², escolhi para ancorar a concepção paisagística de Mário o estudo de 1913 de Georg Simmel (1858-1918) que inaugura a reflexão

¹ Infelizmente, pelo fato de a edição ser tão recente, não pude explorá-la a fundo nas citações da tese. Aproveitei, por enquanto, apenas *Os diários do fotógrafo* na versão em CD-Rom.

² Em relação ao estudo do tema, chamaram-me a atenção algumas coletâneas. As intituladas *Paisagem e arte: a invenção da natureza*, a evolução do olhar (2000), organizada por Helina Angotti Salgueiro; *Paisagem em questão: artes visuais e a expansão da paisagem*, organizada por José Augusto Avancini e outros (2012) e, sobretudo, *Filosofia da paisagem: antologia* (2011) e *Filosofia da paisagem: estudos* (2013), organizadas por Adriana Veríssimo Serrão, da Universidade de Lisboa. Na antologia, Serrão coordenou a tradução de vários ensaios clássicos e contemporâneos sobre a questão da paisagem, sendo alguns deles o de Georg Simmel (*A filosofia da paisagem*), o de Frédéric Paulhan (*A estética da paisagem*), de J. M. Sánches de Muniaín (*A estética da paisagem natural*), de Joachim Ritter (*Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna*), Alain Roger (*Natureza e cultura. A dupla artificialização*), Eugenio Turri (*A paisagem como teatro*), Michel Corajoud (*A paisagem é o lugar onde o céu e a terra se tocam*) e Malcolm Budd (*A apreciação estética da natureza*), entre outros.

filosófica da paisagem e estabelece, assim, os traços fundamentais que a diferenciam do conceito de natureza. Mas como se dá a construção da natureza em paisagem?

A pergunta nos remete aos primórdios desse gênero pictórico, pois o fazer paisagem na arte ocidental é produto da modernidade. A paisagem só deixou de ser gênero menor –ou de servir apenas como cenário para triunfar no quadro como tema principal e independente –, a partir do final do século XVII, seguindo a leitura de autores como Denis Diderot (1713-1784) e Meyer Shapiro (1904-1996). Georg Simmel (1858-1918), autor do ensaio *Filosofia da Paisagem*, é considerado o precursor da discussão do tema da paisagem que na modernidade “passa a ser entendido como categoria do pensamento humano, uma forma cultural de aprender a natureza enquanto paisagem”³. Para o filósofo alemão,

não se há de negar que a paisagem só surge quando a vida pulsando na intuição e no sentimento é em geral arrancada à unidade da natureza e o produto particular assim criado, transferido para um estrato inteiramente novo, se reabre então, por assim dizer, de *per si* à vida universal, acolhendo o ilimitado nos seus limites inviolados.⁴

O que possibilitou o recorte da paisagem “como ressaído da natureza” foi, portanto, uma transformação histórica da maneira de olhar em que se dá “a individualização das formas interiores e exteriores da existência, a dissolução dos liames, dos vínculos originais em entidades autônomas diferenciadas”⁵. Dessa maneira, é através de uma espécie de olhar metonímico que ordenamos a “paisagem” – como “individualidade” designada, detalhada, selecionada e rearranjada pela percepção humana que “a divide e das partes constitui unidades particulares”. Na história da arte, a paisagem torna, enfim, gênero artístico de maior reconhecimento a partir do momento histórico em que houve a “decisão psíquica” de sentir a “vida pulsando na intuição e no sentimento”⁶.

Para Simmel, portanto, o fazer paisagem demanda uma atitude sensível e espiritual do sujeito diante da natureza. Segundo ele, o observador que simplesmente olha uma árvore, uma flor, uma colina... não elabora um quadro de paisagem. O processo requer um sentimento afetivo de entrega, um apelo místico, uma “disposição do espírito” (*stimmung*), enfim, um tratamento

³SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da paisagem: antologia* (Apresentação). Lisboa: Universitas/Centro de Filosofia/Olisiponensis, 2011, p. 6.

⁴ SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da paisagem: antologia*. Lisboa: Universitas/Centro de Filosofia/Olisiponensis, 2011, p. 21.

⁵ Idem, p. 23.

⁶ Idem, p. 43.

diferenciado, estético, do olhar metonímico do sujeito para o objeto. Neste sentido, arrebatado, esse *ponto de vista* delimita e recorta do tumulto imediato da natureza de “infinidade caótica” as porções de modo a reorganizar um conjunto novo, um “tipo particular de unidade”, “impartível”⁷. Não acaso, o fazer paisagem para Simmel aproxima, ainda que de maneira chã, do fazer obra de arte. A *Filosofia da paisagem* discutida pelo autor alemão é, neste sentido, estabelecida como uma categoria tensa que na articulação com a vida, a intuição, a experiência do sujeito mescla no seu todo “realidade e idealidade, objetividade e subjetividade”, segundo a professora da Universidade de Lisboa, Adriana Veríssimo Serrão⁸.

A palavrapays-age (correspondente do galicismo *paisagem*), construída por um radical “pays” (“país”) e um sufixo “age”, (“agem”), é definida nos dicionários como no Robert como “parte de um país que a natureza apresenta a olho nu”. Esse significado evidencia que paisagem e país são termos sinônimos e inseparáveis. A autora francesa Anne Cauquelin, em *A invenção da paisagem* mostra que um quadro de paisagem se configura não por “um olhar inocente, mas fruto de um projeto” ordenado a partir da “projeção de um gosto fabricado, marca de certa cultura, de uma norma”⁹. Para Simon Schama em *Paisagem e Memória*, uma árvore nunca é apenas uma árvore, pois a natureza não é “algo anterior à cultura e independente da história de cada povo”¹⁰. Raymond Williams em *O campo e a cidade* explica que a paisagem relaciona com “à história comum de uma terra e da sociedade nela existente”¹¹. Com isso, são “as lembranças, mitos e significados complexos” de um povo que constituem “a moldura através na qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem”¹². É impossível, ainda diz Schama, separar ou situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, pois na verdade elas são inseparáveis. A paisagem, como construção subjetiva de um olhar, “antes de poder ser um repouso para os sentidos, é obra da mente, ainda diz o autor britânico, pois a mesma compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas”, conclui o autor britânico¹³.

Voltando aos argumentos de Georg Simmel, podemos sintetizar que a categoria da paisagem, apreendida da natureza pelo sujeito observador, é construída a partir de

⁷ Idem, ibidem.

⁸ SERRÃO, Adriana Veríssimo. Op. cit., p. 6.

⁹ CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 26 e 24.

¹⁰ SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 17.

¹¹ WILLIAMS, Raymond. Vistas agradáveis. In: *O campo e a cidade*, na história e na literatura. Trad. de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 201.

¹² SCHAMA, S. Op. cit.; p. 45.

¹³ Idem, p. 46.

um processo espiritual que não exclui o conflito alma e mundo, sonho e realidade, utopia e contexto político sócio-cultural. A partir do ensaio desse sociólogo, que tem pensamento próximo ao de outros grandes nomes da crítica do século XX – como Adorno, Benjamin, Lukács –, procurei relacionar o sentido fundador do conceito de paisagem com o pensamento de Mário de Andrade. As perguntas que me motivaram a buscar respostas na tese foram: Qual é o sentido da paisagem amazônica que “pulsa na intuição e no sentimento” de Mário? Desde o início da travessia, a disposição do espírito do autor-viajante, que busca adotar o olhar profundo do nativo, lhe permite ultrapassagem da aparência dos objetos rumo à captação de suas peculiaridades? Como o autor acolhe, transforma e demarca em sua arte “útil” o “ilimitado” mundo amazônico? Ou seja, de que modo ele ordena o recorte da paisagem-país ressaíndo da natureza amazônica? Em outros termos, é possível perceber a diferença de seu processo artístico no processo do fazer paisagem universal? Afinal, o autor extraiu a unidade da natureza amazônica nas porções temáticas dos quadros, por isso, “produtos particulares criados” que em seu artesanato ganharam um “estrato inteiramente novo”¹⁴.

As análises minuciosas dos três quadros de paisagem da primeira narrativa de viagem do autor (em que aproveitei material pesquisado na biblioteca e arquivo de Mário de Andrade no IEB-USP) me forneceram chaves para observar a constante ligação dos dois diários. Apesar das tensões que marcam as duas viagens etnográficas, locais e de enfoque¹⁵, eles não chegam a ser totalmente contrários, pois o cerne da busca do viajante-personagem protagonista da história é o mesmo: extrair por meio das manifestações do ambiente a grandeza violenta do universo equatorial e tropical, muito diversa da grandeza imediata que viu a tradição romântica. Ainda que as crônicas do diário de 1928 não atinjam o grau de elaboração artística do diário de 1927, ambos acabam se iluminando reciprocamente. Imagens e ideias do segundo diário migram para serem ampliadas no primeiro, assim como paisagens, episódios e detalhes do primeiro são reiterados no segundo e também autores que aparecem

¹⁴ SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. Op. cit., p. 43.

¹⁵ Segundo o que o autor disse no prefácio do livro, o diário amazônico foi escrito em 1927 durante a viagem, tendo sido retomado por ele em 1943, mas somente para efetuar “alguma correção que se impôs, na cópia”. Porém, apesar dessa declaração, como disse Lopez, “não se pode atribuir a um diário passado a limpo em 1943 o mesmo peso de um texto realmente escrito em 1927”. LOPEZ, Telê Ancona. A bagagem poética do turista aprendiz. In: *Mário de Andrade radiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 96. Não é possível comparar os dois momentos já que os rascunhos (as notas, os papéis soltos, as folhas de anuário de bolso) restaram poucos entre os originais deixados numa pasta de cartolina. Mário deixou nessa pasta de cor verde os datiloscritos das crônicas que compõem a primeira parte do diário, seguidos pelas crônicas do segundo que, no entanto, ele não pôde retomar. As crônicas sobre a viagem ao Nordeste foram elaboradas durante a viagem e enviadas *in locu* para a coluna do jornal *Diário Nacional*. Nesta última viagem, ao contrário da outra, na qual foi acompanhado por três amigas e menos compromissado, ele vai sozinho e a trabalho.

como tema de crônica no diário nordestino, como Euclides da Cunha, Paulo Prado, José Américo de Almeida, Cícero Dias, têm o pensamento discretamente revisitado nas crônicas do diário amazônico.

O problema paisagístico discutido no livro como um todo, mas ensaiado experimentalmente nos quadros principais da paisagem da bacia do Amazonas, está curiosamente discutido na crônica **Natal, 16 de dezembro**¹⁶:

Natal era o destino do meu descanso e estou descansando. Gosto de Natal demais. Com os seus 35 mil habitantes, é um encanto de cidadinha clara, moderna, cheia de ruas conhecidas encostadas na sombra de árvores formidáveis. De todas essas capitais do norte é a mais democraticamente capital, honesta, sem curiosidade excepcional nenhuma. Não possui um mercado que nem Ver-o-peso de Belém, uma praia da Boa Vista como a do Recife, coisas extraordinárias. Não transportam a gente pra Colônia que nem a vielas, os becos, as igrejas de Recife, Igarapé, S. Salvador... Todas essas coisas são encantos, não tem dúvida, porém encantos um bocado egoísticos. Coisa pra viajante visitar e gostar, originalidades que tornam estas cidades exóticas até mesmo pra brasileiro.

Natal não é assim não. O pitoresco dela é um encanto honesto, uma delícia familiar pra nós, um ar de chakra que a torna tão brasileiroamente humana e cotidiana como nenhuma outra capital brasileira, das que conheço. Esse é o encanto psicológico de Natal. É capital, se sente que é capital o que firma bem a sensação de conforto prazeiro, tudo à mão, e ao mesmo tempo tem ar de chakra, um descanso frutescente, bôldo de ventos incansáveis.

É bem construída. O Potengi de proporções largas, fluvialmente, verde sexuado, sem gigantismo nenhum, verde profundo, é duma boniteza crespa e tão mansa que a gente não percebe logo a simpatia incomparável dele. É, pra explicar bem uma boniteza que a gente descobre... depois. [...] Eh! Ventos, ventos de Natal, me atravessando como se eu fosse um véu. Sou véu. Não atravanco a paisagem, não tenho obrigação de ver coisas exóticas... Estou vivendo a vida de meu país...

Nessa crônica sobre o “encanto honesto” de Natal, o autor aponta a paisagem a ser ampliada e a paisagem que, já familiar, terá peso amortizado no percurso das duas viagens. A luta psicológica armada nos objetos monumentos da natureza amazônica é entre as suas duas personalidades: a do Sul, familiar e vinculada aos valores do europeu (A) e a mística e pouco conhecida, ligada aos valores telúricos (B). A primeira personagem (A) representa o sentido de paisagem que em defasagem o viajante busca alargar e vestir em seu Ser: a paisagem de “encanto honesto”, “sem gigantismo nenhum”, que passa a sensação de “uma delícia

¹⁶ Os trechos das crônicas do diário apresentados neste trabalho foram extraídos da seguinte edição da obra: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

familiar”, “ar de chakra que a torna tão brasileiroamente humana e cotidiana”, de “um descanso frutescente, bôlido de ventos [monotonias] incansáveis”. A segunda personagem (B) representa o sentido de paisagem que o viajante busca reduzir e desvestir em parte do seu Ser: as paisagens de “encantos um bocado egoísticos”, exóticas, “extraordinárias”. Nesse duelo psicológico transposto nas porções mais célebres da natureza amazônica, as duas personalidades do viajante assumem formas, fisionomias diversificadas. O modelo de paisagem da personagem A, de valores inversos aos da personagem B, comporta-se como um enigma, uma questão que para ser solucionada demanda reorganização dos elementos mínimos do objeto natural a ser escavado, descoberto.

Para organizar essa história do lugar, do país e de si nos grandes quadros metonímicos do primeiro diário, Mário de Andrade se apoia em suportes diversos. No estudo sequencial das crônicas-quadros notei que o autor lançou mão da estrutura musical polifônica da fuga na construção de *O turista aprendiz*. Segundo Lévi-Strauss em *Mito e música*, as formas musicais dessa composição escrita em estilo contrapontístico são absorvidas de estruturas das narrativas míticas¹⁷. Assim explica Lévi-Strauss:

É, por exemplo, extraordinário que a fuga, como foi formalizada no tempo de Bach, seja a representação ao vivo do desenvolvimento de determinados mitos que têm duas espécies de personagens ou dois grupos de personagens. [...] A história inventariada pelo mito é a de um grupo que tenta escapar ou fugir do outro grupo de personagens. Trata-se então de uma perseguição de um grupo pelo outro, chegando às vezes o grupo A a alcançar o grupo B, distanciando-se novamente o grupo B – tudo como na fuga. Tem-se o que se chama em francês *le sujet et la réponse*. A antítese ou antifonia continua pela história afora, até ambos os grupos estarem quase misturados e confundidos – um equivalente à *stretta* da fuga; finalmente, a solução ou clímax deste conflito surge pela conjugação dos dois princípios que se tinham oposto durante todo o mito¹⁸.

O tema do diário estruturado no estilo contrapontístico da composição da fuga é, neste sentido, formulado sobre uma “oposição defasada” geral que é contestar os valores da civilização europeia e, simultaneamente, experimentar o “filosofismo” de uma civilização tropical. Esse tema único vinculado às duas personalidades (vozes) do viajante é reproduzido

¹⁷ José Miguel Wisnik explanou essa recuperação mítica pela composição musical da fuga em *O som e o sentido* (2002). Recorrer a uma estrutura musical para estruturar as criações literárias é procedimento reiterado por Mário de Andrade em obras tais como *Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma*, conforme mostraram, em seus estudos, Gilda de Mello e Souza, Telê Ancona Lopez, Flávia Toni, Cristiane Souza, dentre outros. Souza analisou a construção dos *Poemas da Negra* a partir da recuperação mítica pela composição musical em sua tese *Remate de males: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

¹⁸ LÉVI-STRAUSS, C. Mito e música. In: *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 68.

nas crônicas-quadros sucessivamente, numa ordem tonal. O “movimento caleidoscópio”¹⁹ das oposições em defasagem na organização dos quadros principais rodeados por quadros subsidiários, duas vozes distintas – uma no início e outra no fim – que flexionam e tornam mais instável o conjunto discursivo daqueles. Os pequenos quadros, que ora anunciam o tema a ser desenvolvido nos grandes e ora esclarecem e sintetizam retrospectivamente o que lá foi exposto, enriquecem a estrutura *fugal* dos grandes quadros. O movimento espiralado do tema principal espelha infinitamente “reverberações defasadas do mesmo”²⁰, explica Wisnik. A dualidade sem sintonia em *O turista aprendiz* está então desde a estruturação das duas viagens, dos quadros, das sequências, das imagens, cores, sabores etc. A expansão interminável revela que as “oposições defasadas procedem por variações imitativas sem desenvolvimento”²¹ que se “perseguem e se escapam, que se alcançam e se distanciam, as vozes se confundem e se diferenciam continuamente até se encontrarem, ‘por uma e última vez’, no fim do percurso”²².

Para dar forma à fuga musical, absorvida pelo mito da perseguição nos quadros-crônicas, Mário de Andrade usa em cada um deles o procedimento da comparação, convocando para o debate guias e mestres da tradição romântica e naturalista.”. Nesse processo de “oposições defasadas”, o autor adota também dois tipos de distâncias em relação ao objeto, uma ligada ao sonho e a outra a realidade, assim como utiliza um tipo de suporte para os sentidos (o olhar e o ouvido). Além disso, cada um dos grandes quadros apresenta a divisão em momento de preparação e momento da efetivação da história-tema. O desempenho importante dos quadros menores contornando os maiores e a construção pensada dos parágrafos, cujo tamanho e distribuição revelam o estágio da fuga das vozes em “fuga, são procedimentos que também denotam o grau de profundidade das paisagens do diário.

No primeiro capítulo, **Foz do Amazonas: investigação da grandeza enigma**, a ambição do narrador viajante é questionar a origem do “erro” da formação do país-paisagem localizado no olhar sobrevoado do romântico, olhar fundador da paisagem nacional enquanto grandeza falsa. Esse sujeito inquiridor e de olhar instrumentalizado pela lente da câmera cinematográfica, ao mesmo tempo em que corrige o olhar de grandeza falsa do romântico para o país, a sua paisagem, modela no objeto da contemplação o seu filosofismo, no qual o corpo,

¹⁹ Ibidem.

²⁰ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 167-8.

²¹ Ibidem

²² Ibidem.

em vez de isolado e ausente do objeto (Merleau-Ponty), está dentro dele descobrindo pelos sentidos as suas manifestações. O modo alternado de ver o mesmo objeto em duas perspectivas (de longe e de perto) de defasagem inversa e assimétrica resulta num conflito indeciso, confuso, em que as partes “se perseguem e escapam”.

No segundo capítulo, **Vitória-régia: o país-paisagem balouçante na lagoa**, o viajante-narrador, menos audacioso, propõe a retomada do conflito anterior na forma *simplificada* da grande flor do Amazonas. Com o olhar instrumentalizado pela lente de sua Kodak, observa o objeto como um enigma a ser estudado minuciosamente, à medida que reorganiza as partes, fases e cores dele, por fora e por dentro, modela nelas o tema condutor referente às dualidades e contradições do país. A flor-mulher-nação, enquanto uma cascata de “oposições defasadas”, transpõe duas vozes que, contrárias, se “perseguem e escapam, que se alcançam e se diferenciam”. No final dessa travessia, a balançar do viajante termina coxa, puxando mais o pêndulo para o lado da personalidade do Sul (impregnada de melancolia trágica) do que para o lado da personalidade em construção.

No terceiro capítulo, **Alvorada: a tentativa de conjugação nas cores-notas do rio e do céu**, o viajante-narrador, que anteriormente realizou a luta interior na forma de objetos monumentos da natureza do Amazonas, intentando conjugar as duas forças em tensão que modelam o seu ser e o do país, muda todas as coordenadas adotadas até então. A alteração do suporte dos olhos para os ouvidos fez toda a diferença nessa etapa quase final da travessia. Para o alargamento de seu lado de civilização tropical, até então menor do que seu lado de civilização europeia, vive previamente a experiência do alvor que surge no rio, de baixo. Nele as “oposições defasadas” se movimentam numa paisagem amazônica “humana e quotidiana” que, aderida no corpo do viajante em sintonia com o corpo do maleitoso e do escravo em banzo, por pouco não se conjuga com o alvor elevado do céu. A solução mítica do conflito ocorrerá na última paisagem amazônica visitada pelo viajante: no lago Arari da ilha de Marajó.

Nessa travessia sobre águas, o nosso viajante viu borboletas, jacarés, árvores imensas, o maior nenúfar que já se conheceu e viu também muitas palmeiras. Essa última é a planta universal que Humboldt, nos *Quadros da natureza*, tenta abarcar em suas várias espécies de várias partes do mundo; é também a planta que Lineu comparou com o nascimento do homem, um “palmívoro” que nasceu entre palmeiras e sobre a qual Gastão Cruls completa,

dizendo que sem dúvida, então, a Amazônia poderia ser o berço da humanidade²³. No diário *O turista aprendiz*, o olhar de Mário de Andrade realiza interessante inversão em relação ao olhar do viajante estrangeiro, que na Amazônia (ou em qualquer canto do país) foca primeiro as palmeiras e, sobretudo, ao olhar dos nossos românticos, que preferem ver o país na imagem retilínea dessas plantas do que na imagem curva da natureza tropical. A planta universal atravessa o relato das duas viagens de Mário de ponta a ponta, mas num movimento oblíquo e de direção crescente combinado com o sentido *fugal* de sua travessia.

Curioso verificar a evolução do olhar paisagista de Mário de Andrade. Em um discurso pronunciado em 1922 aos alunos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde dava aulas de piano, o autor modernista, ao destacar a importância da natureza na fundamentação e consolidação das tendências e tradição de uma nação, cita nomes das principais paisagens amazônicas, sem se esquecer dos coqueiros – a espécie de palmeira mais recorrente na descrição das viagens em *O Turista Aprendiz*. Segundo ele, as nações do velho mundo buscaram apoio em elementos da natureza para afirmação de seus próprios símbolos: a Grécia nas folhas de acanto, o Egito nos ramos de lótus, os Romanos no mármore, Veneza no ouro, Noruega nos fiordes e Portugal nos mares. A partir desses motivos, esses países centrais, deram feição às suas escolas, a sua arte (a arquitetura, a pintura e a literatura). A nação brasileira de natureza exuberante, no desenvolvimento de sua língua e arte, também precisaria de se apoiar em seus próprios emblemas naturais, vez que

a grandiloquência das quedas de águas colossais, a majestade dos Amazonas e das Guanabaras se refletirá numa língua múltipla e eloquente. O ouro, o rubor de nossos pássaros, o capitoso mel de nossos frutos, o Verdi-multicor (de que falou Martin Fontes) das nossas florestas virgens, enriquecerão a paleta dos nossos pintores; assim como a elegância imperial dos nossos coqueiros, a calma viril das vitórias-régias, a hercúlea exorbitância dos guarantãs e dos jequitibás distribuirá monumentalmente a luz no bronze dos escultores. Enfim, o calor úmido de nossas rechãs, as lembranças do sangue escravo e das saudades portuguesas ritmarão sensualmente a nossa música de melancólica e dolente melodia²⁴.

²³ CRULS, G. *Hiléia amazônica*: aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 62.

²⁴ ANDRADE, Mário de. Discurso de 1922. In: *Recortes III*, p. 38, 39 Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Transcrição: Fabiana Bruder, revisão: Flávia Camargo Toni, p. 3. A relação natureza e país exposta nesse escrito de 1922, será expandida nas cartas e escritos de 1924, na afirmação de que a natureza tropical brasileira seria nossa “parte pessoal” que poderia singularizar o país, individualizar, “enriquecer e alargar a civilização” para a sua entrada “no concerto das

Essa passagem do discurso de 1922 poderia ser facilmente tomada como um manifesto romântico à paisagem brasileira. Os recursos naturais do país são tratados com a mesma retórica de um José de Alencar ou de um Fagundes Varela. Com expressões ufanistas e eufóricas, Mário de Andrade, eleva a natureza do país como base da construção da tradiçãobrasileira, de sua língua, pintura, escultura e música. No entanto, esse olhar, pouco amadurecido do autor sobre a paisagem brasileira que pressupõe a relação natureza e país, é problematizado, preenchido de tensão no diário *O Turista Aprendiz*, sobretudo, no relato da viagem ao Norte em 1927. Esse novo olhar que molda os objetos do espaço tropical (a Foz do Amazonas, a Vitória-régia e o calor tropical despontado na Alvoradaonde o “sangue escravo” será sugestivamente recordado e celebrado nas imagens da cor do rio Madeira), implicitamente, em confronto com a “elegância dos nossos coqueiros”, no diário, como pretendemos mostrar nos três capítulos, ganha tratamentoao invés de pitoresco e epidérmico;psicológico e profundo, voltado para a história da formação amorfa do país.

CAPÍTULO I

Foz do Amazonas: investigação da grandeza enigma

Depois de tudo o que escrevi, depois de tudo o que vi por esse Brasil afora, descobri que o meu brasileirismo é tipicamente de um estrangeiro. Só o meu estrangeirismo, a minha pobre cultura importada, é que eram capazes de descobrir o que há de original no Brasil. O brasileiro vive o Brasil e não descobre.

Mário de Andrade

O estímulo epidérmico, o exótico, o pitoresco prendem só o estrangeiro. Bem outra e mais profunda é a inspiração que leva a representar uma cidade [ou uma natureza] pela perspectiva de um nativo: é a perspectiva de quem se desloca no tempo em vez de se deslocar no espaço.

Walter Benjamin

Abertura do tema

No primeiro diário de *O turista aprendiz*, o sujeito da travessia, ao contrário da viagem ao Nordeste, terá postura mais de anteviajante do que de viajante que aproveita “o passeio para se libertar de tarefas pesadas, reconciliar com a alma e o ideário que move a sua vocação”²⁵. Desde o título, a glosa bem-humorada – “*O turista aprendiz*”: *viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega* – brinca com o título do diário do avô materno que também realizou passeio fluvial pelo Brasil (*Apontamentos de viagem. De São Paulo à capital de Goiás, desta à do Pará, pelos rios Araguaia e Tocantins, e do Pará à Corte*). Porém, mais do que isso, o longo título é o modo de o autor anunciar o teor aberto e experimental de sua descrição que terá estilo e estrutura em oposição à descrição ornamental e arborescente da tradição romântica-naturalista, de expansão regular, hierarquizada e marcada pela lógica estável da objetividade²⁶.

²⁵ BESSE, Jean-Marc. Vapores no céu. A paisagem italiana na Viagem de Goethe. In: *Ver a terra*. Trad. de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 43-44. Assim explica o autor: “Na viagem, ao sair da ‘escola’, o intelecto deve verificar seu senso prático aplicando os conhecimentos adquiridos às circunstâncias, o espírito deve se desembaraçar das amarras da rotina e dos livros e, aprendendo a ver a natureza e os homens, atingir as condições de sua liberdade. O mundo é um prolongamento da escola, onde o espírito conclui sua formação segundo o estilo indefinido de sua liberdade pessoal”.

²⁶ Ver ADAM, Jean-Michel; PETITJEAN, André. *Le Text descriptif* (Poétique Historique et Linguistique Textuelle). Paris: Armand Colin, 1989, p. 9-15; HAMON, Philippe. *Introduction à L'analyse du descriptif*. Paris: Hachette, 1981, p. 180 a 223.

Na primeira página do diário amazônico sabemos que o nosso viajante escolhe a bengala para compor a bagagem. Por um lado, o peso dessa bagagem é figuração dos livros – estofo de uma vida de gabinete – que, levada na mente não o deixaver a natureza por ela mesma; por outro, a bengala, mais do que apoio para o corpo, será usada como apoio para o equilíbrio das duas “consciências” (a “lógica e a poética”), especialmente no quadro Foz do Amazonas. O atraso, o esquecimento da bengala e os desabafos de quem está indo para um duelo decisivo²⁷ anunciam o quão inseguro está esse sujeito – menos viajante e mais antiviajante no primeiro diário. As impressões da paisagem urbana do Rio de Janeiro (**8 de maio**) são uma espécie de abertura que anuncia o teor oblíquo do quadro inaugural da viagem:

Não sei, acho o Rio uma cidade muito feia, mas dizem que é bonita... A natureza sim é maravilhosa, eu sei, mas a cidade, a urbanidade, o trabalho do homem, o sofrimento e a glória do homem é uma coisa detestável. O mais importante de observar são as ruas do bairro de residência e os subúrbios pobres. As ruas residenciais têm um ar família, um ar interior de casa de manhã, ainda sem limpeza pro dia, um ar indiscreto saia-e-blusa, que não é só ar, é verdade. A gente continua, como a descrita por Debret, mais que indiscretamente vestida nas portas, nas calçadas. E a pobreza, os operários dos subúrbios não têm a menor dignidade arquitetônica de seu estado: casas enfeitadíssimas, miseráveis, anti-higiências e enfeitadas bancando alegria²⁸.

Mário desenvolve nessa descrição dialética três planos correspondentes entre si. O primeiro, o visível, o conflito paisagístico a ser explanado se inicia com uma hipótese reticenciosa (“Não sei [...] é uma coisa detestável”). Em seguida, o autor-observador, antes de demarcar o tema do debate, estabelece a seguinte oposição: natureza “maravilhosa” X cidade “detestável”. Escolhe o segundo tema – a “cidade, a urbanidade, o trabalho do homem, o sofrimento e a glória do homem” – e propõe sua divisão em duas partes: 1) “as ruas dos bairros de residência”; 2) “os subúrbios pobres”. Na expansão do primeiro item, o viajante observa as ruas do centro da cidade e as qualifica de lugar indiscreto quando as compara com a aparência de uma família que acaba de acordar. Nesse momento matinal a organização da casa está por fazer e seus membros ainda estão vestidos de pijama: “um ar interior de casa de manhã, ainda sem a limpeza pro dia, um ar indiscreto saia-e-blusa”. Esse “ar indiscreto” é um dos lados do tema do segundo item, os subúrbios de duas faces: casas enfeitadas de fora “bancando alegria” e por dentro “miseráveis, anti-higiências”.

²⁷ “Estou sorrindo, mas por dentro de mim um arrependimento assombrado, cor de incesto. [...] Um vazio compacto dentro de mim. Sento em mim”. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 51.

²⁸ Ibidem.

No plano intermediário, a citação de Debret (“A gente continua, como a descrita por Debret, mais que indiscretamente vestida nas portas, nas calçadas”) nos mostra que o trecho como um todo, o conflito da paisagem urbana carioca, é atualização do conflito das aquarelas do pintor, cujo esforço foi de fazer arte “que mantivesse um vínculo com a realidade brasileira, sem perder de vista a dimensão crítica da postura ética neoclássica”²⁹. Nelas o pintor francês projeta o comportamento dúbio do negro “nas portas, nas calçadas” do Rio de Janeiro, como em *Negra tatuada vendendo caju* (1827)³⁰:

Figura 1-Negra tatuada vendendo caju

As duas vendedoras vistosamente vestidas (“enfeitadíssimas”) demonstram mesclar atitudes de apelo, espontaneidade (indiscrição) no ato de vender as frutas, mas sobretudo a do primeiro plano, absorta e indiferente às circunstâncias, não esconde o sentimento melancólico em relação à sua real condição servil³¹. Debret, o pintor que ilustrou a rotina das vendedoras

²⁹ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997, p. 72.

³⁰ DEBRET, Jean-Baptiste. *Negra tatuada vendendo caju*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 6 out. 2015.

³¹ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997, p. 74-75. O pintor francês, segundo Naves, “consegue dar forma às várias facetas que recobrem a vida diária dessa enorme camada

de ganho, é homenageado em outros momentos dos diários, como na sugestiva imagem de um “vendedor de fruta, negro” que o viajante descreveu quando estava no Alto Solimões³². Interessante notar que a fruta central tanto das aquarelas de Debret (nessa acima e na mesa de *Frutas do Brasil*) como do diário *O turista aprendiz*(e de *Macunaíma*) é o caju de gosto travoso, o mesmo sabor do país-paisagem³³.

Por baixo desses dois planos que compõem conflitos específicos (a contradição do pobre dos subúrbios análoga à contradição que movia os negros pelas ruas e calçadas do Rio de Janeiro, conforme pintou Debret), há o pano de fundo que norteia a obra *O turista aprendiz*: o problema cerne e “erro” do Brasil que, desproporcionalmente, tem corpo grandioso, “enfeitadíssimo”, “bancando alegria” e alma reduzida que, preenchida por valores do europeu e não próprios, vive estado doente, de tristeza, impotência. Para Mário, esse retrato do país, elaborado pelos seus fundadores, revela a visão míope de alguns, que só mostram a grandiosidade de seu corpo; em outros, como Debret e Gonçalves Dias, Mário notou *estranhezas* nos traços, um “sentimento ordenador”³⁴ de buscar uma medida, uma visão dupla. No entanto, o autor modernista se atenta para o fato de que mesmo no olhar desses românticos de visão dupla, a pintura no quadro das contingências histórico-sociais e as manifestações brutas da natureza permanecem em defasagem em relação ao “ar de grandeza” nele predominante. .

O autor nos quadros oblíquos de *O turista aprendiz* vai corrigir e inverter a direção e o sentido dessa visão de grandeza falsa dos românticos. Na pasta de cartolina verde em que deixou os originais do diário, anunciou essa mudança no desenho:

da população, ora acentuando o lado mais expansivo das relações, ora sublinhando um recolhimento doído que torna os escravos participantes mecânicos de um jogo pesado”. Ibidem, p. 45.

³² Ver crônica **11 de junho**. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

³³ No Mestrado defendido 2009 desenvolvi a dissertação *As várias faces do Brasil: a imagem do caju em Macunaíma*.

³⁴ PERES, Marcos R. Flaminio. *A fonte envenenada: transcendência e história em Gonçalves Dias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003, p. 174.

Figura 2– Capa do manuscrito de *O Turista Aprendiz*

Abaixo do título comprido um busto de mulher nomeado “América”, grotescamente coroada como uma rainha inglesa. A disposição irônica do enfeite europeu sobre o busto (inclinado e pequeno, em desarmonia com a proporção da cabeça), marcando a “inadequação”³⁵, antecipa a obliquidade dos quadros de paisagens amazônicas que também sobrepõem dois planos de desconformidade contrária à do romântico.

O autor de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, na aquarela apresentada, segundo a análise de Rodrigo Naves, desvia do cenário a “manifestação de grandiloquência”, preferindo conferir “uma certa inconsistência, um ar de transitoriedade que contribui para revelar a

³⁵ LOPEZ, Telê Ancona. Um projeto de livro. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 25.

natureza das situações do escravo, com sua precariedade e pobreza”³⁶. Mário de Andrade certamente atentou para as *estranhezas* das aquarelas de Debret que, mesmo inserido na arte de seu tempo, teve intenção social ao pintá-las com linhas de “relações frágeis”. Com base nesse “sentimento de organização” não só de Debret, mas também de Gonçalves Dias e Carlos Gomes, Mário em *O turista aprendiz* inverte a forma de configuração do país. No quadro imenso-cosmorama Foz do Amazonas, elaborado a partir de duas perspectivas, o autor mostra em cada uma delas a dualidade sem sintonia do país e de suas duas personalidades que, no final, terá um resultado. Mas primeiro é preciso saber a história dessa construção-travessia desde o início.

No manuscrito de *O turista aprendiz* do acervo de Mário de Andrade (IEB-USP) deixado na pasta de cartolina, há três “notas avulsas” soltas, escritas a lápis, sem data³⁷. Na segunda das três, o autor escreve:

Estou me convencendo que não sei viajar. A minha compreensão das paisagens, dos costumes e dos homens se processa quase sempre pelo *processo comparativo* que, no caso, me parece francamente errado. É justo que eu compreenda um poeta romântico e comparando com tudo o que sei do Romantismo e dos outros poetas românticos já meus conhecidos. *Mas é defeituosíssimo compreender a foz do Amazonas a comparando com versos dum poeta [...]*.

No Prefácio definitivo, de 1943, o autor paulistano explica o que é o sentimento de “antivianjante”³⁸ que o induz à escolha de “compreender a foz do Amazonas” através do olhar de um poeta romântico. No comentário do manuscrito acima, ele revela que a instrumentação escolhida para formalizar esse sentimento velado de ressentimento é o “processo comparativo”. A construção “das paisagens, dos costumes e dos homens” por esse método é como que imprópria para um viajante tradicional que busca aprender coisas novas³⁹, mas

³⁶ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997, p. 72. Para o crítico de arte, nas aquarelas de Debret “sobressai mais o afastamento em relação ao padrão francês do que a possibilidade de sua efetivação em terras coloniais”. Ibidem, p. 42.

³⁷ O assunto nessas três notas é assim dividido: na primeira, o autor escreve “Dedicatória”; na segunda, o texto (em parte citado acima) e, na terceira, escreve as seguintes frases: “*a noção de respeito diante de qualquer europeu*”/“Nós somos velhos, muito velhos, nós brasileiros diante de um norteamericano”, grifo nosso. Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP.

³⁸ No Prefácio (São Paulo, 30-XII-1943), Mário de Andrade assim define a sua postura de “antivianjante”: “Mas pro antivianjante que sou, viajando sempre machucado, alarmado, incompleto, sempre inventando malquisto do ambiente estranho que percorre”. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 49.

³⁹ Na continuação do texto mencionado acima, na segunda página das “notas avulsas”, o autor explicou com mais detalhe a dificuldade do viajar: “Na verdade eu estou viajando muito em torno de mim mesmo, aplicando egoisticamente as minhas experiências em vez de me enriquecer de novas. Às vezes me vem mesmo a ideia de que tal vez eu seja um ‘errado’, porém é impossível eu aceitar esse qualificativo. Simplesmente porque eu me

adequada a um “antiviajante” que deseja se sacrificar, fazer arte social⁴⁰. Ou seja, Mário parece avisar no trecho manuscrito que se na construção do cenário núcleo do Amazonas seguisse a perspectiva tradicional da elaboração da paisagem, como pintou Goethe em sua *Viagem à Itália* (1786-1788), faria uma interpretação esperada, fluida e sem *atраванco* (como fez em alguns pequenos quadros paisagísticos).

Ainda que seja “defeituosíssimo compreender a foz do Amazonas a comparando com versos dum poeta”, a interpretação será coerente com a sua postura de antiviajante, cuja arte encerra, segundo a análise de Roger Bastide, uma espécie de oculta ansiedade por manifestar-se na busca da natureza “tipicamente nacional”, como se o seu olhar de nativo deslocado no tempo pretendesse libertar-se da paisagem do romântico (do europeu) que, por contaminação, está infiltrada em seu pensamento e personalidade⁴¹. Se justamente só quem traz em si um pouco de europeu é que consegue descobrir essa natureza local, podemos dizer que o “processo comparativo” é o modo que encontrou para materializar esse olhar irônico, ambíguo, dividido, contra si mesmo, cuja alma se encontra crivada de misturas entre o local e o estrangeiro.

O erro, neste sentido, por ele reconhecido, estaria em, mesmo sabendo da impossibilidade de se libertar por inteiro das paisagens-tributos, penosamente e em vão, introspectivamente, esforçar-se ao extremo para exorcizá-las. Mário de Andrade, neste sentido, no seu “fazer paisagem” forçosamente exercita, a partir de seu conhecimento profundo dos românticos, um tipo de “nativismo ilógico”, seguindo o que disse Roger

sinto feliz; feliz mesmo nessa infelicidade atual de estar viajando. E o que é mais decisivo ainda: é trazer uma consciência de mim mesmo que se não de paz e muito menos pacificada por suplantação, é muito nítida e muito firme. Deste jeito, é impossível a gente se acreditar errado e mudar”. Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP; pasta dos datiloscritos do diário *O turista aprendiz*.

⁴⁰ Em entrevista de 1935, Mário de Andrade esclarece os motivos que o levam a dedicar a “arte social” à pesquisa da matéria brasileira: “Não sou ‘culto’, a minha obra: [...] uma curiosidade em via de satisfação”, responde ele ao repórter. Em seguida, diz: “Quero ser útil ao meu país; são apenas destinos a que me dei conscientemente, voluntariamente, conformação pragmática de minha vida ao meu país pela vontade de ser útil [...]”. In: ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. Telê Ancona Lopez (Org.). São Paulo: T.A. Queiroz, 1983, p. 49.

⁴¹ Roger Bastide explica: “a literatura modernista, porque começou em São Paulo, grande centro de imigrantes, encerra uma espécie de secreto desespero a manifestar-se na busca do ‘tipicamente brasileiro’, como se pretendesse o nativo libertar-se da alma do imigrante que, por contágio, se vai infiltrando na sua; mas justamente só quem traz em si um pouco de imigrante é que consegue descobrir esse ‘tipicamente brasileiro’, no curso do diálogo que se abre no espírito dividido contra si mesmo, entre o brasileiro e o recém-desembargado da Europa. BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. *Revista USP*, São Paulo, nº. 56, p. 192-202, dezembro/fevereiro 2002-2003, p. 196.

Bastide⁴². A foz do Amazonas, enfim, será elaborada no curso desse tortuoso diálogo que se abre em seu espírito dividido.

Mas antes da análise do quadro, convidamos o leitor a uma rápida visita ao arquivo e à biblioteca do autor sediada no IEB-USP para conferir no datiloscrito do diário alguns aspectos das crônicas sobre a foz do Amazonas.

No arquivo: os datiloscritos

Na pasta verde, de cartolina, em que o autor deixou os datiloscritos, encontram-se dois registros em tinta azul e dois registros em tinta preta. Nos textos em cor azul, o autor localiza o ambiente em que estava, nomeia data e mês (**Bordo, 18 de maio X Belém, 19 de maio**); e nos de cor preta abrevia as indicações (**18 de maio X 19 de maio**). Essa organização apresentada em duas versões, no primeiro momento, revela para alguns críticos que o autor escolheria uma delas quando fosse publicar o livro. No entanto, tal hipótese parece improvável se o foco do olhar do viajante para o lugar marco e inaugural da viagem está na primeira versão (em tinta azul), com a descrição das duas impressões da foz do Amazonas.

Nota-se uma unidade interna entre os textos em tinta azul e preta, elaborados em momentos distintos⁴³. As crônicas da versão datilografadas em tinta azul são as principais e recebem títulos no índice do livro: **Bordo – 18 – Foz do Amazonas de fantasia e Foz do Amazonas – 19 – A realidade**. Acredito que, talvez por pretender iluminar o ponto fulcral da problemática paisagística do país encenada nessa versão, ele elaborou depois as segundas em cor preta. Essas últimas são como que o subsolo interpretativo daquelas, uma camada que analisa e sintetiza o assunto. Neste sentido, se o autor conservou as duas versões, é menos

⁴² Segundo o crítico francês, Roger Bastide, “pintar a natureza brasileira no que ela tem de mais tropical, de mais antieuropeu, é de um nativismo ilógico. Porque, quer queira ou não, o artista se coloca, para isso, exatamente no mesmo pé que o estrangeiro recém-chegado: quer dar uma sensação de exotismo. Para poder elogiar o que a paisagem carioca [ou a amazônica, acrescentamos] tem de original, é preciso compará-la mentalmente com outras, e, logo, adotar, provisoriamente pelo menos, uma alma europeia”. Ibidem.

⁴³ Segundo Telê Ancona Lopez, “os originais do livro preparado por Mário constam de 106 páginas de sulfite branco, tamanho ofício, datilografadas a tinta azul e a tinta preta, em dois espaços, reunindo um diário. A datilografia azul corresponde às nove primeiras páginas que nos oferecem o Prefácio (datado de 30 dez., 1943), o registro dos primeiros dias e o trecho ‘Vogando no rio’, sem data e deslocado. As outras páginas, datilografadas a tinta preta e numeradas de 4 a 87 [...] apresentam a continuação do diário de 1927, [...]”. LOPEZ, Telê Ancona. Um projeto de livro. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 26.

provável que tenha sido para optar por uma delas do queparaplanejar a retomada, sobretudo, da segunda com fins de acabamento⁴⁴.

Depois da análise,conclui-se que os dois pares de crônicas sugerem mais segmentos autônomos que se complementam. Afinal, o autor, nesse grande quadro, busca desestabilizar a grandiosidade da foz do Amazonas interpretada pelos românticos como um todo infinito. O autor modernista nesses dois pares de crônicas examina tal questão através de três modos de olhar o objeto: de longe, *in locu* e nas proximidades de Belém. Na discussão dessas crônicas de descrição literária e ensaística, reuniremos cada texto central ao seu par de apoio, constituindo, assim, dois grupos de textos, conforme estabeleceu Telê Ancona Lopez na organização do livro: **Bordo, 18 de maio X 18 de maio; Belém, 19 de maio X 19 de maio.**

Na biblioteca: as “matrizes de criação”

Ao expor seu modo peculiar de criar artisticamente, Mário de Andrade nos mostra que sabe a arte de esconder tudo de modo que tudo possa ser descoberto, para lembrar um dos raciocínios de Walter Benjamin. Mesmo uma primeira apreciação pouca atenta dos blocos de crônicas deixa entrever que elas foram organizadas a partir de uma intrincada combinação de leituras, sendo as mais recorrentes aquelas da tradição romântica. Nelas, o autor, enuncia explicitamente importantes referências universais (Dante, Wordsworth e o bíblico livro de Jó) e locais (trecho destacado com aspas de *Iracema* de José de Alencar; o nome de “castro-alves”; o título da célebre obra de Gonçalves Dias, *Y-Juca Pirama*).

Os relatos dos viajantes estrangeiros pela Amazônia, empreendida por cientistas e artistas no século XIX, foram também importantes “matrizes de criação”⁴⁵ dos grandes quadros de paisagem, ainda que não derive deles a engrenagem com que o autor irá operar seu “processo comparativo”. Rastros textuais nos mostram o quanto eles foram pesquisados e lidos pelo autor que buscou, na descrição de suas paisagens amazônicas, desarticular o modelo de descrição da tradição romântica-naturalista⁴⁶. De fato, pensando na complexidade

⁴⁴ No último parágrafo da crônica **Belém, 19 de maio**, o autor intentando continuar o raciocínio na crônica **19 de maio**, repetiu o nome do filme *Não percas tempo*, de William Fairbanks. Essa repetição parece indicar que o trabalho ainda estava em elaboração.

⁴⁵ Expressão de Telê Ancona Lopez, em seu ensaio *Macunaíma Marupiara ou a construção da matriz*. In: DAIBERT, Arlindo. *Macunaíma de Andrade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000, p. 12.

⁴⁶ Na carta-aberta, escrita em 20 de setembro, de 1931, a Raimundo Moraes, na coluna da crônica “Táxi” que assina no *Diário Nacional*, Mário de Andrade, na resposta ao autor de *Amphitheatro amazônico* (1936), ao mesmo tempo em que reconhece a preocupação do amigo que tentou protegê-lo dos opositores – “maldizentes”

de composição dessa paisagem de abertura de *O turista aprendiz*, notamos que os diários dos viajantes do século XIX pelo país – fonte primária das obras dos autores de ficção do Romantismo, de acordo com Flora Süssekind⁴⁷ – são na descrição de Mário de Andrade fontes de ordem secundária. As fontes primárias do nosso autor na elaboração pelo “processo comparativo” das crônicas do primeiro grupo (**Bordo, 18 de maio; 18 de maio**) são formadas pelos três escritores chaves do nosso Romantismo literário: José de Alencar, Gonçalves Dias e Castro Alves⁴⁸. E a fonte sugerida para compor o processo no segundo grupo (**Belém, 19 de maio; 19 de maio**) é Euclides da Cunha.

No primeiro grupo de crônicas, embora não nomeado, indícios textuais apontam ser Gonçalves Dias – o poeta, filho de português com cafuza e que também escreveu diário⁴⁹ sobre viagem ao Norte do país – o guia pilar escolhido para compor o “processo comparativo” da construção do imenso e ambíguo painel sobre a foz do Amazonas, sendo os demais convocados para auxiliar o processo: José de Alencar, o romancista dos heróis lendários na abertura; e Castro Alves, o guia que arremata o quadro com a sua “imperfeita” forma poética. E Debret seria o artista escolhido para antecipar o problema a ser mostrado. O autor, ao continuar o “processo comparativo” entre o seu olhar de escritor modernista com o do escritor romântico Gonçalves Dias, no segundo grupo de crônicas (**Belém, 19 de maio; 19 de maio**), busca um guia não explicitado para auxiliá-lo: Euclides da Cunha, o engenheiro-literário que, no início do século XX, foi para a Amazônia a trabalho e relatou as suas impressões em *A margem da história*, livro que Mário possuía e no qual marcou trechos.

que o acusavam de plágio em *Macunaíma* –, com naturalidade problematiza tal gesto no levantamento das “matrizes de criação” da rapsódia. Com isso, ao confessar-se “rapsodo”, revela o quanto leu e plagiou os diários dos viajantes estrangeiros e nacionais, uma das “inspirações estranhas” não dispensadas também na construção de *O turista aprendiz*. Cf. ANDRADE, Mário de. *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 433.

⁴⁷ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 33; 217.

⁴⁸ Nas palavras de Antonio Candido, no panorama da primeira fase romântica, Gonçalves Dias e José de Alencar, cada qual a seu modo, contribuem para dar “à literatura, no Brasil, uma categoria perdida desde os arcades maiores e, ao modo de Cláudio Manuel, fornece [m] aos sucessores o molde, o padrão a que se referem como inspiração e exemplo”. E Castro Alves, por correspondência simétrica, é o “outro apoio da curva poética” iniciada por Gonçalves Dias, pois nesse fim de período ele verá a “desarmonia” não mais como “fruto das lutas interiores”, mas “sobretudo como resultante de lutas externas”. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). 2º. vol. São Paulo: Martins, 1959, p. 81; 267.

⁴⁹ Em 1858 aconteceu a Expedição Científica, patrocinada pelo Governo Imperial, incumbida de estudar as riquezas naturais da Amazônia. Gonçalves Dias foi designado para chefiar a Seção Etnográfica. O lírico romântico entrou nos domínios da ciência e produziu diversos relatórios, além do diário de viagem. Ver MONTELLO, Josué. Introdução. In: DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias na Amazônia: relatórios e diário da viagem ao rio Negro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

Na edição de dois tomos da Garnier, organizada e revista por J. Norberto de Souza Silva, na parte referente a notícias sobre as fases da vida do autor pelo Cônego J. C. Fernandes Pinheiro (em Nova-Friburgo, 20 de janeiro, 1870), Mário de Andrade assinala com curto traço e menciona o termo *import*, assim como escreve “34 anos” na página em que está a observação sobre a ida de Gonçalves Dias para a Amazônia⁵⁰. O viajante modernista, coincidentemente, também viajou para o Norte aos 34 anos. A hipótese na crônica **Bordo, 18 de maio** é a de que Mário de Andrade utilizou para criar o seu quadro Foz do Amazonas uma carta de Gonçalves Dias sobre o rio Amazonas como fonte. A longa carta-ensaio, de 1861, encontra-se numa outra edição da Garnier⁵¹ e foi enviada ao amigo Antônio Henriques Leal, que a publicou no jornal *Progresso*. Nessa carta, a primeira de “uma série” de cartas que Gonçalves Dias pretendia escrever sobre a Amazônia, o nosso autor modernista marcou trechos a lápis. De quase oito páginas, de vínculo com a estética do sublime por acusar leituras e aproximações com as estéticas filosóficas de Kant e, sobretudo, Schiller, a missiva parece ter sido reveladora para Mário de Andrade. Afinal, a *dupla visão* da natureza real e transcendente, como propôs Schiller, está nela representada, segundo o crítico Marcos Flamínio Peres⁵².

Foz do Amazonas-fantasia: questionamento da grandeza do romântico

Viajante *travelling*: o navio e a linha demarcadora do olhar

Mário de Andrade, na viagem, levou máquina fotográfica de caixão, brasileiroamente por ele chamada de **Codaque**, e D. Olívia levou máquina cinematográfica⁵³. Na elaboração

⁵⁰ “Deixando a provincia do Ceará escolhida pela commissão como de suas operações fez Gonçalves Dias uma curta visita aos seus amigos do Maranhão (em fins do anno de 1860) dirigindo-se d’ahi as duas mais septentrionaes provincias do imperio. Nas margens do caudaloso Amazonas, pensava elle encontrar a solução dos grandes problemas ethnographicos e linguísticos que tanto têm preocupado os sabios do antigo e novo continente. Nessas pesquisas consumio cerca de seis mezes e ao cabo d’esse tempo achou-se com a saúde tão deteriorada, que forças lhe foi tomar o caminho do R.J., onde aportou em principios do anno de 1862”. In: DIAS, Antonio Gonçalves. *Poesias de A.G. Dias*. J. Norberto de Souza Silva (Org.). Tomo I. Rio de Janeiro; Paris: Livraria Garnier, p. 30-31. Essa obra encontra-se na Biblioteca Mário de Andrade – IEB-USP.

⁵¹ O autor de *O turista aprendiz* lera a longa e antológica carta (enviada em 20 de dezembro de 1861 a Antônio Henriques Leal), publicada em *Obras posthumas de A. Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1909, 137-144. Essa obra está na Mário de Andrade – IEB-USP.

⁵² PERES, Marcos Flamínio. *A fonte envenenada: transcendência e história em Gonçalves Dias*. São Paulo: nova Alexandria, 2003, p. 38, 39.

⁵³ Na crônica **14 de junho**, em “parada matinal em Fonte Boa”, D. Olívia aparece “com a máquina cinematográfica em punho” cinematografando “o prefeito, mulher e os dez filhos”. In: ANDRADE, Mário de. *O*

dos grandes quadros paisagísticos da enigmática natureza da bacia do Amazonas, o autor, para ordenar a sua visão e escavar os objetos alçados a monumentos pela tradição romântica, precisou da mediação de dispositivos ópticos que conferem uma hierarquia ao que é visto. A necessidade de aparelhos (microscópio, lentes e telescópios) para enquadrar a natureza é antiga, pois, segundo Paul Virilio, desde a Renascença eles são utilizados pelos viajantes para alterar profundamente os contextos de aquisição e restabelecimento das imagens mentais⁵⁴. Mas os pintores do século XV, para dar início à representação da cena profana da natureza nos quadros em que predominavam as cenas do sagrado, apegaram-se ao recurso de enquadramento das “janelas” que, aos poucos, resolverá a questão da representação paisagística.

Alain Roger, em *Court traité du paysage*, explica que o aparecimento da “janela” dentro do quadro no contexto da pintura clássica foi acontecimento decisivo para o surgimento da pintura paisagística: uma “[...] *veduta* interior ao quadro, mas que o abre ao exterior”. “Esta descoberta é, muito simplesmente, a invenção da paisagem ocidental”⁵⁵. Mário de Andrade usou e atualizou em suas paisagens a figura tradicional da “janela” como estratégia necessária para esquadrinhar o horizonte, isolar partes dos imensos objetos do espaço amazônico. No entanto, como lembra Teresa Poester⁵⁶, o mecanismo retórico da janela como enquadramento pictórico “irá mais tarde influenciar e ser influenciado pelo enquadramento da fotografia e do cinema”⁵⁷.

O enquadramento das principais paisagens do Amazonas é feito pelo narrador em movimento, seja como passageiro do navio ou, como veremos no segundo capítulo, a pé segurando a sua máquina fotográfica. O crítico português Carlos J. Figueiredo Jorge conceitua essa relação de “duplo sentido” da janela inserida como solução de enquadramento num “espaço social em movimento” de *travelling* que, segundo ele, é procedimento recorrente nas

turista aprendiz. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 91.

⁵⁴ VIRILIO, Paul. *La machine de vision*. Paris: Galilée, 1988, p. 49-73.

⁵⁵ ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Editions Gallimard, 1997, p. 73.

⁵⁶ Teresa Poester acompanha desde o surgimento na Renascença até os dias atuais o recurso da “janela como enquadramento da paisagem na pintura”. In: AVANCINI, José A.; OLIVEIRA, Vinicius et al. (Org.). *Paisagem em questão: artes visuais e a expansão da paisagem*. Porto Alegre: UFRGS; Evangraf, 2012, p. 101-119.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 107.

narrativas naturalistas de viajantes, tais como as de Júlio Verne em *La jangada – huit cents lieues sur l'Amazon* (1880)⁵⁸. Nos termos do autor,

travelling designa o movimento das personagens num sentido mais imediato. Contudo, pelo uso que a técnica cinematográfica lhe dá, *travelling* é a própria imagem metonímica do olho humano, substituto maquínico deste. Vidro, lente para a captação de imagens, poderia ser uma ampliação da janela, [...], mas incluindo, em nosso entender, a componente movimento que nos parece fundamental para o processo ficar completo⁵⁹.

O autor modernista, neste sentido, ordenará no primeiro grande quadro a perspectiva e profundidade da imensa foz do Amazonas usando esse modo de enquadrar da técnica cinematográfica. A impressão é de que no grande e oblíquo quadro Foz do Amazonas o narrador vai encadeando várias cenas, criativamente, captadas no olho-lente da inusitada câmara. As *fenêtres* usadas para isolar e selecionar os fragmentos do cenário enorme são as do navio que, ao mesmo tempo, transporta o viajante e serve como instrumento óptico para ele enfocar o objeto. O navio é, assim, transposto pelo narrador personagem em máquina cinematográfica, tornando possível segmentar, fazer corte no plano, introduzir no quadro principal outras narrativas ligadas ao seu conhecimento da história do país.

⁵⁸ Júlio Verne, mesmo sem conhecer os lugares, escrevia “viagens imaginárias”, tanto que confidenciou certa vez: “só viajarei em sonhos... de biblioteca em biblioteca”. A partir de pesquisa e documentação com informações corretas, o autor escrevia sobre lugares que pertencem a “mundos deslocados (*mondes décalés*)”, tais como *Cinq semaines en ballon* e *La jangada*, respectivamente, os espaços da África e do Brasil – o Rio Amazonas. *A jangada* é uma viagem empreendida pela família de um rico fazendeiro de Iquitos que parte para Belém. João Garral, o personagem principal que esconde da família o seu verdadeiro nome e passado, constrói uma enorme jangada para descer o Rio Amazonas. O deslocamento sobre o Amazonas cheio de surpresas rumo Belém é para casar a filha e, mesmo sem ninguém saber, é também para resolver um mal-entendido do passado que lhe pode custar a vida. A jangada com dimensões de uma ilha tem “aspecto de uma pequena aldeia flutuante”. In: VERNE, Júlio. *A jangada*. Trad. de Vieira Neto. São Paulo: 1966, p. 45; 64. Segundo Carlos J. Figueiredo Jorge, o que constitui um caso excepcional nas obras do autor das “viagens extraordinárias” é “o deleite de conhecimento” do lugar desconhecido ou a “criação do espaço fascinante”, que “resulta da acção do herói” de saber enciclopédico. O modo de o protagonista colocar em cena o espaço desconhecido supera o modo da tradição naturalista, a corrente da qual Verne se aproxima e se afasta. Em *Cinq semaines en ballon* (1863), “a espacialidade percorrida pelo balão é percebida pelo olhar em picado que demarca e percepçiona”. Sobre o enquadramento do espaço, “embora não haja janela propriamente dita, [ela] é feita pelo óculo, pelos limites da barquinha do balão e por algumas extensões desta: a corda, a âncora, a escada”. No romance *A jangada*, o espaço percorrido pela jangada é percebido pelo olhar das personagens que também enquadra e percebe o espaço, a paisagem do rio Amazonas pelo olhar segmentado. Desse modo, conforme o estudo do professor da Universidade de Évora, Carlos Jorge, os romances de Verne pelo processo verbal ou descrição canônica aproximam-se da escola literária de Zola, mas a representação do espaço pelas personagens em movimento marca a diferença entre eles. JORGE, Carlos Jorge Figueiredo. *Jules Verne: o espaço africano nas aventuras da travessia*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000, p. 21; 22; 19; 38; 74. Mário de Andrade, na crônica “Cidades”, publicada no *Diário Nacional* em 1931, ao discutir o que prejudica o valor do livro de Le Corbusier sobre urbanismo e arquitetura, traz como comparação o estilo de Júlio Verne. In: ANDRADE, Mário de. *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 345.

⁵⁹ JORGE, Carlos Jorge Figueiredo. *Jules Verne: o espaço africano nas aventuras da travessia*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000, p. 72.

Telê Ancona Lopez, em seus estudos sobre a viagem amazônica do autor, mostra “a extraordinária capacidade [dele] de ver, de transmitir fotográfica e até cinematograficamente os elementos plásticos da paisagem, consolida[ndo], no texto, o olhar câmera”⁶⁰. Vale salientar que além de concretizar no texto o olhar-câmera, recursos usado como linha demarcadora do olhar na escavação das paisagens em seus vários planos e dimensões, o autor provavelmente *recolheu* nas imagens paisagísticas captadas na percepção imediata das câmeras ideias-sementes que o ajudaram a dar “presença”⁶¹ ao que viu na viagem. As imagens das câmeras, ao que parece, foram no decorrer dos anos, no gabinete, lembradas no semeio e plantio da tessitura inventiva da “paisagem retrospectiva” das crônicas, conforme explicou o autor em crônica de **12 de julho**: “às vezes se para, as paisagens serão codaquizadas, até cinema se traz! pra pegar em nossos orgulhos futuros a palhoça exótica, trançadinha com cuidado e fantasia”⁶².

Na expressão metalinguística “palhoça exótica”, o autor, inspirado na habitação do pobre do Norte e Nordeste, discorre sobre o modo de elaboração das paisagens dos grandes quadros de tessitura ambígua. Analisaremos esse trecho sobre o traje primitivo e universal do livro – inspirado na habitação humilde feita de folhas de coqueiro, da paisagem que o autor viu também a civilização europeia – na etapa final da travessia, quando o narrador já

⁶⁰ LOPEZ, Telê Ancona. O fotógrafo e o turista aprendiz/literatura e fotografia. In: *Mário de Andrade: turista e fotógrafo na Amazônia*. São Paulo: Associação Pró Parque Modernista; Instituto de Estudos Brasileiros, 1990, s/p.

⁶¹ O poema “Paisagem: como se faz” (1973), de Carlos Drummond de Andrade, ajuda-nos a pensar a tessitura paisagística de Mário:

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço
vacante, a semear
de paisagem retrospectiva.

A presença da serra, das imbaúbas,
das fontes, que presença?
Tudo é mais tarde.
Vinte anos depois, como nos dramas.

Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe
fibrilhas de caminho, de horizonte,
e nem percebe que as recolhe
para um dia tecer tapeçarias
que são fotografias
de impercebida terra visitada.

In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1983, p. 730. Telê Ancona Lopez notou tal aspecto ao afirmar que a estreita relação do texto e as imagens (as fotos clicadas pelo autor de sua **Codaque** na viagem) “nos permite imaginar a força da imagem no âmbito da criação do texto”. No capítulo II retomaremos essa questão. Ver LOPEZ, Telê Ancona. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 13, nº. 2, p. 143, jul-dez, 2005.

⁶² ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 136.

conseguiu solucionar quase toda a antítese, aplacar as sensações *inquieta*s, *sem repouso* que nesse momento inaugural, seguindo os versos do poeta, nele *renasce*m de modo confuso⁶³. Na chegada ao destino, o viajante se mostra deslocado no ambiente equatorial desconhecido (as “caíças”), o foco de sua travessia a ser descoberto, escavado, conquistado e, por isso, perseguido pelo seu polo europeu. O ímpeto inicial do viajante que, introspectivamente, vive e assiste à perseguição entre as suas duas personalidades, é escapar, fugir, recusar, rebaixar ao máximo os símbolos do europeu, do romântico, sendo a palmeira o maior deles.

Inversão do mar em canavial: preparação

O quadro Foz do Amazonas (elaborado na crônica **Bordo, 18 de maio**), oblíquo e exemplar da postura tensa do Mário “antiviajante” exercitando o “nativismo ilógico”, apresenta conteúdo dividido em dois parágrafos de tamanho desequilibrado que compõem dois momentos distintos e complementares. Neles, como tentaremos mostrar, o narrador enquadra as cenas paisagísticas por ele vistas e imaginadas do navio-câmera, ilusoriamente, segurado por ele em movimento na *dolly*⁶⁴.

No primeiro parágrafo da crônica, Mário elabora uma espécie de preparação para a contemplação da foz do Amazonas. Esse ponto de partida por ele observado da janela lateral do navio-câmera, seguindo a nossa proposição, é paródia ao olhar (a preparação) de Gonçalves Dias realizada nos parágrafos iniciais da carta enviada a Antônio Henriques Leal em 1861. A preparação do remetente se inicia com gracejo ao correio e exposição das imagens de fundo religioso e farmacêutico, sínteses da *visão dupla* do viajante romântico, que “mortificam e consolam”. A antecipação nas impressões do Amazonas real e irreal funciona como preparação do olhar para o viajante romântico ajustado às pressuposições do sublime.

⁶³ “Eu sou trezentos...”, escrito a 7 de junho de 1929: “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,/As sensações renasce

⁶⁴ *Dolly* – Veículo que transporta a câmera e o operador, para facilitar a movimentação durante as tomadas. MACHADO, Jorge (Org.). *Vocabulário do Roteirista*. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>. Acesso em: 03 ago. 2015.

Segundo ele, apesar de o grande rio suscitar interesse e comover “todo coração brasileiro”, quem o conhece descobre que o Amazonas dos livros não é o mesmo do Amazonas referido *in locu*:

O Amazonas!

Ao pronunciar esta palavra todo o coração brasileiro estremece. Os que têm visto sabem que a seu respeito se tem escrito mais ou menos do que a verdade; os que não viram ainda conservam e guardam lá em um dos escaninhos d'alma o desejo de o avistar ainda algum dia. *Pois, no meio de tudo, crê que o Amazonas nada mais do que um rio. Vê-se e admira-se, mas é só com o auxílio da reflexão que ele se torna assombroso*⁶⁵.

Com postura crítica contra aqueles românticos como Afonso Celso, em *Por que me ufano de meu país* (1900), primeiramente, o olhar de cientista de Gonçalves Dias se volta para o Amazonas desencadeador de impressões desmistificadoras: o “Amazonas nada mais do que um rio”⁶⁶. Esse “desprazer” momentâneo pelo objeto que acompanha o juízo estético do poeta romântico está na categoria kantiana do sublime⁶⁷. Segundo Gonçalves Dias, apesar de o grande rio suscitar interesse e impressionar, “é só com o auxílio da reflexão que ele se torna assombroso”.

Mas antes de mostrarmos a postura do viajante modernista retomemos, mesmo que resumidamente, as ideias do filósofo da *Crítica da faculdade do juízo* (1790) quanto ao seu modo de entender o objeto estético posteriormente continuado por Schiller. Na contemplação kantiana, em que a razão constitui fator supremo, a inclusão no espaço da inteligibilidade das formas vivas não produz uma universalidade, pois a contemplação do objeto “dotada de uma autonomia” tem finalidade esgotada em si mesma⁶⁸. A partir da abordagem de seu predecessor na terceira crítica, Schiller propõe uma interpretação filosófica da arte em que os

⁶⁵ DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Alexi Bueno (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 1115.

⁶⁶ Segundo Marcos F. Peres, “já se nota [no início da carta] um certo tom de despeito, de cientista capaz de se servir da observação para reduzir o mito ao fenômeno”: “O Amazonas! Ao pronunciar esta palavra todo o coração brasileiro estremece. [...] Pois no meio de tudo, crê que o Amazonas nada mais é do que um rio”. Mas o autor logo desiste desse tom no prosseguimento do parágrafo, de acordo com Peres, pois “a descrição vai-se distanciando do empírico, como se o cientista, ele próprio, se abismasse”. In: *A fonte envenenada: transcendência e história em Gonçalves Dias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003, p. 39-40.

⁶⁷ Para Kant, “o objeto é admitido como sublime com um prazer que só é possível mediante um desprazer”. KANT, Emmanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de Valério Rohden e A. Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 106. O autor Marcos Machado Nunes, no ensaio “Aspectos do sublime em uma carta de G. Dias sobre o Amazonas”, explica que, “para Kant, o desinteresse necessário ao juízo estético em geral (e é esse um dos pontos mais criticados da sua teoria estética), no caso do sentimento do sublime, requer a ‘natureza bruta’, despida de qualquer simbolismo ou utilidade. Gonçalves Dias faz um uso retórico dessa abordagem através de um desinteresse provisório”. Disponível em: seer.ufrgs.br/organon/article/download/33476/21349. p. 7.

⁶⁸ Sobre a razão de o objeto estético em Kant não determinar a universalidade, ver: SILVA, Franklin Leopoldo. Schiller: uma reflexão sobre a arte. *O Estado de S. Paulo*, 20/01/90, nº. 495, ano VII, p. 5.

sentimentos do sujeito e a materialidade do objeto consolidam-se artisticamente numa união recíproca e *lúdica*, resultando, assim, uma “unidade *concreta* entre pensamento e a representação sensível, [como] o meio de escapar às *abstrações* do entendimento que o separa”⁶⁹.

Nessa reivindicação de conciliação e totalidade – “contra a infinitude abstrata do pensamento do dever pelo dever do entendimento amorfo”⁷⁰ –, Schiller, portanto, propõe a *interpenetração* entre a natureza e a realidade, os sentidos e as sensações. Em *Poesia ingênua e sentimental*, publicada em 1795 e 1796, o filósofo explica que

[O poeta sentimental] “reflete” sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta. [...] Por isso, o poeta sentimental sempre tem de lidar duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com a sua Idéia enquanto infinito, e o sentimento que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte⁷¹.

Gonçalves Dias, leitor de Kant e Schiller, antes de adentrar nas impressões do Amazonas “enquanto infinito”, rapidamente se concentra naquelas que fazem dele “realidade enquanto limite”⁷². A sensação de sobressalto – o estremecer do coração –, porém, causada na proximidade com o objeto que estabelece a reflexão: “Vê-se e admira-se, mas é só com o auxílio da reflexão que ele se torna assombroso”. Será nesse segundo momento que o poeta pela reflexão – motivada pelo cenário real – irá apreender o Amazonas ideal – “um ponto de vista mais abstrato e totalizador, mas enriquecido pela carga de concretude que só o contato com a natureza em estado bruto permite proporcionar”⁷³.

O nosso viajante, que se mantém em contínuo controle dos anseios do ideal romântico – a tendência de elevação à abstração a que tende a razão –, a partir da apropriação e reinvenção das modalidades do sublime desenvolvidas na carta de Gonçalves Dias, desenvolve um particular quadro de paisagem. O alvo desse viajante é, assim, desvio da postura

⁶⁹ TERRA, Ricardo. Atualidade de Schiller. *Novos Estudos CEBRAP*, n.º. 34, novembro de 1992, p. 233.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 64.

⁷² Ibidem. O homem, segundo Schiller, “enquanto não intui e não sente, nada mais é do que forma e capacidade vazia”, p. 65.

⁷³ Segundo Marcos F. Peres, “que pese a necessidade do impulso ao infinito, o contato com a realidade sensível refreia o excessivo distanciamento do poeta em relação ao objeto, impedindo que ele abdique de sua condição vital de ‘participante’ para tornar-se mero ‘espectador’”. In: *A fonte envenenada: transcendência e história em Gonçalves Dias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003, p. 42-43.

romântica que conserva “um ponto de vista unificador, por isto mais distante”⁷⁴, vez que para Schiller o “poeta sentimental” se expressa pela “arte do infinito”. Mário de Andrade, como “antivaijante”, problematiza a “conversão do limitado num infinito”⁷⁵. Ou seja, na transfiguração do objeto por meio da imaginação, procura desestabilizar a atitude do olhar duplo gonçálviano, cuja ênfase é no nobre e no eterno do objeto transformado em monumento ou símbolo eterno, *imperecível*.

Mário de Andrade, em sua *visão dupla* da foz do Amazonas, deixa para explorar o desinteresse kantiano inicial pelo rio no pensamento da crônica **Belém, 19 de maio** do segundo grupo. No entanto, ao contrário do que prevê o modelo kantiano, ele amplia ao máximo o sentimento de “desprazer” de modo que a decepção culmine em inesperada conclusão. Mas tal raciocínio adianta a discussão final do capítulo. O que importa nesse momento é saber que na preparação psicológica da visão contemplativa da Foz do Amazonas-fantasia (**Bordo, 18 de maio**), Mário, numa síntese carregada de ressonâncias históricas, inverte em nota ferina o gracejo, as imagens metáforas antecipadoras dos dois lados do Amazonas. Nela, ele exercita o breve “desprazer” kantiano, mas de modo diverso ao de Dias que se sente incomodado diante do fenômeno e, logo, distancia-se dele para voltar ao mito. Em digressão semelhante a uma cena cinematográfica (ou cena *flashback*⁷⁶), o narrador, antes da contemplação da foz do Amazonas vista como objeto sublime (grandioso), decide escavar as *raízes* da paisagem brasileira em objeto natural nem amazônico e nem nativo, por meio de operação irônica de modo a inverter a concepção schilleriana quanto à “conversão do limitado num infinito”.

Mas, antes disso, cabe assinalar que dois quadros subsidiários rodeiam o quadro principal do estuário, o ambiente de transição entre o rio e o mar. O tema do primeiro é o mar e do segundo, o rio. Foquemos então no tema do mar que antecede o quadro Foz do Amazonas. O tema, na verdade, objeto sublime preferido dos românticos do qual Mário sempre buscou se afastar por ser “grandeza longínqua, enorme”⁷⁷, precede o quadro inaugural da viagem em três momentos. A presença superior do mar “me insulta muito”, diz ele, em

⁷⁴ Ibidem, p. 42.

⁷⁵ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 7.

⁷⁶ *Flashback* – cena que revela algo do passado, para lembrá-lo, situar ou revelar enigmas. MACHADO, Jorge (Org.). *Vocabulário do Roteirista*. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>. Acesso em: 03 ago. 2015.

⁷⁷ No final da crônica e em outros escritos, diz gostar do mar e que um dia irá morar em alguma praia do Nordeste.

crônica publicada no *Diário Nacional* em 1932⁷⁸. O “assombro angustioso” expressado em relação ao mar, segundo ele, é devido à tendência de se “sentir sempre um respeito quase religioso por qualquer espécie de grandeza” que o faz sentir-se inferior ou o obriga a ter “uma atitude de preestabelecido respeito, que é quase subserviência”⁷⁹.

Na crônica **11 de maio**, o “antiviajante”, a bordo do **Pedro Ino** litoral do Rio de Janeiro, vivencia delírio noturno no mar que se torna estímulo para ele expressar o seu mal-estar. Na água refletem as luzes da praia e da cidade, mas também os impulsos sensíveis do viajante, que com enjoos vomita tudo o que vai descarregar da consciência na travessia. Sobre a água vagarosa do mar que “geme oleosa, pesadíssima”, tal qual o seu ser, borbulharão títulos de obras, nomes de personagens e autores conhecidos da tradição romântica universal, alguns nomes de escritores locais e contemporâneos seus, misturados a lugares, Avenida Rio Branco, sereias, cavalos brancos, bichos ferozes, gente ferida, sangue, multidão de escravos negros, sinalizando uma revolução de “velocidade sublime”. Uma prévia, portanto, daquilo que vai compor o processo comparativo do quadro Foz do Amazonas. Ainda sobre o mar, na costa do Espírito Santo, um inseto transformado em objeto sublime aparece para saudar os passageiros: a “borboleta mariposa” que, de tamanho desmedido e vestida de traje exótico, impõe grandeza e precede a descrição da foz do Amazonas compreendida por um romântico⁸⁰. Na costa do Recife, crônica **16 de maio**, o autor continua a projetar o seu mal-estar de antiviajante:

⁷⁸ ANDRADE, Mário de. *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 542.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ O aparecimento do esvoaçado inseto ocorreu pela manhã e causou alvoroço no navio: “[...] pela manhã apareceu a bordo uma borboleta mariposa que media bem uns três metros e vinte da ponta de uma asa à outra. Era toda de veludo pardo com aplicações de renda de Veneza, mui linda. Dessa qualidade eu já conhecia, porque uma senhora do meu bairro possui um casal no jardim. Isso não impediu que a aparição fosse recebida com aplauso geral, porque durante as correrias pra pegar a mariposa, ela sempre achou um jeito de apresentar os passageiros uns aos outros e de noite deu um baile no salão” (p. 55). De pouso em pouso, no escape das desconhecidas mãos dos tripulantes que ameaçavam tocá-lo, o inseto foi apresentando “uns aos outros”. Por isso, segundo o narrador, ele foi “recebido com aplauso geral”. Esse episódio está também na abertura da viagem ao Nordeste. Mário aproveitou a mesma passagem elaborada na crônica enviada ao *Diário Nacional*, em **3 de dezembro de 1928**. Porém, na criação do diário amazônico, Mário extrapola o significado do inseto do trecho anterior. Observa-se que o objetivo do inseto-mensageiro, em ambos os diários, é o mesmo: interagir os passageiros em início de viagem. Mas, no diário da primeira viagem, temos uma combinação ou colagem simultânea de dois insetos (“uma borboleta mariposa”). Nos compêndios científicos a borboleta e a mariposa apresentam aspectos semelhantes, mas têm diferenças quanto à anatomia e à maneira de agir. Nota-se que o inseto da viagem ao Nordeste (um “exemplar lindíssimo”, segundo o narrador), apresenta natureza menos estilizada do que o inseto da viagem amazônica. Na noturna entrada daquele diário, sabemos que “facilitou enormemente a conversa futura o aparecimento duma grande mariposa”. Nesse trecho, o autor nivela o hábito noturno da mariposa mensageira ao momento noturno da viagem. No diário amazônico ele se apropria do trecho predecessor, mas desnivela as acomodações desse arranjo: o inusitado inseto (a “borboleta mariposa”) voa em contexto matutino. Desse modo, Mário opera transformações de maior exigência artística no diário amazônico

Que sensações estranhas sinto... Em terra, mesmo em férias, não sei... há uma predeterminação psicológica, que não evita sequer um segundo a noção, o sentimento, não sei-o-que da luta pela vida, ou pelo menos do trabalho. O mar limpa o ser desse estado de ser. [...] Dobra-se o cabo Roque. Mar do Ceará. Amanhã chegaremos em Fortaleza⁸¹.

Sugerindo a iniciação de um rito de passagem, as “sensações estranhas” ligadas à personalidade originária do Sul são nesse momento asseadas pelas águas do mar que “limpa o ser desse estado de ser”. Dois dias depois, a abertura do quadro-cinema no primeiro parágrafo da crônica **Bordo, 18 de maio**. Momento de preparação do viajante que, antes da chegada à embocadura, realiza inversão da grandeza do mar em canavial.

No breve parágrafo inicial, o viajante narrador e personagem do relato, junto de D. Olívia, Dulce e Margarida – as companheiras de viagem que também recebem tratamento de personagens –, acorda no alvor na costa de Fortaleza. Do navio-câmera, na visão panorâmica lateral da janela ele observa uma lavoura de cana-de-açúcar plantada no continente. Com isso, o nosso viajante, no mesmo espaço onde os portugueses aportaram em suas caravelas, é instigado a uma retrospectiva impregnada de imagens que remontam aos primórdios da colonização do país.

Amanhecemos em pleno canavial. A isso chamam aqui de “verdes mares bravios”... É um canavial e não tem nada de bravo. Pelo contrário é meigo serviçal como um Chalaça e o **Pedro I** monta nele e faz o que bem entende. Até dá raiva. Banza banza namora come cana enquanto a gente está impaciente pra ver a foz do Amazonas amanhã. Foz do Amazonas...⁸²

Nas duas primeiras frases de abertura, separadas por um ponto final (“Amanhecemos em pleno canavial. A isso chamam aqui de ‘verdes mares bravios’...”), há dois sintagmas divergentes quanto ao modo de ver e conceber a natureza brasileira. No primeiro, temos a

do que na construção anterior do outro diário. Depois da adesão contrastante dos dois insetos, no final da descrição, menciona em separado “a mariposa”. Pretendendo ainda tirar partido das oposições, retrata o inseto de hábito improvável para o horário da viagem. Esse dualismo de sentido inverso na imagem do inseto-mensageiro mostra que a finalidade maior do narrador viajante é “solda[r] o insólito da invenção” (como diz Telê A. Lopez) na descrição da paisagem amazônica. Por isso, a medida dessa “borboleta mariposa” ultrapassa muitíssimas vezes ao seu mínimo e trivial comprimento. O narrador, indo em direção à enorme paisagem do Norte, afirma que o híbrido inseto (a “borboleta mariposa”) “media bem uns três metros e vinte da ponta de uma asa à outra”. A aparência das asas do espantoso inseto também é construído: “era toda de veludo pardo com aplicações de renda de Veneza, mui linda”. Como um artista plástico, o narrador nessa passagem impregna o inseto de colagens, formas e cores do artefazer. Ou seja, fecunda em suas asas *escamosas* tamanho colossais e roupagem antitética. A procedência do tecido das asas da “borboleta mariposa” é europeia: veludo e renda de Veneza. A origem da renda aplicada em sua asa-túnica, coincidentemente, é o clássico lugar onde o gênero paisagístico se fortaleceu, a partir do século XVI. A vestimenta do arquitetado inseto, imprópria ao clima tropical, possui, porém, a cor parda, a corda população mestiça brasileira.

⁸¹ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 58.

⁸² *Ibidem*, p. 59.

representação de um sujeito observador pouco propenso a se arrebatrar: a ocorrência precisa e localizada do tempo verbal (“amanhecemos” – conjugado no presente do modo indicativo e na primeira pessoa do plural), seguida da nomeação de um tipo de espaço que, mesmo antecedido por um adjetivo (“pleno canavial”), tendente a querer preencher o objeto de sentido incomensurável, é imprópria à categoria do sublime.

Observemos que o objeto “canavial”, por ser espaço mensurável – passível de comprovação – e se prender a fatos empíricos, enfraquece a finalidade totalizante do termo qualificador, embora também possa querer sugerir-lá. A expressão “Amanhecemos em pleno canavial” ecoa a paralelística frase “‘Stamos em pleno mar...”, reiterada nos poemas abolicionistas de Castro Alves – no início das quatro estrofes do poema “Navio negreiro”, como também em “Vozes d’África”: “‘S’ tamos em pleno mar”.

A qualidade do objeto e o andamento da linguagem na crônica do autor modernista, portanto, ressalta um tipo de viajante que não deixa se entregar facilmente. Tanto que nesse período sintático, o narrador apenas sugeriu estender a vastidão da plantação de cana a campo semântico do mar (canavial → mar)⁸³. Pois, mesmo em posição imóvel (no navio), o atuante e desgarrado observador modernista, no desejo de ver o país em suas particularidades, regride à dimensão infinita do fenômeno da natureza preferido da tradição romântica (mar → canavial). Diante do canavial – objeto natural invariável ou de vastidão monocromática apenas movimentada por leves ondulações –, sem muita dificuldade, ele freia o repouso e o perigo de seu olhar se perder na “riqueza de verde”⁸⁴ das agitadas águas do oceano.

No segundo sintagma, temos uma frase em forma de pergunta inacabada pinçada de uma obra romântica: “A isso chamam aqui de ‘verdes mares bravios’...”. No entanto, os “mares bravios”, por serem de tamanho e poder imensurável, causam assombro no observador, de acordo com o “postulado do sublime”, de Edmund Burke, publicado em 1757⁸⁵. O sujeito observador, que diante desse fenômeno fica diminuído ou apequenado, irá

⁸³ Do mesmo modo que a expressão “em pleno mar” nos faz pensar que estamos cercados de água de todos os lados, a expressão “em pleno canavial” nos coloca rodeados pela extensa plantação de cana.

⁸⁴ No segundo diário “*O turista aprendiz: viagem etnográfica*”, na crônica **Em Maceió, 9 de dezembro**, Mário de Andrade sobre a cor exótica do mar escreveu: “O mar tem uma riqueza de verde, maior que Copacabana. E então quando vistos de terra os verdes seccionam-se retos com essa liberdade plástica da natureza que os pintores dela têm vergonha de imitar por que... não é natural”. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 194.

⁸⁵ Essa paixão intensa seria um estado em que “a mente é tão inteiramente preenchida por seu objeto, que não pode dar conta de qualquer outro, nem, por consequência, refletir sobre o objeto que o ocupa”. BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Trad. de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus/Unicamp, 1993, p. 38. José de Alencar, segundo Eduardo Martins Vieira

projetar nele visões fantasiosas. Se no primeiro sintagma o viajante modernista, sobre as águas do Atlântico, anuncia avistar um tipo de natureza que por si só constrange qualquer ameaça de arrebatamento, no segundo sintagma, a imagem sublime do mar, que no olhar de Mário se confunde com a imagem antissublime do canavial, aparece para questionar o olhar de um certo autor oitocentista –chave do indianismo no decênio de 60 –que idealiza no/do mar a gênese da nova nação.

Preferindo suprimir nome do autor e obra, Mário de Andrade pronuncia com certa reserva a frase que sabemos estar na abertura do primeiro capítulo de *Iracema* (1865), de José de Alencar. O olhar inquisidor do narrador é seguido de resposta na qual aproveita para exercitar no próprio discurso a correção da postura romântica de José de Alencar, “o único escritor da nossa literatura a criar o mito heróico”, a representar a nação pelo lado épico, segundo Antonio Candido⁸⁶. Antes da análise da resposta do narrador viajante, continuemos a frase de Alencar, pois as reticências deixadas por Mário parecem soar como um pedido de prolongamento dela:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;/Verdes mares que brilhaiis como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros./Serenai verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas⁸⁷.

O trecho de abertura de *Iracema* confirma o estilo narrativo de José de Alencar que, segundo Alfredo Bosi, “cioso da própria liberdade, navega feliz nas águas do remoto e do longínquo. É sempre com menoscabo ou surda irritação que olha o presente, o progresso, a ‘vida em sociedade’”⁸⁸. A história do país então é apenas acessória do mundo fabular de José de Alencar. Os elementos da rústica natureza local – a jandaia sobre a carnaúba, os coqueiros, o sol e as praias – são motivos que ladeiam o mítico espaço do mar. Metaforicamente associado com a pedra esmeralda, o mar é convocado a iluminar e a proteger o “barco aventureiro manso” em que estava Moacir, o filho de Martin e Iracema, a gênese luso-tupi. Não ao acaso, a imagem preferida da estética do sublime (o mar) está acima mencionada na

(A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005, p. 235), ainda que não aluda a esse retórico tratadista inglês oitocentista de vários seguidores, como Hugh Blair, divulgador dele no Brasil, certamente conhecia as teses centrais do seu estudo.

⁸⁶ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). 2º. vol. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959, p. 222.

⁸⁷ ALENCAR, José. *Iracema*. São Paulo: Martins, 1865, p. 23-24.

⁸⁸ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 137.

segunda pessoa do plural do imperativo afirmativo e em tempo verbal que indica ação no futuro (“brilhais”, “serenai”, “alisai”).

Segundo Antonio Candido, as obras de Alencar expressam “a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção que dá a um país de mestiços o alibi duma raça heróica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário”⁸⁹. Cioso em desmontar esse “alibi” e mostrar os fatos em sua concretude, o narrador modernista utiliza verbos no modo indicativo e tempo presente. O mar, cujo encanto natural arrebatava facilmente qualquer viajante, na consciência do narrador é acuada para dar lugar ao canavial. O canavial, a natureza trazida pelo colonizador, possibilita a ele sentir os primórdios da história, da paisagem brasileira.

O canavial destacado na crônica de abertura do primeiro diário (universo ampliado no diário nordestino⁹⁰) liga-se à monocultura, à escravidão, ao latifúndio – tripé do Brasil colonial arbitrariamente independente. Neste sentido, “o pleno canavial” – que só no mito pode retinir uma possível vocação marítima do país – será natureza que, na comparação com o mar, afasta o país da glória das epopeias, das tintas épicas de *Os Lusíadas*. Mário de Andrade, em vez de compor a miragem oceânica que indica promessa de futuro, presentifica em seu trecho a vocação agrária do país surgida com a chegada do colonizador. Com isso, faz um contraponto ao romance de Alencar, elabora em seu trecho de teor também fabuloso uma interpretação ligada às origens do país – a origem das contradições da paisagem local.

O narrador-personagem constrói, na releitura do trecho da obra de José de Alencar, um imaginoso encontro entre o canavial e o navio. Nessa releitura, com o intuito de provocar o desnudamento do artificialismo do pensamento de Alencar, o autor utiliza o fluxo de consciência, deixando o seu pensamento como que solto, livre das convenções tradicionais.

⁸⁹ Nas palavras de Antonio Candido: “Assim como Walter Scott fascinou a imaginação da Europa com os seus castelos e cavaleiros, Alencar fixou um dos mais caros modelos da sensibilidade brasileira: o do índio ideal, elaborado por Gonçalves Dias, mas lançado por ele na própria vida cotidiana. As Iracemas, Jacis, Ubiratãs, Aracis, Peris, que todos os anos, há quase um século, vão semeando em batistérios e registros civis a ‘mentirada gentil’ do indianismo, traduzem a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção que dá a um país de mestiços o alibi duma raça heróica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário”. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). 2º. vol. São Paulo: Martins, 1959, p. 223.

⁹⁰ Nas crônicas **Bom Jardim, 7, 8, 9 de janeiro**. Mais adiante, Mário se encontra com José Américo de Almeida (**Paraíba, 28 de janeiro, 3 da madrugada**), cuja célebre obra, *A bagaceira*, é revisitada nas crônicas (**Paraíba, 1 e 2, 3 de fevereiro**). No diário e em crônica posterior ao *Diário Nacional* (16 de nov. de 1930), o autor modernista comenta sobre a miopia do autor nordestino ao tratamento do tema. In: ANDRADE, Mário de. *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 275.

Além desse recurso que, segundo João Luiz Lafetá, desmascara a linguagem tradicional (ou seja, por cruzar, simultaneamente, em vários planos uma mesma imagem sem a preocupação com a lógica ou a ordem narrativa, quebra os limites espaço-temporais, mescla presente e passado, realidade e fantasia), há outros: 1) a deformação natural da construção contígua à arte das vanguardas; 2) as imagens tomadas do cotidiano, que são como injeções de “recusa à idealização do real”; 3) a dimensão popular e grotesca “como contrapeso ao falso refinamento academista”⁹¹.

Por meio desses recursos de composição, o viajante, em sua reflexão, irá aproveitar das antropomórficas imagens do autor romântico (mar X barco), mas modificando-as, na medida em que rebaixa a exaltação da primeira (mar→ canavial) e sobe a categoria da segunda (barco→ navio). As imagens do canavial e do navio, ao serem exploradas em seus pontos diversos e opostos, encenarão em tom crítico a relação do colonizador com o país colonizado. Nessa transposição lúdica, o canavial e o navio **Pedro I**, deslocados de sua *doxa* habitual, exibem em chave carnavalizante o avesso da idealização romântica. Nesse exercício de metalinguagem⁹², desdobrado habilmente pelo narrador-personagem, a imagem dos “verdes mares bravios” de Alencar ganhará sentido concreto e desfavorável a uma visão idealizante. O sujeito da ação convocado para esmagar fantasia em torno dos “verdes mares bravios”, rebaixado em canavial, é o próprio navio **Pedro I**—metáfora do colonizador destacada no nome do monarca representado, por exemplo, pelo escultor francês que veio para o Brasil como integrante da Missão Artística Francesa no início do século XIX, Marc Ferrez⁹³:

⁹¹ LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 22.

⁹² Lafetá explica que “é como se os procedimentos fossem – não apenas explicados – mas desnudados diretamente diante do leitor; deslocados de seu lugar habitual, eles se exibem, evidenciando-se. A metalinguagem, aqui, se desdobra habilmente, num recurso de artista que procura obter a concretude daquilo que deseja exprimir”. Ibidem, p. 158.

⁹³ Cópia anônima em *biscuit* de escultura em gesso de Marc Ferrez: *Busto de Dom Pedro I*, 1826, Museu Histórico Nacional. Disponível em: <http://www.museuhistoriconacional.com.br/images/galeria20/mh-g20a001.htm>. Acesso em: 20 mar. 2015.

Figura 3 – Busto de Dom Pedro I (1826)

A seguir, Mário de Andrade a bordo de **Pedro I**⁹⁴:

Figura 4 – Bordo do Pedro I

No pensamento do narrador viajante, de um lado, o personificado canavial é o polo central do conflito convertido em sujeito passivo da ação, por outro, o navio **Pedro I** ao

⁹⁴ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); Fundação Vale, 2015.

figurar a presença do outro, é o sujeito agente considerado polo complementar daquele. Quando o viajante modernista, do enquadramento da janela do navio **Pedro I** (imaginado como câmera), recua o seu olhar-lente do mar para o canavial, sucedem-lhe digressões de um melancólico espetáculo. Nesse espetáculo, o olhar fantasioso de José de Alencar é revisitado pelo narrador participante a partir das imagens dinâmicas do canavial e do navio (inversão das imagens do mar e do barco de *Iracema*).

Na suspensão digressiva do narrador, semelhante ao que ocorre no cinema, tem-se a reprodução imediata de várias visões, cenas trazendo a origem das contradições do país-paisagem. Nessa paródia, criada pelo viajante modernista, o canavial, em vez de espaço imensurável e grandioso que até pode lembrar a “riqueza de verde” do mar,

pelo contrário é meigo serviçal como um Chalaça e o **Pedro I** amonta nele e faz o que bem entende. Até dá raiva. Banza banza namora come cana enquanto a gente está impaciente pra ver a foz do Amazonas amanhã. Foz do Amazonas...⁹⁵

O narrador de olhar-lente no início analisou o objeto-vegetal mais distanciado e, nesse momento de preparo para o ingresso na nova paisagem, aproxima-se dele para aliviar um pouco da sobrecarga contextual trazida do Sul. A cana, planta símbolo da nossa herança rural, sustentou o Brasil Colônia de Portugal e permaneceu como lavoura exclusiva no país, do século XVI ao XIX. Essa *forma* vegetal para cá transplantada de “países distantes”⁹⁶, base da colonização europeia, no olhar do nosso viajante modernista será símbolo que na sobreposição de imagens acomoda o universo da cana-de-açúcar, conforme pintou Cícero Dias⁹⁷:

⁹⁵ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 59.

⁹⁶ A cana-de-açúcar, assim como as “nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias”, na interpretação de Sérgio Buarque de Holanda, foi também transplantada para cá de “países distantes”: a gramínea de origem asiática trazida pelo homem ibérico ao Novo Mundo, anteriormente, foi plantada em grande escala na Madeira e outras ilhas do Atlântico. O colonizador, no anseio da permanência de suas velhas fórmulas (a um tempo personalistas, autoritárias e patriarcais), não se importou “em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil”, explica o autor das *Raízes do Brasil*. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 31, 47.

⁹⁷ Imagens do catálogo Cícero Dias: oito décadas de pintura. Projeto, curadoria e coordenação de Waldir Simões de Assis Filho. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2006, p. 50, 51. Cícero Dias – pintor pernambucano cuja arte foi analisada por Mário em crônica do diário nordestino de *O turista aprendiz* –, motivado pelo universo da cana-de-açúcar, na década de 1920, pintou aquarelas que revelam a esterilidade da região pela monocultura, como a primeira apresentada a seguir, nomeada de *Os senhores da terra*. Nessa tela, a representação de um espaço deserto pontilhado apenas por árvores tosadas, cuja disciplina parece imitação da postura alinhada do senhor da terra, sugere continuação na segunda, nomeada de *Passeio de Charrete no Canavial*, em que, no centro da exclusiva lavoura, está a elegância da família patriarcal, puxada pelos seus angulosos cavalos conduzidos por um serviçal que traz em punho um chicote.

Figura 5 – Os senhores da terra

Figura 6 – Passeio de charrete no canavial

A composição pictórica de Cícero Dias em torno do canavial é interpretada por Gilberto Freyre, o descritor das paisagens nordestinas que também está subterrâneo no trecho

de *O turista aprendiz*. Segundo José T.C. de Lira, ao contrário de Mário de Andrade, que descreve a paisagem equatorial do Norte e Nordeste pelo viés do *naufrágio*, Freyre a compõe com o propósito sedutor do *galanteio*⁹⁸. Nos termos do autor de *Casa Grande & Senzala*, é

impossível afastar a monocultura de qualquer esforço psicológico de interpretação social e até psicológica que se empreenda do Nordeste agrário. A monocultura, a escravidão, o latifúndio – mas principalmente a monocultura – aqui é que abriram na vida, na paisagem e no caráter da região as feridas mais fundas. *O perfil da região é o perfil de uma paisagem enobrecida pela capela, pelo cruzeiro, pela casa-grande, pelo cavalo de raça, pelo barco a vela, pela palmeira-imperial, mas deformada, ao mesmo tempo, pela monocultura latifundiária e escravocrática; esterilizada por ela em algumas de suas fontes de vida e de alimentação mais valiosa e mais pura; devastada nas suas matas, degradada nas suas águas*⁹⁹.

Mário de Andrade, de perfil contrário ao de Gilberto Freyre (que, na posteridade, recebeu o “perfil de aristocrata do Nordeste”¹⁰⁰), no seu relato de viagem, assim como nesse pequeno trecho da crônica que estamos analisando, construiu uma interpretação do Brasil também oposta: em vez de “conformista”, como a do autor de *Casa Grande & Senzala*, que adota, “sem reserva, o esquema ocidental de referências que privilegia o trabalho e interpreta a preguiça como vício”¹⁰¹, *nevoenta* e contestadora desse modelo de valores.

Mário de Andrade, nos grandes quadros da paisagem amazônica, revisita em tom irônico três desses elementos que o colonizador, segundo Freyre, utilizava para enobrecer o perfil primitivo da natureza que, com a plantação de cana, foi deformada e tornou-se estéril, como mostra as telas de Cícero Dias – o pintor que teve estilo analisado no segundo diário. Dois deles, de tamanho e força revirados em seu oposto, o navio **Pedro I** (em vez do barco a vela) e o canavial, que retine a imagem de um cavalo fraco (em vez do cavalo de raça), são retomados no quadro Foz do Amazonas. O terceiro, a palmeira-imperial, é símbolo vegetal que terá grandeza questionada (remoída) no primeiro diário para, no segundo, ser integrado à natureza local. A palmeira, de presença marcante nos relatos de viagem e,

⁹⁸ José T. C. de Lira compara e diferencia o olhar dos dois autores para a paisagem e cultura do Nordeste. In: *Naufrágio e galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, vol. 20, nº. 57, p. 143-176, 2005.

⁹⁹ FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. São Paulo: Global, 2004, p. 38-39, grifo nosso. A cana-de-açúcar, alicerce da colonização ibérica, foi, neste sentido, responsável pela divisão do país “em metades tão diferentes e até antagônicas”, pois resultou “um país de vida, costumes e paisagem manchada”; completa o autor pernambucano: “a cultura da cana, no Nordeste, aristocratizou o branco em senhor e degradou o índio e principalmente o negro, primeiro em escravo depois em pária. Aristocratizou a casa de pedra-e-cal em casa-grande e degradou a choça de palha em mocambo. Valorizou o canavial e tornou desprezível a mata”. *Ibidem*, p. 97.

¹⁰⁰ SOUZA, Gilda de Mello e. O mestre de Apipucos e o turista aprendiz. *Revista Teresa*, nº. 1, 1º. semestre de 2000, p. 87.

¹⁰¹ *Ibidem*.

sobretudo, o símbolo da arte do Romantismo, será o elemento mais lembrado por Mário de Andrade no decorrer diário *O turista aprendiz*, pois ele é consciente de que ela é a veste pitoresca mais usada pelo senhor da terra¹⁰² nas fazendas e pelo monarca no espaço privado e urbano imperial¹⁰³ para “criar ilusão”¹⁰⁴ de um ambiente nobre na primitiva realidade. Acompanharemos na travessia do nosso viajante esse símbolo-alegoria. Mas voltemos ao trecho da crônica sobre a inversão irônica do mar em canavial, em que o navio e o cavalo aparecem. E na tentativa de observar o jogo pendular da composição do trecho nos seus aspectos mais diversos, a seguir, um acompanhamento microscópico das imagens inquietas que se desdobram.

As imagens do canavial comparado a “um meigo serviçal”, em eco irônico com os “verdes mares bravios” de José de Alencar, subterraneamente, reportam a nódoa escabrosa da escravidão no país sustentada pela monarquia de **D. Pedro I**. O escravo que, nas travessias oceânicas, passava por sofrimentos terríveis nos porões dos navios negreiros, aqui aportado, era vendido a um proprietário que o tratava como um animal domesticado: “**Pedro I** monta nele e faz o que bem entende. Até dá raiva”. Seguindo esse raciocínio, podemos conceber semelhanças entre o papel do canavial com o papel da mão de obra escrava que “representou sempre fator obrigatório no desenvolvimento dos latifúndios coloniais”¹⁰⁵. A meiguice desse serviçal ressoa o seu modo de ser combinado, pois nas ruas e calçadas do Rio de Janeiro o “caráter compulsório do trabalho” escravo é por ele tingido de “espontaneidade”,

¹⁰² No romance *Til*, de José de Alencar, no capítulo “No tanquinho”, à medida que os personagens vão percorrendo a fazenda Palmas, o narrador vai descrevendo as “características produtivas e pitorescas” dela. Paula Maciel Barbosa, em tese defendida em 2012, estuda no romance esse “choque entre a realidade e o mundo ilusório em que a elite vive e que o narrador acompanha em algumas cenas”. Na organização da fazenda em que os recantos pitorescos são interdependentes do lugar de trabalho, os “ramalhetes de palmeiras de diversas espécies” são separados dos canaviais. BARBOSA, Paula Maciel. *O idílio degradado: um estudo do romance Til*, de José de Alencar. São Paulo. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 82-84.

¹⁰³ A majestosa palmeira – de porte delgado, perfil retilíneo –, na verdade, ganha realce em todas as dimensões do Império de D. Pedro II, incorporado ao modelo arquitetônico neoclássico. Em 1883, o rei foi fotografado (por Joaquim Insley Pacheco) em seu trono emoldurado por plantas tropicais, especialmente por palmeiras. As palmeiras da espécie imperial ao reforçar, portanto, valores como ordem, monumentalidade e direcionalidade, foram dispostas de modo sistemático nos espaços públicos do Império. Em 1842, enfileiradas na entrada do *Jardim Botânico*, do Rio de Janeiro, as palmeiras imperiais dão ao panorama singular regularidade na altura e conformação.

¹⁰⁴ SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 20.

¹⁰⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 48. Vale notar que o negro é imagem continuamente ativada nos dois diários, precede esse primeiro quadro da paisagem da bacia do Amazonas e depois se posterga, como se fosse uma espécie de eco que não pode faltar na apresentação da história e da sociedade brasileira. Observaremos essa questão no decorrer da tese.

“denguice”, “aparência faceira”, conforme análise de Rodrigo Naves¹⁰⁶. Mário, no entanto, talvez tentando mostrar primeiro o lado de resistência desse serviçal, antecede na crônica (17 de maio) a lembrança de uma anedota em que o “negrinho escravo” enfrenta destemido o filho do patriarca, ressoando, por isso, diálogo com o personagem de Machado de Assis¹⁰⁷, o negrinho Prudêncio que era maltratado, abusado e feito de brinquedo por Brás Cubas.

A frase em que o canavial é “um meigo serviçal como um Chalaça” encadeia outro tipo particular de classe social no país. No excerto “um meigo serviçal”, o artigo indefinido, seguido de adjetivo e substantivo aponta um retrato de indivíduo afetuoso que, pelo contexto em questão, poderia lembrar o caricatural agregado José Dias de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. O personagem José Dias, de acordo com o pensamento de Roberto Schwarz, é protótipo “homem livre, na verdade dependente” de um proprietário. De acordo com o autor de “As ideias fora do lugar”, a “colonização produziu com base no monopólio da terra”, além da conhecida população de latifundiários e escravos, essa terceira classe que, pela prática do *favor*, era o “nexo efetivo da vida ideológica” do país, segundo Schwarz¹⁰⁸.

Esse tipo de população do Brasil do século XIX é associado pelo narrador da crônica a “um Chalaça”. Observemos que o artigo indefinido não antepõe uma designação generalizante, mas um nome próprio, individualizado. A menção talvez seja a de Francisco Gomes da Silva (o Chalaça), amigo e secretário pessoal do Imperador D. Pedro I, que em troca de proteção política e financeira o acompanhava em atividades extraoficiais e extraconjugais.

A junção simultânea entre o canavial e o navio armada pelo narrador perfaz, em termos gerais, a relação de servilismo do país colonizado em relação aos mandos do país colonizador. Em termos específicos, o canavial como símbolo do nascente país, primeiramente, é transposto em imagens de tipos humanos representativos da época, submissos ao navio **Pedro I**. O canavial como “meigo serviçal”, por impor uma ambiguidade em cadeia, sobrepõe em si a imagem das duas classes que moveram o Brasil Colônia (o escravo, o homem livre retomado no “Chalaça”), mas também a imagem de um cavalo franzino amontado pelo dominante

¹⁰⁶ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997, p. 75.

¹⁰⁷ Sete dias antes (10 de maio), Machado de Assis apareceu em sonho para o nosso viajante: “barba feita e contou que estava no inferno”, “mas no inferno de Dante, no lugar pra onde vão os poetas. O único sofrimento é a convivência”.

¹⁰⁸ Para Roberto Schwarz, “o escravismo desmente as idéias liberais; mais insidiosamente o favor, tão incompatível com elas quanto o primeiro, as absorve e desloca, originando um padrão particular”. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 16.

navio, portanto, pelo proprietário e o monarca: “**Pedro I** monta nele e faz o que bem entende. Até dá raiva”. Está aludido na sobreposição das duas imagens, polos que se atraem, o processo de pisoteio e deformação do solo e matas do país.

Vale a pena uma retomada para o seguimento da discussão. O reflexivo narrador, com intuito de deslocar o sentido romântico do afirmativo par de imagens alencarianas (grandioso mar X frágil barco), elabora no trecho de abertura da crônica uma burlesca cena dialética de fundo histórico que inverte, problematiza e enfeixa sem síntese a tensão das suas imagens. No começo do trecho, a expressão “verdes mares bravios” tingida pela fantasia/grandiosidade é invertida para um canavial tingido pela realidade/inferioridade; o barco terno para um majestoso navio de nome nada accidental. No desenvolvimento do trecho, o narrador, que se mostra atado no objeto, problematiza as imagens iniciais do canavial e do navio: o canavial passa a transpor a imagem do escravo, do Chalaça e, por fim, de um cavalo-pangaré; e o navio passa a simbolizar D. Pedro I e os latifundiários.

O canavial que satura em si uma ambiguidade em cadeia, ligado ao seu par correspondente, desfila cenas do Brasil colonial, o Brasil vestido pela natureza e valores da civilização europeia. Na conclusão do trecho, o par irônico de imagens (canavial e navio), ordenado segundo as circunstâncias socioculturais do país, dá condição para o retrospectivo viajante articular uma síntese. Esse canavial é contemplado na imagem do obediente cavalo, que “Banza banza namora come cana”. O canavial, a base econômica da sociedade brasileira até o século XIX, referido pelo narrador através de combinações que beiram o *nonsense*, é o Brasil da monocultura da cana arrematado na heterogênea enumeração de verbos (“Banza banza namora come cana”). Essa série simultânea de verbos que reproduzem algumas ações do pobre cavalo-canavial soa como encenação das *sequências brasileiras*.

Nesse movimento de peculiar combinação em que a falta de pausa funde as partes num mesmo plano, pode-se ver no retrato do país: 1) o alheamento tristonho próprio do negro escravo (“banza banza”), como tão bem traçou Debret em *Negra tatuada vendendo cajus* (1827), exibida no início do capítulo; 2) a relação frágil de afeto e cumplicidade, favor e agradecimento entre o benfeitor e o serviçal¹⁰⁹ favorecido que emperra relações sólidas, um avanço seguro e estável (“namora”); 3) a deglutição arrastada das raízes da planta trazida pelo colonizador (“come cana”). As “raízes do Brasil” estão, neste sentido, projetadas nas raízes da

¹⁰⁹ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 18.

cana. A raiz da cana, afirma Mário de Andrade no segundo diário de *O turista aprendiz*, praticamente sepultou o rico solo nordestino: “O manapé [...], mais de metro, guardado feito tesouro de holandês. Ninguém não chega lá quanto mais raiz de cana!...”¹¹⁰. A raiz da cana, reproduzimos o autor, “praticamente sepultou” as riquezas do país. Essa crítica de Mário de Andrade à persistência da cana, responsável pela hipertrofia do solo do país posteriormente, foi aludida por Sérgio Buarque de Holanda quando em seu livro *—Raízes do Brasil—* reitera um depoimento da época: “revolvendo-se o solo para arrancar raízes, sobem à superfície corpúsculos minerais que entravam o crescimento das plantas”¹¹¹.

No espelhamento imaginativo do viajante, o canavial e o navio justapostos ressoam, enfim, o tipo de colonização no Novo Mundo. Ou melhor: a dupla de imagens mimetiza a infeliz (ou “desleixada”) gênese do país, da paisagem brasileira¹¹². Após a reflexão em torno do canavial e do navio, embora nada esteja dito, percebe-se uma passagem da ordem imaginativa para a ordem lógica. Da postura de “antivianjante” preocupado em escavar pela introspecção as “raízes” do país, ele passa à postura de viajante que, de volta à rotina do navio, se mostra eufórico para a chegada ao principal ponto turístico do Amazonas: “a gente está impaciente pra ver a foz do Amazonas *amanhã*. Foz do Amazonas...”¹¹³. As reticências ecoam a *comoção* dos viajantes que estão prestes a entrar na *porta imensa* do universo amazônico, conforme expressão de Raimundo Moraes em *Amphitheatro amazônico*.

Depois de apresentar a breve abertura do quadro-cosmorama, diorama, cinema, em que a introdução da carta de Gonçalves Dias foi parodiada por meio da inversão irônica do trecho de *Iracema*, no desenvolvimento ofoco é realizar inversão irônica espelhada do desenvolvimento da carta, em que o lado dominante da *visão dupla* de Gonçalves Dias é marcado: o seu olhar de grandeza que converte o Amazonas em mar.

¹¹⁰ No diário nordestino, o autor realiza uma série de crônicas em torno do tema do canavial e seus derivados, como a rotina do engenho e a bagaceira: **Bom Jardim, 7, 8 e 9 de Janeiro**.

¹¹¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 68.

¹¹² Sérgio Buarque, em *Raízes do Brasil*, explica que a “exploração dos trópicos não se processou, em verdade, por um empreendimento metódico e racional, não emanou de uma vontade construtora e enérgica: fez-se antes com desleixo e certo abandono”. As técnicas de plantação ou o “método predatório e dissipador” empregado nas lavouras, por exemplo, demonstram essa indisposição ao trabalho lento e persistente. Eles se serviam das férteis terras, diz Buarque, “não como senhores, mas como usufrutuários só para a desfrutarem e a deixarem destruída”. Ibidem, p. 43, 52.

¹¹³ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 59.

Inversão da grandeza do mar no rio: o conflito do ser e a vitória das sensações selvagens

Vimos no primeiro parágrafo que o viajante em *flashback* elaborou uma encenação de abertura enviesada e negativa ao realizar comparação de seu olhar com o de José de Alencar, autor de *Iracema*. Nas cenas, o olhar-lente do viajante modernista, na conversão da imagem infinita do mar na imagem perecível e medíocre do canavial, trouxe à tona toda a bagagem histórica e social do Brasil Colônia, de modo a representar (ao contrário do idealismo alencariano) a origem do país-paisagem. Sobre esse mar transformado em canavial estava o navio **Pedro I**, o símbolo do europeu-colonizador dominante em relação ao país nascente.

Na encenação do segundo parágrafo, o narrador de olhar-câmera desarticula o olhar (ainda que não confessado) de Gonçalves Dias que, na carta sobre o rio Amazonas, converte numa *visão dupla* o rio em mar. No entanto, esse enorme quadro, ainda que continue o teor dramático e oblíquo do primeiro parágrafo, ao contrário dele está carregado de positividade utópica do narrador-viajante que, na implícita correção do olhar totalizante de Dias – que só vê a grandeza do objeto externamente –, vivencia pelas sensações a grandeza sutil (“humana e cotidiana”) do objeto coerente com o modelo de uma civilização tropical. Com isso, o navio **Pedro I**, que anteriormente dominava sobre o mar, agora sobre o rio Amazonas terá posição alterada.

No segundo parágrafo, assim como no primeiro, o questionamento do objeto natural alçado à grandiosidade infinita continua menos exposto no conteúdo do que na estrutura do texto. A carta-ensaio do autor romântico, estruturada num “terreno formal” neoclássico, apresenta linguagem que, de “norma universalizante”, está “vazada no modelo setecentista”, segundo Antonio Candido¹¹⁴. No olhar do autor modernista, a carta de Dias é relida numa linguagem que, aberta à experimentação, conscientemente deformada devido à ligação com a arte popular e expressionista, autoproblematiza o objeto.

O sentido oblíquo do quadro Foz do Amazonas vazado na forma de Mário de Andrade consolida-se através de procedimentos linguísticos e estéticos citados páginas atrás, segundo Lafetá. Estes podem ser: 1) o tratamento psicológico da paisagem; 2) a descrição que, entrelaçada de interferências do autor-narrador, desde o título foge ao parâmetro

¹¹⁴ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). 2º vol. São Paulo: Martins, 1959, p. 87.

naturalista¹¹⁵; 3) a estrutura lexical redundante, pois os enunciados muitas das vezes acusam excesso de substantivos, adjetivos, por vezes flexionados em participípios e gerúndios; 4) o ritmo despreocupado e habilmente digressivo; 5) a focalização pausada do narrador “antiviajante” correlativa ao ritmo lento do navegar do navio-câmera e, por isso, marcada na perspectiva verbal do pretérito imperfeito. Observemos que de corpo parado e olhar em movimento, o tempo do quadro se mostra como processo. Esses recursos elaborados no quadro Foz do Amazonas de sentido inclinado, ao corrigirem o olhar do autor romântico, reforçam o seu argumento de que a nação deveria ter formação calcada em valores inversos.

Entendemos que, gradativamente, a inclinação à introspecção do viajante na crônica **Bordo, 18 de maio**, iniciada com imagens heterogêneas no primeiro parágrafo, vai ganhando no segundo parágrafo, cena por cena, certo equilíbrio que, sem eliminar as tensões de fundo, mostra mudança do estado de espírito do viajante, que de ser dividido tem a “epiderme de civilizado”¹¹⁶ encolhida e que aos poucos vai cedendo às “sensações selvagens” do ambiente. Cada detalhe, enfim, da forma dessa crônica – ritmo, sonoridade, sintaxe, figuras e até a desigualdade gritante do tamanho dos parágrafos – contribui para reforçar a diferente “interpenetração entre natureza e realidade” da arte marioandradiana, que apesar da procura schilleriana não atinge totalidade, universalidade.

Dois modos de descrever e olhar o objeto

O afastamento é condição essencial para todo e qualquer fazer paisagem. A bordo do navio-câmera, mais especificamente no enquadramento da “torre-de-comando” (na lente aberta do navio-câmera), o narrador-personagem anuncia a hesitação dele e de outros ao ver de longe a foz do Amazonas. Entretanto, ainda que não evidenciado, o introspectivo viajante,

¹¹⁵ Segundo Telê Ancona Lopez, “desde o título, na paródia, no humor, ficam bem claros a ausência da intenção de descrever acumulando informações, o desprezo à comportada objetividade”. LOPEZ, Telê Ancona. A bagagem poética do turista aprendiz. In: *Mariodeandradiano*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 93. A expansão do tema é feita em descrição que visa transgressão ao modelo clássico da descrição épica e ornamental adotada pelos autores da vertente naturalista, conforme expõe Philippe Hamon em *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette, 1981.

¹¹⁶ Imagem do romance *A selva*, de Ferreira de Castro. O narrador em terceira pessoa nos conta as impressões de assombro do personagem português, Alberto, que sobe de navio o Amazonas rumo ao seringal onde vai trabalhar: “a sua epiderme de civilizado contraía-se sob o asco que o convés imundo lhe insuflava; o seu espírito sentia-se estranho, [...]”. In: CASTRO, Ferreira de. *A selva*. Lisboa: Guimarães e Ca. Lisboa, 1949, p. 43 (Obras completas, vol. II).

na visão panorâmica frontal do enorme cenário, parece exercitar uma comparação: “Estávamos todos trêmulos contemplando a torre-de-comando o monumento mais famanado da natureza. E vos juro que não tem nada no mundo mais sublime”¹¹⁷.

A emoção sobressalta na descrição vanguardista não parece ressoar aquele “todo coração brasileiro” que “estremece” diante do Amazonas evocado por Gonçalves Dias? O assombro ou espanto em relação ao objeto sublime, paisagem monumento do país, repercute o inevitável sentimento do romântico, mas também revela uma intenção do viajante modernista em problematizar essa reação. A oração dividida em dois períodos apresenta a mesma mensagem, mas com pontos de vista controversos. No primeiro, o verbo está conjugado no pretérito imperfeito, na primeira pessoa do plural; a descrição é realizada em frase prolixa e sem vírgula. A acumulação de palavras proparoxítonas e paroxítonas, o gerúndio, o particípio ressoam uma propositada pronúncia alongada da oração: “Estávamos todos trêmulos contemplando a torre-de-comando o monumento mais famanado da natureza”.

Na segunda frase, o uso do tempo presente na segunda pessoa do plural, indicando aqueles a quem se fala (vos), mostra um tipo clássico de narrador que celebra em máximo alcance o fenômeno natural – “E vos juro que não tem nada no mundo mais sublime”. Diferente do anterior, esse olhar privilegia na descrição um tipo de ritmo, sonoridade e sintaxe tendentes ao fechamento próprio da fisionomia séria do viajante aterrorizado com a dimensão e o poder do objeto. A oração organizada em dois sintagmas em oposição revela, assim, a intenção questionadora do narrador da crônica, que compara pela enunciação o seu modo de descrever (de um “antivijante”) e de um romântico que pressupomos ser Gonçalves Dias.

O olhar do viajante modernista, na contramão do olhar do autor romântico quedesvia o olhar do cenário monótono do rio descrevendo-o com qualificativos do mar, eleva e caracteriza de positividade esse estigma do ambiente fixado em toda literatura amazônica. O rio –o caminho, travessia de seu ser dividido –tachado pela tradição de natureza invariável e uniforme, no olhar-lente do viajante modernista, mais especificamente no quadro Foz do Amazonas-fantasia,tem pecha invertida.No entanto, o esclarecimento sobre a transformação desse fator, podemos dizer sintoma do ambiente, em fundamento positivo na construção do quadro relativo à crônica **Bordo, 18 de maio**, está discretamente inserido no miolo da crônica **Belém, 19 de maio**. A chave para explicar o movimento do olhar do viajante nas águas e ilhas

¹¹⁷ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 59.

do Amazonas se encontra, portanto, escondida na segunda crônica de sentido inverso, mas complementar da primeira. A frase que ilumina o modo de o narrador olhar o cenário (de longe) e compor o quadro é a seguinte: “Pra gente gozar um bocado e perceber a variedade que tem nessas monotonias do sublime carece limitar em molduras mirins a sensação”.

Esse trecho da segunda crônica elucida o procedimento do olhar do viajante na feitura do quadro-cinema sobre a foz do Amazonas vista de longe. Esse mesmo trecho está ampliado na carta enviada a Manuel Bandeira durante a viagem – “Por esse mundo de águas – junho 1927”. Ele confessou ao amigo a dificuldade em concretizar na escrita o êxtase que descontrola: sente tomado, vencido, “abatido”, sem concentração e “clarividência discriminatória”¹¹⁸. O mergulho na pura sensação é profundo, mas não tem força compositiva, pois “carecendo de prumo reflexivo e racional o gozo que passa, morre sem comparação sem crítica nem mesmo posterior”¹¹⁹. Em seguida, explica para ele que essas monotonias que fatigam as sensações existem sim, mas também existem lá as “monotonias do sublime”.

Quanto a este mundo de águas é o que não se imagina. A gente pode ler toda a literatura provocada por ele e ver todas as fotografias que ele revelou, se não viu, não pode perceber o que é. A gente já sabe da monotonia porém monotonia é a palavra mais estúpida deste mundo. Tem monotonias insuportáveis e tem monotonias que a gente não se cansa de gozar. Assim está o Amazonas. Tem uma variedade prodigiosa se a gente põe reparo nela. E se não põe e se deixa prender por ela então é uma gostosura nilizante como não se pode imaginar outra, é sublime. Aliás ela tem sido bem relativa porque o Amazonas vai sendo camarada mostrando tudo o que possui, jacarés, até o morto descendo o rio e com a barriga estufada pra riba, bandos de garças de duzentas e mais, toda a passarada do museu Goeldi, todos os jeitos de tardes, de noites, de manhãs e meios-dias, e todos os peixes e frutas pra nosso paladar¹²⁰.

Ambos os trechos se completam, o da crônica **Belém, 19 de maio** e o da carta. O narrador-personagem, na construção do quadro de paisagem Foz do Amazonas-fantasia, percebeu as cores dúbias do rio, a variedade de suas ilhas e gozou “um bocado” nelas

¹¹⁸ “Vou tomando umas notinhas, porém estou imaginando que viagem não produzirá nada não. A gente percebe quando saíra alguma coisa do que vai sentindo. Desta vez não percebo nada. O êxtase vai me abatendo cada vez mais. Me entreguei com uma volúpia que nunca possuí à contemplação destas coisas, e não tenho por isso o mínimo controle sobre mim mesmo. A inteligência não há meios de reagir nem aquele pouquinho necessário pra realizar em dados ou em base de consciência o que os sentidos vão percebendo. Estou *ganzlich* animalizado me observo porque não encontro aquela clarividência discricionária que pra uso pessoal sempre conservei, mesmo nos momentos de maior prazer. O [a]batimento intelectual é quase que completo. Vivo de arrastão numa vida de pura sensibilidade. O gozo que passa morre sem comparação sem crítica nem mesmo posterior, estou quase irracional”. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. MORAES, Marcos Antônio de. (Org.). São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 346.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Ibidem.

também. Na carta a Bandeira ele diz a mesma coisa sobre as “monotonias do sublime” no Amazonas: “Tem uma variedade prodigiosa se a gente põe reparo nela. E se não põe e se deixa prender por ela então é uma gostosura niilizante como não se pode imaginar outra, é sublime”. A monotonia do rio, marca negativa no olhar da tradição, no olhar de Mário ganhapositividade, é elevado a objeto sublime – de “encanto honesto” – pelo que ele tem, pelo que ele exhibe. No entanto, para apreendê-lo enquanto tal, diz o viajante na crônica iluminadora: “carece limitar em molduras mirins a sensação”. E será através da câmera cinematográfica, inventivamente transposta no corpo do navio (sendo a “torre de comando” a sua lente), que o narrador-personagem emoldura, demarca, regula as sensações de cada parte do objeto imenso, escavar as minúcias dele.

No longo segundo parágrafo da crônica, o narrador-personagem, na construção de cada cena do cenário-cinema, “põe reparo” e se “prende” nas “monotonias do sublime”, nas águas e ilhas da foz do Amazonas. Esse modo de ver o objeto possibilita ao narrador realizar dois movimentos: 1) alinhar comparação com as impressões contrárias do autor romântico; 2) ativar a sua utopia de uma civilização tropical. Nas cenas iniciais sobre a dimensão do rio e a abundância das ilhas, sem deixar de sonhar, a ênfase é questionar, corrigir o olhar do autor romântico e contestar o colonizador; e nas cenas subsequentes, quando ele se mostra mais arrebatado, o destaque é mostrar o domínio das águas do rio sobre o navio **Pedro I** e a transposição da utopia nas ilhas.

A dimensão das águas e a variedade das ilhas: enleio, correção e contestação

À medida que o navio-câmera em alto-mar anda, o ponto de observação do viajante-operador muda. O narrador-personagem, anteriormente no litoral nordestino, de frente as águas do mar, recuou o seu “olhar maquínico”¹²¹ para o costeiro canavial. A paisagem terrestre (o canavial), na digressão, é objeto de extensão mensurável, contestação da paisagem marítima, objeto sublime preferido de José de Alencar.

As duas imagens de teor sublime (águas e as ilhas do Amazonas) reiteradas na carta de Dias são aproveitadas e deslocadas no olhar do viajante modernista. Quanto à primeira cena paisagística, assim descreve ele em visão panorâmica frontal: “Sete quilômetros antes da

¹²¹ Expressão de Carlos J. Figueiredo Jorge.

entrada já o mar barreado de pardo por causa do avanço das águas fluviais”.A demarcação numérica da extensão do objeto-alvo (“sete quilômetros”) avistado do navio-câmera indica um tipo de olhar místico que sonda no Amazonas valores autênticos. O sete é número de forte potencial mágico, símbolo sagrado de longa tradição na cultura universal. O viajante modernista desejoso de transcendência, mas com olhar inverso ao do viajante romântico, observa admirado, mas precavido, as águas do Amazonas que, em seu olhar voltado para o elemento local, dominam às do mar.Segundo ele, mesmo antes da chegada ao espetáculo esperado as águas do Atlântico já estavam “barreadas de pardo”. E o motivo é explicado: “por causa do avanço das águas fluviais”.

No olhar de Gonçalves Dias, o “imenso rio” Amazonas ora nivelado com a dimensão do oceano e ora de poder sobreposto a ele (segundo padrão kantiano de *sobreposição de potências*)¹²², a cor escura de suas águas, por não combinar com as águas claras do Atlântico, não recebe destaque em sua descrição¹²³. Os viajantes europeus em expedição no Amazonas designam separadamente a sua cor de amarelo-suja ou barrenta ou só pardacenta.A expressão renovada de Mário de Andrade referente à cor das águas do Amazonas, neste sentido, oferece abertura para interpretação.

A justaposição praticada na crônica segue o padrão inverso, em vez de expansão descomedida do objeto como configurou Gonçalves Dias; Mário de Andrade busca a particularidade através de um olhar mais regrado e encolhido para dentro, para o imenso Amazonas – no dizer de Telê Ancona Lopez, “o rio da definição procurada do ser”¹²⁴. O viajante modernista, ali no ponto em que a água escura do rio sobrepuja cada vez mais as do mar, vivencia o problema cerne de seu pensamento em relação à identidade dividida do país, expressa, por exemplo, em “A meditação sobre o Tietê”. O Amazonas, representação do *ser primordial*, neste sentido análoga ao Tietê, é símbolo que manifesta o desvio do olhar do viajante-poeta para a formação que o agrega numa “expressão coletiva”¹²⁵. As “perturbações

¹²² NUNES, Marcos Machado. *Aspectos do sublime em uma carta de G. Dias sobre o Amazonas*. Disponível em: seer.ufrgs.br/organon/article/download/33476/21349. Acesso em: 12 mai. 2013.

¹²³ Com isso, na missiva do autor do século XIX, apenas em uma ocasião pontual a cor suja do rio é referida, especificamente quando é demonstrada a sua agilidade destrutiva: “ao arrastar uma ilha num abismo tão completo e quase tão instantaneamente como um homem se afoga” as suas águas se mostraram “apenas naquele lugar” uma “larga mancha cor de terra”. DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Alexei Bueno (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 1117.

¹²⁴ LOPEZ, Telê Ancona. A bagagem poética do turista aprendiz. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 108.

¹²⁵ COLI, Jorge. Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística “Mundo Musical”. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 202.

estrangeiras” trazidas do mar não conseguem afetar o olhar vigilante do viajante-poeta que, se não desviado das “tempestades do Atlântico” – que induz a uma “individualidade isolada” – torna incoerentes as linhas de seu “projeto de uma cultura profundamente brasileira”¹²⁶. No poema “Brasão”, no quinto verso da segunda estrofe, essa mesma voz que se afasta do mar aparece: “Eu sou aquele que veio do imenso rio”.

O Amazonas se anuncia, portanto, já sujando, invadindo as águas oceânicas de tom verde (os “verdes mares bravios” de *Iracema*)¹²⁷. A atenção do narrador, neste sentido, está voltada para o movimento e as cores escuras das águas do rio. Com intenção de enfatizar o domínio das águas do rio Amazonas sobre as águas do mar, o narrador antecipa o efeito do agente que desde o início assume posição ativa: o “mar barreado de pardo” por causa do avanço das águas fluviais. O olhar do ficcionista, no entanto, parece transitar por dois significados de cor das águas fluviais que compõem o enunciado pelo uso do particípio (“barreado”) e do adjetivo (“pardo”). Os termos qualificadores de sentidos diferentes barro/pardo, mas com certa semelhança fonética (paronomásia), de modo despistado, ressoam ligação com o pensamento fraturado do viajante que busca ver no objeto sublime manifestações genuínas.

Diferentemente de outras referências designadas pelo próprio Mário no diário de “água barrenta do rio”¹²⁸, nessa construção ele acrescenta ao termo “barreado” um adjetivo (“pardo”), talvez com intuito de distinguir dois modos de ver o rio: o rio que ganha qualidade naturada (cor de barro) e o rio que ganha qualidade humana (cor de pardo). A repetição de determinados elementos fônicos na expressão “barreado de pardo” – a sonoridade das consoantes /b/, /r/, /p/, /d/, o recurso da aliteração em vibrantes /r/, /rr/ e oclusivas bilabiais sonoras /b/, /p/, /d/, as assonâncias abertas /a/, /e/, /o/ potencializam um duplo efeito visual de

¹²⁶ COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística “Mundo Musical”*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998. José Emílio Major Neto, em estudo do grupo de poemas do livro *Lira paulistana*, de Mário de Andrade, mostra que os grandes rios brasileiros são uma das principais imagens que fundamentam a inacabável busca do autor pela identidade pessoal e nacional, sobretudo em sua última fase. NETO, José Emílio Major. *A lira paulistana de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do outro*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 201, 206.

¹²⁷ Luiz Agassiz sobre a sua chegada ao Pará, em 11 de agosto de 1865, descreve as águas do Amazonas invadindo as do mar, lembrando, por isso, a descrição de Mário: “Desde ontem de manhã cedo, algumas manchas amarelas, aqui e ali, maculam a superfície do Oceano e nos anunciam o Amazonas. Logo essas manchas se transformam em largas faixas e a água doce, invade cada vez mais o mar; enfim, lá pelas dez horas, estamos em plena embocadura do rio. Mas não vemos suas margens; 240 quilômetros (150 milhas) as separam uma da outra e podemos nos acreditar ainda sobre imenso Oceano”. AGASSIZ, Luiz; AGASSIZ, Elisabeth Cary. *Viagem ao Brasil* (1865-1866). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975, p. 100.

¹²⁸ Essa alusão está na crônica **30 de maio**: “enfim pleno Amazonas”.

cor do ambiente e de cor do povo brasileiro, de raça misturada, sugerindo uma noção de rio mais “familiar e cotidiana”¹²⁹, mais local e real do que exótico e artificial. A frase referente à coloração do rio/país insinua um instante de sonho quanto ao desejo de uma civilização tropical. Afinal, de um lado, o Amazonas, pensado como aquilo “que vem das origens”, cujas “águas carrega vida e civilização” novas¹³⁰, na exibição de sua pujança, está deslocando a presença do outro, do europeu. De outro, as duas imagens atreladas por uma preposição de ligação ressoam visão metafórica da mestiçagem, da cor/raça de composição dos *filhos do calor* aderidos aos padrões do clima equatorial.

O rio, na percepção do viajante modernista, portanto, não perde os seus contornos próprios, não se expande espantosamente em mar → oceano como acontece no escrito em que supomos estar usando como matriz de criação. Ao contrário disso, as águas do mar são por ele atraídas, vestidas, tingidas de cores do ambiente do país. O rio, no olhar de Gonçalves Dias, ao contrário, é tomado por qualificativos marítimos, é preenchido por dimensão e poder imensurável. No próximo tópico demonstraremos com mais detalhe, a partir do olhar de nativo do viajante modernista, esse alargamento semântico do rio no olhar do viajante maranhense no qual reconhece: “os termos mesmos da navegação de longo curso, quero dizer, do alto-mar, não se estranham, antes parecem aqui necessários”¹³¹.

Vista ao longe, a linha de horizonte da foz do Amazonas, além de riscar horizontalmente o nível das águas, está na base das ilhas. Na próxima cena, o narrador de olhar cenográfico¹³², ao focalizar os objetos que compõem o cenário, começa a fechar a lente da câmera. Com o movimento do navio em direção ao interior do rio, à medida que navegava se aproximava das ilhas e, mais especificamente, podia ver com riqueza de detalhes os pequenos elevados de terra que submergiam junto à foz do rio: “era uma largueza imensa gigantesca rendilhada por anfiteatro de ilhas florestais tão grandes que a menorzinha era maior que Portugal”.

¹²⁹ Expressão da crônica **Natal, 16 de dezembro**, do diário nordestino em que o autor define traços de uma paisagem “extraordinária” e uma paisagem “sem gigantismo nenhum”. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 206.

¹³⁰ LAFETÁ, J. L. *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 154, 156.

¹³¹ DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Alexei Bueno (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 1115.

¹³² Cenografia – arte e técnica de criar, desenhar e supervisionar a construção dos cenários de um filme. MACHADO, Jorge (Org.). *Vocabulário do roteirista*. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>. Acesso em: 03 ago. 2015.

A combinação de termos hiperbólicos “uma grandeza imensa gigantesca” enfatiza o êxtase do viajante, abismado com o tamanho inabarcável do Amazonas. O que chama atenção, no entanto, é que esse enlevo não é ainda entrega total ao objeto vez que ele o examina. A sequência analisada no plano fônico, neste sentido, soa correção da expansão do eu não só do viajante romântico, mas do próprio viajante modernista que parece não conseguir controlar as emoções diante da grandiosidade do cenário. Contudo, a articulação sonora desses termos demonstra que a feição de assombro do viajante modernista – que possui olhar também abismado com a dimensão colossal do rio – é, ironicamente, diversa à do viajante romântico. O “antiviajante” que não se derrama em hipérbole¹³³ utiliza uma combinação dessas feições, especialmente como procedimento para relativizar a teoria do sublime reiterada na carta de Gonçalves Dias. Afinal, Mário, o paisagista, busca uma natureza sublime, porém de “encanto honesto”¹³⁴, cuja beleza tropical muitas vezes não aparece prontamente. Na primeira cena, vimos que ele a extraiu na manifestação das duas cores do rio.

Mário, ao contrário dos viajantes românticos, busca uma perspectiva de paisagem não totalizante, eterna e monumental, restrita na ambiência equatorial. O que a paisagem do autor modernista ganha, a do autor romântico perde. Na crônica-quadro Foz do Amazonas-fantasia, a paisagem, em contraposição à de Gonçalves Dias, ganha em *autonomia* e perde em *possibilidade*¹³⁵. Afinal, o autor modernista cria um quadro paisagístico de forma dinâmica, em processo que, auxiliado pelo enquadramento do olhar-câmera, não subjugua o movimento e a força bruta do objeto natural numa forma de “sentido ordenador e racional” que o limita¹³⁶.

Voltando ao arranjo jocoso do viajante modernista quanto à “largueza imensa gigantesca” do Amazonas, pode-se supor que seja ironia à postura exagerada do observador

¹³³ Segundo Telê Ancona Lopez, “mesmo sem a desenvoltura de um Phileas Fogg, ao testemunhar, como os antigos viajantes europeus, o desmesurado, o incomum perante seus olhos de paulistano que não se aventura além de Minas Gerais, o Turista Aprendiz não se derrama na hipérbole [...]”. LOPEZ, Telê Ancona. A bagagem poética do turista aprendiz. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 94. Nas palavras de Antonio Candido, a “celebração” dos românticos amparava-se na “hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma”. CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 140.

¹³⁴ Expressão da crônica **Natal, 16 de dezembro**, do diário nordestino. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 206.

¹³⁵ Marcos Flamínio sobre o olhar de Gonçalves Dias: “instaura-se uma relação ambivalente, por meio do qual aquilo que a natureza perde em autonomia, ganha em *possibilidade*”. In: PERES, Marcos R. Flamínio. *A fonte envenenada: transcendência e história em Gonçalves Dias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003, p. 38.

¹³⁶ Segundo Marcos Flamínio, a adequação do objeto às pressuposições do sublime pelo autor romântico resulta um quadro em que “o ímpeto do fenômeno natural é como que subjugado pela forma e a potência da matéria bruta é enquadrada, posta dentro de limites, pela força de um sentido ordenador e racional”. Ibidem, p. 37.

romântico, cuja disposição do espírito acusa um eu aterrorizado, de feição séria/fechada para o objeto e que o deixa apequenado. Gonçalves Dias, sobre o rio-mar, diz: “Navega-se por um imenso lençol d’água, [...] – mas o que se vê de um lado e de outro são ilhas – e além destas ilhas [...] novas ilhas. A alma se abisma não podendo fazer idéia perfeita do que é esta imensidade”¹³⁷.

Em passagem anterior da missiva, o viajante romântico qualifica o rio Amazonas de “terrível elemento”, enquanto nessa utiliza a expressão “imenso lençol d’água”. Ele repetiu na carta o verso do poema “O mar”, “Oceano terrível, mar imenso”. A pronúncia da impressão do objeto tende a um “soturno fechamento” sonoro e rítmico que prepara e “põe em evidência o escurecimento [crescente] das vogais”¹³⁸. Ao contrário, a pronúncia sem pausa, distendida do trio organizado por Mário em relação ao Amazonas “largueza imensa gigantesca” por realçar uma proeminente abertura das sílabas, chega a esgarçar os lábios a ponto de ocorrer uma demasiada tração bucal. O narrador representa a grandiosidade do objeto por meio de uma desconcertante forma sonora. A impressão visual do cenário por Mário, fundamentada no exagero grotesco, desconcerta a de Dias, vez que a expansão desmedida do rio enfatizada no discurso elevado do autor romântico é desestabilizada por meio da prosaica sugestão sonora em que a dimensão dele pronunciada exige do observador pronúncia lenta e excessivo esforço articulatório¹³⁹.

Com interesse de assimilar a monotonia sublime do lugar, o narrador-viajante, de olhar-câmera, no meio daquela imensidão de águas, observa as ilhas fluviais: “era uma largueza imensa gigantesca rendilhada por anfiteatro de ilhas florestais tão grandes que a menorzinha era maior que Portugal”. No enquadramento mais aberto, ele, se “prende” ou

¹³⁷ DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Alexei Bueno (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 1115.

¹³⁸ Na análise de Marcos Flamínio Peres, o hino “O mar”, desde os seus versos iniciais – “Oceano terrível, mar imenso” – figura no plano sonoro um movimento de latente tensão. No primeiro par, as sílabas fortes, abertas e a adjetivação “prende-se antes a seu valor moral” (“terrível”); no segundo par, as sílabas são fracas, fechadas e a adjetivação se liga ao espaço (“imenso”). In: PERES, Marcos R. Flamínio. *A fonte envenenada: transcendência e história em Gonçalves Dias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003, p. 27-33.

¹³⁹ O primeiro e terceiro termos (“largueza”, “gigantesca”) reproduzem um paralelismo de aliterações e assonâncias em que a pronúncia das sílabas reporta a esse arco bucal dilatado. A reiteração da velar /g/ e a posição tônica das sílabas /gue/ e /tes/ conotam a intenção deliberada do narrador em dificultar a expressão da dimensão do objeto. A adjetivação “imensa”, marcada por sílabas fracas em que a terceira sílaba [/ã/] e a décima [/e/], respectivamente, são nasalizadas pelo /m/ e /n/ e acompanhada da sibilante /s/ – que poderia suavizar ou provocar pouco desconforto devido a sua retração sonora, ou até mesmo frear a abertura já excessiva de “largueza” é, no entanto, impossibilitada pelo impositivo termo seguinte de quatro sílabas. Com o objetivo de ainda travar uma possível serenidade sonora desse sujeito, o viajante paulistano, reiterou dois adjetivos (“imensa gigantesca”) relacionados ao espaço e evitou adjetivo “impregnado de sentido intrinsecamente moral”, retomando a análise de Marcos Flamínio Peres. *Ibidem*, p. 30.

capta com olhar de poeta em repouso a grandeza das “ilhas florestais” que, em trecho de crônica posterior, são comparadas a enxames de abelhas e cardumes de peixes – “enxames de ilhas, cardumes de ilhotas que vão e vêm, desaparecem”¹⁴⁰. No trecho acima, elas têm o papel de enfeitar o Amazonas, primeiro, quando associadas às delicadas rendas como se fossem desenhos vazados sobre a água e depois a um imenso anfiteatro, o palco do Amazonas. E no enquadramento fechado, com o olhar não mais entregue as imagens das ilhas, que o viajante personagem acordado do sonho, exercita a distância de perto do objeto, “põe reparo” cheio de intenção numa única ilhota. O sonhador, portanto, que não se *entrega* por inteiro às *imagens* colossais, das ilhas-enfeites do Amazonas *constrói uma distância* e relembra nelas a imagem do colonizador – uma espécie de *proximidade* que, nele recalcada, *sempre o toca*¹⁴¹.

No suceder da cena, portanto, o fio da descrição da beleza sublime das ilhas é, explicitamente, suspenso e, lembrando a atmosfera do cinema, o narrador digressivo, questiona na ilhota o feito do colonizador ibérico que, no primeiro parágrafo da crônica, fora acusado de deformar a natureza brasileira. Na sentença, ameaça precipitar uma pergunta do tipo: Como um país de tamanho tão acanhado conseguiu tomar conta de um lugar de dimensão tão superior a ele? A locução adverbial de intensidade (“tão grandes”) é seguida por adjetivos que, flexionados simultaneamente, invertem o eixo da comparação dos extremos de grandeza do objeto que, desmedido, deixa o observador reduzido ao nada (seguindo o “sublime matemático” de Kant)¹⁴², conforme marcou Gonçalves Dias na carta em relação ao Amazonas. Se, no olhar do autor romântico, as águas do imenso rio tratadas como se fossem as do mar realçam a superioridade do europeu em relação ao país por ele descoberto, no olhar “interessado” do viajante modernista, a visão da ilhota que, mesmo pequena, é maior do que Portugal, evidencia fato contrário: a superioridade do país colonizado em relação ao país colonizador.

O adjetivo no diminutivo, “menorzinha”, ao enfatizar a inferioridade de dimensão do país colonizador frente à do país colonizado, torna-se procedimento que desestabiliza não só os termos de grandeza que o ladeiam. A digressão de teor histórico, ao funcionar como corte

¹⁴⁰ Crônica **22 de maio**. Antes da descrição das ilhas, o viajante disse: “Passeio de lancha ao Chapéu Virado pelo furo do Maguari [rio que banha a região metropolitana de Belém]. Praias, tomar banho de água doce em quase pleno mar”. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 63.

¹⁴¹ Nas frases em itálico, cito e me inspiro nas “imagens do pensamento” de Walter Benjamin: “A distância e as imagens”. BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única* (obras escolhidas II). Trad. de Rubens R. T. F.; José Carlos M. B. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 252, 253.

¹⁴² SHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Tradução, apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Editora da Unesp, 2003, p. 104.

do êxtase do viajante modernista, ao mesmo tempo que limita a própria expansão do próprio eu do *turista aprendiz*, questiona o feito do colonizador e relativiza o olhar de grandeza de Gonçalves Dias que, na carta, apoiado nas ideias do sublime, contempla as ilhas alçadas a um movimento crescente e ilimitado:

Supõe tu pois um imenso arquipélago, porque de cada um dos seus grandes confluente podes dizer que tem ainda para mais de mil ilhas e nele despejam alguns milhões de braças cúbicas d'água por hora! Terra firme chama-se somente a que não é alagadiça: as margens chamam-se praias, as águas elevam-se em ondas e o vento conhece-se no seu elemento [...]. Ia eu, porém, tratando das suas ilhas. São elas no meu entender uma das maravilhas do Pará. Multiplica o curso dos rios pela extensão de suas margens, toma o circuito (!) destes milhares de ilhas; considera quantos rios há ainda de curso menos conhecido, os quais todos com raras exceções correm por um declive suave, os furos que encurtam as distâncias, os igarapés que em diferentes alturas comunicam grandes rios entre si[...] ¹⁴³.

O conjunto de ilhas dispostas em grupo na superfície do Amazonas que fazem supor “um imenso arquipélago” marítimo, em vez de limitar a grandeza do rio, dos rios, a expande, pois elas “multiplica o curso [deles] pela extensão de suas margens”. Os furos e os igarapés também têm função de tornar os rios amazônicos símbolos de infinitude. Interessante notar que Mário de Andrade numa entrevista sobre o Amazonas, inverte esse olhar exagerado do autor romântico. Para ele, o rio é limitado por ser “coalhado de ilhas” que o “estreitam” possibilitando até mesmo o avistar de suas margens. E por impedirem que ele “mostre toda a sua grandeza”, elas são “anti-patrióticas”, “invejosas” ¹⁴⁴.

O poder das águas e ilhas: a reparação e a utopia

O olhar do narrador continua instrumentalizado por uma suposta e imaginosa câmera cinematográfica. Na terceira cena, o foco do olhar-lente do viajante é sobre o poder das águas do Amazonas. Ele, bem próximo do objeto, o enquadra num ângulo de visão de cima para baixo:

¹⁴³ DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Alexei Bueno (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 1115, 1116.

¹⁴⁴ ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. Telê Ancona Lopez (Org.). São Paulo: T.A. Queiroz, 1983, p. 26. O viajante estrangeiro Luiz Agassiz, cujo diário Mário possuía, também notou na “chegada ao Pará” que elas “limitam progressivamente a vista e quebram a enorme massa das águas doces que afluem”. AGASSIZ, Luiz; AGASSIZ, Elisabeth Cary. *Viagem ao Brasil* (1865-1866). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975, p. 100.

O avanço do rio e o embate das águas formavam rebojos e repiquetas tremendos cujas ondas rebentavam na altura de sete metros chovendo espumas espumas espumas roseadas pela manhã do Sol. Por isso o **Pedro I** avançava numa chuva em flor. Avançava difícil, corcoveando aos saltos, rolando pelo costado dos baleotes das sucujus do mato amazônico aventuradas até ali pela miragem da água-doce¹⁴⁵.

O “diário que prefere a ficção para explorar a realidade amazônica”, segundo Telê Ancona Lopez¹⁴⁶, retrata o fenômeno da pororoca do Amazonas (que por ser tão celebrado dispensa nomeação) “através do insólito e do mágico”. Nesse momento, o olhar crítico de Mário de Andrade continua a demarcar o evento em contraposição ao olhar romântico de Gonçalves Dias na carta. Se o mar, anteriormente, apareceu como elemento secundário do rio que o tingia de lama, agora – ainda que as suas marés exerçam influência na ocorrência do fenômeno – ele aparecerá apenas nas entrelinhas. O olhar do narrador-viajante em estado de torpor aumentado se concentra no personagem principal do espetáculo da pororoca, no “avanço do rio e o embate das águas”. O termo pororoca é de origem indígena, tupi (*poro’roka*), que significa estrondo, forte barulho da natureza¹⁴⁷. A descrição de tal fenômeno tem lugar cativo nos relatos dos viajantes europeus que Mário possuía, o de Spix e Martius e o de Alfred R. Wallace, por exemplo.

Justamente no momento auge da impetuosidade do rio, a percepção sensorial do viajante atingindo quase o seu limite cede a uma visão transfiguradora que o permite ver além do objeto defronte do qual está. A vivência do poder de força do evento espelhará também atributos de uma autêntica civilização tropical, antes prenunciada na manifestação das cores barro e pardo do rio. Segundo o narrador-personagem, “o avanço do rio e o embate das águas formavam rebojos e repiquetas tremendos cujas ondas rebentavam na altura de sete metros chovendo espumas espumas espumas roseadas pela manhã do sol”. A sonoridade, o ritmo, as figuras, a sintaxe, externa o fenômeno com toda naturalidade. A acumulação de aliteração do /r/, /b/, /p/, /t/, /s/, com destaque para a sonoridade da constrictiva vibrante /r/ – repercutida, no início dos substantivos “rebojos e repiquetas” e do verbo “rebentavam” – aponta o efeito do forte barulho do evento. O irromper súbito da pororoca na forma de ondas (movimento de contração) está sugerido na oclusiva sonora /b/, surda /p/ seguidas de /o/, /i/, /e/ fechados e, logo depois, o desfazer delas em espuma por toda extensão das margens

¹⁴⁵ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 59.

¹⁴⁶ LOPEZ, Telê Ancona. A bagagem poética do turista aprendiz. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 94.

¹⁴⁷ CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; Brasília: Universidade de Brasília, 1998, p. 245.

(movimento de expansão)conotado na chiante /j/, na oclusiva velar /q/, e surdas /t/ acompanhadas de /o/, /e/, /a/ abertos.

Não apenas o aspecto sonoro, mas também o plano sintático e morfológico da oração nos evidencia o discurso elevado da descrição que, segundo Telê Ancona Lopez, “externa, com forte lirismo, toda a pulsação perante o acontecimento”¹⁴⁸. O fenômeno na pena do viajante modernista é exibido como se fosse um organismo vivo, perceptível pelos sentidos. Na visão dele é como se a lente da câmera estivesse não mais projetada na torre-de-comando, mas no casco do navio. O navegante-escritor, quase rente ao objeto, assimila sinestesicamente, pela visão, pela escuta e pelo tato, o movimento das águas e a intensidade das ondas. As ondas se recolhiam e se desfaziam com violência e, mais do que ver, elesentia a carga e a descarga – a tensão e o relaxamento – delas batendo sob ou abaixo de seus pés, ouvia o intenso barulho e, também, ao que tudo indica, tocava os respingos de água que pulavam para dentro do navio. A descrição sem pausas e a repetição acumulada de substantivos e adjetivos na oração repercutem o redemoinho, a voragem, o tumulto das águas que deixam qualquer viajante em sobreaviso.

Esse movimento das ondas é atravessado por dois movimentos distintos, respectivamente, de fluxo e refluxo: 1) a gigantesca massa de águas que formam ondas revoltas que se elevam “sete metros” e trovejam provocando terror e destruição; 2) o despenho das ondas que, ficando pouco a pouco abrandadas, se esvaziam em chuva de “espumas espumas espumas roseadas” pelo reflexo do sol da manhã, acendendo, por isso, na paisagem, sossego e alívio. O movimento fechado e livre, grave e lírico das águas/ondas do Amazonas não parece pulsar uma conjugação dos opostos e, assim, sinais de uma nova civilização de valores autênticos que dali poderá renascer? O respeitado número sete, símbolo da totalidade e perfeição, é a medida da altura que as impetuosas ondas atingiam. O afrouxamento das ondas em chuva de “espumas espumas roseadas”, que surge após o “avanço” e o movimento denso das águas do rio, é arredondada na imagem “chuva em flor” lembrando a combinação poética de Castro Alves das *espumas flutuantes* e as flores¹⁴⁹.

¹⁴⁸ A autora, nessa parte do ensaio, traça paralelo dessa descrição com a estrutura enumerativa sem as “convenções da lógica” de *Macunaíma*. LOPEZ, Telê Ancona. A bagagem poética do turista aprendiz. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 94.

¹⁴⁹ Castro Alves, no Prólogo do livro *Espumas flutuantes*, diz: “– Uma esteira de espumas... – flores perdidas na vasta indiferença do oceano. – Um punhado de versos... – espumas flutuantes no dorso fero da vida!... E o que são na verdade estes meus cantos?... Como as espumas que nascem do mar e do céu, da vaga e do vento [...] E

Contudo, o narrador-viajante, ao mesmo tempo em que, na descrição do evento sublime do Amazonas, mostrou o seu êxtase ou entrega espiritual, preocupou-se em questionar nessa experiência paisagística se é o navio que está colonizando a água (o Amazonas, o país) ou se é a água que coloniza o navio. Ou seja, retomando o primeiro parágrafo, é **Pedro I** que está “amontando” na água-país ou é o Amazonas que está dominando com a sua força o navio **Pedro I**?

Telê Ancona Lopez, no ensaio “Bagagem poética do turista aprendiz”, explica que, mesmo na “esteira da verossimilhança”, Mário de Andrade elabora uma “viagem do inventar – desvendável e desvendada” que, aderida à fertilidade imaginativa, interpenetra o universo real e cotidiano de ironia (paródia e humor) por olhá-lo pelo viés do *nonsense* e do mito. São esses recursos da ficção marioandradiana que tornam possível a desestabilização do olhar exótico e abrangente dos românticos para os eventos da natureza local.

Gonçalves Dias, na carta, ao demarcar o Amazonas com contornos patrióticos da nação-Império, descreve o fenômeno da pororoca com tintas da categoria do sublime. O olhar do autor romântico, detentor das possibilidades infinitas da natureza-nação brasileira, revela que o Amazonas (uma sinédoque, que representa toda “trindade fluvial” do Norte) “num só corpo, é um grande destruidor mas também criador, por excelência, ilhas e praias fazele ou desmancha com assombrosa facilidade”¹⁵⁰. Para demonstrar essa afirmação, ele descreve a ocorrência do fenômeno numa progressiva e transcendente dinâmica própria do andamento do sublime:

Nesta paz, neste, ao que parece, remansar das forças da natureza, ouve-se de repente um rugido como se os céus desabassem – árvores colossais oscilam, vergam, tombam como castelos de cartas! – a terra falta, desaparece, – a canoa não desamarra, nem tem tempo, arrebenta-se-lhe o cabo, – as águas repelidas pela queda das barreiras e das árvores repelem-se também para o largo; – e antes que os viajantes possam tornar a si do assombro, – antes que saibam e conheçam o que foi, – antes que o mestre possa comandar alguma manobra, voltam elas pujantes, furiosas, redemoinhando, e num vórtice – canoa, árvore, ilha – tudo desaparece e se esvai como por encanto. Bóiam somente algumas dessas árvores monstros, que tornam perigosa a navegação do Solimões e do Amazonas, e cujas raízes sobrenadam sobranceiras como ilhas flutuantes sobre a superfície das águas; fogem, grasnando algumas aves, lastimando a perda de seus ninhos, – e o rio cobre majestosamente

como as espumas são, às vezes, a flora sombria da tempestade, eles por vezes rebentaram ao estalar fatídico do látego da desgraça”. ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005, p. 16.

¹⁵⁰ DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Alexei Bueno (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 1116-17.

aquele espaço, aqueles destroços, aquele *ubi Troja*, mostrando apenas naquele lugar uma mancha cor de terra: porque a ilha se submergiu num abismo tão completo e quase tão instantaneamente como um homem se afoga!¹⁵¹

As águas serenas do rio, de súbito, são convertidas em águas ameaçadoras que fogem do controle da razão, arrastando a alma humana ao medo. No movimento vertiginoso das águas, as raízes das “árvores monstros” bóiam como “ilhas flutuantes”, as aves “fogem” “lastimando a perda do ninho”, as ilhas submergidas lembram a cena de um homem que se afoga. A potência devastadora do evento elevada em seu máximo grau compõe, assim, uma cascata de danos e perigos. Esse cenário de paisagem descontrolada ressoa os quadros da força da natureza europeia de William Turner, o pintor britânico do século XIX que, na representação das tormentas marítimas, seguiu a estética do sublime. Seguindo os preceitos kantianos sobre um evento sublime, a pororoca causa terror, assombro, nos deixa impotentes, lembrando as graves imagens da natureza mencionadas em *Crítica da faculdade do juízo*:

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furações com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revolto, uma alta queda-d’água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder!¹⁵²

Para a sua leitura dialógica, o autor modernista, recortou imagens do fenômeno¹⁵³ da carta de Dias para, logo, nelas insuflar sentido novo. Porém, a demarcação de seu olhar seguirá outra medida edireção. Ele se esquivará do tom abrangente das imagens acumulativas de grandeza e, sobretudo, daquelas que conotam destruição. O destaque dado pelo viajante paulistano às “imagens alheias”¹⁵⁴ de Dias, assim como à de outros viajantes, é no poder do movimento das águas que terá ação, no entanto circunscrita ao navio **Pedro I** – e não aos diversos elementos da natureza amazônica que, no escrito romântico, expandem-se. Nesse

¹⁵¹ DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Alexei Bueno (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 1117.

¹⁵² KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 107.

¹⁵³ Mas ele também recortou fragmentos do início da carta (primeira página), como as imagens do navio e da cobra, quando Gonçalves Dias, numa digressão, relata um apavorante acontecimento por ele visto no Amazonas-mar, conforme vamos citar na p. 68 no segundo parágrafo.

¹⁵⁴ Expressão título do capítulo do autor maranhense Raimundo de Moraes. In: MORAES, Raimundo. *Imagens alheias*. In: *Amphitheatro Amazônico*. São Paulo: Ed. Cia. Melhoramentos, 1936, p. 78-87. Mário de Andrade, na crônica (carta-aberta), de 20 de setembro, de 1931, em que Moraes é convocado, diz que em *Macunaíma* não dispensou “inspiraões estranhas”. In: ANDRADE, Mário de. *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 433.

momento focado no poder do Amazonas, a intenção do narrador-personagem do relato é fazer comparação diversa à de Gonçalves Dias com base no sublime dinâmico de Kant: o poder ameaçador da pororoca que extingue “qualquer resistência”¹⁵⁵, em vez de atingir a natureza e o homem como na impressão de Dias se dirige exclusivamente ao navio **Pedro I**.

Com isso, já vale adiantar que, na visão metafórica de Mário de Andrade, nenhum elemento do lugar – seja homem, animal ou planta – será inferiorizado ou coagido diante do desmesurado movimento das águas do Amazonas –ecoantes da pororoca. O seu olhar está interessado em direcionar os abalos do fenômeno no navio de nome sugestivo. No trecho de Gonçalves Dias, o narrador tematiza o sentimento de “insignificante pequenez” do homem, da “canoa” e da própria natureza (ilhas, árvores, bichos), ameaçados diante do fenômeno da pororoca. Mário de Andrade deseja dar voz à superioridade da natureza amazônica como um todo, em vez de ilustração do poder do Amazonas em relação à sua súdita natureza, conforme mostrou Dias na missiva. Por isso, ele rearranja em seu excerto um inusitado desequilíbrio de forças: o sentimento de insignificância e impotência do navio **Pedro I** diante do poder da pororoca.

O navio – que em *Macunaíma* fora objeto-fantasia, tentação estrangeira que muito perturbou o herói –, agora, acuado, perde o seu poder de atração: de objeto agente passa a objeto paciente. As águas do rio e o navio – situado no lugar epicentro do conflito das águas do Amazonas – vão ter troca de posição: o elemento nativo e local, as ondas fluviais que vão exercer domínio sobre o objeto europeu representado no navio **Pedro I**.

Mário de Andrade altera o padrão de movimento crescente e instantâneo do rio que, na interpretação romântica, é corolário (in)direto da infinitude nacional¹⁵⁶. O nosso modernista, nesse momento, irá focar exclusivamente na oscilação violenta das águas do Amazonas (no sublime dinâmico de Kant) para demonstrar a regressão da força e potência do navio **Pedro I** enquanto símbolo do programa de afirmação nacional no século XIX, de alcunha participante da fundação do Brasil-Império.

¹⁵⁵ SHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Tradução, apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Editora da Unesp, 2003, p. 104.

¹⁵⁶ Na carta de Gonçalves Dias, explica Nunes, a comparação dos extremos de força (o sublime dinâmico de Kant) comporta um corolário implícito, desdobramento de um discurso aqui elíptico: o rio, imensidão natural, é parte de uma totalidade política, uma nação, estando contido nela. NUNES, Marcos Machado. *Aspectos do sublime em uma carta de G. Dias sobre o Amazonas*. Disponível em: seer.ufg.br/organon/article/download/33476/21349. Acesso em: 12 mai. 2013.

O narrador, depois de focar no olhar-câmera “o avanço do rio e o embate das águas”, que sugerem transposição do fenômeno da pororoca, dirige o olhar-câmera para o difícil avanço do navio **Pedro I** nessas águas. Na descrição é possível notar uma inversão da dinâmica dos objetos: enquanto as águas fluviais (ondas que num movimento de sístole e diástole fecham e abrem) sugerem um movimento de pulsão, o navio, por sua vez, sugere um movimento de regressão. De um para o outro uma inversão de potência, de força, de sentimento. O navio **Pedro I**, com feição do “frágil barco” de *Iracema*, “avançava numa chuva em flor”. Na descrição, o navio entra em cena no momento do refluxo, das ondas “chovendo espumas espumas espumas roseadas pela manhã do sol. Por isso **Pedro I** avançava numa chuva em flor”. De antemão, esse tratamento delicado quanto ao curso do navio **Pedro I** sobre o rio não seria estratégia para rebaixar o seu intempestivo andamento anterior, quando, no primeiro parágrafo da crônica, o narrador imaginou ele se divertindo em tom jocoso sobre o solo nacional? Mas antes disso, precisamos entender o último período do trecho, quando o movimento do navio é travado.

Nesse momento, ponto extremo da força das águas turvas do rio – “o navio **Pedro I** avançava difícil, corcoveando aos saltos, rolando pelo costado dos baleotes e das sucurijus do mato amazônico aventuradas até ali pela miragem da água-doce”. O uso do gerúndio (“corcoveando”, “rolando”) e, sobretudo, as vírgulas dão efeito da dificuldade de movimento do navio que dava pinotes, pulos ou saltava desordenadamente sobre as águas do Amazonas. Nota-se também uma inversão irônica entre o comportamento do navio e dos animais diante da turbulência fluvial. Ainda que oculto, observemos que não são as cobras e as baleias-piloto – que do mar se aventuram para o rio em bandos seguindo o navio – que rolam na parte externa do casco do navio, mas o próprio navio que, de força diminuta diante da força da pororoca, gira sinuosamente, “rolando pelo costado dos baleotes e das sucurijus”.

No escrito de Gonçalves Dias, no início da carta, numa digressão para assinalar no Amazonas o sublime dinâmico kantiano, há o relato de um apavorante acontecimento por ele visto: “Um dia”, diz ele, “em viagem do Pará para o Rio Negro, navegávamos com mar um pouco picado no magnífico vapor *Manaus* da companhia do Alto-Amazonas, quando de repente brada uma voz não sei de onde: – ‘*homem no mar*’! [...]”. O que os tripulantes “inquietos e sobressaltados” viram fora o poder do “terrível elemento” numa cena em que dois seres lutavam contra o perigo daquelas águas: um homem (“cabeça de preto”) que se

afogava e atrás dele “uma cobra imensa arrastada pela corrente lutava também com as ondas, e fatigava-se com esforços inúteis”¹⁵⁷.

Na transposição do viajante modernista não são aqueles “dois seres” que “fatigava[m]-se com esforços inúteis” contra as ondas do Amazonas e sim o majestoso navio símbolo do colonizador em rota no estuário. Voltando à pergunta acima, não se pode entrever nessa mudança de enfoque um acerto de contas em relação ao primeiro parágrafo da crônica? Lembremos que, no primeiro parágrafo, o narrador introspectivo imagina o navio **Pedro I**, onde estava ele e as amigas (D. Olívia e as duas moças, sobrinha da dama do café e filha de Tarsila do Amaral), exibindo em pleno mar imponência diante do frágil canavial, a base de sustentação da nação nascente. O navio e o mar – alegorias que estabelecem a indeterminação cultural do brasileiro em *Macunaíma*, sempre atraído pela miragem das coisas estrangeiras, segundo leitura de Gilda de Mello e Souza em *O tupi e o alaúde* – perde afinal todapujança e poder de atração em navegação no Amazonas¹⁵⁸.

Na segunda cena, vimos que o narrador de olhar-câmera apresentou as ilhas comparadas a um anfiteatro em ângulo plano (ou horizontal em relação à posição da câmera). Mas, à medida que navega mais próximo das ilhas, torna possível focalizar a câmera nos objetos que compõem a vegetação ciliar delas. O narrador-viajante contemplativo, na quarta cena da descrição, parece fingir estar na plateia de um espetáculo, ao olhar o palco aberto do anfiteatro de ilhas:

À medida que a gente se aproximava as ilhas catalogavam sob as cortinas de garças e mauaris que o vento repuxava, todas as espécies vegetais e na barafunda fantástica dos jequitibás perobas, pinheiros plátanos assoberbada pelo vulto enorme do baobá a gente enxergava dominando a ramada as

¹⁵⁷ Em passagem posterior, Dias diz: “navega-se por um imenso lençol d’água, onde o vento levanta tempestades perigosas onde a onça e a cobra se afogam por não poderem cortar a corrente”. DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Alexei Bueno (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 1115.

¹⁵⁸ Na região do litoral nordestino, o encontro entre as imagens sobrepostas do mar e do canavial – imaginariamente transferidas para figuras humanas e de um animal encenam o movimento da pirâmide social brasileira do século XIX. A sobreposição dessas imagens provocou um conflito em que o elemento europeu exerceu total superioridade em relação ao nacional. Na região do estuário (quando as águas do rio se encontram com as do mar) no conflito extremo das águas, os pares de imagens sobrepostas (mar e rio, rio e ilhas) caminham, ao contrário do primeiro parágrafo, para um núcleo local, pois é o elemento primitivo que agora exercerá atração no elemento estrangeiro. Lembremos que em *Macunaíma* os elementos da terra e das civilizações tropicais ainda que impregnados na vivência do herói, a índia Iriqui, as filhas de Vei, a fruta caju e os cajueiros, por exemplo, não o atraem, pois são os elementos do europeu que teimam em permanecer em seus atos e devaneios, a portuguesa, a “princesa chique”, as “donas branquinhas” de São Paulo, o mar e o transatlântico de luxo (*Conte Verde*) que seguia para a Europa como mostra Gilda Mello de Souza. In: *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 81.

seringueiras sonhadas em cujas pontas mais audazes os colonos suspensos em cordas de couro cru apanhavam as frutinhas de borracha¹⁵⁹.

O sujeito da plateia, em enlevo e movendo-se com liberdade, apoia a imaginação “ao surreal e ao mágico”, subestimando assim as “convenções lógicas” do olhar dos viajantes naturalistas que percorreram o Amazonas¹⁶⁰. Essa adesão ao *nonsense* possibilita a elaboração da ironia bem humorada da expressão “barafunda fantástica” que, no âmbito do prosaico, desestabiliza as expressões elevadas, vinculadas a estética do sublime, tal como o título *Hiléia*¹⁶¹ amazônica usado por Gastão Cruls, mas antes auferido pelos cientistas Humboldt e Bonpland. O viajante de olhar câmera, “na exacerbação da fantasia”¹⁶², visualiza na margem das ilhas inúmeras garças nos galhos das árvores que lhe dão a impressão de um acortinado branco que, quando movimentado pelo vento, mostrava através de fendas (ou no entre meio dos galhos de árvores) sombras, esboços de fantasmas¹⁶³.

A cor branca (síntese de todas as cores) das aves que acortinam o palco anuncia a utopia do autor de uma civilização tropical apresentada no imaginário espetáculo da “barafunda fantástica” das árvores. A ideia de *desgeografizar*, misturar “completamente o Brasil inteirinho” – como disse a Câmara Cascudo em carta de 1927 em relação a *Macunaíma*¹⁶⁴ – e não só ele, pois visa aproximar também outras nações *filhas do calor*. As árvores que compõem a “barafunda fantástica” aproximam várias regiões do país, incluindo a África: “jequitibás perobas, pinheiros plátanos assoberbada pelo vulto enorme do baobá a gente enxergava dominando a ramada as seringueiras sonhadas [...]”. A hierarquia das árvores

¹⁵⁹ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 59.

¹⁶⁰ LOPEZ, Telê Ancona. A bagagem poética do turista aprendiz. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 95. Inspirei-me, para realizar essa análise, no ensaio da autora que analisa a referida passagem comparando-a com a construção de *Macunaíma* (p. 94, 95 e 105).

¹⁶¹ Hiléia na acepção de *bosque*, explica Gastão Cruls, como aqueles de que fala Heródoto em *Melpômene*. CRULS, G. *Hiléia Amazônica*: aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 6.

¹⁶² LOPEZ, Telê Ancona. A bagagem poética do turista aprendiz. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 94.

¹⁶³ Cavalcanti Proença explica que “mauaris” são “demônios que habitam os rios, lagos e montanhas; almas de outro mundo”. PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 349.

¹⁶⁴ Em carta de 1927 a Câmara Cascudo, Mário explica ao amigo nordestino alguns procedimentos que utilizou em *Macunaíma*: “Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei me abraçar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotisar pro resto do Brasil. Assim lendas do norte botei no sul, misturo palavras gauchas com modismos nordestinos *ponho plantas do sul no norte* e animais do norte no sul etc. Enfim é um livro tendencionalmente brasileiro. ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p. 75, grifo nosso.

assinalada na vírgula¹⁶⁵, na qualificação de altivez do baobá africano e no domínio das seringueiras utópicas (e não as dos “tempos da grandeza da borracha”¹⁶⁶), parece assinalar o gradativo aumento do estado de torpor do viajante que, nesse momento, está quase no auge. No trecho, a ausência das palmeiras gigantes e de várias espécies nas ilhas do Amazonas, tão reiteradas nos relatos dos viajantes que prestam mais atenção nelas do que nas demais árvores, como Henry Walter Bates¹⁶⁷, na poesia, prosa, pintura da tradição romântica, chama a atenção. Gastão Cruls, o ensaísta de pensamento de pretensões totalizantes, explica:

as palmeiras, não só pela variedade de espécies, como pela profusão de exemplares, são sobretudo abundantes entre a vegetação da várzea amazônica e, nesta, principalmente no estuário, onde por todo lado se notam as suas palmas brilhando ao sol ou rugitando à viração marítima¹⁶⁸.

A ausência dessa “presença” vegetal na “barafunda vegetal” das ilhas não é nada acidental, pois soa como um procedimento de desestabilização e recusa do lugar ocupado por esse vegetal no retrato exótico da paisagem brasileira.

Antes de continuar as cenas da descrição das “ilhas florestais” do Amazonas sendo observadas pelo introspectivo viajante, vale esclarecer o sentido inverso da utopia de Gonçalves Dias concretizada na visão das ilhas. No entanto, vale observar que, se no olhar fantasioso de Mário as ondas violentas da pororoca limitaram-se a atingir e desestabilizar apenas o navio **Pedro I**, no olhar de Dias a força do fenômeno provocou destruição das “ilhas florestais” que nesse momento renascem:

¹⁶⁵ Ele separa com vírgulas os “jequitibás perobas” – árvores que tem ocorrência em diversos estados brasileiros – dos “pinheiros plátanos” – árvores típicas de regiões do Sul-Sudeste do país.

¹⁶⁶ Ver crônica **9 de julho**. No diário, uma das dualidades tensas paisagísticas são as seringueiras “civilizadas” marcando o ciclo da borracha e as seringueiras “sonhadas” marcando a utopia de civilização do viajante.

¹⁶⁷ Mário de Andrade possuía em sua biblioteca exemplar (em língua inglesa) do relato desse naturalista inglês que estudou a fauna e flora da Amazônia durante 1848-1859. Ele descreve a paisagem de uma ilha cheia de coqueiros, palmeiras: “As palmeiras de folhas em leque, que cobriam praticamente a ilha inteira, tinham enormes troncos lisos e cilíndricos [...]. Nada no mundo vegetal poderia ser mais imponente do que essas palmeiras. Não havia nenhuma vegetação rasteira para impedir uma visão de conjunto de todas aquelas majestosas palmeiras [...]”. BATES, Henry Walter. Um naturalista no rio Amazonas. Trad. de Regina Régis. Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979, p. 55. Interessante observar que Mário de Andrade, em uma resposta a uma entrevista do *Diário Nacional* sobre a *Viagem ao norte* que visa desestabilização da área de grandeza das árvores amazônicas, retoma nomes de árvores citadas no trecho da crônica e menciona as palmeiras: “Não tenho a impressão de que o mato amazônico seja muito mais formidável do que o nosso. Afinal, os jequitibás, as perobas equivalem, em grandeza, aos paus de lá. Isto não quer dizer que a floresta, lá, seja igual à nossa. Pelo contrário. A profusão de palmeiras e as samaúnas tão originais por causa das sapopembas dão um tom único, produzindo uma sensação deliciosa”. ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. Telê Ancona Lopez (Org.). São Paulo: T.A. Queiroz, 1983, p. 27.

¹⁶⁸ CRULS, G. *Hiléia Amazônica: aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 64.

[...] – terra e troncos– mais baixo se aglomeram, se acumulam, acrescentando noutra parte o continente ou formando alicerce para novas ilhas. Depois a aninga surgirá dentre as águas com a suas folhas em forma de coração e o fruto à semelhança de um ananás inculto, – e mais acima, em terra já mais descoberta, vingará a canarana, pasto do herbívoro peixe boi, perseguido na terra pelas onças, nos rios pelos jacarés e pelo homem em toda parte.

Infundas palmeiras, cujas raízes procuram e se nutrem de umidade, levantam os leques e as palmas, matizadas com as cores vivas das araras e papagaios, que folgavam de pousar nelas.

Logo mais a embaúba virá ao sopro da brisa curvar as folhas esbranquiçadas, figurando um bando de garças pousadas à margem da corrente; e como coroa de tudo, a sumaumeira eleva e alarga a copa imensa e corajosa, cuja sombra ao meio dia cobre, segundo se crê, a circunferência das raízes¹⁶⁹.

A descrição também lembra um espetáculo do ressurgimento das ilhas e sua natureza depois do desastre natural. Tendo em vista os tempos verbais da descrição de Dias, notemos a “conversão do limitado num infinito”, pois a natureza antropomorfizada sujeita às contingências do presente apresenta *possibilidades* de continuidade, de expectativa de futuro e almejo ao infinito. Enquanto as devastadas ilhas vão se “formando”, a aninga, a canarana e a embaúba instauram promessa vindoura e as árvores imponentes, sublimes, as “infundas palmeiras” e a “imensa e corajosa” sumaumeira são inabaláveis por resistirem o impacto do fenômeno. As garças aparecem a partir do gesto cortês da embaúba que afasta as suas folhas para mostrá-las. Vale salientar que, dessas plantas, as “infundas palmeiras” são a imagem símbolo do movimento, da arte e do projeto de nação do Romantismo¹⁷⁰.

Na contemplação do viajante Gonçalves Dias, tutelada pelo padrão europeu, a grandiosidade do Amazonas, de suas águas e “ilhas florestais” – que renascem depois da catástrofe provocada pela pororoca – é exemplo para a construção transcendente da nação integrada a projeto político também grandioso. Tanto que, depois da cena da transformação do espaço destruído que no tempo passou das “contingências do presente para as possibilidades ilimitadas do futuro”¹⁷¹, o viajante, na percepção dos “olores suaves” das plantas, convida o

¹⁶⁹ DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Alexei Bueno (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 1117.

¹⁷⁰ A palmeira, definida como a planta “fidalga do mundo vegetal”, é símbolo que no Romantismo preenche o projeto de idealização nacional. Nos versos de José Bonifácio, o “patriarca da independência do Brasil”, a altiva palmeira sobrepuja e olha de cima a “floresta espessa”, o Brasil profuso: “Qual a palmeira que domina ufana/Os altos topos da floresta espessa/Tal bem presto há de ser no mundo novo/O Brasil bem fadado”. In: *Poesias de Américo Elísio*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946, p. 38.

¹⁷¹ PERES, Marcos R. Flaminio. *A fonte envenenada: transcendência e história em Gonçalves Dias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003, p. 52.

leitor a respirar neles “ilusões floridas”, a “confiança ilimitada” “nos sucessos, nos homens, no futuro” do país.

A meta da contemplação enviesada das águas e ilhas do Amazonas pelo viajante modernista que renuncia à expansão ilimitada do eu responsável por dar feição de grandiosidade ao objeto, ao contrário, é descobrir pelas sensações (tonalidade, tato, cheiro, som e paladar) as manifestações autênticas do ambiente local. Com isso, o projeto de nação desse viajante – distinguido numa perspectiva temporal condizente com o movimento sem pressa de seu olhar-câmera entregue ao ritmo do navio – é formulação limitada, “mais útil” e realizada num caráter menos amplo¹⁷², por isso, muito mais autônoma, qual seja, de um espaço civilizacional formado por “todos os filhos dos trópicos, às civilizações da luz e do calor, às de origem não europeia”¹⁷³.

O narrador, na última cena paisagística, diante do espetáculo das “ilhas florestais” do Amazonas, encontra-se totalmente arrebatado, assimilado pelas sensações sinestésicas – olfativa e sonora – o significado telúrico de sua utopia de nação. O cheiro e o som vêm das árvores misturadas das ilhas:

O aroma do pau-rosa e da macacaporanga desprendido da resina de todos os troncos era tão inebriante que a gente oscilava com perigo de cair naquele mundo de águas brabas. Que eloquência! Os pássaros cantavam no vôo e as bulhas das iererês dos flamingos das araras das aves-do-paraíso nem me deixou escutar a sineta de bordo chamando pro jantar¹⁷⁴.

O narrador-personagem que, nesse momento, dispensa o olhar-câmera para se entregar por completo às sensações selvagens, diz que o aroma das árvores de tão “inebriante” o tonteava a ponto de oferecer perigo de desabar-se “naquele mundo de águas brabas”. No ápice do estado de torpor ele parece gritar “Que eloquência!”. O grito de teor romântico, uma espécie de superlativo muito usado pelos viajantes na celebração da natureza, é sinal de que o som dos pássaros em algazarra nas árvores, elevados a “aves-do-paraíso”, o arrebatou. Totalmente dissolvido na experiência sinestésica do ambiente selvagem das ilhas, o viajante conta que nem escutou “a sineta de bordo chamando pro jantar”.

¹⁷² SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 107.

¹⁷³ LOPEZ, Telê Ancona. A bagagem poética do turista aprendiz. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 105.

¹⁷⁴ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 59.

O narrador-personagem, que até então descreveu a contemplação utilizando predominantemente o pretérito imperfeito, termina narrando os acontecimentos no pretérito perfeito:

A senhora me tocou no braço e assustei. Fui com os outros, deixando o pensamento chorado na magnificência daquela paisagem feita às pressas em cujo centro relumeava talqualmente olho de vidro a rodela guaçu de Marajó inundada¹⁷⁵.

O viajante seguiu para o jantar com os demais tripulantes, mas deixou para trás “o pensamento chorado” na grandeza “daquela paisagem”. A angústia é por ter percebido que o modelo fundador de paisagem do país, condicionado ao conceito do sublime, pintou quadros daquela natureza “às pressas”, não exibindo os seus contornos particulares, seus *encantos originais*, profundos, de significado “humano e cotidiano”. No seguimento do trecho, o autor, como que para ressaltar o significado de sua busca pela realidade do ambiente, selvagem e quente, pratica no final da crônica a linguagem da “mentalidade que ele chama de ‘paralógica’ (do primitivo, da criança, do louco, do brasileiro inculto)” diversa à “mentalidade lógica do civilizado, do adulto, do europeu”¹⁷⁶. Privilegiando mais do que em outros momentos a fluidez da linguagem popular, descreve com vagueza de sentido a sua visão frontal da ilha de Marajó. Na oração de difícil compreensão, a ilha de Marajó é uma “rodela guaçu” que, inundada e refletindo a luz do entardecer, brilha feito “olho de vidro”. A razão da mudança do tom do discurso já é entrada irônica para o seu próximo guia: Castro Alves, o poeta dos escravos, que para Mário faz arte de sentido e pensamento lógicos, portanto, voltada para a burguesia¹⁷⁷.

Vimos até aqui que, no olhar de longe para a Foz do Amazonas-fantasia, o narrador-personagem que compara o seu olhar com o do autor romântico, na visão e assimilação pelos demais sentidos dos *encantos* peculiares das águas e ilhas do cenário imenso, vai, no decorrer

¹⁷⁵ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 59.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 51. Segundo Gilda de Mello e Souza, “a busca da realidade brasileira – da diferença em relação à Europa – já se encontra esboçada em 1918, no artigo ‘A divina preguiça’, como lembra Telê Ancona Lopez. A partir daí, em vários momentos de sua obra, nos ensaios como na ficção ou na poesia, irá opor, sistematicamente, as culturas dos climas quentes à dos climas frios; a mentalidade que ele chama de ‘paralógica’ (do primitivo, da criança, do louco, do brasileiro inculto) à mentalidade lógica do civilizado, do adulto e do europeu”. SOUZA, Gilda de Mello e. O mestre de Apipucos e o turista aprendiz. *Revista Teresa*, nº. 1, 1º. semestre de 2000, p. 89.

¹⁷⁷ Assim explica Mário em ensaio sobre Castro Alves: “É imprescindível qualificar de burguesa a coletividade que interessava a Castro Alves. O povo e suas expressões artísticas usam e abusam da fluidez de sentido das palavras. O povo se adapta perfeitamente a frases, estrofes, orações totalmente incompreensíveis. O sentido, como o pensamento lógico, é expressão de burguesice. A burguesia renega as vaguezas, as evanescências; é antimusical por excelência, porque não há como a semicultura pra insultar a compreensão na terra curta do pensamento lógico”. ANDRADE, M. *Aspectos da Literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 139.

das cenas tencionando, invertendo e ora sobrepondo a visão da grandiosidade dos objetos sublimes. Nos dois parágrafos da crônica, o espaço olhado com desmedida por Gonçalves Dias passa a ser enquadrado com visão limitada por Mário que, com postura de “antivaijante”, vive contemplação penosa e dramática, mas também prazerosa, quando exercita a sua utopia. No quadro Foz do Amazonas-fantasia, elaborado num “processo comparativo”, Mário de Andrade rompe com o modelo do fazer paisagem universal que, segundo a filosofia de Georg Simmel,

se configura pela demarcação, a ser-abarcada num horizonte momentâneo ou duradouro; a sua base material ou os seus fragmentos singulares podem, sem mais, surgir como natureza – mas, apresentada como “paisagem”, exige um ser-para-si talvez óptico, talvez estético, talvez impressionista, um esquivar-se singular e característico a essa unidade impartível da natureza, em que cada porção só pode ser um ponto de passagem para as forças totais da existência¹⁷⁸.

Nesse momento da visão de longe do objeto e a partir de instrumentalização e método para o olhar sem pressa, o cenário surge como paisagem e não como natureza. Na demarcação do horizonte aberto, o autor organiza a “base material” do quadro: recorta os “fragmentos singulares”, “cada porção” do cenário que já em si uma parte do conjunto, do todo amazônico. No entanto, na construção dessa porção pinçada da natureza em que, normalmente, é reivindicado o sentimento do uno, do apelo místico ou “ponto de passagem para as forças totais da existência”, Mário interrompe o fluxo contínuo do “processo espiritual” com as propostas de seu projeto artístico e ideológico. A cena única em que o viajante se entregou por inteiro e se dissolveu no todo cósmico (como ele faz nos quadros auxiliares, exceto no do tema do mar) serviu para mesclar e ampliar a instabilidade do conjunto discursivo.

O comentário do quadro-cinema

Na crônica **18 de maio**, o viajante modernista, que põe a filosofar o que viveu na contemplação da Foz do Amazonas-fantasia, prepara o terreno para a reflexão teórica com uma digressão de imagens que, miúdas e interpenetradas numa realidade única, permitem nelas reconhecer o seu filosofismo ligado a uma civilização de lógica oposta à da civilização europeia:

¹⁷⁸ SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da paisagem: antologia*. Lisboa: Universitas/Centro de Filosofia/Universidade de Lisboa, 2011, p. 42.

Último dia de bordo, um dia feito de nadas, com uma minuciosidade de chapéu-de-chile. Os discos árabes do sírio de Belém, que afinal acaba oferecendo a casa de armarinhos que tem lá. Foi ele que me lembrou a comparação com o chapéu-de-chile, porque usa um, e vende muitos, vindos de Iquitos¹⁷⁹.

O viajante, na comparação do dia ocioso de bordo com a “minuciosidade de chapéu-de-chile”, expõe uma de suas maiores preocupações: uma rotina que, vivida sem a pressa do trabalho, conforme impõem as civilizações chamadas “cristãs” (“tal como ele é concebido semanal e de tantas horas diárias”)¹⁸⁰, é calma e pode ser aproveitada em cada detalhe. Observemos que a lojinha (“casa de armarinhos”) visitada por Mário em Belém, onde, possivelmente, comprou o seu chapéu-de-chile, a origem das mercadorias e do comerciante pertencem às civilizações da luz e do calor.

Os dois parágrafos de tamanhos desequilibrados da crônica anterior expõem a desproporção do pêndulo da balança-ser do poeta-viajante. No primeiro parágrafo, em “viagem litorânea por nordeste”, o pêndulo do ser do viajante ainda pende para a sua vivência urbana, de escritor paulista, mestiçado e de lado europeizante bastante destacado. No segundo parágrafo, em viagem litorânea pelo “norte do Brasil”, o pêndulo da balança, inicialmente marcado pela visão tensa do narrador, gradativamente, através da assimilação das águas e ilhas do Amazonas, inclina completamente para o lado das “sensações selvagens” que, por isso, *sobram* em relação ao seu outro lado pertencente às sensações do Sul. O peso sobreposto na balança nesse momento é o da “consciência poética” que torna menor o da “consciência lógica”.

O jogo pendular entre os dois lados do ser do viajante (que sai do Sul para experimentar a vida equatorial) o deixou atordoado:

não sei, quero resumir minhas impressões desta viagem litorânea por nordeste e norte do Brasil, não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei... Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda tenho dentro de mim¹⁸¹.

¹⁷⁹ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 59.

¹⁸⁰ ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. Telê Ancona Lopez (Org.). São Paulo: T.A. Queiroz, 1983, p. 41.

¹⁸¹ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 59.

Os momentos de “arrastão” e de “pura sensibilidade” (como escreveu na carta a Bandeira) vividos nas águas e ilhas do Amazonas o deixaram, portanto, “um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei...”. Por isso, sentiu que neles a personalidade do europeu que carrega em si, momentaneamente, escapa, recua. A percepção profunda e espontânea da natureza selvagem que inutilizou nesses instantes de sonho o seu lado europeu que, mesmo sem brilho, vive elegantemente engomado dentro dele, deixou-o com sensação de “insuficiência”, “de erro vital”, como irá depois dizer no dia 30 de maio. O mal-estar é desencadeado pela percepção da vulnerabilidade dele e do país que herdou um modelo de civilização impróprio ao seu clima e paisagem.

No trecho a seguir, a utopia pessoal paisagística e de dinâmica positiva serve de comparação para a reflexão de dinâmica pessimista da vida e destino do país-paisagem: “Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida desses lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro alves”. O autor romântico usado como guia para exposição do modo afobado de construção do país-paisagem é Castro Alves que, no texto, teve seu nome próprio substituído por termo da oração. Mário de Andrade, no ensaio intitulado “Castro Alves”, de 1939, levanta algumas diferenças do representante da terceira fase romântica em relação aos demais românticos, tais como Fagundes Varela e Gonçalves Dias. E a sua conclusão é a de que Castro Alves, infelizmente, abarca em seu modo de elaboração artística a “imagem mais possível da mentalidade nacional”¹⁸², pois “jamais sentiu aquela real vontade de organização que torna Gonçalves Dias, sobre todos, exemplar [...] É todo instinto e ‘bravura’. É todo verbo e sentimento”¹⁸³.

Do mesmo modo que Castro Alves não construiu verdadeira poesia e não teve “vontade de organização”, o país-paisagem sem um “empreendimento metódico e racional” ou que construído no “desleixo”, seguindo o espírito de “semeador” do colonizador português, faltou também esforço, a “vontade criadora” e o “zelo minucioso” do ladrilhador que pautou o espírito da colonização espanhola, de acordo com o estudo de Sérgio B. de Holanda¹⁸⁴. A lógica da composição poética dele apresenta fraqueza semelhante à da lógica insuperável do modelo do país-paisagem,

¹⁸² ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 144.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 46, 96, 98.

que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa¹⁸⁵.

O “defeito” e a “impotência” do grande país que de longe atrai e de perto repelenassem do descompasso do pêndulo da balança que pouco pende para os valores da terra, da lógica equatorial, aproveitados só externamente enquanto os valores da lógica europeia são aplicados nele internamente. A impotente *realização artística* de Castro Alves, sem deixar de ser sedutora e saborosamente local¹⁸⁶, segundo Mário, surge do “*abandono do assunto geral em proveito do tema*”¹⁸⁷. Do mesmo modo que esse poeta preso ao tema não dá liberdade para o assunto fluir a exemplo de Gonçalves Dias¹⁸⁸, a paisagem brasileira encoleirada na categoria estética europeia, ou seja, reprimida na temática de sentido ordenador e racional do sublime, impossibilita o fluir do assunto sobre o “encanto honesto” e espontâneo do objeto natural. Desse modo, o poeta igualmente como o caráter macunaímico do país,

[...] foi um genial muito imprudente. Há por toda a sua obra poética fulgurações brilhantes, adesões sublimes e algumas antecipações curiosíssimas. Mas dentro desse tumulto candente perde-se o pé, busca-se em vão uma terra firme de maior gravidade, como a paciência, por exemplo, ou a cultura. É que Castro Alves se conservou imprudentemente do lado das qualidades, direi, florais do gênio capitalisticamente não se dando ao trabalho de cavocar nas hortas alimentares¹⁸⁹.

Tal como a imprudência do país que só enfeita “a sua fisionomia” com os seus valores tropicais, pois por dentro vive os valores frios do outro, Castro Alves, em seu fazer poético, mantém-se mais próximo das “qualidades florais”. Ambos não se dão “ao trabalho de cavocar

¹⁸⁵ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 60.

¹⁸⁶ Para o ensaísta, a poesia paisagística de Castro Alves “*é infinitamente mais local, mais saboroso, mais exato. A gente vê a paisagem e sente o momento, o gosto da fruta, a umidade do rio*” do que a de Fagundes Varela. Ela “atrai porque é mais fácil; e a preguiça tendenciosa de todos nós, a lei do menor esforço, nos leva a nos ilharmos burguesmente na... terra curta do pensamento lógico”. ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 139.

¹⁸⁷ No entanto, Mário de Andrade reconhece que Castro Alves “veio modificar a poética nacional” quando processou em sua forma poética “a substituição do assunto [‘elemento geral e genérico’] pela tema [‘restrição do assunto a um ponto só da sua caminhada’] que em sentido técnico musical seria a substituição da melodia pelo tema”. Ibidem, p. 140.

¹⁸⁸ Segundo Mário de Andrade, ao contrário de Gonçalves Dias, “Castro Alves tem, para os tempos modernos, um interesse já bastante histórico. Por três lados principais ele golpeou impiedosamente o seio frágil da deusa. Pela desvalorização da qualidade musical e sugestiva da palavra; pelo abandono do assunto geral em proveito do tema particular; pela realização artística”. Castro Alves que “foi fortemente racionalista em seu poeta”, diferentemente daquele, não sabia “empregar a palavra, lhe conservando toda a fluidez originária que torna o assunto bem maior que a inteligência consciente e *que o exato sentido*”. Ibidem, p. 137, 136.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 130.

nas hortas alimentares”. A correspondência das contradições entre a forma do autorromântico e a do Brasil é tão explícita que destacamos, a seguir, um trecho da crônica e outro do ensaio:

[...] Nós orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente de Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza¹⁹⁰.

[...] fixando-se com insistência culposa na parte floral da genialidade, Castro Alves perfuma e às vezes ilumina. É vivaz, é loquaz, é admiravelmente inventivo e imaginoso. Porém não nos deixa a menor promessa, porque lhe faltam por igual *apaciência*, *aprofundeza* e a o amor de se cultivar¹⁹¹.

Um se orgulha “de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical...”. O outro, “fixando-se com insistência culposa na parte floral da genialidade [...], perfuma e às vezes ilumina”:é “vivaz, é loquaz, é admiravelmente inventivo e imaginoso”.Desse modo, poeta e país se fundamentam em valores de construçãoque “não deixa[m] a menor promessa porque lhe[s] faltam por igual a *paciência*, a *profundeza* e a o amor de se cultivar”.A consequência dessa postura é a “rigidez escultória” do modelo da paisagem brasileira e, no caso do poeta, o da “palavra”.

Foz do Amazonas-realidade: o quadro-cinema paralisado

Achatamento das sensações selvagens e da utopia

No segundo par de crônicas (**Belém, 19 de maio X 19 de maio**),o narrador caminha na contramão do que foi realizado no quadro anterior, pois o seu olhar é para aFoz do Amazonas-realidade. Nesse grupo de crônicas, o foco do viajante é ampliar o lado reduzido da *visão dupla* de Gonçalves Dias na carta sobre o Amazonas. O autor romântico, no início da carta, segundo Marcos Flamínio Peres, “esforça-se por desmistificar a imagem do rio, símbolo de primeira hora das potencialidades da nação louvadas desde a Independência. [E com] um certo tom de despeito, de cientista capazde se servir da observação [reduz] o mito ao

¹⁹⁰ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 60.

¹⁹¹ ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 132.

fenômeno”¹⁹². Mas, logo, “a descrição do empírico, como se o cientista, ele próprio, se abismasse”¹⁹³, é reduzida para o mito ser alargado.

A nossa hipótese é a de que o principal guia de criação, também não declarado, das formulações e tensões textuais dessa parte do quadro-filmeoposta anterior seja Euclides da Cunha, o escritor-engenheiro que vinte e dois anos antes de Mário conheceu o Amazonas (1904-1905)¹⁹⁴. Nesse momento, o autor de *À margem da história* aparece subterraneamente no discurso da crônica **Belém, 19 de maio**, mas no segundo diário ele é abertamente criticado por ter transformado, em *Os Sertões*, “o que é miséria pura” “em heroísmo [“epopeia”]”¹⁹⁵.

Mário de Andrade possuía edição brochura de *À margem da história* (1926) e marcou (a lápis) trechos que ele julgou importantes (IEB-USP). Nesse relato de viagem, o escritor de formação cientificista, mesmo buscando desmistificação do Amazonas “ideal”, não deixou de contemplá-lo quando o compara, por exemplo, a uma página inédita de Gênesis. Na obra mencionada, o autor divide dois tipos de observador: o imóvel que faz análise de feição literária e o errante (o que mais se identifica) que arrisca análise científica¹⁹⁶.

O mesmo cenário antes visto de longe pelo viajante modernista, do navio-câmera, será agora visto de perto, na errância. De fora da embarcação, em andança, ele observa a olho nu o conjunto abafado imenso panorama. A primeira constatação é a de que, no olhar de perto, os “elementos visíveis” da foz do Amazonas, não farão “desse lugar paisagem”, pois “ainda não há paisagem quando muitas e diversas coisas se encontram lado a lado numa parcela de

¹⁹² PERES, Marcos R. Flaminio. *A fonte envenenada: transcendência e história em Gonçalves Dias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003, p. 41.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 42.

¹⁹⁴ Euclides da Cunha esteve na Amazônia no início do século XX, em 1904-1905, quando participou da Comissão Brasileira da exploração do rio Purus. Após esperar quatro meses a vazante, Euclides, ancorado em Manaus desde dezembro de 1904, parte em cinco de abril de 1905 rumo ao reconhecimento hidrográfico do afluente amazônico, regressando para o Rio de Janeiro em julho do mesmo ano. O autor, de formação cientificista, escreve suas impressões da viagem em *À margem da história* (embrião do livro que intitularia *Um paraíso perdido*). Em 1909, ano da morte do autor, é publicado postumamente *À margem da história*, que reúne o melhor dos estudos dedicados à Amazônia.

¹⁹⁵ Ver crônica **Caicó, 21 de janeiro, 20 horas**.

¹⁹⁶ Para citar trechos do livro *À margem da história*, utilizo, dividida em duas partes, a edição *Um paraíso perdido* (reunião de ensaios amazônicos do autor). Nas “impressões gerais”, Euclides, na explicação sobre a volubilidade do rio, diz que o “observador errante que lhe percorre a bacia em busca de variados aspectos, sente, ao cabo de centenas de milhas, a impressão de circular num itinerário fechado, onde se lhe deparam as mesmas praias ou barreiras ou ilhas, e as mesmas florestas e igapós estirando-se a perder de vista pelos horizontes vazios”. CUNHA, E. *Um paraíso perdido: ensaios amazônicos*. Seleção e coordenação de Hildon Rocha. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000, p. 126.

solo e são diretamente contempladas”, conforme a filosofia de Georg Simmel¹⁹⁷. O imenso quadro-cinema que antes se movia, agora está paralisado¹⁹⁸.

A descrição do cenário tem início com a chegada do viajante na foz do Amazonas: “durante a noite o **Pedro I** portou em Salinas pra emprestar um tapejara que nos guiasse através da *foz traiçoeira do Amazonas* e quando nos levantamos no dia de hoje bem cedinho já estávamos nela”. O cenário é qualificado pelo viajante de enganoso. Afinal, quando ele o enquadrava de longe e com perspectiva de visão,¹⁹⁹ produziu o quadro-cinema; mas agora, de perto, o mesmo cenário é o quadro anterior desfeito ou, se continuado, é parte da mensagem aos escritores da tradição que falseiam a realidade. Com isso, essa parte imóvel do imenso painel sobre a foz é, para dizer como disse em relação ao livro de Gastão Cruls em 1929 (*Amazônia que eu vi*):

A verdade é um destino da inteligência, é por assim dizer, uma assombração metafísica e pra lhe caracterizar a irrealidade terrestre criou-se uma outra palavra, “evidência”, experimental, objetiva. Que a Amazônia seja bonita pode ser uma verdade mas que ela designe a região do rio Amazonas é uma evidência. Não pensem que estou entrando no rincão da Filosofia – falo apenas sob o ponto de vista prático. Ora, o indivíduo viajado pode estar destituído da verdade, mas possui a evidência do mundo que viajou. E por isso o argumento dele é possante embora intelectualmente seja muitas vezes uma covardia²⁰⁰.

¹⁹⁷ SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da paisagem: antologia*. Lisboa: Universitas/Centro de Filosofia/Olisiponensis, 2011, p. 43.

¹⁹⁸ O objeto visto de perto com tantos detalhes expostos exhibe o seu excesso, mas entristece e abate o observador. Em *Cenas da Amazônia*, de José Veríssimo, Machado de Assis, em análise do livro, notou que “a floresta e a água envolvem e acabrunham a alma. A magnificência daquelas regiões chega a ser excessiva. Tudo é inumerável e imensurável. São milhões, milhares e centenas os seres que vão pelos rios e igarapés, que espiam entre a água e a terra, ou bramam e cantam na mata, em meio de um concerto de rumores, cóleras, delícias e mistérios”. ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, vols. 2, p. 721. Em *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier na apreciação da “magia da vegetação tropical”, nos conta que o francês André Masson, pintor surrealista, ficou impotente diante da alucinante natureza dos trópicos, pois, quando “quis o dibujar la selva de la isla de Martinica, con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos, la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco”. E continua dizendo que “Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfadada Creación de Formas de nuestra naturaleza – con todas sus metamorfosis y simbiosis –, en cuadros monumentales de una expresión única en la era contemporánea”. CARPENTIER, Alejo. Prefácio. In: *El reino de este mundo*. México: Cia. General de Ediciones, S.A., 1967, p. 2.

¹⁹⁹ A perspectiva artística formada pela linha do horizonte, ponto de vista, ponto de fuga e linhas de fuga. Elementos que determinam o nível dos olhos do observador (linha horizontal e linha vertical) e o ângulo visual do espectador no contexto do desenho.

²⁰⁰ ANDRADE, M. Maleita – I. In: *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 163, 164.

Essa parte do quadro, portanto, “experimental, objetiva” e, “sob o ponto de vista prático”, apresentada para mostrar a evidência de que a ideia de beleza e a grandeza da “região do rio Amazonas” reiterada nos escritos da tradição, é irreal.

A pergunta, de ironia sutil, na crônica de Mário, iguala a impressão de espanto que o objeto gera tanto no livro de um romântico quanto na visualização da foz no mapa: “Que posso falar dessa foz tão literária e que comove tanto quanto assuntada no mapa?...”. Ou seja, o que dizer dela agora olhada de perto? Mário de Andrade, nessa parte do quadro imenso, apropriou e modificou pelo menos duas ideias euclidianas desenvolvidas no livro *À margem da história* e em cartas: 1) o “desapontamento” com a monotonia do espaço amazônico e 2) a visão microscópica como único meio de enquadramento desse espaço.

Da monotonia inaturável às monotonias do sublime

A visão de perto da foz do Amazonas, que significou desencanto para Euclides da Cunha, decepcionou também Mário que, no entanto, tenta reagir. No primeiro momento, a reação é de decepção, pois segundo ele “a imensidão das águas é tão vasta, as ilhas imensas por demais ficam no longe fraco que a gente não encontra nada que encante”. Essa desilusão em relação ao rio Amazonas foi colocada por Euclides da Cunha na carta enviada a Oliveira Lima, em 1905, quando reitera as impressões da passagem famosa de *À margem da história*:

...Quanta coisa a dizer! – o desapontamento que me causou o Amazonas, menos o Amazonas que eu trazia na imaginação; a estranha tristeza que nos causa essa *terra amplíssima, maravilhosa e chata, em desordem indescritível*, a grande vida à gandaia dos que a habitam... estou numa verdadeira sobrecarga de impressões todas novas, todas vivíssimas e empolgantes. Preciso de uma situação de equilíbrio para o espírito...²⁰¹

No olhar realista do escritor cientista o Amazonas, “*terra amplíssima, maravilhosa e chata, em desordem indescritível*” causa “estranha tristeza”. Em passagem do livro,

²⁰¹In: CUNHA, Euclides. *Correspondência de Euclides da Cunha*. Walnice Galvão e Oswaldo Galotti (Orgs.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 254-255. Nas “impressões gerais” da primeira parte de *À margem da história*, Euclides da Cunha ainda explica: “Ao revés da admiração ou do entusiasmo, o que sobressalteia geralmente, diante do Amazonas, no desembocar do dédalo florido do Tajapuru, aberto em cheio para o grande rio, é antes um desapontamento. A massa de águas é, certo, sem par, capaz daquele *terror* a que se refere Wallace; mas como todos nós desde mui cedo gizamos um Amazonas ideal, mercê das páginas singularmente líricas dos não sei quantos viajantes desde Humboldt até hoje contemplaram a *Hylaea* prodigiosa, com um espanto quase religioso – sucede um caso vulgar de psicologia: ao defrontarmos o Amazonas real, vemo-lo inferior à imagem subjetiva há longo tempo prefigurada. Ibidem, p. 115.

Euclides, ao expor com mais detalhe o porquê do desencanto, toca na questão da *monotonia*, numa linguagem que está na fronteira do artístico e do científico:

é, sem dúvida, o maior quadro da terra; porém chatamente rebatido num plano horizontal que mal alevantam de uma banda, à feição de restos de uma enorme moldura que se quebrou[...] E como lhe falta à linha vertical, preexcelente na movimentação da paisagem, em poucas horas, o observador *cede às fadigas de monotonia inatável* e sente que o seu olhar, inexplicavelmente, se abrevia nos sem-fins daqueles horizontes vazios e indefinidos com o os mares²⁰².

Esse ponto de vista negativo de Euclides sobre a superfície plana e inerte do grande cenário, visto de perto sem a demarcação da linha vertical, talvez tenha ajudado Mário a desenvolver a explicação sobre o “desapontamento” com o cenário da foz do Amazonas visto de perto (andando...), onde as águas e ilhas de vastidão sumida no horizonte sem contorno e definição “ficam no longe fraco que a gente não encontra nada que encante.” Numa entrevista ao *Diário Nacional*, Mário, perguntado sobre “o que é o Amazonas”, deu resposta que retine essa decepção:— Ora, meu caro amigo, o Amazonas é um rio e nada mais...²⁰³. Essa resposta como vimos está no início da carta de Gonçalves Dias que, ajustado às pressuposições do sublime kantiano, iniciou relato das impressões do Amazonas demonstrando breve “desinteresse” pelo objeto²⁰⁴.

Intentando intensificar até quase o fastígio as implicações do lado real do objeto que o autor romântico – seguindo o modelo kantiano da vivência curta do “desprazer” – desviou, apoia-se na visão desmistificadora de Euclides da Cunha, que viu o Amazonas de perto e até mesmo na filosofia de Kant. No trecho que se segue, o viajante modernista afirma que “a foz do Amazonas é uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem. Nós só podemos monumentalizá-las na inteligência”. Essa análise pode ser reformulação da segunda resposta que o autor deu na entrevista de 1927 ao

²⁰² CUNHA, Euclides. *Correspondência de Euclides da Cunha*. Walnice Galvão e Oswaldo Galotti (Orgs.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 115-116.

²⁰³ ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. Telê Ancona Lopez (Org.). São Paulo: T.A. Queiroz, 1983, p. 26. Entrevista publicada no jornal *Diário Nacional*, em 20 agosto de 1927.

²⁰⁴ Quanto ao desencanto antecedendo a contemplação do objeto sublime, Kant, em *Crítica da faculdade do juízo*, explica que antes da reflexão ocorre um jogo entre a razão e a imaginação chamado por ele de “exposição negativa” do infinito. Ou seja, pelo fato da “faculdade de nossa imaginação”, a pedido da razão, não conseguir julgar a alusão da potente imensidão, ocorre a “inadequação do máximo esforço” dela “na avaliação da grandeza” do objeto que é ativar o entusiasmo pelo objeto com o desagrado das sensações na observação real do mesmo. Assim diz o filósofo: “a ideia do todo absoluto; por conseguinte, a desconformidade a fins da faculdade da imaginação” faz com que “toda compreensão estética [seja] pequena; e o objeto é admitido como sublime com um prazer que só é possível mediante um desprazer”. KANT, Emmanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de Valério Rohden e A. Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 101, 106.

Diário Nacional, ao ser interrogado sobre a “a água, a extensão, a grandiosidade” do Amazonas:

[...] A foz é grandiosa, grandiosíssima, mas isto a gente não vê propriamente: os nossos sentidos pobres demais e as nossas sensações analíticas não permitem a percepção dessa realidade sintética e total. Não se abarca o fim. Só a baía de Marajó, em certos pontos, chega a fazer horizonte, ou, quando não, mostra apenas ao longe a faixinha estreita do mato²⁰⁵.

Na segunda resposta, Mário, ao afirmar ao entrevistador que a “percepção dessa realidade sintética e total” – que os “nossos pobres sentidos” não dão conta de perceber e ver – “só” pode ser representada “na inteligência”, está embebido das formulações kantianas muito próximas às de Euclides. Vale lembrar que, para Kant, o sentimento do sublime nasce dos fenômenos da natureza absolutamente grandes, “aquilo em comparação ao qual tudo o mais é pequeno”²⁰⁶, mas a grandeza deles deve ser compreendida “unicamente em nossas ideias”²⁰⁷: não implica “nenhum juízo dos sentidos, nem um juízo lógico-determinante, mas um juízo de reflexão”²⁰⁸.

No trecho que se segue, “o que a retina bota na consciência é apenas um mundo de águas sujas e um matinho sempre igual no longe mal percebido das ilhas”, o autor modernista reitera com outros termos os dois argumentos anteriores, confirmando, assim, o sentimento de “desapontamento” apontado por Euclides em relação à imensidão sem graça do cenário real – ou “chatamente rebatido num plano horizontal”. Mário, até aqui, reitera o ponto de vista euclidiano – por sua vez, próximo às pressuposições kantianas.

Mário de Andrade toma de empréstimo, para a sua reformulação da visão de perto do Amazonas, a principal categoria do olhar desmistificador euclidiano – a “monotonia insuportável”. Andando junto com Euclides no início dos argumentos, faz dela recurso ponderador da visão daqueles que transformam a foz do Amazonas em monumento natural. No entanto, a relativização da grandiosidade do objeto por Mário vai além da de Euclides, vez que ele a expõe na linguagem, como no uso do diminutivo “matinho”²⁰⁹. Mas o

²⁰⁵ ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. Telê Ancona Lopez (Org.). São Paulo: T.A. Queiroz, 1983, p. 26.

²⁰⁶ KANT, Emmanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de Valério Rohden e A. Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 96.

²⁰⁷ Ibidem, p. 96.

²⁰⁸ Ibidem, p. 89.

²⁰⁹ André Botelho em artigo intitulado “Mário de Andrade à Amazônia entre raízes e rotas”, na explicação sobre a “aparente convergência” de Mário e Euclides, a partir da famosa carta de Manuel Bandeira e crônicas amazônicas do autor, publicadas no *Diário Nacional*, chama atenção para uma dissensão fundamental entre eles:

que torna mais interessante a interpretação do autor de *Macunaíma* é que ele segue as pegadas de Euclides até certo ponto.

Contrariando o que vinha expondo no seguimento dos passos de seu guia, ele afirma: “o Amazonas prova decisivamente que a monotonia é um dos elementos mais grandiosos do sublime. É incontestável que Dante e o Amazonas são igualmente monótonos”. Com intuito de desativar o lugar-comum dos escritos amazônicos que tratam como Euclides a “monotonia inaturável”²¹⁰ como marca desfavorável (negativa) da natureza equatorial, Mário reitera a categoria e a modifica em marca positiva. Neste sentido, como salientou André Botelho em artigo, o viajante modernista, ao contrário da visão euclidiana, reverte em seu oposto os estigmas que “há muito marcavam negativamente a Amazônia”²¹¹. A monotonia equatorial, dentre outros males, neste sentido, é um dos sinais indicadores do “atraso tropical” que ganha sentido elevado no olhar do viajante modernista ao compara-lá com Dante. O autor italiano de *A divina comédia*, que com a força de sua arte de teor épico soube transformar os problemas específicos de sua terra natal em passagens universais, parece inspirar Mário, que também transforma em sua arte interessada a monotonia do rio em categoria do sublime.

Na carta enviada a Bandeira citada páginas atrás, o viajante modernista salienta que no Amazonas há “monotonias insuportáveis” (equivalente às *fatigas de monotonia inaturável*, conforme salientou Euclides), mas também “monotonias que a gente não se cansa de gozar”. Essas agradáveis “monotonias”, acionadas por duas ações do olhar (uma que “põe reparo” e a outra que “se prende”), não fazem parte do discurso de Euclides da Cunha. Vimos que no quadro-cinema Foz do Amazonas-fantasia (**Bordo, 18 de maio**) a monotonia, ainda que vazada na forma do quadro, significa o fazer paisagem do narrador que, por meio de suporte para o

“no caso de Mário de Andrade, a ‘decepção desagradável’ diante da paisagem natural, cuja visão exuberante fora cultivada nos livros, parece constituir também recurso crucial de contraposição à ideia de exotismo associada à de exuberância e monumentalidade da natureza, reiterada em Euclides. Daí o seu uso todo particular do diminutivo com que qualifica o Amazonas que viu pessoalmente, aquela ‘aguinha suja’. A ironia fina que qualifica as categorias empregadas indica a relativização implicada nas sentenças bem meditadas de Mário de Andrade”. BOTELHO, André. A viagem de Mário de Andrade à Amazônia entre raízes e rotas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Brasil, nº. 57, p. 15-50, 2013, p. 45.

²¹⁰ A monotonia do ambiente amazônico é assinalada pela tradição naturalista como, por exemplo, em várias passagens de *A selva*, de Ferreira de Castro, quando o narrador do romance dentre diz, por exemplo: “Sim, a selva era bela, majestosa, mesmo deslumbrante. E era rica, havia de ser fantasticamente rica também, mas um dia que vinha ainda longe. Entretanto, toda a sua grandeza esmagaria, toda a sua deslumbrância seria volúpia do primeiro contato, logo desvanecida pela monotonia [...]”. CASTRO, Ferreira de. *A selva*. Lisboa: Guimarães e Cia., 1949, p. 43. (Obras completas, vol. II).

²¹¹ André Botelho analisa a “empatia transfiguradora dos signos do atraso tropical” pelo autor Mário de Andrade que, como isso, restitui “dignidade aos seus portadores sociais”. Ele exemplifica a questão na transfiguração que o autor realiza no estigma da malária. In: BOTELHO, André. op. cit, p. 21, 22, 45.

olhar e método para demarcar, constrói cenário vigoroso: “monotonias do sublime”.

Busca de controle para as sensações: retomada do método demarcador

Em carta a Arthur Lemos, em 1905, Euclides profere ao seu interlocutor que “se escrevesse agora [o livro amazônico] esboçaria miniaturas do caos incompreensível e tumultuárias, uma mistura formidável [...]” de vastidões de terra e céu – que, aliás, sem a linha do horizonte, não se separam. Na continuação da carta, o autor engenheiro ainda explica ao amigo que a Amazônia “só lhe aparece aos poucos, vagorosamente, torturantemente. É uma grandeza que exige a penetração sutil dos microscópios e a visão apertadinha e breve dos analistas: é um infinito que deve ser dosado. Quem terá envergadura para tanto? Por mim não a terei”²¹². A “sobrecarga de impressões” na visão de perto do objeto exige uma “situação de equilíbrio para o espírito”, disse o autor em passagem acima citada. No prefácio que escreve para *Inferno verde*, livro de Alberto Rangel, em 1907, Euclides volta a ressaltar o quanto é difícil ter acesso a esse mundo infinito se não for por meio de método empírico e racional que reparte, diminui e afunila em andamento crescente o objeto até conseguir apreender o que ele tem de mais diminuto²¹³.

O viajante modernista, com base nessa ideia científica euclidiana de afunilamento no sentido de controlar, dividir e apequenar em visão microscópica o objeto, cria estratégia para avivar as “monotonias do sublime”, por sinal, exercitada com êxito no quadro-cinema Foz do Amazonas-fantasia. No trecho revelador sobre esse método de contenção das sensações, ele diz:

Pra gente gozar um bocado e perceber a variedade que tem nessas monotonias do sublime carece limitar em molduras mirins a sensação. Então acha uma lindeza os barcos veleiros coloridos e acha cotuba a morte dos pretendentes, se prende ao horizonte plantado de árvores que a refração apara do firme das ilhas e ao livro de Jó²¹⁴.

²¹²CUNHA, E. *Um paraíso perdido: ensaios amazônicos*. Seleção e coordenação de Hildon Rocha. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000, p. 268, 269.

²¹³ Assim explica: [...] “restam-nos muitos traços vigorosos e nítidos, mas largamente desunidos. Escapa-se-nos de todo, na Amazônia, a enormidade que só se pode medir, repartida; a amplitude, que se tem de diminuir, para avaliar-se; a grandeza que só se deixa ver apequenando-se, através dos microscópios, e um infinito que se dosa a pouco e pouco, lento e lento, indefinidamente, torturantemente”. In: CUNHA, E. op. cit., p. 343.

²¹⁴ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 60.

Antes da análise do trecho é curioso notar que o autor desenhou a lápis a Foz do Amazonas em 19 de maio de 1927²¹⁵. A gravura parece ter lhe servido como inspiração para a elaboração do segundo par de crônicas de mesma data, quando o ambiente visto de perto é problematizado ao limite.

Figura 7- Foz do Amazonas, 1927

²¹⁵ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); Fundação Vale, 2015, p. 71.

No mesmo cenário em que, de longe, o viajante praticou com êxito o método de “limitar em molduras mirins a sensação”, agora numa visão de perto a aplicação falhou. Com base na interpretação da *filosofia da paisagem*, de Georg Simmel, podemos dizer que nesse horizonte que “falta à linha vertical, preexcelente na movimentação da paisagem” (Euclides), o viajante modernista consegue demarcar “a base material”, os “fragmentos singulares” (Simmel) que ele chama de “molduras mirins”, no entanto, elas surgem “como natureza” ou não são apresentadas a ele como “paisagem”²¹⁶. Diante daquela *vista larga* e infinda de coisas em que as sensações tropeçam, rodopiam vertiginosamente, ele é impossibilitado a se “prender” ou, para usar a terminologia simmeliana, ele não alcança o “esquivar-se singular e característico” do fazer paisagem²¹⁷. Os “muitos traços vigorosos e nítidos” recortados no horizonte (os “barcos veleiros”, “ilhas”, árvores”) não chegaram a alcançar uma autonomia que possibilitasse ao viajante modelar o seu enfoque artístico oblíquo em relação à paisagem brasileira, em que os traços locais são atravessados ou entrelaçados pelos traços do europeu – representados no trecho por imagens gigantes da tradição greco-latina e sapiencial (como a “morte dos pretendentes” da *Odisseia* ou “livro de Jó” bíblico).

Mário de Andrade e Euclides da Cunha, cada qual a seu modo, perceberam a impossibilidade de abarcar a totalidade enquanto grandeza infinita, ainda que demarcada em espaços limitados, conforme articula a regulada forma cósmica humboldtiana, modelo principal da tradição romântica²¹⁸. Para os dois viajantes, Mário e Euclides, a natureza-

²¹⁶ SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da paisagem: antologia*. Lisboa: Universitas/Centro de Filosofia/Olisiponensis, 2011, p. 43.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ A ideia de totalidade da natureza caracteriza as gravuras e as descrições da paisagem amazônica dos viajantes do século XIX, que têm como padrão o explorador Alexander Von Humboldt. Entre 1799-1804, o cientista prussiano, admirado por Darwin, penetrou na região pelo rio Negro, mas não desceu até o estuário e o baixo Amazonas. A partir dessa expedição de “descoberta científica do Novo Mundo”, ele definiu um modelo de observação da natureza que fundamentalmente consistia na tentativa de apreender a totalidade do *Kosmo* pela observação científica de um microcosmo, que nesse caso seria a complexidade daquele mundo tropical que começa próximo à Cordilheira dos Andes: “A região montanhosa próxima ao Equador tem uma outra qualidade, que não foi suficientemente observada: é a parte da superfície de nosso planeta onde a variedade de impressões que se tem da natureza atinge seu máximo no mais exíguo espaço. Na cordilheira dos Andes de Nova Granada e de Quito, profundamente sulcada, é dado ao homem mirar simultaneamente todas as formas das plantas e todas as constelações do firmamento. Um só olhar abarca helicônias, palmeiras emplumadas ao alto, bambus e, ainda, sobre as formas do mundo dos trópicos: florestas de carvalho, *mespilus germânica* e umelíferas, como a nossa terra natal alemã; um só olhar abarca o Cruzeiro do Sul, as Nuvens de Magalhães, as estrelas condutoras da constelação do Urso que circulam pelo polo norte. Lá, o seio da terra e os dois hemisférios celestes exibem toda a riqueza de seus fenômenos e formações heterogêneas. HUMBOLDT, 1978 apud RICOTTA, Lúcia. *Natureza, ciência e estética em Alexandre von Humboldt*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003, p. 153. A abundância de espécies e a “variedade de impressões que dela se tem” se acumulam no mais estreito espaço dessa natureza sul-americana, afirma Humboldt. Na cordilheira dos Andes, o cientista prussiano vê ao mesmo tempo “todas as

paisagem é feita de “partes sem um todo”²¹⁹. O “desapontamento” com a Foz do Amazonas-realidade argumentado com base nas proposições euclidianas e, depois, exercitado no quadro falhado, problematiza ao limite o lado reduzido da visão dupla de Gonçalves Dias na carta.

A foz do Amazonas, de perto e apresentando “*ostensividade crua muito sobrenatural*”²²⁰, de modo a impossibilitar o arrebatamento do observador (que não se “prende”) e, por isso, não consegue dividir partes, emoldurar cenas, quadros “mirins”, é, neste sentido, “tão ingente” que engana (“blefa”) a própria “grandeza”. Numa visão de perto, continua Mário, monumentos humanos são assim “muito mais grandiosos” do que o monumento da foz do Amazonas – no caso o autor cita o poeta símbolo do Romantismo inglês “Woodworth, o quarteirão dos cinemas no Rio”, e o livro em que Gonçalves Dias obteve o ápice de sua genialidade, *Y-Juca Pirama*²²¹.

No segundo parágrafo curto dessa crônica, em desproporção com o primeiro, o viajante a bordo, impregado pela personalidade lógica e prática, avista de longe os barcos de velas coloridas no cais de Belém e ameaça compor a paisagem que pouco antes não conseguira, mas desiste e desvia o olhar para contar os fatos corriqueiros do tempo, da recepção oficial na chegada etc.

Comentário do quadro que não se move

formas das plantas e todas as constelações do firmamento”. Humboldt procura descrever o mundo tropical conforme a imagem do ilimitado, da imensidão ou da “presença transbordante do infinito no finito”. In: BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 8. Humboldt afirmava que conseguia abranger, em apenas um golpe de vista, “toda a riqueza de seus fenômenos e formações heterogêneas” e, em “um só olhar”, as formas mais extremadas da terra e do céu.

²¹⁹ No que tange a essa reserva dos autores a ideia de totalidade da natureza-paisagem, a estrofe do poema XLVII, do poeta heterônimo Alberto Caeiro, por exemplo, analisa no substantivo *natureza* essa visão do conjunto: “Vi que não há natureza,/Que natureza não existe,/Que há montes, vales, planícies,/Que há árvores, flores, ervas,/Que há rios e pedras,/Mas que não há um todo a que isso pertença,/Que um conjunto real e verdadeiro/É uma doença das nossas ideias./A natureza é partes sem um todo”. PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. Edição de Fernando C. Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 74.

²²⁰ ANDRADE, M. Maleita – I. In: *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 453.

²²¹ Segundo Candido, “o I-Juca Pirama é dessas coisas indiscutidas, que se incorporam ao orgulho nacional e à própria representação da pátria, como a magnitude do Amazonas, o grito do Ipiranga ou as cores verde e amarela”. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). 2º. vol. São Paulo: Martins, 1959, p. 85.

Na breve descrição da crônica **19 de maio**, o viajante, próximo de Belém, examina mais uma vez o objeto e conclui que a manifestação de grandiosidade da foz do Amazonas –a construída pelo olhar plano do romântico –não existe e não se pode ver: “A foz do Amazonas só é grandiosa no mapa; vendo, tudo é tamanho que não se pode ver”²²². Logo depois dessa constatação, o advérbio “só” dá impressão de final, porém, o viajante parece estender as suas impressões sobre a foz do Amazonas no gosto do açaí.

O viajante, procurando como Lévi-Strauss sentir a natureza brasileira em todas as suas dimensões²²³, no final do passeio, em Belém, numa tarde e depois dos protocolos oficiais, experimentou com as amigas companheiras de viagem o açaí. Assim como as impressões da foz do Amazonas são desvestidas da grandiloquência, o gosto “folha”/de “mato pisado” do açaí também é definido “sem heroísmo”. O sabor dele é “insólito, inconfundível”²²⁴, mas, por outro, não possui grandeza “honesta” e nem a violência do gosto do caju, a fruta que sintetiza o sentido da travessia de *O turista aprendiz*. E o modo de o viajante apreender o gosto do açaí, tal como ocorreu na descrição da foz, é de alguém que fala de algo com certo embaraço, pois se “detém indeciso, confuso como um jovem polido tendo que opinar sobre uma moça feia”²²⁵. Curiosamente, o viajante define o gosto do açaí no último dia de viagem²²⁶. Neste sentido, a sensação que esse prolongamento ou intervalo longo passa é a de que, ao mesmo tempo em que o viajante vai ajustando os traços e o ser nos demais grandes quadros da paisagem, ele vai reiterando, assimilando, por meio do açaí (“chupitado” durante a viagem) a cor verdadeiramente local. Esse sentimento local ele tentou alcançar no quadro Foz do Amazonas-fantasia, mas no quadro Foz do Amazonas-realidade, o seu polo místico foi

²²² ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 60.

²²³ Lévi-Strauss, ao relembrar as sensações gustativas das coisas do “Novo Mundo”, afirma que o paladar “é sem dúvida uma das dimensões da natureza brasileira, que não é apenas visual, ou tátil, é também olfativa”. Em 10 de novembro de 1998, o antropólogo concede a professora antropóloga uspiana Beatriz Perrone Moisés. Entrevista: Claude Lévi-Strauss, aos 90. *Rev. Antropol.* vol. 42, nº. 1-2. São Paulo, 1999. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77011999000100002>. Lévi-Strauss, juntamente à mulher Dina Dreyfus, foi colaborador da Sociedade de Etnografia e Folclore, criada por Mário de Andrade nos anos 1930. Mário conviveu de 1935-1939 com o antropólogo francês, que nessa época percorreu matas e tribos indígenas brasileiras.

²²⁴ SOUZA, Gilda de Mello e. O mestre de Apipucos e o turista aprendiz. *Revista Teresa*, nº. 1, 1º. semestre de 2000, p. 82.

²²⁵ Ibidem.

²²⁶ “O açaí não chega a ser ruim... Pousa macio na boca da gente, é um gosto de mato pisado, não gosto de fruta, de folha. E logo vira moleza, quentinho na boca, levemente saudoso, um amarginho longínquo que não chega a ser amargo e agrada. Bebida encorpada que, por mais gelo que se ponha, é de um quentinho amável, humilde, prestimoso. É um encanto bem curioso o açaí... A gente principia gostando por amabilidade e depois continua gostando porque tem dó dele.” ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 164.

perseguido pelo seu polo prático de europeu, obrigando-o a se distanciar das manifestações selvagens.

O viajante degustou à tarde a fruta nas “calçadas do Grande Hotel” de Belém em **28 de julho**, por exemplo, e, focado sempre na ideia de desestabilizar a grandeza do olhar romântico, em **29 de maio** observou com certa impaciência a “palmeirinha do açaí” (“já me mostraram mil vezes”). Essa “palmeirinha” de porte mesquinho, enfatizado pelo diminutivo, está em meio a um montante de lenha:

Figura 8- Palmeirinha açaí num porto de lenha, 1927

Depois do esforço extremo realizado na introspecção do quadro oblíquo sobre a foz do Amazonas, o viajante em Belém, na crônica **1º de junho –Vogando no rio, treze horas**, vivemomento efêmero cifrado de harmonia. Como que procurando uma válvula de descanso no Amazonas, contempla o rio sem barreiras²²⁷, concretizando o segundo quadro subsidiário

²²⁷ “Eu gosto desta solidão abundante do rio. Nada me agrada mais do que, sozinho, olhar o rio no pleno dia deserto. É extraordinário como tudo se enche de entes, de deuses, de seres indescritíveis por detrás, sobretudo se tenho no longe em frente uma volta do rio. Isto não apenas neste Amazonas, mas sobretudo em rios menores, como no Tietê, no Moji. É fulminante. O rio vira de caminho no fim do estirão, a massa indiferente dos verdes barra o horizonte, e tudo se enche de mistérios vivos que escondem lá detrás. A cada instante sinto que a revelação vai se dar, grandiosa, terrível, lá da volta do rio. E eu fico assim como que cheio de companhia minha, mais perigosa que boa, dolorida de receios que eu sei infundados, mas que são reais, vagos, e por isso mais

do grande painel sobre a foz do Amazonas, onde se dá o conflito extremo das águas do mar com as do rio. O momento enleante é seguido pela justificativa: “mas basta que chegue alguém, uma voz que suba da primeira classe até aqui, e a fascinação se esvai”.

À guisa de conclusão, o imenso painel cosmorama, diorama, cinema...de Mário de Andrade lembra o de Cícero Dias (1926/1929)²²⁸, “Eu vi o mundo... Ele começa no Recife”, mas de forma mais complexa, vinculada ao seu projeto estético e ideológico, o painel do autor modernista, contando a travessia difícil dele e do país, possui determinado conjunto de cenas delimitadas em molduras “mirins” e só até certo ponto se move. O painel imenso de Mário poderia se chamar “Eu vi o Brasil... Ele começava na foz do Amazonas”. Esse é o quadro *mise-en-abîme* mais complexo do diário *O turista aprendiz*.

Mário nessa meditação exercita o método próprio de um anteviajante, qual seja, de descrever a foz do Amazonas comparando-a com o modo de ver de um romântico (que pressupomos ser Gonçalves Dias). O jogo espelhado de imagens revela, ao mesmo tempo, o “erro” de construção do país-paisagem e anuncia a utopia (o acerto) vinculada a um modelo decivilização tropical de valores avessos aos da civilização europeia. Dito de outro modo, por meio do “processo comparativo” de seu o olhar com o olhar de um autor romântico, o viajante apontou o “defeito” da formação do país, a razão de sua “impotência”; corrigiu o problema e revelou solução utópica. Na comparação de seu modo de ver o país-paisagem com o de Gonçalves Dias, ele retoma a narrativa de José de Alencar, a forma poética de Castro Alves, a visão desmistificadora de Euclides da Cunha.

Mário identificou na tradição romântica como um todo que, mesmo aqueles de *visão dupla* que tentam debilmente adaptar-se às exigências da realidade do país, exibem um desenho de país de forma desproporcional. O corpo desse desenho aparece “bancando alegria”, ar de grandeza, *indiscrição* e a alma dele – mais vestida pelos valores europeus – aparece encurtada ou mostrando poucotodo tipo de feiura ligada à cor das nossas contingências histórico-sociais. O autor na foz do Amazonas mostrará um desenho também de duas partes sem medida equilibrada, mas de sentido inverso.

completos e indiscutíveis, legítimos, deste perigo brutal de viver (de existir). Mas basta que chegue alguém, uma voz que suba da primeira classe até aqui, e a fascinação se esvai”. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 73, 74.

²²⁸ Mário de Andrade, em carta a Tarsila do Amaral (agosto de 1931), conta afoito a visita à exposição de Cícero Dias, onde o painel de “quarenta e quatro metros de comprimento” que possui uma “porção de imoralidades dentro” causou escândalo. In: *Catálogo Cícero Dias: oito décadas de pintura*. Projeto, curadoria e coordenação de Waldir Simões de Assis Filho. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2006, p. 27, 43, 44.

No primeiro grupo de crônicas sobre a Foz do Amazonas-fantasia (**Bordo, 18 de maio; 18 de maio**), o foco é questionar o lado maior (carro-chefe) do olhar dos românticos para o país-paisagem: o ar de grandeza pouco desviado para a realidade. Mário, supostamente, utiliza a carta de Gonçalves Dias sobre o rio Amazonas para examinar essa questão em “processo comparativo”. Introduz o quadro-cinema no primeiro parágrafo curto. E, para inverter o sentido já irônico da abertura da cartado autor de *Y-Juca Pirama*, utiliza umtrecho de *Iracema*. A sua paródia densa e de teor expressionista encena no jogo espelhado das imagens a formação do país pelo viés antissublime, em que o fraco canavial substitui o papel do infinito mar. Em seguida, no segundo parágrafo longo, desenvolve o quadro-cosmorama. E agora inverterá a conversão de Dias, que transforma o rio em mar. Em processo inverso e revelador ao olhar de Dias, o autor modernista, ao mesmo tempo que exercita a utopia em movimento de ascensão, corrige o olhar de grandeza do autor romântico, contesta o colonizador, repara o dano causado por ele. A composição dos dois parágrafos “mancos” dessa crônica, um curto e um longo, materializa o conflito da balança-ser, a travessia interior do viajante que, de bengala, firma o passo mais na personalidade mística (“espiritual”) do que na personalidade do Sul (“lógica”).

No segundo grupo de crônicas sobre a Foz do Amazonas-realidade (**Belém, 19 de maio; 19 de maio**), o foco é problematizar o lado reduzido do olhar dos românticos que só trata da realidade timidamente. A suposição aqui é a de que Mário continua a comparação com a carta de Gonçalves Dias, e que nela passa brevemente pelas cenas do rio visto de perto. O viajantemodernista realiza análise empírica, prática, objetiva sobre o “passeio sem heroísmo”²²⁹, em que a “consciência lógica” caminha junto até certo ponto com a de Euclides, o autor convocado para compor o debate. Mas a “consciência poética” sopita duas vezes no decorrer da reflexão e, ainda que decline, consegue marcar a inversão em relação à categoria chave da interpretação euclidiana. A crônica também é composta por dois parágrafos em desproporção, no entanto, inversamente à crônica principal do grupo anterior, mostra um longo e um curto. E, pensando no conflito da travessia interior do viajante, nesse momento, a personalidade que firma o passo do sentido coxo do pêndulo é a do Sul e não a personalidade da utopia. A soma total do conflito das duas personalidades do viajante nos dois grupos de crônicas, enfim, não tem lado vitorioso e ressoa o final de *Macunaíma*, do herói que tragicamente ficou com uma perna só, capenga lembrando saci. O viajante inicia a travessia

²²⁹ ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. Telê Ancona Lopez (Org.). São Paulo: T.A. Queiroz, 1983, p. 21.

com um conflito interior sem definição, indeciso ainda. O resultado final dessa luta mostra um viajante que, em fase de adaptação à vida equatorial, mostra-se perplexo, atrapalhado.

Esse quadro inaugural que representa o primeiro round da perseguição entre as duas personalidades do viajante, personagens A e B, que termina indeciso – “tudo como na fuga” realizada pela música. Uma possível resposta para essa indecisão e perturbação interior, reproduzida na forma e conteúdo do quadro sobre a Foz do Amazonas, pode estar no tipo de olhar perseguido pelo viajante em toda travessia. Esse olhar é o da indiferença inspirada no sintoma mais avançado do maleitoso, quando ele depois da febre e o delírio vive o abatimento que a deixa apartado das circunstâncias do país-paisagem. Nesse quadro inicial, o nosso viajante, de olhar embebido nas marcas do ambiente amazônico, sendo a mais explícita a da monotonia da natureza, materializou na Foz do Amazonas-fantasia o primeiro estágio da prostração do caboclo com maleita.

No próximo capítulo, a travessia do viajante transposta na foz do Amazonas será reiterada com toda a sua carga de complexidade na vitória-régia sobre a lagoa Amanium de partes já delimitadas (ao contrário da foz do imenso rio). O narrador com pose de botânico vive o estágio intermediário da prostração do maleitoso, mas ainda não aquela capaz de produzir o ar distante, impenetrável da imagem do colonizador, do contexto nacional. O modo de o narrador olhar o corpo da imensa flor, construir o seu quadro de natureza transitória e não morta, continua a ser construção inserida, estendida de seu corpo, prolongamento do seu ser para dizer com Merleau-Ponty. São nas partes do maior nenúfar das Américas, objeto de tamanho insignificante se comparado ao da foz do rio – mas como ela também objeto *traíçoeiro* e tachado de “coisa extraordinária” pelo outro – que o viajante-pintor, com o lema de ajustar os traços do quadro e definir um resultado para a perseguição de suas duas personalidades, irá expressar o conflito interior das suas duas personalidades.

CAPÍTULO II

Vitória-régia: o país-paisagembalouçante na lagoa

[...] Não sei o quê, foi vento,/O vento me dispersou.
Viajei por terras estranhas/Entre flores espantosas,/Tive coragem pra tudo/[...].
Quantos milagres na viagem [...].

Mário de Andrade

*Que círculos vagarosos na lagoa em que uma asa gratuita
[roçou...*

Mário de Andrade

O conflito do país nos vegetais

Em suas obras, Mário de Andrade muitas das vezes preferiu compreender o Brasil a partir da forma viva dos vegetais. “Brasil, nome de vegetal!...”, diz ele em verso²³⁰: o Brasil foi terra das palmeiras, terra do pau-brasil e até terra dos cajueiros, pois foi “sob o verde dessa sombra” que se rezou a *Primeira Missa do Brasil*(1860)²³¹, conforme pintou Victor Meirelles²³².

²³⁰ O verso é do poema “Noturno de Belo Horizonte” (1924), do livro *Clã do jabuti*. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 258.

²³¹ Disponível em: <http://www.infoescola.com/historia/a-primeira-missa-no-brasil>. Acesso em: 10 jun. 2015.

²³² Gilberto Freyre escreve uma nota preliminar em *O caju, o Brasil e o homem*: “O Brasil não nasceu apenas cheirando a pitanga, ibirapitanga ou pau-brasil. Nasceu com portugueses de 1500 defrontando-se com índias morenamente nuas à sombra de cajueiros; com a Primeira Missa sendo rezada sob o verde dessa sombra, no tempo de safra, salpicado de amarelo ou de vermelho; sob o signo do caju tanto quanto o da pitanga que lhe deu nome sem ter se tornado parte tão íntima do seu ser nacional e até transnacional”. O caju, afinal, foi um “acontecimento”, uma das marcas do Brasil recém-descoberto. Por isso, nas palavras de Freyre, “pode-se, assim, falar de uma quase simbiose, vária e complexa, Caju-Brasil; e partindo dessa espécie de simbiose, de uma significativa associação do caju com o homem, desde a descoberta do Brasil: com sua cultura, com seu *ethos*, com seu comportamento”. FREYRE, Gilberto. *O caju, o Brasil e o homem* (nota preliminar). Brasília: Centro Nacional de Referência Cultural [s.d.].

Figura 9- *Primeira Missa do Brasil*, 1860

Ainda que não mencione essa pintura de Victor Meirelles em *O turista aprendiz*, essa tela antecipa o clássico confronto vegetal do país-paisagem delineado no diário, qual seja, entre a forma voluptuosa da natureza tropical e a forma retilínea da palmeira – a planta nativa, mas universal. Na tela, Meirelles pintou palmeiras entre a cena religiosa, mas de modo nada destacado: inseridas no segundo plano e até na linha do horizonte, elas são de pequeno porte e a mais sobressaída possui tronco nada esguio, deslocado da exatidão simétrica que tradicionalmente representam. Ao que tudo indica, o pintor teve realmente a intenção de pintar palmeiras sem grandeza, pois, segundo a crítica, ele só as incluiu no cenário depois da sugestão de seu mestre, Manuel Araújo de Porto-Alegre, um dos representantes do surgimento do movimento romântico no Brasil. As palmeiras de Meirelles acompanham a estrutura do selvagem “arvoredo” destacado, em primeiro plano pelos galhos do cajueiro, árvore símbolo mais coerente com o cenário de cor amarelo-ocre coligado ao sol, à terra, à cor da pele do nativo. Por detrás do cajueiro de tronco cortado, a presença de uma palmeira camuflada reitera mais uma vez que o pintor queria mesmo era sobressair à presença da árvore desconhecida ao europeu e bastante familiar ao indígena. Equivalente às copas das mangueiras de Belém que, no olhar do viajante paulistano, funcionam como se fossem um

guarda-sol²³³, a copa abaulada do cajueiro também está filtrando o sol sobre os ouvintes da Primeira Missa no Brasil.

Figura 10 - Cajueiros monstros, Cabedelo - 1927

Em suas obras o autor modernista reconhece e recria esteticamente o conflito do Brasil-vegetal delineado na tela de Meirelles. Esse conflito que nasceu com o país-paisagem – desde a *Carta de achamento* (1500), de Pero Vaz de Caminha, que facilmente identificou e apartou as palmeiras do ignoto “arvoredo”²³⁴ –está, por exemplo, nesse comentário do autor em foto do quadro *O pescador*, de Tarsila do Amaral: “as palmeiras a meu ver quebram a

²³³ As mangueiras no relato de viagem são árvore símbolo de Belém, a cidade que “possui beleza característica”. As mangueiras transpostas em objetos (sombrinhas) são uma espécie de metonímia da cidade que ainda guarda traços de uma civilização tropical: “este céu de mangueiras, filtrando sol sobre a gente, produz uma ambiência absolutamente original e lindíssima”. ANDRADE, Mário de. Entrevistas e depoimentos. Telê Ancona Lopez (Org.). São Paulo: T.A. Queiroz, 1983, p. 22. Ver crônica **Belém, 20 de maio**.

²³⁴ CAMINHA, Pero Vaz de. A carta de Pero Vaz de Caminha. In: CASTRO, Sílvio (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2003, p. 5. Em coautoria com o Prof. Dr. Gilberto César de Noronha (UFU), realizei artigo (ainda não publicado) intitulado “As palmeiras e o arvoredo: contrastes da paisagem brasileira”.

força voluptuosa das formas” curvas do cenário²³⁵. No rio Madeira Mário de Andrade parece ter captado tal sensação na foto a seguir²³⁶:

Figura 11 - A palmeira imperial nas proximidades do Rio Madeira, 1927.

A palmeira, usada como medida para a construção das colunatas gregas com capitel, no olhar de Mário de Andrade se mostra deslocada das linhas curvas e sinuosas da natureza do país²³⁷. De porte simétrico, a palmeira funciona como uma régua (ou paisagem de “linha reta, dura, inflexível”)²³⁸ adotada no campo artístico para cadenciar a irregularidade, desmesura incontável da natureza equatorial por ele nomeada de “barafunda vegetal” no

²³⁵ Arquivo IEB-USP. Fundo Mário de Andrade. Série Fotografias.

²³⁶ CD-Rom da nova edição do livro: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); Fundação Vale, 2015.

²³⁷ A aristocrata palmeira pode ser vista como componente exótico ou, mais do que isso, é planta familiar: está “entre as espécies vegetais mais antigas do planeta, com vestígios de mais de 120 milhões de anos”, suas uniformes copas que garantem “unidade nas terminações de conjuntos” foram modelo para o capitel de coluna, seu porte esbelto de rigor geométrico é inspiração para as artes – na pintura demarca perspectivas, na arquitetura seus robustos troncos inspiraram as colunas de estilo clássico. Por motivar o distanciamento, a visão de um horizonte e, assim, uma coesão do lugar, a palmeira possibilita uma apreensão racional da floresta tropical quase impalpável tal o seu acúmulo. A palmeira, soberana no mato, oferece espaço (dá profundidade) para o desdobramento do olhar do observador. CALVOVI, Ricardo. *Colunatas vegetais: palmeiras e a cenografia urbana em Porto Alegre*. 2009. Tese (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul. 2009, p. 38, 16, 22.

²³⁸ NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo: as memórias de Oscar Niemeyer*. Londres: Phaidon, p. 169-170.

quadro Foz do Amazonas. Como se fosse ligada às forças da razão, a palmeira cumpre a função de ordenar o ímpeto das forças lascivas e sensuais, bem como de enobrecer o ambiente primitivo e urbano do Brasil Colônia e Imperial, como vimos no capítulo I²³⁹.

Figura 12 -Eu diante de um tronco de sumaúma..., 1927.

Figura 13 - A sombra de enorme e frondosa mangueira, 1927.

²³⁹ CD-Rom da nova edição do livro: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); Fundação Vale, 2015.

Figura 14 - Trepando no coqueiro

Figura 15 – Carnaúbas/Vale do Açu

A planta que se tornou, portanto, modelo de sofisticação para as sociedades símbolos da civilização ocidental (a egípcia, a grega e a romana), foi o símbolo vegetal da tradição romântica, supervalorizado no olhar dos viajantes, poetas, prosadores, arquitetos etc. O autor, em diálogo com a tradição do passado nacional em vários momentos de sua obra, na prosa, poesia e manuscritos, ponderou o lugar coroado desse símbolo que representa o país no

século XIX²⁴⁰ por meio de procedimentos estéticos que vão corrigindo a postura nobre das palmeiras, como o uso do diminutivo, e pela espécie de inversão – do sabiá pelo urubu – da ave que nela pousa²⁴¹. Mas o autor também fez análise sobre esse vegetal, símbolo da literatura romântica, nas margens de um dos poemas de obra de Gonçalves Dias, escrevendo a lápis:

É curioso de se notar que o nacionalismo naturalístico, quero dizer, em/relação a natureza, dos nossos românticos/se aquartelou na copa da palmeira qua/si que só. O Varela concebe ir um pouco/além. Os outros desque falam no Brasil/nacionalisticamente por saudade ou/por exaltação patriótica [usam a] palmeira²⁴².

²⁴⁰ Lília Moritz Schwarcz, falando a respeito da pintura de Taunay, afirma que a palmeira quase representa o Brasil. Encontramos a recorrência dessa espécie não somente em Taunay, mas em toda pintura de paisagem do século XIX. Esteja a palmeira em destaque de primeiro plano ou não, ela está presente em quase todas as paisagens de floresta ou ambiente rural. Vejamos um exemplo em que a palmeira salta aos nossos olhos em grande imponência. Numa rua, no Jardim botânico do Rio de Janeiro, o coqueiro em primeiro plano nos dá escala da profundidade e a senhora nobre ao fundo, de guarda-sol, desfruta civilizadamente do lindo e exótico ambiente tropical construído com as comumente chamadas de palmeiras imperiais. Ao lado do corredor a densa vegetação, onde se destacam outras espécies de palmeiras nativas da mata atlântica”. SCHWARCZ, Lília Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 23.

²⁴¹ Em minha dissertação de Mestrado, defendida em 2010 (FFLCH-USP), verifiquei nas sequências dos caju e cajueiros, articuladas na estrutura de *Macunaíma* – inspirada nos processos da música e danças populares (Gilda de Mello e Souza) –, a história da formação travosa do país ligada às dualidades tensas do local e o universal, do nativo e o outro, do mato e a civilização. Observei que os cajueiros e os caju reiterados em cenas estratégicas da rapsódia estão corrigindo o lugar coroadado das palmeiras nas obras dos românticos. Ou seja, essa planta de forma curva é paisagem linha de força da narrativa, vez que substitui, inverte e desloca em vários momentos a imagem da planta automatizada no olhar do estrangeiro. Citemos uma passagem: *Macunaíma* depois que emigra para o vasto céu (no capítulo final), sabemos no *Epílogo* que o "homem" descobre na "ramaria" das árvores a ave que lhe repassa em "fala mansa, muito nova, muito" a história ouvida do herói. Retornando na última sequência de árvores, descobrimos que essas árvores onde estão o pássaro e o homem são os mesmos cajueiros onde o herói, no fim de seus dias na terra, armou a rede e ali contou os seus casos para a ave. Por um lado, o inculto pássaro repete a história do amigo em fala/língua pulverizada pela suculência mordente das frutas selvagens: o seu canto "era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a *traição das frutas* desconhecidas do mato". Por outro, o caboclo culto por cima ("em riba destas folhas" taninosas dos cajueiros) canta, decanta, reinventa, ao estrondo de uma violinha, os casos do "herói de nossa gente". As folhas da árvore parecem servir como suporte material da escritura. Afinal, as resistentes folhas do cajueiro parecem formar um espaço-lugar mais propício para ouvir-cantar esses casos do que as da palmeira onde o sábio canta nos versos de Gonçalves Dias, onde também permanece a jandaia companheira de Iracema. A revisita mais explícita da imagem símbolo do civilizado, no entanto, se dá na "palmeirinha guairô", inserida no episódio do capítulo VIII ("Vei, a Sol"). O diminutivo e o termo popular já enfraquecem a pose de paisagem do civilizado, mas um urubu se encontra "encarapitado" nela, rebaixando ainda mais o peso da tradição da palmeira, em que, no famoso poema de Gonçalves Dias, pousa um sabiá. Mário de Andrade, na edição das *Poesias de A. Gonçalves Dias* (organizada e revista por J. Norberto de Souza Silva), da Livraria Garnier, anota a lápis na margem do poema "Canção do exílio" o seguinte: "[...] Sá/bia cantando na palmei/ra já muito me falou que só mês/mo estudante de Coimbra podia/pregar mentiras dessas. Duma/feita me escutando ressoar es/se versos um sitiante/me secundou: Homem.../até agora no alto do/coqueiro só enxerguei/urubu dormindo". (Biblioteca Mário de Andrade – IEB-USP). Agradeço à pesquisadora Ângela Grill pela informação acerca desse trecho.

²⁴² Edições das *Poesias de A. Gonçalves Dias* (Tomo II, organizado por J. Norberto de Souza Silva). No final da última estrofe de "Os Tymbiras", depois de marcar o verso "Áspero tronco da palmeira escolho", fez a anotação. Biblioteca Mário de Andrade – IEB-USP.

Nesse trecho manuscrito, o autor nota que a palmeira é imagem viciosa do “nacionalismo naturalístico” dos autores românticos, sendo Fagundes Varela o poeta que foge um pouco à regra pelo fato de, como será explicado mais à frente, ele delimitar o menos possível o sentido localizado dos elementos da natureza.

O nosso viajante, nas notas de viagem ao Nordeste, em 11 de dezembro de 1928, também questionou e analisou a postura civilizada dos coqueiros. Nesse diálogo-devaneio, em que projeta duas visões de espanto, ele está passeando de lancha pelo Capibaribe com Gilberto Freyre e Manuel Bandeira:

os coqueiros sempre espantados; que verei eu cada vez que enxergo um coqueiro nordestino me espanto com a beleza dele? Passa um creio que forno de olaria tão perfeito nas proporções, tão exato no equilíbrio, que é um monumento nobre, sereno, duma grandeza que se poderá chamar de clássica paisagem amável²⁴³.

No início, o autor-viajante demarca a reação de assombro dos próprios coqueiros, mas em relação a quem? Não será com a desregularidade da natureza brasileira vista de cima? Mas, em seguida, parecendo se colocar como representante dessa natureza luxuriante, tropical, que causa espanto nos coqueiros, interroga sobre o significado de seu próprio assombro em relação à beleza deles. De qualquer modo, o espanto do viajante é com a medida perfeita dos coqueiros. Tanto que ele, ao olhar os coqueiros, imagina ver um clássico “forno de olaria”. O retilíneo coqueiro é como se fosse esse artefato do civilizado que de “tão perfeito nas proporções, tão exato no equilíbrio”, é alçado a um “monumento nobre, sereno”. Os coqueiros, como se fossem objetos de linhagem centenária e representantes dos valores estético-ocidentais de ordem e regularidade, são assim alçados a “grandeza que se poderá chamar de clássica paisagem amável”. Mário de Andrade, enfim, sabe que, se a hierarquia civilizacional vai do selvagem (bárbaro) ao civilizado, o elemento que poderia ser relacionado ao último estágio é a palmeira²⁴⁴.

²⁴³ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 303.

²⁴⁴ CD-Rom da nova edição do livro: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); Fundação Vale, 2015.

Figura 16 - Coqueiros da Rua de Cabedelo, 1927

Na primeira viagem, o viajante Mário de Andrade, que ainda carrega em si o peso do conflito entre suas duas personalidades, tanto no diário textual como no diário de imagens, projeta essa luta interior nas impressões das palmeiras do Norte que terá grandeza desestabilizada por algum tipo de procedimento. Em vez de enquadrar em seu olhar-lente as enormes palmeiras do lugar, tão reiteradas pelos viajantes tradicionais, somente focalizou imagens delas rebaixadas em relação ao arvoredo amazônico. Neste sentido, o enquadramento das palmeiras do Amazonas pelo olhar-lente do viajante é para ressaltar a sua falta de grandeza ou que, numa disputa, ela não tem prioridade em relação às demais árvores. Essa intenção pode ser notada não só na descrição textual²⁴⁵, mas também em duas fotos. Na primeira, de título “Dolur mostrando/tamanho da/sumaumeira” e descrição “Dolur diante da palmeira”, duas palmeiras filhotes estão humilhadas na frente de uma imensa sumaúma de troncos exageradamente largos. Na segunda, de título “Mimetismo/Árvore bancando coqueiro” e descrição “árvore espigada ao lado de coqueiro sobressaindo-se na vegetação”, a palmeira perde o *status* que teve na pintura do século XIX, pois a escala de profundidade do cenário é dada não só por ela, mas junto à árvore alongada²⁴⁶.

²⁴⁵ Na crônica **Belém, 25 de maio**, o enquadramento do autor da esbelta palmeira miriti, tão comum nas ilhas e margens dos rios afluentes dos Amazonas, é sem grandeza alguma: “Só de vez em quando um caule de miriti jogado perpendicularmente à margem se entremostra num refego das ramas arrastando a saia n’água. Aquilo serve de ponte pra desembarque e por ali vive tapuio”. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 66.

²⁴⁶ CD-Rom da nova edição do livro: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Instituto de

Figura 17 - Dolur mostrando tamanho da sumaumeira, 1927

Figura 18 - Mimetismo/ Árvore bancando coqueiro, 1927

Os traços curvos do desenho da primitiva paisagem brasileira (das mangueiras, da sumaúma, do cajueiro, da vitória-régia) se constituem em sua maioria pelo sentido horizontal, ao contrário dos traços verticais da palmeira ou dos coqueiros, pertencentes à “clássica paisagem amável”.

Figura 19 - Coqueiros de Cabedelo, 1927

Porém, esse conflito vegetal no primeiro diário, diferentemente do segundo, não aparece à primeira vista, é quase como se fosse uma “presença, mas presença quase alucinante, de uma ausência”²⁴⁷. Afinal, como já aludimos, no diário amazônico, o confronto interno do nosso viajante – o seu lado de civilização europeia e o seu lado de civilização tropical que, por coerência do clima, deveria ser o seu modelo–não lhe permitiu um olhar espontâneo em relação às palmeiras, de modo a brincar, assimilar na postura civilizada delas o incivilizado, como ocorrerá no segundo diário. Até certo ponto da viagem o seu olhar foi só de contestação de tudo que é civilizado. No entanto, a quase ausência das palmeiras, tão pululantes no mundo amazônico, no relato está terrivelmente presente, sobretudo por detrás do quadro Vitória-régia, o vegetal símbolo do Amazonas que o autor analisou em crônica. No primeiro diário, portanto, o conflito vegetal do país-paisagem ecoa entre as palmeiras de presença sutil e a maior ninfeia da família das *Nymphaeaceae*, que vive nos lagos do interior do Amazonas²⁴⁸.

²⁴⁷ Essa frase de expressão “mallarmiana” é de Roger Bastide.

²⁴⁸ No último dia em Belém (**1º de agosto**), o viajante, no subtítulo da crônica “O poema nasce”, exhibe a “Moda do alegre porto”, poema em homenagem a Belém. Na primeira estrofe, tem-se a paisagem de Belém nas “velas” dos barcos, nas “águas barrosas de rios-mares” e nas “Mangueiras, mangueiras, palmares, palmares”, conforme pontua no quarto verso. Ainda que as mangueiras sejam as árvores homenageadas no poema, que também se rende ao açazeiro, as palmeiras aparecem como se fossem o seu par complementar. In: ANDRADE, Mário de.

O nosso turista aprendiz, enfim, que nesse momento da viagem se encontra na capital do Estado do Amazonas, em Manaus, sem deixar de dar implícitas ferroadas no símbolo da palmeira, sobretudo no nono parágrafo, avalia a grande flor pelos vieses cientista e literário (parte por parte, fase por fase, por fora e por dentro), de modo a pintar nela as dualidades e contradições do país-paisagem.

Do gabinete ao ar-livre; da poesia à prosa

O relato das duas viagens, ao Norte e Nordeste, evidencia que Mário de Andrade só conseguiu identificar o país na profundidade das impressões e sensações quando saiu das leituras no gabinete para a pesquisa de campo. Em eco com autores da tradição local e universal, tais como Rousseau, Goethe e Gonçalves Dias, o autor de *O turista aprendiz*, impelido pela inquietude intelectual, na ânsia pelo saber, de certo modo saiu do domínio das letras para os domínios da ciência. E o tema poético da vitória-régia, a grande flor do interior do Amazonas, é o que mais expressa aligação de Mário com a ciência, mais especificamente com a botânica. Nas missivas trocadas com Manuel Bandeira e Rosário Fusco²⁴⁹, podemos rastrear as discussões a respeito da construção e ligação do literário texto “Vitória-régia” com o saber científico.

Em 30 de agosto de 1927 (quinze dias depois de sua chegada do Norte) Mário de Andrade escreve a Manuel Bandeira e, mesmo inseguro, envia a ele o poema intitulado “Vitória-régia”:

Este ano fiz umas duas merdinhas de poesias e nada mais. Inda agora na viagem, tentado pelo caso maravilhosamente misterioso da vitória-régia quis fazer uma poesia. Levei por dois meses tratando da poesia. O que saiu tenho ímpetos de mandar pra você às vezes pra você falar sobre, porém tenho vergonha e vivo nesse hesita-não-hesita desque cheguei. Creio que acabo mesmo mandando e assim você diz definitivamente: “é merda” e eu continuo sofrendo a trabalhar na minha “Vitória-régia”. Afinal, Manu, já principio duvidando um pouco da opinião de você. Ela continua clarividente porém não é mais humana mais. E o mesmo se dá comigo a respeito de você. Creio que já devemos desconfiar da opinião um do outro²⁵⁰.

O turista aprendiz. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 166.

²⁴⁹ O autor dialogou também sobre o tema da vitória-régia com Ribeiro Couto.

²⁵⁰ *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. MORAES, Marcos Antonio de. (Org.). São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 350.

A insegurança de Mário de Andrade por não estar conseguindo mais fazer poesia, somente prosa (que segundo ele “está cada vez mais elástica” e “mais brasileira”)²⁵¹, foi logo detectada por Manuel Bandeira no próprio poema recebido “Vitória-régia”. Na carta resposta, datada dia 3 de setembro de 1927, ele assim escreveu ao seu interlocutor:

“Vitória-régia” é uma criação sem vida. Não constitui poema, nem na forma nem no espírito. Na forma talvez só três daquelas linhas tenham aquele isolamento de ritmo que para mim faz o verso e são

“Eu vi as vitórias-régias da Lagoa do Amanium.”

E o final

“E a grande flor da Amazônia, mais bonita que a rosa e que o lótus

Encerra na noite enorme o seu destino de flor”

Dístico de grande beleza e vitoriosamente régio. No espírito também não me parece poesia. É uma peça analítica e expositiva, propriamente um capítulo de história natural, como os de Fabre, onde há uma mistura de literatura e ciência. [...].

Eu creio que a vitória-régia é um desses temas em que a poesia coincide com o documento. O Oswald disse isso da poesia no Brasil. Não é só no Brasil. Em toda parte há temas assim em que a poesia se confunde com o documento[...]”²⁵².

Bandeira afirma para Mário que ele não fez poema: “Vitória-régia não constitui poema, nem na forma nem no espírito”, com exceção de alguns versos, falta “aquele isolamento de ritmo que para mim faz o verso”. O argumento de Bandeira lembra os de Paul Valéry que, no ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, compara a elaboração da prosa e da poesia aos atos de andar e dançar. Para esse autor, no universo poético, ao contrário do universo dirigido da prosa, a “produção espontânea através do espírito” passa a “sensação de união íntima entre a palavra e o espírito”²⁵³.

Mas Bandeira, observemos, em vez de categórico na afirmação de que “Vitória-régia” não é poesia, argumenta com duas suposições: 1) de que o autor no texto mesclou “literatura e ciência”, lembrando, por isso, “um capítulo de história natural, como os de Fabre”; 2) de que ele pode ter elaborado um daqueles “temas em que poesia se confunde com documento”, embasado no que ouviu de Oswald de Andrade. De qualquer modo, o autor de

²⁵¹ “É isso mesmo, quando imagino escrever poesia, já principia sacrifício da imaginação e se escrevo então, como no caso da ‘Vitória-régia’, então o sacrifício me irrita por demais porque até chega a ser físico, me fatiga”. Ibidem.

²⁵² *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. MORAES, Marcos Antonio de. (Org.). São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 351, 353.

²⁵³ VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: *Variedades*. João Alexandre Barbosa (Org.). Trad. de Maíza M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 199, 204, 206.

Carnaval sugere na carta que Mário transforme o poema em prosa. Na carta de 4 de outubro de 1927, Mário responde a Bandeira:

O comentário de você sobre a “Vitória-régia” quase que concordo inteirinho. Vou experimentar botar aquilo em linha de prosa pra ver o que é que sai. Mas me dói não ficarem os versos que possuem aquela “*noble ordonnance*” que a gente encontra em certo Goethe em certos ingleses como Wordsworth. [...] Fiz naturalismo em verso. O que me distingue dos que já o fizeram na Antiguidade grega e latina, e que fiz por ser a vitória-régia, não faria nem mesmo com o jequitibá. Sinto que tem um lirismo objetivo (desculpe) na vitória-régia. O documento do Osvaldo não tem lirismo objetivo²⁵⁴.

Ele, ainda que não concorde totalmente com os argumentos de Bandeira, diz que tentará passar a poesia para “linha de prosa”. O que se nota nessa carta é que Mário tentou seguir no poema “Vitória-régia” a “ordem nobre” que os elementos da esfera natural atingem na poesia de Goethe e Wordsworth: a do poeta alemão, que em seus versos buscou encontrar ciência e poesia; e a do poeta inglês, que também buscou transfigurar a visão do objeto empírico em visão espiritual (transcendente). Seguindo o que afirmou anteriormente Bandeira, podemos dizer que o nosso viajante, mesmo que no terreno da poesia não tenha conseguido a afinidade da união goethiana da forma viva e a forma artística, explica que nessa sua criação de “naturalismo em verso” (em que somente caberia à planta vitória-régia) ele, ao contrário “do documento de Osvaldo”, fez “um lirismo objetivo” (seguido, porém, de um “desculpe”).

Bandeira, na próxima carta, de 10 de outubro de 1927, retoma a discussão e diz a Mário ser inadequada a “expressão ‘lirismo objetivo’”, pois o modo de ele estimular o lirismo em seu documento – ou o “sentir o lirismo do documento” – é contrário ao modo de Oswald de Andrade, mas “um e outro são subjetivos”, pois “o que os distingue é a maior ou menor complicação de elementos intelectuais”.

No documento [de Oswald], o elemento aparente é comumente o ridículo, o engraçado, o inopinado que não geram lirismo no comum das inteligências e sensibilidades. Na “Vitória-régia” os elementos aparentes são a beleza o luxo e o mistério que são com a melancolia os geradores exclusivos de lirismo na gente pobre de força lírica²⁵⁵.

²⁵⁴ *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. MORAES, Marcos Antonio de (Org.). São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 355.

²⁵⁵ “Apesar do ‘desculpe’ que explicava a impropriedade da expressão ‘lirismo objetivo’ eu acho que é abuso falar disso mesmo dizendo desculpe. [...] Você não acha que é besteira modernista dizer como certos, Stravinsky *et reliqua*, que o modernista não diz o que sente ou o que pensa do objeto porém faz o objeto viver? Você concorda comigo que não há coisa lírica em si, nem lirismo objectivo? [...] Não aceito é a sutileza de distinguir

Manuel Bandeira, ao que tudo indica, prefere o documento de Oswald, que suscita lirismo abrangente e intelectual, do que o documento de Mário que, voltado para a sua arte “útil” e interessada, provoca lirismo peculiar, circunscrito na “gente pobre de força lírica”. Para Bandeira, na verdade, o problema que contorna a criação de Mário está na escolha do tema poético que, por ser tão suntuoso e voluptuoso, já por si torna impraticável a formulação de um lirismo involuntário, sem atravanco, como poderia ocorrer na imagem frágil de uma rosa.

[...] concordo que os versos estão bem movidos “com calma e suntuosidade” mas será talvez isso que me desagrade? No fundo a vitória-régia me aporrinha. As rainhas me aporrinham: eu nada tenho que ver com rainhas. Me fale numa rosa, isso sim. Como criatura pervertida e complicada na orquídea. Mas a vitória-régia é rainha: bruto luxo, na intimidade de fato fodendo com uns sacanas de besouros fedorentos... Catarina da Ru... do Amazonas. Seu Mário, se eu fizesse um poema eu esculhambava com a vitória-régia! Desculpe²⁵⁶.

No entanto, essa flor-rainha que para Bandeira exteriormente é um “bruto luxo” e na “intimidade” untosa, um bruto nojo (“fodendo com uns sacanas de besouros fedorentos”), é objeto adequado para o nosso “antivajante”, ao menos nesse momento em que a egoística personalidade do Sul está nele avultada, exercitar a vida e o destino do país.

Em carta do dia 30 de janeiro de 1928, Mário de Andrade envia poemas a Manuel Bandeira e aproveita para retomar o assunto em torno da elaboração do tema da “Vitória-régia”. Na continuação do debate na missiva de 10 de outubro de 1927, Mário se mostra ter aceitado as críticas do amigo:

[...] nestes poemas que vão agora [...] não tive intenção raciocinada. Essa eu tive por exemplo na “Vitória-régia” [...] fiz o poema intencionalmente dentro duma tese e discuti a tese com você e com o Couto e depois desfiz o poema como você me aconselhou, fiz dele a prosa, um dos dias do diário do “Turista Aprendiz”. Com estes poemas não, e é certo pelas datas se percebe que saíram quando quiseram sair. Portanto o título de experiências não me satisfaz sobre eles. Principalmente porque vibro internamente muito com eles, coisa que não sucedia com “Vitória-régia” nem outras experiências que fiz e joguei fora²⁵⁷.

entre o lirismo do documento. Oswald é esse que você chama objetivo [...]”. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. MORAES, Marcos Antonio de. (Org.). São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 356, 357.

²⁵⁶ Ibidem, p. 356.

²⁵⁷ *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. MORAES, Marcos Antonio de. (Org.). São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 376, 377.

Nessa última carta, como se vê, Mário de Andrade assume a sua postura “raciocinada” na elaboração de “Vitória-régia” (“fiz o poema intencionalmente dentro duma tese”) que, digamos, é adequada à sua postura de “antiviajante” no diário, em que o dever de ser “útil” se impõe em relação à arte desinteressada. Também enfatiza que a nova versão do texto em prosa, fruto do diálogo com ele e Couto, será “um dos dias do diário do ‘Turista Aprendiz’”. No datiloscrito do livro (IEB-USP), Mário de Andrade deixou na pasta verde de cartolina o datiloscrito da prosa que, seguindo as datas das correspondências, foi elaborada entre outubro de 1927 e janeiro de 1928. E na página em que finalizou a crônica **7 de junho**, ele deixou escrito com caneta de cor dourada o título “Vitória-Régia”, ou seja, o lugar onde a prosa seria encaixada.

O autor publicou a prosa “Vitória-régia”, que “seria um dos dias do diário”, na *Revista Verden*º.1da 2ª fase, editada em maio de 1929, conforme mostrou Ana Lúcia G. Richa Lourega de Menezes²⁵⁸.

²⁵⁸ MENEZES, Ana Lúcia G. Richa Lourega de. *Amizade “carteadeira”*: o diálogo epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguases. 2013. 433 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Orientação: Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo, 2013.

"MOYSÉS SALVADO DE LAS AGUAS"
Linóleum de MARIA CLEMENCIA

VITORIA-REGIA

RIO NEGRO, 7 DE JUNHO

Às vezes a água do Amazonas se retira por detrás das embaúbas e nos rincões do silêncio forma lagoas tão serenas que até a bulha dos cacauês despenca do ar e afunda nela. Pois é nessas lagoas que as vitorias-regias param, calmas, tão calmas! desterradas na felicidade.

Eu vi as vitorias-regias da lagoa do Amanium...

Feito bolas de cáucho engruvinhadas espinhentas as folhas novas chofram do espelho imóvel, porém as adultas sabidas, abrindo a placa redonda se apóiam nugas e escondem nela a malvadeza dos espinhos. Tempo chegado os botões chofram também pra fora dagua. São ouriços espinhentos em que nem inseto pousa. E assim vivem e espigam esperando a manhã de serem flor.

Afinal numa arraiada o botão da vitoria-regia arreganha os espinhos, se fende e a flor enorme principia branquejando a calma da lagoa. Petalas petalas vão aparecendo brancas brancas em porção, em pouco tempo do dia a flor enorme abre um mundo de petalas petalas brancas, petalas brancas e perfuma os ares indolentes. Um cheiro encantado leviano balanço, um cheiro chamando, que deve de enebriar sentido forte. A gente rema e pega a flor. Pois então as sepias espinhentas mordem danadas e o sangue escorre em vossa mão. O caule também espinhento ninguém não pode pegar, carece coria-lo com a paguê e enquanto a flor boia nuga agarrar pelas petalas puras porém já estregando um bo-cado.

Então a gente limpa o caule dos espinhos e pode cheirar a flor. Mas aquele aroma gostoso que encantava bem, de longe, não sendo forte de perto, é fugitivo e dá náuseas, cheiro ruim.

Já então a vitoria-regia principia roseando toda. Rosea rosea fica toda cor-de-rosa, chamando de longe com o cheiro gostoso, bonita cada vez mais. E assim. Vive o dia inteiro e sempre mudando de cor. De rosea vira encarnada e ali pela boca-da-noite ela amolece envelhecida as car-reiras de petalas roxas.

Em todas essas cores a vitoria-regia, a grande flor, é a flor mais perfeita do mundo, mais bonita e mais nobre, é sublime. É bem a forma suprema dentro do aspeto de flor.

Noite chegando a vitoria-regia roxa toda roxa já quasi no momento de fechar outra feita e morrer, abre afinal com um arranco de velha as petalas do centro, fechadas ainda, fechadinhas desde o tempo de botão. Pois abre e lá do coração nupcial da grande flor, inda estonteadas pelo ar vivo, mexemexem remelento de polem, no-jento, um bando repugnante de bezouros cor-de-chá.

É a ultima contradição da flor sublime...

Os nojentos partem num zumbido mundo fora, manchando de agouro a calma da lagoa ador-meçada. É a grande flor da Amazonia, mais bonita que a rosa e que o lotus, encerra na noite enorme o seu destino de flor.

MARIO DE ANDRADE

Figura 20 -Vitória-régia na Revista Verde

O linóleo da argentina Maria Clemencia, intitulado *Moisés salvado de las aguas*, retine uma analogia avessaà das linhas da crônica, ainda mais com os coqueiros como pano de fundo da cena bíblica. Rosário Fusco, o redator da *Revista Verde* do grupo de Cataguases, pedira a Mário de Andrade poema para publicar no próximo número da revista. No entanto, Mário enviou como colaboração o texto em prosa “Vitória-régia” em vez do prometido poema. Na carta enviada em 21 de setembro de 1928, o autor-viajante justifica a mudança:

[...] quando mandei “Vitória-régia” o que me levou a mandar isso, é que gosto francamente desse trabalho: revela uma flor de que só se tem falado com eloquência sem revelar as fases tão interessantes dela, o estilo do trecho me parece dos mais felizes meus, é lírico e é conotativo, francamente reputo

a “Vitória-régia” não digo melhor porém mais importante que o “Eco e o descorajado”²⁵⁹.

Nesse trecho, o nosso viajante afirma a sua predileção por esse trabalho, confirma a relação dele com a botânica, mas também aponta com sutileza a sua intenção de desestabilizar o olhar da tradição romântica. Afinal, estudar de forma análoga de Goethe (“acerca da formação das folhas”, “transição para a inflorescência”...) a morfologia do vegetal, os eventos fenológicos da flor (as fases tão interessantes dela), seria um modo de revisitar em visão dinâmica a visão sem mobilidade e amplitude dos naturalistas do século XIX que, por enfatizarem com “eloquência” a beleza e tamanho da flor símbolo do Amazonas, acabaram por fazê-la também estático monumento sublime, “extraordinário”²⁶⁰. Porém, como se nota, ao contrário do quadro desenvolvido no primeiro capítulo, a comparação explícita que fará nesse próximo quadro é com os autores naturalistas (fonte primária) e, implícita, com os poetas românticos (fonte secundária), que usavam as flores, os nenúfares como personificação da vida e destino da mulher.

Em 29 de setembro de 1928, o interlocutor Rosário Fusco, em carta resposta a Mário, aponta com entusiasmo, ao contrário da postura de Bandeira, a combinação feita por Mário em “Vitória-régia” de literatura e botânica:

“Vitória-régia” é outra coisa estupenda de você prosador brasileiro. Nela você realiza o milagre prodigioso do verdadeiro artista, no dizer de Unamuno. Você fez dum assunto que chamarei didático uma obra que não é nem de arte só porém poética também. [...] Suas coisas nascem da terra e só as coisas nascidas da terra prevalecerão, falou o Jorge Luis [...].

Voltando ao leite da vaca, se eu fosse você até escreveria um livrinho sobre a flora amazônica no estilo da admirável “Vitória-régia”. Livro escrito assim dava vontade de se aprender botânica e acho que se aprendia brincando, coisa que absolutamente não acontece com os maçantes compêndios de franceses e ingleses²⁶¹.

²⁵⁹ MENEZES, Ana Lúcia G. Richa Lourega de. *Amizade “carteadeira”*: o diálogo epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguases. 2013. 433 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Orientação: Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo, 2013, p. 264.

²⁶⁰ Os críticos põem em relevo a originalidade da perspectiva de Goethe no livro *Metamorfose das plantas* (1790), vez que é um “caso particular de estudo da natureza”. Goethe, na “tentativa de expressar, simultaneamente, o seu modo de intuir a natureza e o modo de intuir a si próprio”, em seu estudo considerou as plantas no seu devir, numa “visão dinâmica que ao procurar um todo leva em consideração ‘os pormenores múltiplos’”. Com isso, ele se opõe ao modo estático dos cientistas botânicos dominantes da época de representar as plantas, como seres fixados”. MOLDER, Maria. F. Introdução. In: *Metamorfose das plantas*. Brasília: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1993, p. 10, 11.

²⁶¹ Agradeço à pesquisadora Ana Lúcia G. Richa Lourega Menezes por disponibilizar o trecho da carta não inserida em sua tese.

Alguns desses “maçantes compêndios de franceses e ingleses” de tendência naturalista aos quais Mário pode ter recorrido e com os quais pode ter dialogado seriam *Viagens pelos rios Amazonas e Negro*, de Alfred Russel Wallace (1848); *No rio Amazonas* (1859), de Robert Avé-Lallemant, e *Viagem ao Brasil* (1865-1866), de Luiz Agassiz²⁶². Essa combinação de ciência e arte levantada por Manuel Bandeira e Rosário Fusco na composição do poema depois convertido em prosa evidencia que Mário de Andrade se serviu da botânica.

As versões e as variações: *lagoa* e *lago*

Consideramos que Mário de Andrade desenvolveu algumas versões do texto “Vitória-régia”, sendo uma delas elaborada nas imagens fotográficas: 1ª) a sequência das fotos sobre a vitória-régia, pois, segundo Telê Ancona Lopez, nas imagens da **Codaque** o viajante inventa e faz experimentação artística realizando uma espécie de “prosa visual”; 2ª) o malogrado poema “Vitória-régia” que serviu de modelo para o texto em prosa; 3ª) a prosa “Vitória-régia”, que faz parte do datiloscrito e que o autor publicou na *Revista Verde* do grupo de Cataguases; 4ª) a crônica publicada em 7 de janeiro de 1930 na coluna “Táxi: Flor nacional”, no *Diário Nacional*. Essa última versão foi produzida por ocasião de um concurso organizado pela revista *Rural* sobre “a rainha das flores brasileiras”.

Nessas versões, em que Mário treina e aprimora o tema da vitória-régia, ele utiliza a expressão **lagoa**:

→ nas legendas das fotos usa **lagoa**;

→ no verso do poema falhado usa **lagoa** (“Eu vi as vitórias-régias da Lagoa do Amanium”);

²⁶² Desses livros, o único que Mário de Andrade possuía em sua biblioteca era o de Luiz Agassiz, que realizou a viagem em companhia da esposa, Elisabeth Cary. Segundo esse viajante, “todos os viajantes descreveram a vitória-régia, sua formidável armadura de espinhos, suas folhas colossais e suas admiráveis flores, cuja coloração vai do branco aveludado, através de todas as graduações do rosa, até o púrpura escuro, para voltar, no centro, a uma cor leitosa um tanto amarelada”. In: AGASSIZ, Luiz; AGASSIZ, Elisabeth Cary. *Viagem ao Brasil* (1865-1866). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975, p. 217.

→ na prosa “Vitória-régia” (1928), que seria “um dos dias do diário” e que nesse capítulo é o quadro principal, o autor usa o termo **lagoa**;

→ na crônica publicada na coluna do *Diário Nacional*(1930), “Táxi: Flor nacional”, o autor utiliza “**lagoa** do Amanium”.

No entanto, em dois momentos do diário, aqui chamados de quadros subsidiários ao principal, como se quisesse armar uma tensão, o autor utiliza a expressão **lago**:

→ na crônica **7 de junho**, o autor na descrição do passeio cita **lago** (“lago do ‘Amanium’”);

→ na crônica **18 de julho**, ele retoma o termo **lago**(“lagos pequenos cercados de árvores colossais”).

O lago na arte universal e local

A expressão “lago” é a nomenclatura corrente usada pelos autores da tradição universal e local. Nos modelos da arte europeia, temos o “lago Bienne”, localizado na ilha de Saint-Pierre, esconderijo de Rousseau em *Os devaneios de um caminhante solitário*, escrito entre 1776 e 1778²⁶³. Mas talvez o mais propagado deles seja o lago do jardim de Giverny, de Claude Monet, que de 1893 a 1901 foi adaptado para receber os exóticos nenúfares (que só vivem nas águas pantanosas e quentes) encomendados do Japão. O “jardim de água” tomou conta da vida do pintor francês, que fez dele o seu ateliê ao ar-livre, pois nele preparou o seu “ponto de vista artístico de modo a tornar-se, como jardim das formas e cores, numa obra de arte”²⁶⁴.

²⁶³ “Quando a noite se aproximava, descia dos cumes da Ilha e ia de bom grado sentar-me à beira do lago, sobre a praia, em algum refúgio escondido; lá, o ruído das vagas e a agitação da água fixando meus sentidos e expulsando de minha alma qualquer outra agitação, mergulhava num devaneio delicioso, em que a noite me surpreendia muitas vezes sem que o tivesse percebido. O fluxo e refluxo dessa água, seu ruído contínuo, mas crescente por intervalos, atingindo sem repouso meus ouvidos e meus olhos, supriam os movimentos internos que o devaneio extingua em mim e bastavam para me fazer sentir com prazer minha existência sem ter o trabalho de pensar”. ROUSSEAU, J.J. *Os devaneios do caminhante solitário*. Trad. de Fúlvia M. Luiza Moretto. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986, p. 75.

²⁶⁴ Catálogo de Karin Sagner-Düchting. *Claude Monet 1840-1926* (Uma festa para os olhos). Espanha: Benedikt Taschen, 1994, p. 199.

Figura 21- A ponte japonesa (1900)

Figura 22- A ponte japonesa em tom verde(1899)

Figura 23- Nenúfares, outrora Agapantos(1916-26)

Figura 24 - Lago de Nenúfares à noite (1922-24)

Figura 25 -Nenúfares (1904)

Figura 26- Nenúfares (1914)²⁶⁵

²⁶⁵ Catálogo de Karin Sagner-Düchting. *Claude Monet 1840-1926* (Uma festa para os olhos). Espanha: Benedikt Taschen, 1994, p. 190, 191, 195, 196, 202, 203.

Diante do lago e voltado para a transitoriedade da luz e da cor, Monet, emocionado e entregue às sensações visuais, pintou a longa série de telas (mais de duzentas) sobre o lago que, coberto de nenúfares, exala atmosfera imprecisa e volátil. Nessa série, o pintor retrata o mesmo cenário do lago com nenúfares em diferentes momentos do dia, em vários ângulos e enquadramentos, sendo alguns mais abertos, capturando o cenário de maneira mais generalizada, e outros mais fechados, delimitando algum setor específico do lago, uma zona marginal ou central.

Para alguns críticos, ao imprimir mudança na cor da tela e, assim, na cor do lago e das pétalas dos nenúfares, o pintor está projetando nelas as suas emoções, sensações. Em *Du côté de chez Swann* (1913), primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, o lago coberto de “brancos nenúfares” aparece como espaço importante, sendo o personagem do pintor Elstir representante da pintura tardia de Monet, segundo Karin Sagner-Düchting²⁶⁶. O termo **lago**, na instância da arte universal, é lugar de descanso, entrega espiritual, lugar propício ao fazer paisagem. Ou melhor, o **lago** aparece desde Rousseau²⁶⁷ como uma espécie de espelho interior da personagem errante, que nele deixa transparecer os movimentos mais profundos de sua alma. Por isso, o motivo do lago com nenúfar na arte de Monet, Proust e também Stéphane Mallarmé é ligado ao mistério do ser. Mallarmé, em *Le nénuphar blanc* (1985), conta a imprecisa história que acontece entre um homem num barco sobre o lago refletor e uma mulher desconhecida que pode estar ou pode não estar de pé sobre a sua margem. Em termos gerais, nesse poema em prosa há uma dramatização dinâmica em torno do espaço do lago, muitas vezes ligado a símbolos da mitologia grega como o de Narciso sublimado na forma do nenúfar branco.

No âmbito local, temos o termo **lago** reiterado pelos viajantes estrangeiros em seus diários. E também pelos contistas, em que o **lago** é espaço lendário reservado aos grandes encontros²⁶⁸, em que as Amazonas ou índias guerreiras aparecem entre as vitórias-régias fabricando o famoso amuleto que move a trajetória de Macunaíma do mato para a cidade. No

²⁶⁶ Ibidem, p. 206. Ver MENNIER, Claude. *O jardim de Inverno da Sea Swann: Proust e as flores*. Trad. de Heloisa Jahn e Maria de Macedo Soares. São Paulo: Mandarim, 1997, p. 165.

²⁶⁷ O autor de *Os devaneios do caminhante solitário* é considerado o primeiro autor a manifestar, de forma muito particular, junto à natureza, uma reivindicação metafísica, que mais tarde, com Baudelaire, irá se tornar uma das bases da poesia moderna. Para Marcel Raymond, o sopro da ideia do artista que, “em lugar de imitar a natureza, assimila-a e nela encarna o seu eu” já “agitava o peito” de Rousseau. RAYMOND, Marcel. Introdução. In: *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 35, 36.

²⁶⁸ “Nessa época não havia estradas. Os rios eram os caminhos; os lagos, casas enormes e belas, reservadas aos grandes encontros”. BARROSO, Célio. *Vitória-régia: lenda brasileira*. Rio de Janeiro: Conquista; Brasília: INL, 1974, p. 14.

conto “A festa das pedras-verdes”, de Gastão Cruls, o **lago** é “consagrado à mãe das muiraquitãs”, é chamado de “água-redonda”, “Espelho da Lua”, o lugar onde as ninfeas ao luar “trabalhavam o barro difícil e modelavam os preciosos amuletos [...] jóias de arte [...] as famosas pedras-verdes”²⁶⁹. Outro modelo local de tendência universalizante e de atmosfera *locus amoenus* é *O lago* (1928), pintado por Tarsila do Amaral²⁷⁰.

Figura 27- O lago (1928) [Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro]

²⁶⁹ CRULS, Gastão. A festa das pedras verdes. In: *A Amazônia misteriosa*. Rio de Janeiro: Coleção Saraiva, 1957, p. 206 e 207. De noite, “a natureza parecia magnetizada aos eflúvios do plenilúnio e aquela água-redonda, dormindo no quiriri, entre a fragrância dos uapés em flor, era bem o lago Iaciuaruá ou Espelho da Lua”. [Nele] “mergulhavam as Amazonas, em demanda do Reino Encantado dos Muiraquitãs, e os seus corpos leves e flexuosos, sob a poalha do luar, tinham cirruscações de prata líquida. Depois, rompendo por entre as ninfeas, já sentadas na areia alva das praias, era de ver a graça e a habilidade com que trabalhavam o barro difícil e modelavam os preciosos amuletos [...] jóias de arte [...] as famosas pedras-verdes”. Nas lendas sobre a vitória-régia, os lagos aparecem como ponto de chegada do viajante: “Nessa época não havia estradas. Os rios eram os caminhos; os lagos, casas enormes e belas, reservadas aos grandes encontros”. BARROSO, Célio. *Vitória-régia: lenda brasileira*. Rio de Janeiro: Conquista; Brasília: INL, 1974, p. 14.

²⁷⁰ Catálogo Tarsila do Amaral. Projeto Cultural Artistas do Mercosul. São Paulo: Fundação Finambrás, 1998, p. 117.

Nos comentários sobre a pintura de Tarsila do Amaral, Mário de Andrade enfatiza sempre o estilo equilibrado da “pintora musa da geração modernista” que reitera a palmeira vegetal em suas telas de paisagens. Mário assim se dirigiu à amiga: “Creio que és uma deusa. Nêmesis, senhora do equilíbrio, da medida, inimiga dos excessos”²⁷¹. No quadro *O lago*, a pintora, estilizando uma “entrega espontânea”, pinta um universo limpo e ordenado, conforme a análise de Gilda de Mello e Souza²⁷².

Mário de Andrade, nas versões textuais e imagéticas em torno do lago/lagoa e a(s) vitória(s)-régia(s), apropria e transforma esses modelos do âmbito universal e local de modo a inserir no motivo pictórico o seu pensamento sobre o país-paisagem.

O passeio no lago e na lagoa

O sentido da oposição entre as duas expressões **lago** e **lagoa**, assinalados por Mário de Andrade no tema da vitória-régia²⁷³, está em íntima relação com os dois tipos de sentimentos de paisagem do viajante. Recordo-me de uma ficha manuscrita em que Mário pergunta: “Paisagem é um estado de alma?”²⁷⁴ E uma possível resposta para essa pergunta pode ser pinçada de uma carta, possivelmente de 1924²⁷⁵, de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Nessa “lição” ao amigo, o nosso viajante formula argumento de modo a fazê-lo repensar a postura desanimada de viver em “paisagens incultas e sob céus pouco civilizados”:

[...] Que me liberta de todas as covardias, que me deixa sem-vergonha, com essa heróica beleza de afirmar: Deus existe. A mulher existe. A Patriamada existe. Suponhamos que não existam. Mas a felicidade não está na existência ou inexistência deles, está na afirmativa, na crença, em nós. Assim também as “paisagens incultas” de que falas. A paisagem não existe propriamente porque é um estado de alma. A mesma paisagem nos parece bela num passeio e indiferente num negócio. A paisagem é inculta dum modo geral, não há dúvida. Mas pra você ela é inculta em relação a Gare d’Orsay e aos bouquins que o senhor Anatole France escarafunchava nos cais horas a fio,

²⁷¹ Trecho retirado das “Notas de pesquisa” do livro *Postais a Mário de Andrade*. MORAES, Marcos Antonio de (Org.). São Paulo: Edusp; Hucitec, 1993, p. 28.

²⁷² SOUZA, Gilda de Mello e. Vanguarda e nacionalismo na década de 20. In: *Exercícios de leitura*, São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008, p. 333.

²⁷³ Agradeço à Profa. Telê Ancona Lopez pelo alerta a essa diferença que, ainda que percebida no percurso da discussão do capítulo, não havia sido enfatizada com precisão no que tange à importância resultante de cada expressão.

²⁷⁴ Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP.

²⁷⁵ A carta resposta de Mário de Andrade está sem data. Mas a carta de Drummond a que ele responde, na qual destaca o trecho “pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e céus pouco civilizados”, é de 22 de novembro de 1924.

pra depois arranjar-lhe a literatura. A mesma paisagem que a você desgosta deu-me horas de intensa felicidade²⁷⁶.

No raciocínio de Mário, assim como a “felicidade”, em vez de estar “na existência ou inexistência” das coisas, “está na afirmativa, na crença, em nós”, a postura animada ou desanimada em relação à paisagem, seja ela culta ou “inculta”, está também dentro de nós: “A paisagem não existe propriamente porque é um estado de alma”, diz ele ao amigo. E o viajante, na viagem a bacia do Amazonas, sente o que afirmou anos antes, pois “a mesma paisagem” que lhe pareceu “bela” e lhe proporcionou um estado de alma “calmo” na descrição do passeio ao **lago** Amanium (ou no “laguinho fundo” próximo de Humaitá) será pintada mais de desgosto do que encanto no próximo passeio de teor introspectivo na lagoa Amanium, vez que o estado de alma do viajante regride paulatinamente rumo ao sombrio²⁷⁷. Vale aqui lembrar também do poema “Eu protesto” (1926), de Drummond, em que o poeta expressa o desânimo pela sua terra “nua e triste” e o desejo pelo culto, o civilizado, nos coqueiros e palmeiras²⁷⁸.

As tensões no sentido universal do lago Amanium

No índice original do livro, o autor escreve a seguinte indicação no mês de junho: **Manaus –7 – A jangada – Vitória-régia**²⁷⁹. Na crônica **7 de junho**, a jangada é a embarcação

²⁷⁶ *Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Silviano Santiago (Prefácio e Notas); Lélia Coelho Frota (Org.). Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2001, p. 50, 68, 69.

²⁷⁷ Vale salientar que Mário de Andrade, em outros momentos, explicitamente, assinalou a diferença entre **lago** e **lagoa**, como na parcela da marginália Mário de Andrade nas obras do Álvares de Azevedo, conforme pesquisado pelo mestrande Marcelo Maraninchi, que desenvolve o projeto intitulado *Mário de Andrade, leitor do Romantismo*, sob a orientação da Prof. Telê Ancona Lopez. O pesquisador, gentilmente, concedeu-me o trecho em que Mário assinala a escolha dos termos nas obras do referido autor romântico. Seguindo as informações de Maraninchi, no poema “Sombra de Don Juan”, Mário, por exemplo, sublinha “lagoa” (“Na lagoa da morte geme ainda”), e na terceira parte da *Lira dos vinte anos*, analisa: “lagoa em vez de lago, abasileirando o estilo nobre em que o autor está. Jamais um parnasiano falaria dum cisne cantando em lagoa! Cisne canta nobremente em lago...”. Nota autógrafa no dossiê *Amor e medo* (MA-MMA-5-30).

²⁷⁸ O poema em que o poeta revisita o famoso poema de Gonçalves Dias está no livro *Minha terra tem palmeiras*: “Eu queria deitar debaixo dum coqueiro/e enrolar as botinas num infinito *Jornal do Comércio*./Mas minha terra não tem coqueiros!/Minha terra não tem palmeiras!/Ela é nua e triste/como uma mulher que tirasse a roupa e entristecesse./Dizem que é uma cidade civilizada [...] /A literatura em minha terra é oficial como as palmeiras”. Esse livro não publicado (caderno manuscrito enviado pelo poeta a Mário de Andrade, em 1926) encontra-se no Arquivo Mário de Andrade do IEB-USP.

²⁷⁹ O autor deixou a crônica do dia 7 de junho, de dois parágrafos, em fase de elaboração, pois um termo sobra entre ambos (“Cabroeira: baileco de negros na Bahia”). No primeiro parágrafo ele descreve a chegada ao lago, a vinda matutina nas lanchas; no segundo parágrafo, o viajante descreve a volta crepuscular em jangadas. Da embarcação ele descreve as “ilhas largas, vogantes”, “as águas se movimentam das margens para o centro do rio, e assim as jangadas, entregues a si mesmas, descem certo”. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 82.

usada na volta crepuscular do passeio; a vitória-régia, objeto que deveria ser o foco de seu olhar, no entanto, não recebe destaque nesse momento. O foco do narrador viajante nessa crônica, que vamos chamar de quadro subsidiário do principal, é a descrição sobre o mergulho interior no lago Amanium.

Ao usar a expressão **lago**, mostra estar almejando o fazer paisagem de Claude Monet e de todos os autores que, em suas respectivas artes, desenvolveram a temática do lago como lugar de repouso, de entrega espiritual. Assim como Rousseau, o nosso viajante busca espiaçar nos movimentos da água transparente do lago o seu espírito preocupado. Ao reaver as percepções sentidas no passeio *in locu*, a postura é, assim, a de quem mergulha a interioridade “num devaneio delicioso”:

Mas que coisa sublime, o lago, cercado inteirinho de mato colossal, calmo, uma calma encantada, em que os ruídos, gritos de animais estalam sem força pra viver. Solidão pura e livre, nada triste. Lá estavam as vitórias-régias, com os uapés e socós nas folhas. Voltamos ao crepúsculo²⁸⁰.

Vale ressaltar que, antes dessa demarcação e expansão do tema lago, o autor mostra, em estilo quase telegráfico, o roteiro e as circunstâncias do passeio: “Passeio em duas lanchas oficiais pelo Careiro, tempo feio. Largamos o Negro e tomamos pelo paranã de Catalão. Dia todo”. Em seguida, delimita e nomeia o lugar visitado: “Fomos ao lago do ‘Amanium’, não escutei bem esse nome, preciso perguntar”. Esse modo de descrever mostra, entretanto, que o autor, mesmo projetando no conteúdo da crônica um lugar favorável ao descanso – o lago Amanium –, a forma adotada contém alguns germes [de] destruição²⁸¹ dessa vontade e, assim, do modelo pleno da tradição ocidental²⁸².

²⁸⁰ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 80.

²⁸¹ “Que arte contenha os germes de destruição não quer dizer que ela mesma não seja construída. Mário falara em técnicas abertas, capazes de serem, no interior da arte mesma, ‘irrecuperáveis’”. COLI, Jorge; SILVA DANTAS, Luiz Carlos da. Prefácio. In: *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989, p. 34.

²⁸² É curioso perceber o quanto à descrição de Mário de Andrade sobre o lago Amanium ressoa em tom crítico a descrição de Luiz Agassiz que, no seu relato amazônico, em 1º janeiro de 1866, além de usar as expressões lago e lagoa, divide as sessões em “Excursão ao **Lago Máximo**”, “Aves do **lago**” e “A vitória-régia”. Vale a citação de alguns trechos desses subtítulos para se notar certas semelhanças com o texto da primeira versão de Mário. Primeiro, o viajante suíço junto à esposa conta que, apesar dos “constantes esforços para ver a famosa Ninfeácea florindo em suas águas natais”, não tinha ainda conseguido ver nenhuma, a não ser uma “imensa folha” que, trazida por um dos guias no dia anterior de “uma **lagoa** vizinha”, eles julgavam “pertencer à vitória-régia”: “[...] Está manhã, acompanhados de dois ou três dos excursionistas de ontem, que tiveram a gentileza de nos servir de guias, fomos ver esse lago. [...] O Lago Máximo está cercado de florestas magníficas, que, no entanto, não descem até a beira d’água mas delas estão separadas por uma larga zona de gramíneas. Vimos nessa cercadura de caniços grande número de aves aquáticas. [...] No extremo superior do lago, chegamos ao berço da Ninfeáceas, donde fora arrancado o troféu da véspera”. AGASSIZ, Luiz; AGASSIZ, Elisabeth Cary. *Viagem ao Brasil* (1865-1866). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975, p. 216, 217.

Observemos que, na contramão da descrição do modelo canônico em que os temas seguem uma progressão estável (ou expansão lógica e sem deformação), Mário de Andrade realiza nesse parágrafo descrição de concepção heterogênea²⁸³ quando, por exemplo, simplifica uma explicação (“tempo feio”), expõe uma dúvida (“não escutei bem esse nome, preciso perguntar”)²⁸⁴, interrompe a expansão do segundo tema (as vitórias-régias) e varia o foco narrativo. O viajante imprime o seu estado de alma sereno no objeto (lago Amanium), e também fora dele, quando as emoções extravasam na frase “solidão pura e livre, nada triste”. Nesse modelo de descrição que visa desestabilizar o modelo retórico da tradição do século XIX, Mário relativiza, ao mesmo tempo, a categoria do sublime através do uso peculiar do diminutivo e da composição de um espaço fabular e lúdico, em cujo antropomorfismo ressoam cenas de *Macunaíma*.

O que mais chama atenção no trecho da crônica **7 de junho**, que estamos propondo ser o primeiro quadro auxiliar do quadro principal, é o fato de o viajante narrador, nesse momento de trégua no lago Amanium, só apontar de longe as vitórias-régias: “Lá estavam as vitórias-régias, com os uapés e socós nas folhas”. É como se o descanso só fosse possível afastado delas. Por isso, os verbos no presente do indicativo, muitos deles elípticos na oração, sinalizam proximidade entre o sujeito e o objeto “lago”, e o único verbo no pretérito imperfeito (“estavam”) soa produzir efeito oposto, o de acionar distanciamento, afastar do campo do olhar-lente do viajante as vitórias-régias.

Nesse primeiro quadro auxiliar, o que se nota é que o mergulho do nosso viajante no lago Amanium só não foi absoluto e integral devido à presença das vitórias-régias que, mesmo evitadas, latejam desconforto. O modelo de paisagem do nosso autor, fundamentado numa arte

²⁸³ No conjunto lexical da descrição do nosso modernista, a relação entre o tema do lago e suas “unidades constitutivas” está numa metonímica relação de base tensa, pois forma e conteúdo, em diálogo entre si, apresentam dualidade tensa. Na descrição naturalista, a descrição é homogênea, segundo a perspectiva teórica de Philippe Hamon. In: HANON, Philippe. O que é uma descrição? *Poétique*, nº 12, 1972, Ed. du Seuil. Trad. de Fernando Cabral Martins, p. 4.

²⁸⁴ A dúvida quanto ao nome do lago parece assinalar o quanto o nosso viajante estava arrebatado. O episódio nos faz lembrar, por isso, de uma passagem de Walter Benjamin em *A rua de mão única*, quando reflete sobre a relação entre “a árvore e a linguagem”. Debaixo de uma árvore ocorre ao pensador alemão uma visão iluminadora sobre a ancestral relação entre a linguagem humana e a natureza. Como se árvore fosse animada por “um sentimento anímico” (Georg Simmel), ele percebe então nos ramos, folhagem e tronco gestos, atitudes e sentimentos humanos. Nesse momento arrebatador, o observador não lembra a que espécie pertence a árvore sob a qual está deitado: “Subi um talude e deitei-me sob uma árvore. Era um choupo ou um amieiro? Porque de súbito não retive sua espécie? Porque de súbito, enquanto olhava a folhagem e seguia seu movimento, a linguagem em mim foi de tal modo arrebatado pela árvore que as duas, ainda mais uma vez, consumaram em minha presença o antiquíssimo enlace”. BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única* (obras escolhidas II). Trad. de Rubens R. T. Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 251.

interessada (ou de “combate”), que abrange sátira e “ritmo” mais “violento”²⁸⁵, afinal, não se pode furtar das imagens que limitam a imaginação fogosa. O seu enleio, diverso ao desses autores da tradição europeia, volta-se para uma paisagem ambígua, sendo o universal um dos polos de sua constituição. Mário de Andrade, de pensamento que se opõe a toda tentativa de fixação e acabamento das imagens, na última versão do texto publicada no *Diário Nacional* em 1930, como que corrigindo o uso do termo **lago**, usa o termo **lagoa** na descrição do mesmo cenário:

A primeira vez que vi a vitória-régia no seu habitat verdadeiro, foi na lagoa do Amanium, formada por um dos igarapés do rio Negro, na vizinhança de Manaus. Tive uma impressão que não se apaga mais. Primeiro foi a boniteza que me idealizou. Nunca imaginei lugar de tamanha calma. Aquele lagoão fechado em pleno mato, sem um risco de vento, ao sol branco do norte, na modorra mortífera do calor, Campos Elíseos... Ou Águas Elíseas, se quiserem. O passarinho cacauê, pernaltinha manso, de vez em longe abria o vôo, riscando a vida em branco do lugar no chato da água pesadíssima o folheado escarrapachado da vitória-régia. Era prodigioso. Fazia já um pouco mais que manhã e as flores abertas estavam dum branco finíssimo²⁸⁶.

Observemos que, na descrição desse trecho, o autor não economizou na riqueza de detalhes e, de modo elevado, compara a atmosfera da **lagoa** Amanium aos “Campos Elíseos... Ou Águas Elíseas, se quiserem”. Ao contrário do trecho anterior (o do diário), em que o termo lago, por pertencer ao “estilo nobre” do europeu, aparece fazendo tensão com as vitórias-régias, nesse trecho de base mais homogênea, a lagoa aparece como termo concordante das grandes flores –ainda que o voo do pássaro e o peso das folhas abertas da flor soam borrar um pouco a pureza da “vida em branco do lugar”. No entanto, neste capítulo, a partir da prosa “Vitória-régia”, pretendemos mostrar que as duas imagens, ainda que formas concordantes, por representar a difícil e dolorida relação do poeta arlequinal com Brasil (lagoa=estado de alma do narrador-viajante X vitória-régia= país-paisagem), estão constante atrito e tensão.

Conforme o que Mário analisou na terceira parte da *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, conforme já pontuou Marcelo Maraninchi em sua pesquisa (“lagoa em vez de lago, abasileirando o estilo nobre em que o autor está. Jamais um parnasiano falaria dum cisne cantando em lagoa! Cisne canta nobremente em lago...”²⁸⁷), podemos seguir o mesmo

²⁸⁵ A personagem Siomara Ponga explica para Felix de Cima o porquê de a “comoção estética” em “obras-de-arte de assunto muito interessado, as obras de combate, por exemplo, hinos, marchas, caricaturas, sátiras terem um ritmo mais violento”. ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989, p. 84.

²⁸⁶ Na crônica “Táxi: Flor nacional”, publicada em 7 de janeiro de 1930. In: ANDRADE, Mário de. *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 183.

²⁸⁷ Nota autógrafa no dossiê *Amor e medo* (MA-MMA-5-30).

raciocínio pensando na postura antagônica do nosso “antiviajante”:que ele jamais falaria sem ironia da vitória-régia enfeitando um lago! A grande flor é enfeite traiçoeiro que vive na lagoa que, por isso, possui águas não tão claras e leves como as do lago de Monet...

O viajante-fotógrafo

O motivo do lago Amanium com as vitórias-régias, conforme o autor descreveu no trecho da crônica **7 de junho**,foi executado primeiro na série de fotos. Conforme a reflexão de Telê Ancona Lopez, no importante ensaio “O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem”, sabemos que no diário imagético(que, aliás, “caminha em paralelo” com o diário textual), o autor

consolida a experimentação, vinculada por um forte senso da composição apoiada no conhecimento técnico. Configura a incursão consciente pela fotografia como linguagem, a redefinição do olhar através da lente, sabendo que ‘nenhum fotógrafo oferece a imagem natural: o que ele produz com sua câmera é sempre construção que recorta, enquadra, valoriza ou diminui aspectos representados do mundo’, conforme sublinha hoje Jorge Coli²⁸⁸.

O nosso turista aprendiz, na construção da sequência de imagens da lagoa Amanium, em que aplica as técnicas estudadas no gabinete, parece colocar em prática as ideias revolucionárias dos pintores impressionistas, como a de Claude Monet que, ao criar e pintar ao ar livre, apreendia a luz e o movimento da paisagem²⁸⁹.

²⁸⁸ LOPEZ, Telê Ancona. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. São Paulo, v. 13, nº. 2, p. 140, jul-dez, 2005.

²⁸⁹ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); Fundação Vale, 2015.

Figura 28- Vitórias-régias, Lagoa de Amanium, 1927

Figura 29-Rio Negro, As canoas rebocadas..., 1927

O autor-viajante no enquadramento da lagoa Amanium, neste sentido, “desenvolve sequência de acordo com a movimentação da luz”²⁹⁰ que, dependendo do momento do dia, ora tem quantidade excessiva, ora reduzida. Seguindo o raciocínio da professora Telê Ancona Lopez, podemos dizer que, com a **Codaque** em punho, o viajante modernista, tentando rupturas com a tradição, assim como Claude Monet em seus quadros pictóricos, realiza enquadramento ora mais fechado ora mais aberto da lagoa, calcula e joga com planos na representação do lago com os imensos nenúfares²⁹¹.

²⁹⁰ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); Fundação Vale, 2015.

²⁹¹ Ibidem.

Figura 30 -Na lagoa do Amanium/Arredores de Manaus, 1927

Figura 31-Lagoa do Amanium, 1927

Com isso, “valoriza ou diminui” os objetos que compõem a natureza da lagoa Amanium, arranja o pano de fundo florestal com e sem “entrada de luz”, “despreza padrões ao fazer cortes” do objeto tal como realizara na foto intitulada “Minha obra prima”.E também, “valorizando o instantâneo, o poeta da imagem [também], acolhe o lirismo”, percebendo e “gravando sutilezas” como a foto em que o lapso de encostar o dedo na lente é valorizado com humor e ironia, conforme escreve na legenda: “Meu dedo bancando vitória-régia”²⁹².

²⁹² LOPEZ, Telê Ancona. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 13, n°. 2, p. 140-142, jul-dez, 2005. LOPEZ, Telê Ancona. O fotógrafo e o turista aprendiz/literatura e fotografia. In: *Mário de Andrade: turista e fotógrafo na Amazônia*. São Paulo: Associação Pró Parque Modernista; Instituto de Estudos Brasileiros, 1990, s/p. Fotos do CD-Rom: ANDRADE, Mário de. *O*

Figura 32 - Na lagoa do Amanium perto do igarapé de Bacarena, 1927

Figura 33 -Meu dedo bancando Vitória-régia, 1927

O que Telê Ancona Lopez deixa claro é que o autor, na “experimentação artística” do diário de fotos, revestido de procedimentos literários, realiza “ficção implícita”, “prosa visual”, uma vez que em sua “incursão consciente pela fotografia como linguagem” consolida na imagem o texto, no texto a imagem. Mário de Andrade, além de estreitar o modo subversivo de tratamento das paisagens dos dois diários (textual e de fotos), também, especificamente no quadro Foz do Amazonas e no quadro Vitória-régia – assim como já tinha realizado no romance *Amar, verbo intransitivo*, como tão bem ensaiou Lopez – sugere instrumentalizar o olhar do narrador. O procedimento de olhar essas duas paisagens através do

turista aprendiz. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); Fundação Vale, 2015.

olhar-lente (que, no entanto, sem ser imparcial não só mostra o que a objetiva e a lente são capazes de ver), foi o modo que o autor encontrou para redefinir o olhar estático e totalizante da tradição romântica. Através desse suporte para o olhar ele consegue escavar ou perscrutar o objeto com dinamismo, abarcando os seus pormenores.

Essa discussão nos possibilita observar que o olhar crítico e construtor do Mário-fotógrafo, tanto no quadro auxiliar (crônica **7 de junho**) como no quadro principal subvertepadrões artísticos universais, tais como a descrição tradicional, a categoria do sublime, o gênero da natureza-morta, o ponto de vista do olhar do poeta romântico no motivo floral. A sugestão é que, em ambos os quadros, o narrador-personagem, em seus dois tipos de passeios, está instrumentalizado pelo olhar-lente. Mas há diferenças entre eles, como logo adiante explicaremos.

“O combate interior”

Na discussão em torno das correspondências, notamos claramente que Mário de Andrade, na criação do poema “Vitória-régia” modificado para prosa, intentou, com base no modelo da tradição goetheana, estabelecer elos entre botânica e arte. Assim como Goethe, Mário planejou, no seu modo de intuir as fases da vitória-régia de folhas flutuantes na lagoa, expressar a si próprio e ao país. Por isso, a elaboração do tema da morfologia da vitória-régia parece se aproximar do pensamento do historiador e filósofo Oswald Spengler²⁹³, fundamentado no de Goethe.

O filósofo alemão Oswald Spengler (1880-1936), em *A decadência do ocidente: esboço de uma morfologia da história universal*, mostra que a formação única e intransferível de cada civilização ocorre tal qual ao do vegetal, que passa por um “ciclo vital”. As civilizações, seguindo esse processo, naturalmente florescem e decaem, renovam e desaparecem, nascem e morrem²⁹⁴. Por isso, para o autor, o Ocidente de “solo

²⁹³ Carlos Eduardo Berriel trabalhou as principais referências alemãs no pensamento de Mário de Andrade (Herder, Spengler e Keyserling). Cf.: BERRIEL, Carlos Eduardo O. *Dimensões de Macunaíma: filosofia, gênero e época*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987.

²⁹⁴ “Uma cultura nasce no momento em que uma grande alma despertar do seu estado primitivo e se surpreender do eterno infantilismo humano; quando uma forma surgir em meio ao informe; quando algo limitado, transitório, originar-se no ilimitado, contínuo. Floresce então no solo de uma paisagem perfeitamente restrita, ao qual se apegue, qual planta. Uma cultura morre, quando essa alma tiver realizado a soma de suas possibilidades, sob a

metafisicamente exausto”²⁹⁵ que já cumpriu quase todas as fases, superando até mesmo a fase criativa da “cultura”, não estava longe do período do declínio insuperável. O estudo, nesse sentido, sugere ao historiador “compreender, contemplar, plasmar” o “fato singular” da história na “possibilidade contínua” da natureza ou das “formas vivas”²⁹⁶ da vida vegetal que não tem “laços e liberdade”²⁹⁷.

Plasmar a história a partir da estrutura orgânica das plantas, portanto, pressupõe coordenar as imagens e os “movimentos do mundo”, “não num panorama das coisas conhecidas, mas num quadro da vida, não do que se produziu, mas acerca do próprio processo de produzir-se”²⁹⁸. Na perspectiva de Spengler, é mais relevante a lógica do tempo ligada a “necessidade orgânica do destino” do que a lógica do espaço contígua à “necessidade de causa e efeito”²⁹⁹. Goethe é o autor guia para Spengler nesse estudo em que o intérprete se vale mais da intuição do que da análise intelectualizada.

Pensar a história brasileira no devir da grandeza natureza tropical representada na vitória-régia implica tratá-la como enigma. Mário de Andrade, na primeira missiva a Manuel Bandeira, em 30 de agosto de 1927, comentou que “ficou tentado pelo caso maravilhosamente misterioso da vitória-régia”³⁰⁰, portanto, pelo caso também misterioso da formação da vida e destino do país-paisagem. O olhar minucioso sem ser sistemático de Mário de Andrade para a vitória-régia, portanto, lembra o de Goethe que, por sua vez, foi modelo da perspectiva de Spengler, que vê na morfologia das plantas uma morfologia da história³⁰¹. A pretensão do

forma de povos, línguas, dogmas, artes, Estados, ciências, e em seguida retorna a espiritualidade primordial.” Com isso, a cultura que já alcançou “o destino”, “realizada a ideia, a totalidade das múltiplas possibilidades intrínsecas, com a sua projeção para fora, fossiliza-se repentinamente. Definha-se. Seu sangue coagula. Seu vigor diminui. Ela se transforma em civilização”. SPENGLER, Oswald. *A decadência do ocidente: esboço de uma morfologia da história universal*. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p. 72.

²⁹⁵ Ibidem, p. 3.

²⁹⁶ Ibidem, p. 2-3.

²⁹⁷ Uma planta por si só não é nada. Constitui parte da paisagem, na qual o acaso a obrigou a arraigar-se. O crepúsculo, o sereno, a oclusão de todas as corolas – nada disso é causa e efeito, nem perigo que se advirta, nem tampouco resolução que se tome, mas processo natural, uniforme, a realizar-se junto à planta, com ela no seu interior. A planta avulsa não tem liberdade de esperar, de querer, de escolher. Ibidem, p. 231.

²⁹⁸ Ibidem, p. 3.

²⁹⁹ Ibidem, p. 4.

³⁰⁰ *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. MORAES, Marcos Antonio de. (Org.). São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 350.

³⁰¹ Segundo Spengler “todas as maneiras de concebermos o mundo podem, em última análise, ser qualificadas de morfologia. A morfologia do mecânico e do extenso, a ciência descobre e ordena as leis naturais e os nexos causais, chama-se sistemática. A morfologia do orgânico da história e da vida, de tudo quanto estiver dotado de direção e destino, chama-se fisiognomonía”. In: *A decadência do Ocidente: esboço de uma morfologia da história universal*. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p. 70.

autor modernista, enfim, de observar na enigmática formação da vitória-régia a direção e destino do país, exigiu dele certo saber enciclopédico de botânica.

No entanto, o ponto de vista do nosso autor na relação da história do país com a morfologia da natureza é único, pois está entrelaçado com a sua compreensão da estrutura das danças dramáticas. No olhar-lente do narrador, as etapas do desenvolvimento da vitória-régia organizadas de modo a imitar as do país parecem seguir as etapas das danças dramáticas que, conforme estudou Mário de Andrade, são transfigurações das etapas cíclicas de dispersão e renascimento do vegetal –cujo final culminante, “sublime, espiritual” é absorção da “morte e ressurreição do Deus dos Cristãos”³⁰². Conforme Wisnik, a significação das danças dramáticas a partir dessa “noção mística primitiva”, “religiosa e profana”, fundamentada nos “ritos do culto vegetal e animal” praticados pelas culturas negra e ameríndia,

[...] poderiam (como o são na obra de Mário de Andrade) ser vistas compositamente como a conjugação do motivo da luta entre uma força principal e seu antagonista mais o princípio da morte e ressurreição. Juntos numa sequência única, esses elementos compõem justamente as quatro etapas do mito da procura, tal como é descrito por Northrop Frye na crítica arquetípica desenvolvida por ele num dos ensaios de Anatomia da crítica³⁰³.

Essas quatro etapas do mito da procura são “conflito-morte-dilaceramento-reconhecimento, a célula-matriz de uma constelação que se espalha num amplo céu de sinais pelos textos de Mário de Andrade”³⁰⁴, conforme verificaremos na prosa-poética *Vitória-régia*.

A paisagem das lagoas: preparação prazerosa do conflito

Na crônica **7 de junho** e no roteiro das fotos, observa-se o Mário feliz realizandopasseio³⁰⁵ descompromissado no **lago**, bem diferente do Mário nebuloso que, no

³⁰² WISNIK, José Miguel. Danças Dramáticas (poesia/música brasileira). 1979. Tese (doutoramento em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1979, p. 71.

³⁰³ Ibidem, p. 72.

³⁰⁴ Ibidem, p. 73.

³⁰⁵ Em carta a Manuel Bandeira, Mário de Andrade diz: “Sou um sujeito que vive na extensão gostosa da palavra. Nada de gabinete. Homem na rua. Puxa! como cansa escrever deitado! Tenho um poder de festas, de convites, amizades, passeios que satisfação religiosamente [...] Eu já disse pra você que vivo gostando”. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. MORAES, Marcos Antonio de. (Org.). São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 181-182, grifos nossos.

estudo detalhado da vitória-régia na **lagoa**, realiza itinerário-introspectivo. Talvez possamos dizer que nesses dois percursos pela natureza o nosso viajante lembra um pouco da postura de Rousseau e um pouco da de Goethe³⁰⁶.

Na terceira versão do texto “Vitória-régia”, nascido do poema de mesmo título, Mário de Andrade consolida na prosa um olhar instrumentalizado, um pouco diferente do realizado na crônica **7 de junho**, em que viveu estado de alma feliz. No passeio *in locu* pelo lago Amanium narrador é viajante *travelling*³⁰⁷ que contempla o cenário com a **Codaque** em punho, deslocando-se a pé ou na canoa e, no passeio introspectivo, ele é narrador antiviajante que, parado no gabinete, mentalmente escava o objeto através das fotos, mas também finge estar diante da lagoa Amanium com a máquina fotográfica, lupa³⁰⁸ e estilete. A suposição é de que no gabinete ele vai recriar e, especialmente, delimitar o objeto que, no passeio de teor mais desinteressado, não foi ampliado.

No entanto, ainda que o narrador (antiviajante) se coloque atrás da lente da câmera e da lupa, propondo exercer o papel de um observador imparcial (pois o registro da fala é, sobretudo, na terceira pessoa), ele mesmo desestrutura a sua postura disfarçada de botânico, quando entranha nas partes e fases estudadas do vegetal o seu conflito interno, portanto, as suas emoções, sonhos e pensamentos.

³⁰⁶ A postura de Mário de Andrade em relação às plantas e lugares da natureza tem algo tanto de Rousseau como de Goethe. Em *Les rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778), o alvo de Rousseau com as plantas é poder contemplar a natureza de forma “pura e desinteressada”. A relação de Rousseau com os vegetais será, segundo Bento Prado, mais “ascese da alma” do que “acumulação de conhecimento”; a inclinação para a subjetividade terá, portanto, maior fôlego do que a erudição botânica e sua finalidade farmacêutica. Diferentemente, o olhar de Goethe para a paisagem se faz por uma fresta “produtiva”, como se vê em *A metamorfose das plantas* (1790). Segundo seus estudiosos, Goethe busca o conhecimento mais metódico e rigoroso da vida vegetal. Embora seja inseparável de uma dimensão pictórica, a percepção da paisagem tem para ele valor documental, destinado às informações práticas. Se em Rousseau uma flor seca é capaz de fazê-lo “reviver uma lembrança, uma imagem verdejante do passado”, “sem aí acrescentar um esforço de conhecimento” (Jean Starobinski); em Goethe, numa “folha, se desdobra a riqueza total do mundo empírico das plantas” (Walter Benjamin). E, a partir dessa forma vegetal, o poeta alemão reflete a forma artística, a história, o estudo do caráter dos povos etc. Para Rousseau e Goethe, as plantas são objetos de estudo. Porém, se o primeiro é um ocioso solitário, o segundo é um ativo voyeur. Enquanto o amor pelas plantas em Rousseau tomava formas idealistas, convertendo todos os passeios pelos jardins e parques, em ocasiões para se libertar, descansar a alma; o amor de Goethe pelas plantas e os passeios pela natureza tomava formas “decisivas”, “ocasião de estudo”, segundo Maria Filomena Molder – autora da tradução, notas e apêndices de: GOETHE. *A metamorfose das plantas*. Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 1993, p. 12. Sobre o tema, por ocasião da disciplina “Algumas prosas do Romantismo”, ministrada pela Profa. Dra. Marta Kawano, realizei artigo intitulado “Rousseau: o paisagista e o herborista, um estudo de *Les rêveries du promeneur solitaire*”.

³⁰⁷ JORGE, Carlos Jorge Figueiredo. *Jules Verne: o espaço africano nas aventuras da travessia*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000, p. 72.

³⁰⁸ A lente da lupa biconvexa, por transmitir a imagem do objeto virtualmente aumentada, pode, de certo modo, fazer o papel da lente fotográfica, qual seja, o de praticar o close no vegetal.

Esse narrador-personagem dissimulado de botânico, no entanto, antes do recorte do objeto, realiza, no primeiro parágrafo, a preparação para a batalha interior. Ao contrário do quadro Foz do Amazonas-fantasia, em que preparação é pontuada pelo desprazer na rememoração histórica no mar-canavial, o narrador revive nessa preparação o clima de prazer oferecido pelas lagoas do Amazonas. Na visão generalizada das lagoas do Amazonas, o clima de serenidade vivido no lago Amanium é repetido, mas diferentemente desse momento inicial, o tema das “grandes flores” é agora expandido:

Às vezes a água do Amazonas se retira por detrás das embaúbas, e nos rincões do silêncio forma lagoas tão serenas que até o grito dos uapés afunda n’água. Pois é nessas lagoas que as vitórias-régias vivem, calmas, tão calma, cumprindo o seu destino de flor³⁰⁹.

Nesse enquadramento panorâmico, o narrador-escritor explica como se constituem essas lagoas no interior do Amazonas: na cheia, a água do rio que invade a mata ou “se retira por detrás das embaúbas” forma as escondidas “lagoas tão serenas que até o grito dos uapés afunda n’água”³¹⁰. Por serem localizadas “nos rincões do silêncio”, essas lagoas, segundo o viajante, apresentam clima que de tão quieto permite escutar o “grito” agudo das aves “uapés”³¹¹ que, por isso, parece cortar a água como se fosse faca. Mesmo na expressão “abrasileirada” – nas lagoas –, o poeta-viajante, como se vê, mostra o seu intenso desejo por um estado de alma “calmo”, ligado, por sua vez, ao seu anseio por uma civilização tropical ou país de “cultura e civilização próprias”³¹².

Contudo, na continuação do trecho, despidadamente, as vitórias-régias, mesmo nas lagoas, parecem retinir certo mal-estar, como se a presença delas também atrapalhasse o clima perfeito de calma das lagoas do Amazonas. Na descrição das lagoas alçadas a lugar estável, o substantivo é acompanhado de um único qualificativo (“lagoas tão serenas”) e os verbos são flexionados no presente do indicativo; porém, na descrição das enormes flores figuradas como símbolo negativo, o autor viajante usa qualificação dupla de repetição assimétrica (“calmas, tão calma”) e a perspectiva temporal oscila entre as formas verbais do indicativo e do gerúndio. Mesmo em seu habitat, as vitórias-régias – ao menos nesse parágrafo

³⁰⁹ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 82.

³¹⁰ Gastão Cruls, explica: “Se a vitória-régia é endêmica na região e, por vezes, com as suas folhas monstruosas e suas esplêndidas flores, cobre a superfície de extensos lagos, poderá continuar desconhecida para aqueles que percorram, apenas, a calha dos grandes rios”. CRULS, Gastão. *Hiléia amazônica: aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 14.

³¹¹ O poema “O rito do irmão pequeno” possui verso de conteúdo semelhante.

³¹² Expressão da crônica **18 de maio**.

inicial – indicam serem paisagens que oferecem algum tipo de desconforto para as águas da lagoa.

Da paisagem à *natureza-morta social*³¹³

A partir do segundo parágrafo, o narrador, que sugere estar apoiado pelo olhar-lente, focaliza bem mais de perto a lagoa do Amanium. E nela escolhe uma vitória-régia cercada pelas suas folhas espantosas para realizar em close sua análise botânica, detalhada de viés literário-social. O narrador que se coloca com olhar de cientista, mas que não é nada imparcial, elabora, a partir do segundo parágrafo da prosa-poética, um quadro de natureza-morta que, no entanto, segue às avessas a estrutura do gênero que tem como característica principal a “imobilização da vida”³¹⁴. Em relação ao “estilo que explora paciente e minuciosamente a aparência de coisas corriqueiras”, Meyer Shapiro explica que

a natureza-morta vem representar, assim uma sóbria objetividade, e o artista que se esforça para manter essa postura depois de renunciar à costumeira impulsividade ou fantasia pode adotar a natureza-morta como tarefa modesta, calmante ou redentora, um meio de autodisciplina e concentração; para ele, isso representa um compromisso com o dado, o simples e desapaixonado – o universo impessoal da matéria³¹⁵.

Entretanto, o objeto escolhido por Mário de Andrade para a pintura de natureza-morta pertence a um campo de valor bem diverso ao dos objetos especificados pela tradição de

³¹³ Janjão, o personagem com que Mário mais se identifica em *O banquete*, diz que “toda arte é social porque toda obra-de-arte é um fenômeno de relação entre seres humanos. Um minueto de salão, um soneto sobre a amada, uma natureza-morta, tudo é social”. ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989, p. 61, grifo nosso. Mário de Andrade utiliza o nome desse gênero pictórico algumas vezes no diário *O turista aprendiz*. Por exemplo, em Alagoas (Fernão Velho), quando descreve os guaiamuns (espécie de camarão de coloração azul): “Um azul sem céu, feito de vários azuis humanos, natureza-morta, aliás viva, pra desgracar o melhor colorista”. ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 196.

³¹⁴ Na definição de Meyer Shapiro: “a natureza-morta como tema da pintura corresponde, certamente, assim como a paisagem, a pintura de gênero e o retrato, a um campo de interesse externo à arte; e percebe-se isto sem que se precise referir-se a uma causa em particular, quando observamos a separação da natureza-morta como tema (ou objeto) independente, no século XVI. A paisagem também foi levada a tema principal, com sua própria inteireza, após ter servido durante séculos como cenário para figuras humanas”. In: SHAPIRO, Meyer. *A arte moderna: séculos XIX e XX*. Trad. de Luiz Roberto M. Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1996, p. 59. É importante salientar que a expressão *natureza-morta* foi adaptada por diversas línguas latinas, mas na língua alemã o termo *stilleben* refere-se a uma “natureza silenciosa/vida em suspensão” e na inglesa a expressão *still life* anuncia uma “vida parada”.

³¹⁵ MEYER, Shapiro. *A arte moderna: séculos XIX e XX*. Trad. de Luiz Roberto M. Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1996, p. 61.

pintores do gênero³¹⁶. A flor da vitória-régia concerne ao mundo selvagem: é objeto imenso, de hostilidade que dificulta o manuseio e, assim, a sujeição ao homem de torná-lo objeto “ao alcance da mão”³¹⁷. A flor representativa da América, objeto balouçante esculpido em pensamento, como pretendemos mostrar, é um exemplar de naturezas em processo, inacabadas, assim, o oposto das naturezas-mortas/de vida parada/silenciosas e, sobretudo, de forma bem acabada, dos modelos tradicionais do passado e presente de Mário de Andrade. Na história da arte pictórica, vários pintores se dedicaram ao motivo floral: no âmbito local, Agostinho da Motta (1824-1878), considerado o pioneiro do gênero no país com o estabelecimento da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, e Guignard, o pintor dos vasos cornucópia de flores (1896-1962); no âmbito europeu, os pintores impressionistas Édouard Manet (1832-1883) e Pierre Auguste Renoir (1841-1919) representam essa tendência. Em termos gerais, as naturezas-mortas com flores se inserem no âmbito privado e doméstico burguês e, assim como os demais motivos, traduzem a “sóbria objetividade” do artista em “compromisso com o dado, o simples e desapaixonado – o universo impessoal da matéria”.

Na prosa, o autor, na pintura de sua natureza em processo com a “Vitória-régia”, demonstra o rigor metódico do pintor do gênero, porém está ligado a um temperamento estético afastado da figura da flor como padrão decorativo, ficando, por isso, mais próximo à pintura de Anita Malfatti (e também de Van Gogh), de “dinamismo”, “carregado de dramaticidade, de pathos”, matizado “de preocupações psicológicas e sociais”, segundo Gilda Souza³¹⁸. Como se sabe, a artista que tanto pintou naturezas silenciosas com flores pintou *As margaridas de Mário* “enviesadas com relação à superfície da tela”³¹⁹.

³¹⁶ Para Meyer Shapiro: “Os objetos escolhidos para a pintura de natureza-morta – a mesa com comida e bebida, as louças, os instrumentos musicais, o cachimbo e o tabaco, os artigos de vestimenta, os livros, ferramentas, baralhos, *objets d’art*, flores, caveiras etc. – pertencem a campos de valor específicos: o privado, o doméstico, o gustatório, o convival, o artístico, a vocação e o hobby, o decorativo e suntuoso e, menos frequentemente, num clima negativo, objetos oferecidos à meditação como símbolos de vaidade, lembranças do efêmero e da morte”. Ibidem, p. 59-60.

³¹⁷ Ibidem, p. 61.

³¹⁸ SOUZA, Gilda de Mello e. Vanguarda e nacionalismo na década de 20. In: *Exercícios de leitura*, São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008, p. 333.

³¹⁹ Mário de Andrade, em *O banquete*, através do discurso de Siomara Ponga sobre o “dinamismo da comoção estética”, utiliza o exemplo de dois quadros de pintura, obtidos em momentos bem diferentes da vida, para exemplificar a transformação da qualidade estética no sujeito quando tem inteligência apurada “com a educação, a idade, a experiência”. Quando era criança, conta ela, “no caminho da escola me parei diante de uma exposição” e “engracei dominadoramente por um quadro”, de Donato Bosi: “eram umas ninfeias roxas, numa água profunda, e com tecido de arvoredo verde-negro no segundo plano”. E continua: “Hoje eu rio, mas como eu achava aquela água morta verdadeira...”. O pintor de estilo tradicional, segundo ela, vendo que era pobre, lhe

Figura 34 - As margaridas de Mário, de Anita Malfatti (1922) [Coleção de Artes Visuais do IEB/USP]

A “atitude de artista diante da vida”³²⁰, de dever diante da realidade do país, levou Mário de Andrade a escolher “solução sacrificial”³²¹ – de se sacrificar, sacrificar a sua arte pelas “técnicas do inacabado”, pois “em artes mais inacabadas por natureza as mais

vendeu o quadro pelo mísero valor de sua mesada. Mas depois de apurar nos estudos, ela diz que passou a ter vergonha do quadro e acabou doando-o não se lembra para quem. Mas, quando obteve o quadro de Anita Malfatti, o famoso “Homem-Amarelo” viu nele uma “pintura verdadeira, e si não o observo todos os dias e às vezes o olho sem ver, a sensação estética permanece e revive toda vez que contemplo o quadro ou penso nele”. ANDRADE, Mário de. *O banquete*, São Paulo: Duas Cidades, 1989, p. 89, 90. Mário de Andrade relata também em carta à Oneyda de Alvarenga, em 14-9-1940, o fato sobre a compra de seu primeiro quadro.

³²⁰ Prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. In: ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989, p. 30.

³²¹ Esse tema é discutido por Pedro Coelho Fragelli em sua tese de doutorado: FRAGELLI, Pedro Coelho. *A paixão segundo Mário de Andrade*. 2010. 336 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Orientação: Prof. Dr. José Antonio Pasta Júnior. São Paulo, 2010.

abertas permitem a mancha, o esboço, a alusão, a discussão, o conselho, o convite”³²². Ainda que solução sofrida que demande esforço extremo, o autor de *Macunaíma* é levado pelo seu contexto a exercitar na imagem da vitória-régia a transposição dual, grotesca, deformada.

Seguindo essa linha de raciocínio, a contemplação, sobretudo, da flor da vitória-régia resulta em quadro cuja natureza de vida em andamento está estruturada num tipo de simplificação que antevê certa distância da consciência do sujeito em relação ao objeto, ainda que caminhe para a eliminação dela no nono parágrafo. A postura de Mário de Andrade é de “criar sobre o vivo”³²³ em vez de “recriar o vivo”, como faz a tradição dos autores paisagistas, como Machado de Assis. Ao contrário de Mário de Andrade, Machado, no dizer de Bastide, “não precisou imprimir ao seu nativismo o feitiço duro e patético de batalha interior. Podia dar-lhe um aspecto mais natural, mais espontâneo”³²⁴. No ensaio “Machado de Assis” (1939), o autor modernista explica o método do autor-artesão:

Na estreiteza miniaturista das suas referências, na sua historicidade paciente, se percebe que não havia aquele sublime gosto da vida de relação, nem aquela disponibilidade imaginativa que, desleixando os dados da miniatura,

³²² ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989, p. 63-64. Nas palavras de Janjão, o personagem que representa a atitude de Mário de Andrade em relação à arte, é dada explicação ao Pastor Fido sobre “o valor dinâmico do inacabado”: “Existem técnicas do acabado, como existem técnicas do inacabado. As técnicas do acabado são dogmáticas, afirmativas sem discussão, *credo quia absurdum*, e é por isto que a escultura, que é por psicologia do material a mais acabada de todas as artes, foi a mais ensinadora das artes ditatoriais e religiosas de antes da Idade Moderna. Bíblias de pedra... Pelo contrário: o desenho, o teatro, que são as artes mais inacabadas por natureza as mais abertas e permitem a mancha, o esboço, a alusão, a discussão, o conselho, o convite, e o teatro ainda essa curiosa vitória final das coisas humanas e transitórias com o ‘último ato’ são artes do inacabado, mais próprias para o intencionismo do combate. E assim como existem artes mais propícias para o combate, há técnicas que pela própria insatisfação do inacabado, maltratam, excitam o espectador e o põem de pé”.

³²³ Segundo Lafetá, Mário de Andrade “não admite o simplório método de registro bruto da realidade”, que devia ser subordinado ou “dar-se dentro dela”. In: LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 219-20.

³²⁴ Assim explica Bastide: “Machado de Assis, vivendo numa época em que apenas começava a colonização estrangeira, sob a forma de colônias agrícolas relativamente afastadas do conjunto da vida brasileira [...] se lhe censura a banalidade das descrições rápidas que insinuava por vezes, em traços ligeiros, entre as linhas da narrativa, esquece-se a reivindicação nativista que elas porventura encerram: o desejo de não cair no exotismo, porque o exotismo é ver o próprio país com olhos de estrangeiro – a vontade de exprimir o que vê o olho habituado à paisagem, o olho de um escritor que nunca saiu de sua terra, que não tem que fazer comparações, que grava o conjunto, e não o pitoresco de certos pormenores tropicais. E sempre a nota do dinamismo brasileiro civilizador, de que faz questão fechada: ‘Morro verde e crestado, palmeiras que recortais o céu azul, e tu, locomotiva do Corcovado que trazeis o sibilo da indústria humana ao concerto da natureza, bom dia!’”. Tais são, creio eu, as razões que levaram Machado a dissimular a paisagem na sua obra, a dissimulá-la por detrás dos homens. Não se deve, pois, falar de falta de sentimento da natureza ou de ausência de sensibilidade brasileira. Machado de Assis poderia, se quisesse, ter recheado a sua obra de descrições”. BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. *Revista USP*, São Paulo, nº.56, dezembro/fevereiro 2002-2003, p. 196-197.

penetra mais fundo nas causas intestinas, nas verdades peculiares, no eu irreconciliável de uma civilização, de uma cidade, de uma classe³²⁵.

Roger Bastide, em “Machado de Assis, paisagista”, apoia-se na “evolução da pintura” como caminho para descobrir o método de elaboração da natureza do autor de *Dom Casmurro* com base nessa estreiteza miniaturista de que fala Mário. Segundo o crítico francês, “a natureza que parece ausente” em seus livros está “estranhamente presente” dentro das personagens e, assim, “à filigrana da narrativa”³²⁶. O que Machado de Assis produziu em sua literatura é “um progresso do mesmo gênero” ao da natureza-morta: “a natureza, nele, não é ausente, mas ele soube suprimir o intervalo que a separava das personagens, misturando-as com estas, fazendo-a colar-se-lhes à carne e à sensibilidade, integrando-a na massa com que constrói os heróis de seus romances”³²⁷. No quadro de natureza de vida transitória com a vitória-régia de Mário de Andrade, ao contrário, há intervalo que separa sujeito e objeto, ainda que mais estreito do que o do quadro Foz do Amazonas. Devido ao maior intervalo entre sujeito e objeto, as interferências do autor-narrador no quadro do primeiro capítulo aparecem mais ostensivamente do que no quadro de feição mais simplificada desse capítulo.

Em cada parágrafo da crônica-quadro Vitória-régia, o olhar oblíquo do narrador *homo-viator* foca uma parte do objeto: inicia o texto com um enquadramento aberto de modo a apresentá-lo em seu todo para logo se afirmar no enquadramento mais fechado, em cada parte e fase do exemplar escolhido para o estudo. Enquanto o primeiro tipo de olhar, amplo, permanece como pano de fundo do quadro, o segundo tipo contorna, circula a morfologia de cada componente e etapa do desenvolvimento do objeto pintando, aplicando em cada parte dele as dualidades e contradições da nação. O resultado final desse quadro comparado com o primeiro é que a contemplação inclinada deste, em forma mais condensada, ao mesmo tempo em que dificulta ao leitor ver as ações e reações do sujeito diante do objeto, expõe com mais eficácia e clareza o teor da introspecção mais “evasiva e dolorida”, definindo, por isso, no final o estado de alma, a personalidade do viajante preponderante nesse momento da viagem – no quadro Foz do Amazonas, esse viajante mostrou-se indeciso.

O desenvolvimento foliar e a exposição do antagonista da luta

³²⁵ ANDRADE, Mário de. Machado de Assis (1939). In: *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 113.

³²⁶ BASTIDE, Roger. op. cit., p. 193.

³²⁷ Ibidem, p. 199.

De uma maneira geral, os eventos fenológicos das flores abrangem seis fases: 1) do botão floral; 2) da floração; 3) da senescência; 4) da formação dos frutos; 5) da maturação dos frutos; 6) do final da deiscência – considerada a parte final do período reprodutivo quando as sementes já foram disseminadas, germinadas e transformaram-se em plântulas.

O autor, em sua disposição psicológica, arranjou algumas fases de desenvolvimento da Vitória-régia de modo a concordar com a vida e o destino do país-paisagem. Pensando nisso, no segundo parágrafo da prosa, ele inicia a descrição pelas folhas colossais, a fase em que a planta adulta inicia um novo ciclo reprodutivo. Ou melhor, iniciar a pintura de teor psicológico e social do quadro pelas folhas pode ser um modo de marcar o ressurgimento do vegetal que, depois da dispersão – morte –, começa a recompor o próximo ciclo.

O narrador, com pose de botânico, inicia o seu estudo com o olhar-lente em *close* para a fase primitiva e a fase desenvolvida das folhas: “Feito bolas de caucho, engruvinhadas, espinhentas as folhas novas chofram do espelho imóvel, porém as adultas mais sábias, abrindo a placa redonda, se apoiam n’água escondem nela a malvadeza dos espinhos”³²⁸.

Na oração em que o início e o fim está invertido, o olhar-lente do viajante capta o surgir repentino das “folhas novas”, que de forma e aspecto grosseiros, “engruvinhadas, espinhentas”, são comparadas (por meio do verbo fazer no particípio passado) com as “bolas de caucho”. Essas bolas rústicas muito úteis ao homem aborígine são objeto esférico feito do látex, seiva irritante da árvore caucho nativa da Amazônia, que pode ser visto como uma natureza-viva em processo, divergente, em sua forma e conteúdo, das naturezas-mortas acabadas e abstratas³²⁹ da arte erudita. A pintura em palavras das “folhas novas”, comparadas às “bolas de caucho”, possui dimensão simbólica não separada do ambiente amazônico e,

³²⁸ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 82.

³²⁹ Assim diz Davi Arrigucci: “num quadro de natureza inanimada, com frequência se quebra a ordem de sucessão linear da realidade empírica, por uma nova ordem que reorganiza arbitrariamente o espaço, mas representa ainda, de forma abstrata, a unidade essencial do tema. Tal como no mito e no conto folclórico, formas descarnadas e abstratas de narrativa, também na natureza-morta se evidenciarão os princípios estruturais da arte, espécie de fonte arquetípica a que retornam sempre os artistas quando, buscando a renovação, se desviam da verossimilhança realista sensível, para descobrir a convenção artística num nível mais fundo de abstração. Nessa direção se poderia compreender a busca de Cézanne, como se configura na natureza-morta, rumo à descoberta de formas geométricas latentes na natureza, às quais se reduzirá a realidade na visão analítica do Cubismo, que parte do mundo empírico, mas recorta-o em imagens justapostas, de uma variedade de ângulos”. ARRIGUCCI, Davi. Ensaio sobre ‘Maçã’ (do sublime oculto). In: *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 27.

também como se pode presumir nela, do passado remoto do país, de um espaço curvo, bruto e denso que nos faz pensar no país sem manchas, no Brasil Pindorama, antes de Colombo³³⁰.

As folhas “novas”, tema delineado por uma lógica homogênea (sem a tensão de dois temas), brota das águas da lagoa como um golpe. Refletindo o olhar estático do viajante-Narciso, a lagoa na distância de longe é caracterizada de “espelho imóvel. Em um dos versos de Mário em *Girassol da Madrugada* (1931), a voz poética lembrando uma borboleta ou um pássaro, em movimento, pousa sobre a lagoa não para matar a sede, mas para beber o “olhar estagnado” de suas águas semelhante ao olhar do maleitoso no último estágio da prostração: “Agora pouso, agora vou beber vosso olhar estagnado, ôh [minha lagoa!”³³¹. A lagoa “espelho-imóvel” enquanto *miroir intérieur*³³² do viajante, vai refletir o seu estado de alma ainda *inquieto* que só alcança nesse estágio intermediário da prostração momentos rápidos de serenidade plena. Somente na distância do sonho, do descanso, a lagoa será sinônimo de “lugar estável, ponto de chegada, paz dissolente, indiferença”³³³. Mas retomemos o crescimento das folhas.

Na segunda fase das folhas que se abrem e desenvolvem, o narrador, de prostração de intensidade um pouco aumentada se comparada à do momento anterior, avança o raciocínio. No reflexo das águas sugerindo certo movimento, a contemplação das “folhas adultas” é interrompida por uma imagem que, ao extrapolar sobrepondo a observação antropomórfica do vegetal, soa acionar, por comparação, o contexto atualizado do país: “as adultas mais sábias, abrindo a placa redonda, se apoiam n’água escondem nela a malvadeza dos espinhos”. De qualquer modo essa descontinuidade da frase (marcada entre vírgulas: “abrindo a placa redonda”) produz, nessa fase adiantada das folhas, a concepção heterogênea do objeto assinalada pela oscilação da perspectiva verbal, da forma nominal do indicativo e a do gerúndio.

³³⁰ Antonio Candido, na análise do poema “Natureza-morta”, de Guilherme de Almeida, explica que a “qualidade alimentícia”, por exemplo, enfatizada na literatura do primitivo, na literatura do civilizado, é modificada ou distanciada por “influências mediadoras”. Sendo assim, a natureza-morta da literatura erudita “não passa de algo virtual e remoto, as frutas do poema são objetos de contemplação, valorizados pela cor, consistência e as associações que o poeta estabelece, tratando-as da maneira que são tratadas, nas literaturas eruditas, outras realidades, como a paisagem”. CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973, p. 64-65.

³³¹ Verso 61 do poema “Girassol da madrugada” (1931), de Mário de Andrade.

³³² Ver LOPEZ, Telê Ancona. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. São Paulo, v. 13, nº. 2, p. 146, 147, jul-dez, 2005.

³³³ SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 54.

O narrador, com isso, concebe a diferença das duas formas do objeto: a forma esférica, fechada e rugosa das folhas “novas” e a forma aberta e espalmada das folhas “adultas”. Ele percorre nessas duas formas o processo de crescimento das folhas jovens que se transformam em “placa redonda”, lembrando lâminas ou chapa de superfície pouco espessa, ou, como disse o autor na versão de 1930, um “folheado escarrapachado”. Talvez possamos dizer que, tomado pelo ressentimento em relação às circunstâncias de origem da nação, o narrador observa e compara, na transformação do objeto esférico (que passa da forma de uma bola redonda para a forma de uma placa achatada), a formatação civilizatória do espaço selvagem planejado, pisoteado pelo colonizador, pelo senhor da terra – que, pelo tamanho colossal, o movimento quase parado e a cor verde, lembra até mesmo o canavial, visto pelo viajante no litoral nordestino pouco antes de contemplar a foz do Amazonas. Ao qualificar (antropomorfizar) as folhas “adultas” de “mais sábias”, ele estabelece prolongamento e contraste delas com as folhas “novas” e grosseiras. No movimento de abertura, as folhas “adultas” escondem sob a água a face rude (antes exposta) e revelam sobre a água a face lisa (antes oculta). Com isso, são “mais sábias” pelo fato de, na água, mostrarem traje plano/alisado e esconderem justamente o seu traje áspero – a “malvadeza dos espinhos”. Esse traje traiçoeiro das folhas não poderia ser alegoria do país, do “sentimento dos contrários”, característico do seu progresso de movimento limitado, por acoplar em si o atraso, seguindo a perspectiva de Roberto Schwarz?³³⁴

No exame das partes da flor vitória-régia, o narrador de olhar dividido em duas distâncias, de perto e longe, observa nas folhas a imagem duplicada do país no passado e presente. A partir do terceiro parágrafo, o narrador olha no botão da flor o Brasil do passado, mas despontando um modelo de civilização não importada, na expansão e coloração das pétalas da flor a nação do sonho e da realidade.

Desenvolvimento da flor

A partir do terceiro parágrafo, o narrador introspectivo descreve as etapas de desenvolvimento da flor-país. No entanto, ele, consciente da formação do país, de suas raízes, observa no devir do evento fenológico da flor apenas as três primeiras fases.

³³⁴ Roberto Schwarz, no ensaio “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, a partir do poema de Oswald de Andrade, explica que “o progresso é inegável, mas a sua limitação, que faz englobá-lo ironicamente com o atraso em relação ao qual ele é progresso, também. De um lado, o bonde, os advogados, o motoneiro e os trilhos; do outro, o cavalo, a carroça e o carroceiro: são mundos, tempos e classes sociais contrastantes, postos em oposição”. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 15.

1) a do botão floral, no terceiro parágrafo;

2) a da floração, que acumula fases: a fase da abertura e expansão, no quarto parágrafo, e a fase do fechamento da flor, no nono parágrafo – que, no entanto, não concluída, possibilita ao narrador observá-la por dentro, em seu orifício, as fases de polinização e fertilização;

3) a da senescência inserida na síntese criativa do nono parágrafo, quando a flor fertilizada caminha para a evanescência, apresentando, por isso, aparência descolorida e estames murchos e escurecidos.

No décimo parágrafo, o narrador, por coerência à sua introspecção, que identifica nas fases do vegetal a vida e o destino do país, preferiu manter-se reticencioso em relação às três últimas fases da flor. Esse adiantamento da discussão faz-se necessário, sobretudo, para que o leitor perceba a intenção de Mário, de separar por parágrafo cada etapa de formação da vitória-régia, personificação do país-paisagem.

Antes de continuarmos, precisamos conhecer os fundamentos da estrutura grotesca do quadro de natureza inacabada com a vitória-régia sobre a lagoa. Observada externamente, a flor de forte conotação feminina, a partir da abertura do botão e expansão das pétalas no olhar-câmera do narrador, ganha forma de rosto e corpo de mulher-nação, mulher-América. Diferentemente do que ocorre na observação interna do miolo da flor quando, no nono parágrafo, a contemplação do narrador culmina na deformação expressionista.

A dimensão grotesca da flor: a mulher-América

Uma das características fundamentais da “estética do grotesco”, com base no estudo de Mikhail Bakhtin, é a representação de dois seres reunida em apenas um. Na pintura, as alegóricas gravuras do artista seiscentista italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) são uma das principais referências dessa estética, como se vê a seguir:

Figura 35 - Flora, 1588

Na gravura *Flora* (1588), a mulher de olhar fixo está com cabeça, orelhas, rosto e colo ornamentados por uma infinidade de flores, naturezas-mortas. Na literatura, um dos exemplos mais lembrados é a plástica recriação de Émile Zola realizada no romance *Le ventre de Paris* (1873), comparado a *une gigantesque nature-morte*. Os objetos do mercado parisiense, frutas, e até flores, associam-se às formas humanas³³⁵. No entanto, o grotesco na vitória-régia de Mário de Andrade é de movimento inverso ao de veia caricaturesca de Arcimboldo e de interesse não só puramente estético, como se dá na descrição de Zola.

³³⁵ Algumas imagens da descrição que Zola realiza do mercado parisiense, na qual as formas vegetais, que incluem as flores, estão associadas a traços humanos: “Les chairs blanches et tendres des choux s’épanouissaient, pareilles à d’énormes roses” e “Près d’une corbeille, une bougie allumée mettait là, sur tout le noir d’alentour, une chanson aigue de couleur, les panachures des margarites, les rouges saignant des dhalias”. ZOLA, Émile. *Le ventre de Paris*. Paris: Fasquelle, 1994, p. 30, 35.

O corpo grotesco (“aberto, incompleto”) da vitória-régia de Mário de Andrade caracteriza, conforme propõe Bakhtin, “um fenômeno de transformação, metamorfose ainda incompleta, no estágio [...], do crescimento e da evolução”³³⁶. Podemos verificar a dimensão grotesco do objeto marioandradiano a começar pela relação entre o nome do objeto evidenciado no título do texto (“Vitória-régia”) e a ampliação do assunto ostentada em dois polos, “duas formas vivas”. É curioso perceber o fato de o autor ter escolhido o nome pomposo atribuído por Lindley, em 1837, em homenagem à Rainha da Inglaterra Victoria, em vez de nome de raiz indígena e cabocla ou até mesmo o nome científico, *Victoria amazonica*³³⁷. Mais do que realçar o lugar da imensa flor, de rainha das flores, o nome alçado a título pode funcionar como uma burlesca coroa de rainha colocada sobre o texto ou sobre a flor-mulher de feição grotesca. Esse desenho no texto, invisível, da flor de “oposições defasadas” – flor-mulher – ressoa o desenho feito a lápis feito pelo autor na pasta verde, onde organizou os datiloscritos do diário destacado na abertura do capítulo I. O desenho, vale lembrar, é “de uma cabeça de mulher com feições indígenas, mas coroada à europeia e com a coroa pequenina colocada de lado, enfeite sem majestade que contrasta com a severidade de seu rosto”, conforme explica Telê Ancona Lopez³³⁸.

Desse modo, o texto de Mário de Andrade sobre “a maior flor das Américas”³³⁹ – representação da grandeza do país tropical –, porém titulado em estilo nobre (“Vitória-régia”, nome da rainha inglesa), ainda que de aspecto grotesco mais arrojado e desenvolvido de forma gradativa, tem certa correspondência com a ilustração que, possivelmente, segundo Lopez, seria capa do livro. Para a autora, a ilustração “é sem dúvida, a ideia de América

³³⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 23-24. Segundo Bakhtin, a tendência em exibir duas formas vivas numa única é um apenas dos traços da estética do grotesco, que tem as suas raízes na cultura popular medieval. Para ele, o corpo grotesco é “aberto, incompleto e franqueia os seus próprios limites para se integrar ao resto do mundo”. O autor mostra que essa representação da vida corporal desempenha uma função positiva e regeneradora, oposta à visão moderna e burguesa de formas perfeitas e acabadas em si mesmas.

³³⁷ “Irupê, Uapé-açu, uapé-iapuna, iapunacaá”/“forno-de-jaçanã, forno-de-jacaré e forno-d’água”. In: CRULS, Gastão. *Hiléia Amazônica: aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 40.

³³⁸ LOPEZ, Telê Ancona. Um projeto de livro. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 25.

³³⁹ POTT, V.J. & POTT, A. Plantas Aquáticas do Pantanal. In: ROSA-OSMAN, Sônia Maciel. *Aspectos do desenvolvimento foliar e da germinação de Victoria amazonica* (Poepp) Sowerby (Nymphaeaceae) na Amazônia Central. Manaus. Dissertação de Mestrado. Universidade do Amazonas – UFAM; Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia – INPA. 88 p. 2005. Dissertação de Mestrado. p. 54.

existente no texto: o elemento tropical tornado grotesco pela inadequação dos elementos europeus aplicados sobre ele”³⁴⁰.

Essa “inadequação” (enraizada na paisagem da América) que fundamenta o olhar duplo do viajante modernista, desde o início da viagem, visa desestabilizar o arranjo paisagístico (às vezes dual) dos fundadores da ideia de nação, que aplicaram sobre o “elemento tropical” “elementos do europeu”. A vitória-régia, outro monumento alçado pela tradição romântica à flor “extraordinária” (Gastão Cruls) e “troféu” (Luiz Agassiz), terá faceta enobrecida/sublime desorganizada pelo olhar-lente do narrador marioandradiano, que sobrepõe às fases do vegetal o rosto e o corpo de uma mulher-nação sonhada e real.

O crescimento do botão floral: o surgir da força principal do conflito

No terceiro parágrafo, o narrador-câmera em *close* afirma que: “Tempo chegado, o botão chofra também fora d’água. É um ouriço espinhento em que nem inseto pausa. E assim cresce e arredonda, esperando a manhã de ser flor”³⁴¹.

O narrador, de prostração de intensidade diminuída, na observação da fase primitiva do botão (que como as folhas jovens “chofra [...] fora d’água”), evoca nele uma imagem também rude de “um ouriço espinhento em que nem inseto pausa”. Mas, diferentemente da segunda fase das folhas, o olhar-lente do narrador, na afirmação síntese sobre o desenvolvimento do botão, demonstra certo arrebatamento na reflexão: “E assim cresce e arredonda, esperando a manhã de ser flor”. A frase cogita o fato de esse observador mais próximo do objeto ter ascendido uma expectativa no rápido devaneio.

Observemos que o gerúndio “esperando”, posposto à oração principal, indica a ação posterior ao desenvolvimento redondo do botão, “a manhã” em que vai se tornar flor. Nessa expectativa – como se fosse um ato falho do narrador – “a manhã” transporta duas ideias que sobrepõem na ampliação do botão a do país: enquanto no silêncio da escrita o termo “a manhã” marca a espera do amanhecer para “ser flor”, na articulação sonora, o mesmo termo marca a espera de um porvir para “ser flor”. Assim, nessa perspectiva enviesada do narrador

³⁴⁰ LOPEZ, Telê Ancona, Um projeto de livro. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 25.

³⁴¹ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 82.

diante do botão que vai se abrir, está oculto o anseio por uma nação com valores culturais de uma civilização tropical – bem distintos dos da civilização ocidental, conforme a filosofia de Keyserling estudada pelo nosso viajante³⁴².

Nas folhas, o viajante especulou a imagem do país bruto e, na distração, evocou na forma do vegetal a imagem do país colonizado; no botão, a imagem do país bruto é retomada e, no breve enleio, ameaçou aparecer a utopia de um país construído pelos valores de uma civilização tropical. Essa tensão dupla e assimétrica, armada nas partes e fases das folhas e botão da vitória-régia, prepara o conflito entre as duas personalidades do narrador-viajante. A partir daqui, o narrador que apreendeu o sentido das folhas e do botão da vitória-régia através do olho – “o mais espiritual dos sentidos” conforme explica Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia* –, construiria a ponte entre a visão e a ideia. As folhas e o botão foram objetos intuídos e compreendidos “sinteticamente”³⁴³, no entanto, na parte da abertura da flor da vitória-régia, o narrador captará as fases de mudança das cores das pétalas não só pelo olho. Ele construirá a imagem “por assimilação”³⁴⁴: a partir do momento em que percebe o objeto pelo tato, o olfato e até pelo ouvido, o conflito entre os dois polos atrativos de sua personalidade se desenha até culminar no aguçamento da luta.

A lagoa pintada de branco: o conflito dos dois lados na abertura do botão e expansão da flor

A pontuação escassa do quarto parágrafo salta aos olhos quando comparada com a dos demais, sobretudo com o nono parágrafo, sobrecarregado de vírgulas, com dois pontos finais e duas vírgulas finalizando e separando etapas do desenvolvimento da flor³⁴⁵. O procedimento se explica pelo fato de que, das partes formativas da grande flor, essa do desabrochar da

³⁴² Telê Ancona Lopez mostra a influência da filosofia de Keyserling no pensamento do autor de *Le monde qui nait*, para o qual “o homem americano tem o comportamento mais ligados aos valores da sensibilidade [no “SEIN, o ser”] e deve ser aproveitado nesse sentido [...]”. In: LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 112.

³⁴³ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo*. São Paulo, Cultrix, 1990, p. 17.

³⁴⁴ Ibidem.

³⁴⁵ Um ponto final fecha a descrição do nascimento da flor e outro, no final do excerto, fecha o parágrafo; as vírgulas separam duas passagens, a da etapa do botão para a etapa da flor e da etapa do transbordamento das pétalas para a etapa sensorial delas, assunto do quinto parágrafo.

corola é a mais espetaculosa e ansiada, por isso, a fase em que o “conotativo e lírico”³⁴⁶ aparecem na prosa com mais força. No olhar-lente do narrador, o botão floral assim se abre:

Afinal numa arraiada o botão da vitória-régia arreganha os espinhos, se fende e a flor enorme principia branquejando a calma da lagoa. Pétalas pétalas vão se libertando brancas brancas em porção, em pouco tempo matinal a flor enorme abre um mundo de pétalas pétalas brancas, pétalas brancas e odora os ares indolentes³⁴⁷.

Mesmo focando em close o botão, o narrador, acusando afastamento ainda que mínimo do objeto, explora na visão do início da floração a observação de uma cena histórica. No trecho “afinal numa arraiada o botão da vitória-régia arreganha os espinhos”, o evento natural do sol raiando e o botão se abrindo entre os espinhos se cruza ao evento do nascimento da nação. O recurso estilístico da aliteração do /r/ acrescida do /a/ aberto em “arraiada” e “arreganha” que, na articulação fonética, trata-se de duas vibrantes velares /RR/, marca na intensidade do som os dois gestos irônicos do botão floral.

No primeiro caso, o narrador-câmera, mostra não só o que a lente é capaz de ver quando transpõe em dicção popular, mais especificamente na combinação do artigo indefinido “numa” com o vocábulo “arraiada”, a ação de abertura brusca do botão floral ecoando o surgir inesperado do país. No segundo caso, na frase “arreganha os espinhos”, o gesto invasivo do botão, por se assemelhar a uma “boca escancarada”, pode ser tomado, seguindo a estética do grotesco de Bakhtin, como o rosto³⁴⁸ hostil da mulher-natureza que, ao ser descoberta de repente pelo ambicioso colonizador europeu, reage com aspereza. O viajante sublimado, expondo um estado de alma nebuloso, exercita na meditação da abertura do botão floral o “desrecalque localista”³⁴⁹ no sentido freudiano de “descarregar”, transferir na transposição grotesca do vegetal os seus “impulsos reprimidos”³⁵⁰ em relação à origem da nação.

³⁴⁶ Mário, em carta a Rosário Fusco, utiliza essas expressões.

³⁴⁷ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 82.

³⁴⁸ Segundo Bakhtin: “[...] a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador”. In: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1987, p. 277.

³⁴⁹ CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 144-45.

³⁵⁰ FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Pequena coleção das obras de Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1973, p. 57, 135. Telê Ancona Lopez, no rastreio das leituras de Mário de Andrade, mostra as ideias de Sigmund Freud aplicadas por ele em ensaios como “Sequestro dona ausente” (1943). LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 104-109.

Se, na introdução do parágrafo, o narrador em sua visão dupla viu, ressentido, o princípio da colonização do país, na continuação, depois de uma vírgula que separa a próxima etapa, a mais poética do vegetal, o narrador parece transportar na flor-nação que acabou de se abrir (ou de se formar) o corpo idealizado dessa mulher-nação: o botão se “fende e a flor enorme principia branquejando a calma da lagoa”. Observemos que o alargamento da flor se reproduz na sequência fonética das duas fricativas labiodentais surdas /F/, cuja constrição sonora é distendida na sequência das nasais sonoras /M/, /N/ que parecem encompridar ou tornar moroso o momento de devaneio do narrador.

Pressupõe-se, com isso, que o narrador tenha saído de sua posição atrás da câmera e se entregado às sensações da cor e do cheiro das pétalas brancas – partes do corpo da “flor enorme” onde ele fantasia no alvor o corpo sonhado da mulher-nação. A grande flor de corpo branco, na descrição, é comparada a uma pintora que pinta de branco a “calma da lagoa”. O quieto estado de alma do narrador-escritor representado na “calma na lagoa” é, nesse momento, portanto, pintado de branco pelas pétalas da imensa flor, por sua vez alegoria da nação.

Observemos que, pelo fato de o gerúndio na frase “principia branquejando” funcionar como advérbio de modo, vez que está empregado ao lado do verbo principal, tem-se a ação simultânea da flor iniciando o rebentar das pétalas – como se fosse o irromper do corpo da mulher-nação – com a de estar cobrindo a lagoa – o ser do poeta-viajante – de cor branca. Na crônica de 1930, última versão do texto “Vitória-régia”, Mário de Andrade, na descrição da lagoa Amanium, afirma que “fazia já um pouco mais que manhã e as flores abertas estavam dum branco finíssimo”. O branco, a cor cósmica ligada ao dia, segundo Telê Ancona Lopez, abriga a aspiração do escritor por uma civilização telúrica, a ideia de fundir “o poeta e seu Brasil a todos os filhos dos trópicos”³⁵¹.

Na sequência do trecho do quarto parágrafo, está sobreposto no processo de abertura da flor que pintou a “calma da lagoa” o processo da visão dupla do narrador. A sonoridade que retine da aliteração bilabial do /p/ reiterada sete vezes permite supor o estalar, o pipocar das pétalas saindo do botão no momento matinal e em dois movimentos. Primeiro, na perspectiva verbal do gerúndio e em discurso que afirma e reproduz na linguagem (ou por

³⁵¹ LOPEZ, Telê Ancona. A bagagem poética do turista aprendiz. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 105 e 106.

suas práticas sintáticas) a ideia de transformação lenta, preguiçosa do objeto³⁵², o narrador, revelando estado de torpor aumentado e de olhar-lente bem próximo do objeto, mostra-se prendido na imagem do desabrochar cadenciado da flor na lagoa, qual seja, “pétalas pétalas vão se libertando brancas brancas em porção”. De olhar extasiado, ele sugere estar sonhando nesse volume dosado de pétalas com corpo de uma civilização calcada nas bases do próprio ambiente equatorial, “se libertando” branca ou na síntese de todas as cores.

Entretanto, o devaneio do viajante entregue às imagens, sugestivamente, é interrompido por alguma proximidade (talvez pelo roçar do vento ousadas asas de um passáro...), que o toca punindo as mentiras³⁵³ em torno da dispersão estabelecida pela distância de longe do sujeito em relação ao objeto. Está entre vírgulas o conteúdo do retorno a distância da realidade, como se vê em: “Pétalas pétalas vão se libertando brancas brancas em porção, em pouco tempo matinal a flor enorme abre um mundo de pétalas pétalas brancas, pétalas brancas e odora os ares indolentes”. Nessa nova distância construída, o narrador-poeta perto do objeto deixa por alguns instantes o prazer do sonhador³⁵⁴ para conjurar as imagens da realidade sob nova chamada³⁵⁵. Nessa passagem em que o narrador-personagem põe reparo no objeto de volume prodigioso, nota-se a diminuição de sua prostração assinalada pelo verbo no presente do indicativo: “em pouco tempo matinal a flor enorme abre um mundo de pétalas pétalas brancas,”. No volume desmedido das pétalas de movimento enumerativo distinto do anterior – “pétalas pétalas brancas, pétalas brancas” –, soa a ideia de uma expansão assimétrica, sem síntese, ressoante da formação atravancada do país-paisagem colonizado pelo europeu.

No entanto, depois da suspensão do repouso do viajante, que estava entregue às imagens do país de civilização própria, a distancia de longe volta a reconstruir o seu sonho³⁵⁶, uma vez que, depois da última vírgula, temos a continuação do mesmo: “pétalas brancas e odora os ares indolentes”³⁵⁷. As pétalas brancas da vitória-régia, além de pintar de branco a

³⁵² O período exibido na forma nominal do gerúndio e sem vírgula assinala o fluxo contínuo das pétalas (“se libertando”), mas em movimento arrastado. O procedimento de repetição e afastamento do substantivo e adjetivo com uma frase intermediária transpõe não só a ideia de lentidão, mas também a ideia de transformação do objeto.

³⁵³ Walter Benjamin citado na epígrafe geral da tese sobre “à distância e as imagens”. In: *Rua de mão única*, op. cit., p. 252,253.

³⁵⁴ Ibidem.

³⁵⁵ Ibidem.

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ A cena do desabrochar da flor, apresentada em uma linguagem hierárquica, seria: “A flor enorme se fende, as suas pétalas vão se libertando em porção pétalas brancas [...], pétalas brancas pintando de branco a calma da lagoa e perfumando os seus ares indolentes”.

lagoa, “odora os ares indolentes” desse espaço. A atmosfera “indolente” da lagoa pintada e perfumada pelas pétalas brancas da flor e, portanto, pela utopia do narrador, aponta o motivo chave de sua travessia: impassibilidade do olhar do maleitoso semelhante ao ambiente da lagoa antes qualificada de “espelho imóvel”. Como já apontamos no capítulo I e aprofundaremos no decorrer desse capítulo e, sobretudo, no capítulo III, as marcas negativas da floresta tropical (a monotonia, a preguiça, maleita) ao serem apropriadas esteticamente, ganham no olhar de Mário de Andrade sentido positivizado. Esse trecho sobre o desabrochar das pétalas brancas da vitória-régia, em dois movimentos e volumes diferentes, operados numa forma que acentua linhas de compasso e descompasso, não insinua a ideia do país tropical que fantasiado por fora (ou de longe) atrai, mas que na realidade, por dentro (ou de perto), decepciona?

Parada prática: assimilação do conflito

O narrador de olhar-lente, no quinto parágrafo, sugere estar parado diante da lagoa Amanium em companhia da **Codaque**, dalupa e do estilete. Em segunda pessoa, ele convida o leitor a participar da experiência de coletar a grande flor de pétalas brancas que, além de pintar de branco, “odora os ares indolentes” da lagoa. Esse momento, por tal razão, soa como meio de o viajante colocar em prática o que exercitou na introspecção da flor símbolo da feminilidade no quarto parágrafo. Mas esse aprendizado que pode sugerir parada para recobrar o fôlego não quer dizer descanso. De qualquer modo, a mudança de postura do sujeito em relação ao objeto se faz necessária, visto que só “a realidade do que vemos é o que podemos manusear”, diz o filósofo americano Mead³⁵⁸.

É comum os pintores de natureza-morta isolarem ou capturarem pequenos objetos, não só para copiar de forma mais cômoda os modelos, mas também para conhecê-los com minúcia. Na pesquisa plástica de Cézanne, por exemplo, os objetos da natureza eram tomados como “exemplos objetivos de organização constantemente rearranjada”, segundo Eugenio D’Ors³⁵⁹.

³⁵⁸ MEAD, 1938 apud SHAPIRO, Meyer. *A arte moderna: séculos XIX e XX*. Trad. de Luiz Roberto M. Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1996, p. 61.

³⁵⁹ “Desde sus comienzos pintó bodegones, en parte gracias a la facilidad que éstos ofrecen para procurarse modelos. Como el insaciable deseo de perfección aumenta en él, le place encontrar en los objetos inertes unos

No entanto, a vitória-régia, diferentemente das demais flores, não se subordina facilmente à “ação humana”, portanto, ao desígnio do nosso viajante, que tentará colhê-la, tê-la “ao alcance da mão”. Para concretizar na linguagem a insubordinação desse objeto, o narrador, intencionalmente, adota subterfúgios de modo a mostrar o quanto é difícil o tato do objeto dele. Devemos lembrar que o “ponto de vista empírico” de Mário de Andrade, de manipulação do objeto no sentido de torná-la instrumento de suas ideias, é diverso ao daqueles grandes mestres que usavam os objetos “sejam artificiais ou naturais” para treinar até o limite os “princípios formais” da pintura³⁶⁰. Como veremos a seguir, ele anseia manusear o enorme objeto natural para exercitar até o limite e penosamente os princípios formais que regem o país desde a sua origem e, assim, os princípios formais do modo sinuoso e doloroso do fazer (descobrir) paisagem brasileira.

O narrador a partir do quinto parágrafo demonstra a necessidade de conhecer a flor amazônica de modo mais profundo, ultrapassar o ato de simplesmente olhar e ter sentido de longe o cheiro da flor, cujas pétalas brancas, apesar de ostentarem a ideia do intocável, do imaculado, latejam em sua forma a ideia de pétalas já tocadas e manchadas. O nosso viajante convida o leitor a capturar com ele a vitória-régia para perceber de perto o seu cheiro, pois de longe tem encanto irresistível. Em 1924, Mário de Andrade escreveu em versos que a “vitória-régia oscila balouçante nas águas indecisas...”³⁶¹, e agora, em prosa, na percepção do narrador sublimado, o seu “cheiro encantado leviano balança” também. Os adjetivos duplos “encantado leviano”, sem pausa ou conectivo, enfatizam a fluidez intensa do perfume da flor

modelos completamente inmóviles, que no se cansan nunca ni le distraem, com gestos o palavras, y le desean así a él enteramente libre y lúcido para sus ejercicios espirituales. Cézanne copiaba flores, frutos. Cuán passivos estos modelos! Sin embargo, las flores, los frutos, se secan, se pudren: su aspecto cambia antes de que el pintor haya, en su combate obstinado y magnífico, llegado a resolver el problema de su forma”. In: DOR’S, Eugenio. *Cézanne*. Barcelona: El Acantilado, 1999, p. 63, 124.

³⁶⁰ Meyer Shapiro é aqui citado, e serve de inspiração, por meio do trecho em que trata da caracterização do gênero natureza-morta. Para o crítico, essa pintura “consiste de objetos que, sejam artificiais ou naturais, estão subordinados ao homem como elemento de uso, manipulação e prazer; são objetos menores que nós mesmos, ao alcance da mão, e devem sua presença e lugar à ação humana, a um propósito. Transmitem o sentido do poder humano sobre as coisas, ao produzi-las ou utilizá-las; são instrumentos assim como produtos de sua habilidade, seus pensamentos e apetites. Quando enaltecidos por uma arte que celebra o visual como tal, apelam a todos os sentidos, especialmente ao tato e ao paladar. São os temas *par excellence* de um ponto de vista empírico em que nosso conhecimento dos objetos próximos, e especialmente do instrumental, é o modelo ou base de todo o conhecimento. In: SHAPIRO, Meyer. *A arte moderna: séculos XIX e XX*. Trad. de Luiz Roberto M. Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1996, p. 61.

³⁶¹ “Há terras incultas além muito longe... [...]O dia ora é claro, ora é escuro... [...]O rio dúvida passa a dançar.../A vitória-régia oscila balouçante nas águas indecisas...”/ há terras incultas além.../Mas quem as visitou?/Ninguém./A confusão é enorme!...”. Versos do poema “Danças” (1924) do livro *Remate de males*. In: ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Vol. 1. Tatiana Longo Figueiredo; Telê Ancona Lopez (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 310.

que, de tão sedutora que é, chega a acenar (“um cheiro chamando”) e embriagar “sentido forte”. Na crônica de 1930 sobre essa “flor nacional”, Mário escreve: “E tem aroma suave. Forma perfeita, cor à escolha, odor. Toda a gente diante dela fica atraído, como Saint-Hilaire ou Martius ante o Brasil”³⁶².

É com esse espírito de pensar o país através da assimilação do cheiro da grande flor que o narrador, ao expressar o poder de atração dessa flor, visa apreender o seu destinatário, a “‘terceira pessoa ausente’ ou inanimada”³⁶³, convidando-o a participar da experiência de cheirá-la. Depois da mensagem de apelo encantatório, ele, contundente, ordena então o leitor a capturar a “grande flor”:

Pois reme e pegue a flor. Logo as pétalas espinhentas mordem raivosas e o sangue escorre em vossa mão. O caule também de espinhos ninguém poderá pegar, carece cortá-lo e enquanto a flor boia n’água, levanta-la pelas pétalas puras, mas já estragando um bocado.

Então, despoje o caule dos espinhos e cheire, cômodo, a flor. Mas aquele aroma suavíssimo, que encantava bem, de longe não sendo forte de perto é evasivo e dá náuseas, cheiro ruim...³⁶⁴

O viajante-narrador como guia instrui ao leitor os passos de como pegar a flor. Porém, o seu discurso metalinguístico assume “dinâmica ruinosa”³⁶⁵ por repor alternativas improdutivas. Essa feição vertiginosa evidencia o quanto esse objeto impõe cilada àquele que deseja assimilá-lo. Cheio de artimanhas, ele escapa e resiste à captura. Na exposição da experiência, o remetente prolonga a tentativa, mostrando várias soluções que não se resolvem; danos que ora machucam o sujeito ora deformam o objeto. A emboscada é quase sempre certa, pois os espinhos, expressando a primitiva realidade do país, estão camuflados sob a sua

³⁶² Trecho da crônica “Táxi: Flor nacional”, publicada em 7 de janeiro de 1930. In: ANDRADE, Mário de. *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 184.

³⁶³ No ensaio “Linguística e poética”, Roman Jakobson explica que a “função mágica ou encantatória da linguagem pode ser compreendida como a conversão de uma ‘terceira pessoa’ ausente ou inanimada em destinatária de uma mensagem conativa [...], que encontra expressão gramatical mais pura no uso do vocativo e dos verbos no imperativo”. JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001, p. 123.

³⁶⁴ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 82.

³⁶⁵ Expressão de José Antonio Pasta Júnior reiterada em vários textos do autor, como em: PASTA JÚNIOR, José Antonio. *Pompéia: a metafísica ruinosa d’Oateneu*. Tese de Doutorado em Literatura brasileira, São Paulo: FFLCH-USP, São Paulo, 1991.

beleza sublime – e, assim, sob os avanços de sua modernização conservadora, permanecem as marcas do atraso. A gravura da flor nos ajuda a ver essa questão³⁶⁶:

Figura 36 -Flor de Victoria amazonica com quatro sépalas recobertas externamente por espinhos

A vitória-régia em *Macunaíma* (1928), por exemplo, é símbolo que antecipa a emboscada fatal em que vai cair o herói na **lagoa**. Antes de ser vítima do logro de Vei (a Sol) e “cair nos braços traiçoeiros da moça do lagoão”, o herói tinha visto as ardilosas vitória-régias no início do capítulo “Uraricoera”. De igarité sobre o rio em que “assuntava a paisagem passando”, “enxergou o pauêtrepamento malhado de vitória-régias escondendo os poraquês e os pitiús”³⁶⁷.

Depois de mostrar e vivenciar o lado insidioso do objeto, suas recusas, o narrador, no sexto parágrafo, anuncia categórico o passo certo de como pegar a flor: “então, despoje o caule dos espinhos e cheire, cômodo a flor”. Entretanto, arrancar os espinhos da flor-nação e, neste sentido, esvaziar os travos, o contexto de atraso do país é ação que não proporciona alívio parece nos dizer Mário. Tanto que o resultado obtido desse gesto, em vez de “cômodo”,

³⁶⁶ ROSA-OSMAN, Sônia Maciel. *Aspectos do desenvolvimento foliar e da germinação de Victoria amazonica* (Poepp) Sowerby (Nymphaeaceae) na Amazônia Central. Manaus. Dissertação de Mestrado. Universidade do Amazonas – UFAM; Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia – INPA. 88 p. 2005. Dissertação de Mestrado. p. 57.

³⁶⁷ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001, p. 155, 141.

é decepcionante. O narrador comunica ao seu companheiro de viagem que “aquele aroma suavíssimo, que encantava bem, de longe não sendo forte de perto é evasivo e dá náuseas, cheiro ruim...”. O narrador e o leitor, portanto, nessa etapa de assimilação pelo contato da flor, notam o quanto ela é contraditória, vez que ela é sedutora se não tocada e agressiva se tocada. Com isso, como se fosse uma mulher inatingível, ela é só para ser olhada de longe, pois de perto agride com seus espinhos e tem cheiro desagradável. Desse modo, a vitória-régia, armada de espinhos, metáfora da mulher desejada impondo obstáculos àquele que a deseja, lembra até certo ponto a dona branca das alturas de *Tempo de Maria* (1926), que desperta o desejo no poeta mas, intocada como se fosse uma santa, foge dele tolhendo-lhe o contato, assim como se dá no negaceio da mulher-mangue dos *Poemas da Negra* em relação ao eu-poético do viajante do Sul (1929)³⁶⁸.

A grande flor tropical que, vista de longe, é sublime possui cheiro agradável e nela não se veem espinhos, mas de perto é invasiva e possui cheiro repulsivo, fazendo eco à tradição d’“as flores do mal e o sublime”, segundo o ensaio de Erich Auerbach sobre Baudelaire, vez que mostra uma representação dual de impressões sinestésicas que, marcadas pelo cheiro – sublime e tormentoso –, contribuem para criar uma impressão única no objeto³⁶⁹.

A lagoa pintada de rosa, vermelho e roxo: acirramento do conflito

A lagoa, no quarto parágrafo, em consonância com o estado de alma do viajante, foi pintada de branco pelas pétalas da vitória-régia em fase de floração. Mas, à medida que o corpo da grande flor muda de cor, muda também o aspecto da lagoa e, assim, do estado de alma do viajante. Até aqui o olhar-lente em close do narrador nas partes e fases do vegetal mostrou que o seu estado de entorpecimento muda de intensidade na contemplação de dois níveis, marcando, assim, ainda que minimamente, uma distância em relação ao objeto. Agora, pelo fato de o estado de torpor do narrador, gradualmente, aumentar, até chegar ao *clímax*, ocorrerá aproximação maior do objeto.

³⁶⁸ SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Remate de males*: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade. 2009. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

³⁶⁹ AUERBACH, Erich. Les Fleurs du Mal di Baudelaire e il sublime. In: *Da Montaigne a Proust*. Trad. de Giorgio Alberti; Anna Maria Carpi, et al. Bari: De Donato, p. 192-221.

No sétimo parágrafo, a lagoa ocultada será metaforicamente pintada de outras cores pelas pétalas-corpo da grande flor. Lembrando Monet, Mário de Andrade realiza correspondência das cores das pétalas da flor com as emoções, sensações até aqui de movimento oscilante, mas que tendem a se ater no pessimismo. Nesse momento de meditação-resumo da vida de flor da vitória-régia, o narrador apresenta prostração crescente. Por isso, na sucessão cromática das pétalas-corpo, ele verá a imagem de uma mulher cuja vida apressada, tal qual a de uma flor, supõe destino triste. Essa mulher é o país-paisagem, e, de modo abrangente, a “América”. Nesse movimento de descida, a mudança das cores das pétalas da flor do Amazonas, ao mesmo tempo em que modifica a paisagem do lago, modifica também o estado de alma do viajante, cada vez mais melancólico.

Nesse momento crucial da contemplação, o narrador vê sobreposto ao andamento transitório da luz e cor das pétalas da vitória-régia o andamento temporal-regressivo dela, que caminha para a morte.

Já então a vitória-régia principia roseando toda. Roseia, roseia, fica toda cor-de-rosa, chamando de longe aroma gostoso, bonita cada vez mais. É assim. Vive um dia inteiro e sempre mudando de cor. De rósea vira encarnada e ali pela boca-da-noite, ela amolece avelhentada os colares de pétalas roxas³⁷⁰.

O viajante, na introspecção, vê no fluir das quatro cores das pétalas – branco, rosa, vermelho e roxo –, portanto, no corpo da flor, as fases de sua vida. No término do período matinal, o corpo da grande flor, ainda que em movimento lento e linear, passa da cor branca para a cor símbolo da ternura, caminha do tom claro para o escuro.

Com isso, por um breve instante, o poeta itinerante, na observação morosa e crescente da transformação cromática das pétalas de cor rosa, se arrebatava, vez que o objeto atrai “de longe aroma gostoso”. Mas o devaneio que caminhou vibrante é, logo, interrompido, e o poeta que se recompõe da sonolência (do sonho), incisivo, sintetiza: “É assim. Vive um dia inteiro e sempre mudando de cor”.

Insinuando o entardecer, o narrador de olhar-câmera, ainda mais próximo do objeto, tem estado em torpor ascendido. Com subjetividade e movimentos reduzidos, ele bruscamente analisa que a flor “de rósea vira encarnada e ali pela boca-da-noite, ela amolece avelhentada os colares de pétalas roxas”. Nota-se, nessa mudança das fases cromáticas das pétalas da flor,

³⁷⁰ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 82.

a direção descendente da introspecção do sujeito: dos matizes do rosa para a cor excitante e desta para a cor que tem parentesco com a morte. Neste sentido, as duas oposições fundamentais da formação apressada da vitória-régia caminham juntas, do claro para o escuro, da vida para a morte.

A vida de flor da vitória-régia impõe dolorido e insuperável destino. O tema do “fado” que exige sacrifício é a razão do desabafo de outra flor-mulher, a do poema “Vida de flor” (1861), de Fagundes Varela³⁷¹. Para Mário de Andrade, esse poeta romântico, ao contrário de Castro Alves, é um paisagista que “possuía realmente o sentimento da natureza”³⁷², pois ele opera o assunto com vagueza de sentido, fazendo dele um “mistério psicológico”³⁷³. No entanto, enquanto a flor de sentido fluido do poema do autor de *O Evangelho nas selvas* configura uma mulher de feição ingênua, própria da “delicadeza e sentimentalismo”³⁷⁴ do Romantismo, conforme expressão de Antonio Candido, a vitória-

³⁷¹ O poema “Vida de flor” (1861), de Fagundes Varela, tem nove estrofes e fala sobre uma meiga e sensitiva flor que, vista de cima, mostra o quanto é sacrificante a sua vida de flor. Nas três primeiras estrofes, temos o eu-lírico feminino da “flor da colina” que questiona ao “vento” – o seu amante impiedoso – sobre a sua transitória vida de flor: “Por que vergas-me a fronte sobre a terra [...] se apenas às manhãs o doce orvalho/Hei gozado um momento? [...] ergo-me bela, me rebaixas triste/com teus feros açoites!”. E também a ele suplica: “Oh! Deixa-me crescer, lançar perfume,/Vicejar das estrelas à magia”. Na quarta estrofe, um eu-lírico masculino (observador) confirma a falta de compaixão do vento para com a flor (“agitava sem piedade/A fronte virgem da cheirosa flor”) e destaca a feição abatida da “cheirosa flor” (“Que pouco a pouco se tingia triste,/De mórbido palor”). Na quinta estrofe, a flor reclama para a amiga brisa a sua infeliz condição: “Não vês, ó brisa? lacerada, murcha/Tão cedo ainda vou pendendo ao chão,/E em breve tempo esfolharei já morta/Sem chegar ao verão?”. O assunto do poema contíguo ao desabafo da pobre flor é sintetizado na sexta estrofe: “Pois que é meu fado despontar n’aurora/E ao crepúsculo morrer!...”. Na sétima e oitava estrofes do poema, o eu-lírico masculino ratifica mais uma vez o triste “fado” da flor que não teve as “queixas” e “dores” ouvidas pelo “brutal amante”. Na estrofe final do poema, descobrimos que a voz masculina que observa a infeliz situação da flor, na verdade, está contando a história dela – de “legenda triste” e de “funesto fim” – a uma “virgem”. Segundo ele, a “Irmã das flores à mulher, às vezes,/Também sucede assim”. In: VARELA, Fagundes. *Obras completas*. 1º vol. São Paulo: Edições Cultura, 1945, p. 92-93.

³⁷² Mário de Andrade, no ensaio “Castro Alves”, diz que “a paisagem de Varela está para a de Castro Alves na mesma distinção que vai do assunto ao tema. É curioso mesmo de se observar a pobreza temática de um poeta tão paisagista como Varela. Este, sim, possuía realmente o sentimento da natureza, de maneira que o assunto lhe ocorre com freqüência: a natureza, a paisagem. Se ele fala numa braúna esta podia muito bem ser carvalho, ao passo que em Castro Alves a gente percebe que a braúna é braúna mesmo. Exigências lógicas da nomenclatura, palavras sem fluidez. Castro Alves varia a sua temática paisagística de maneira tão realista, o pormenor difere tanto de uma para outra paisagem, que a melhor conclusão a se tirar é ele estar descrevendo paisagens reais que viu mesmo e que viveu. Varela se repete, repete os pormenores, rara é a sua paisagem que não tenha uma cascata, de forma que só podemos concluir sofrer nele uma atração imensa pela natureza e ser particularmente sensível a cascatas. Assim a cascata de Varela é um mistério psicológico que interessa desvendar, ao passo que a braúna de Castro Alves é uma pobre realidade”. ANDRADE, Mário de. Castro Alves. In: *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 140.

³⁷³ Ibidem, p. 141.

³⁷⁴ Segundo Antonio Candido, “as flores talvez sejam a principal fonte de imagens dos poetas românticos brasileiros, prontos a explorar as suas possibilidades de delicadeza e sentimentalismo, concebendo-as como uma espécie de intermediário entre o mundo físico e o homem, cuja vida interior pareciam refletir”. In: *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). 2º vol. São Paulo: Martins, 1959, p. 163.

régia, flor de sentido contraditório, configura a imagem de uma mulher de feição mais agressiva que calma.

Ambas são transposição de uma mulher triste, mas a vitória-régia é flor-mulher grotesca, de sentido e mistério localizados. Na fase jovem, ela não é a donzela virgem e meiga do poema de Varela, mas já penetrada (por um visitante que entenderemos mais à frente) e de “pétalas espinhentas que mordem raivosas”. Na fase de mulher adulta, sedutora e erótica, a flor torna-se traiçoeira como a Uiara tornou-se na miragem de Macunaíma. O viajante, quando a cheira de perto, percebe que de longe ela possui “cheiro encantado leviano balança”, mas de perto o seu cheiro, “sendo forte”, “é evasivo e dá náusea, cheiro ruim...”. Na fase de mulher velha, a flor cadavérica que “amolece avelhentada os colares de pétalas roxas” possui feição retraída, murcha, forma circular e cor de significado contíguo à tristeza. Esses motes que compõem a imagem dos “colares de pétalas roxas” retinham uma coroa fúnebre de flores. Essa imagem sombria da flor como enfeite funesto é sinal que antecipa a sua dispersão, morte. Na crônica **21 de julho**, a vitória-régia é usada como lascivo colar pelas índias (“cunhãs”) de conduta transgressora da tribo Dó-mi-sol³⁷⁵. A grande flor nas lendas amazônicas não guarda o significado triste da prosa “Vitória-régia”, pois é símbolo elevado, como mostra o conto de Gastão Cruls³⁷⁶.

É, portanto, na sucessão do tempo que se dá a mudança das cores das pétalas (corpo) da vitória-régia e, assim, a mudança do estado de alma do viajante-poeta diante desse objeto. Com isso, o devir da vida temporária dessa dual e grotesca flor-nação revela que os projetos dela nascidos com promessa de mudança morrem quase no mesmo instante em que florescem. De fato, no decorrer de apenas um dia a vitória-régia vive várias fases, avanços que como os do país sem duração (ou “feitos muito às pressas” não enraizando, assim, uma profundez) consolidam contradições que podem chegar ao extremo. As folhas e as pétalas da flor se desenvolvem, mas os espinhos, excrescências exterior das “folhas jovens” e do botão floral primitivo, permanecem quando se tornam “folhas adultas” e flor aberta. Mas, à medida que as

³⁷⁵ Quando se compara a tribo de “concepções tão diferentes de existência” à dos valores ocidentais, “certas formas coincidem” com as nossas, como “se enfeitar com flores”. Quanto à sexualidade das índias, as “partes mais escandalosas delas” eram “a cara e a cabeça”. Por isso, para não causar escândalo e não serem devoradas em praça pública, em vez de “cabeças floridas”, as índias enfeitam os pescoços “com mururés e vitórias-régias”. ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 147.

³⁷⁶ No conto já comentado “A festa das pedras verdes”, a flor da vitória-régia (aclamada pela multidão em quíchua de “Atum Sisac”) é símbolo ritualístico da comemoração, consagra a rainha da tribo das Amazonas (Coia). CRULS, Gastão. A festa das pedras verdes. In: *A Amazônia misteriosa*. Rio de Janeiro: Saraiva, 1957, p. 202, 203.

fases da vitória-régia progridem, o intervalo entre as polaridades do alvorecer e anoitecer, da cor clara e escura, da vida e morte, ainda que estreito, não se fecha, formando então paradoxos insuperáveis, como mostra o nono parágrafo³⁷⁷.

Ainda que símbolos da grandeza tropical, vegetal e nação, enfim, possuem constituição apressada, mal resolvida e, por consequência, o país tem a sina da insuficiência – da “irresolução, incapacidade”³⁷⁸ – de ser ele mesmo. Uma “pré-noção invencível, mas invencível”, diz o viajante na crônica **18 de maio**, em que a visão da foz do Amazonas é desdobrada na reflexão do país. Nessa visão, ele comparou a condição do país com a lógica da composição poética de Castro Alves, em que faltou o cultivo da paciência, da profundez³⁷⁹.

Parada reflexiva: na flor *sensível* a ideia de flor nas cores

No oitavo parágrafo, o narrador sem o olhar-câmera realiza parada reflexiva para afirmar o lado oposto da flor-país até então assimilada pelos sentidos. Imprimindo à descrição um tom mais filosófico, ele reflete: “Em todas essas cores a vitória-régia, a grande flor, é a

³⁷⁷ Pedro Coelho Fragelli, com base nos estudos de José Antonio Pasta Júnior, Fernando Novais, Luiz Felipe de Alencastro e Florestan Fernandes sobre a singular formação histórica brasileira, afirma: “Em seu movimento reiterativo e catastrófico, o sacrifício de Mário de Andrade repete em sua esfera própria um processo histórico-social em que as mesmas contradições são repostas a cada avanço aparente. Afinal, o regime da mudança como permanência está na base da modernização conservadora, ritmo fundamental, como se sabe, da formação histórica brasileira, do qual a emancipação política do país é o momento inaugural e paradigmático, mas de que a Revolução de 1930 constitui, provavelmente, seu exemplo mais preciso, pois que nela se trata, pela primeira vez no Brasil, a rigor, da inauguração de um processo de modernização. Este, contudo, não se deu mediante a ruptura com o ‘antigo regime’. Ao contrário, realizou-se por meio da renovação da ‘dupla articulação’ que marca a economia brasileira desde a Independência ou antes: no âmbito interno, a articulação do setor ‘moderno’ ao setor arcaico; no âmbito externo, a articulação da economia local à expansão do capitalismo central, portanto, a renovação da condição periférica do país, que permitia às nossas classes dominantes usufruir das vantagens do desenvolvimento econômico capitalista sem pagar o preço de uma revolução burguesa clássica”. In: FRAGELLI, Pedro Coelho. *A paixão segundo Mário de Andrade*. 2010. 336 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Orientação: Prof. Dr. José Antonio Pasta Júnior. São Paulo, 2010, p. 113.

³⁷⁸ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 148.

³⁷⁹ No capítulo anterior, na crônica **18 de maio**, vimos que o viajante qualificou a natureza amazônica e o país de terem sido “feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves”. O nome próprio do poeta (que tem lógica “imperfeita” de composição poética) foi transformado em modelo da construção apressada do país: o poeta, de um lado, se prende na precipitação das “qualidades florais do gênio”, faltando, assim, de outro, “cavocar nas hortas alimentares”. Isso “porque lhe faltam por igual à paciência, a profundez e a o amor de se cultivar”. ANDRADE, Mário de. Castro Alves. In: *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 130, 132.

flor mais perfeita do mundo, mais bonita e mais nobre, é sublime. É bem a forma suprema dentro da imagem da flor (que já deu a idéia Flor)”³⁸⁰.

Mário de Andrade, nesse trecho, parece ter retomado a teoria de Platão, para a qual o “ser verdadeiro” está no “mundo inteligível” e não no mundo das sensações. A flor da vitória-régia, de pétalas de muitas cores, é exaltada pelo narrador como um modelo absoluto: a “mais perfeita do mundo, mais bonita e mais nobre, sublime”. Na crônica de 1930, assim disse o autor-viajante:

Não achei possível se comparar essa flor com outra nenhuma. Perfeição absoluta de forma, e principalmente flor que é declaradamente flor. A gente olha e diz: É flor. Não evoca imagem nenhuma. Não é que nem a rosa que às vezes parece repolho. Ou evoca repolho. Nem feito o cravo que evoca espanador. E muito menos ainda é que nem as parasitas que evocam aeroplano, mapas e o Instituto do Café [...] ³⁸¹.

A flor da vitória-régia “não evoca imagem nenhuma”, pois ela mais parece uma ideia (*eidos*, em grego) de flor: “É bem a forma suprema dentro da imagem da flor (que já deu idéia Flor)”. A “grande flor” é, nesse momento, mais que flor, a flor perfeita ou modelos para outras flores, afinal, em brevíssimo intervalo de tempo ela vive e morre, não permanecendo como ser e, assim, não tendo perenidade e continuidade no espaço lacustre onde vive.

A lagoa pintada de roxo-sujo desilusório

A **lagoa**, ainda que pouco explicitada, funciona em toda a crônica como termômetro do estado de alma do narrador-viajante. Porém, é possível perceber que o “colorido [...] maravilhoso” da vitória-régia na **lagoa** vai “passando, à medida que a flor envelhece, do branco puro, quase verde, ao róseo-moça, ao vermelho-crepúsculo pra acabar no roxo-sujo desilusório”³⁸².

Difícil esquecer aqui das sequências das cores da lagoa no capítulo final de *Macunaíma* nesse momento com maleita, febre e delírio, sintomas anteriores a prostração do

³⁸⁰ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 82.

³⁸¹ ANDRADE, M. *Diário Nacional*. In: *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 184.

³⁸² Na crônica “Táxi: Flor nacional”, publicada em 7 de janeiro de 1930. Ibidem.

maleitoso que causa à anulação completa, a indiferença – sintomas esses buscados pelo viajante que, nessa travessia, deseja olhar e sentir os objetos da natureza sem o atravanco da personalidade do sul. A lagoa é o lugar onde o herói no desvario é dilacerado, pouco antes de se sublimar no campo celeste. Primeiro, sem ser nomeado, o espaço lacustre de águas límpidas é, antecipadamente, chamado de “vale de lágrimas”. Depois, a lagoa é pintada de amarelo pelo “ouro e prata” da “cunhã lindíssima” que o herói, ludibriado pela Vei, viu no corpo da ameríndia Uiara; e pelas lágrimas-troféu da Vei que, no choro de vitória, “caíram na lagoa num chuveiro de ouro e de ouro”. Na boca-da-noite, a lagoa que imprime e dilata como um grito o sofrimento do herói por toda terra ficou no tom “tinto de sangue”. De noite, supondo a morte do herói o “sangue coalhara negro cobrindo a praia e o lagoão”³⁸³.

No nono parágrafo a lagoa está sendo pintada de “roxo-sujo desilusório” pelas pétalas murchas e escuras da vitória-régia. Nesse momento, em que o narrador enquadra a flor por dentro em *big close*, ele a vê envelhecida – no liminar do dia, da vida:

Noite chegando, a vitória-régia roxa toda roxa, já quase no momento de fechar outra vez e morrer, abre afinal, com um arranco de velha, as pétalas do centro, fechadas ainda, fechadinhas desde o tempo de botão. Pois abre, e lá do coração nupcial da grande flor, inda estonteada pelo ar vivo, mexemexe ramelento de pólen, nojento, um bando repugnante de besouros cor-de-chá³⁸⁴.

O objeto que aparece todo preenchido pela cor fúnebre projeta, assim, o estado de alma “roxo-sujo desilusório” do narrador. Ambos, objeto e sujeito, estão na fronteira ambígua do lusco-fusco, entre o claro e o escuro, entre o dia e a noite e, assim, na fronteira do começo e do fim da vida. Páginas atrás vimos que Claude Monet, especificamente nas impressões do lago com nêufares no cair da noite, cria um ambiente de formas e cores indefinidas (ver Figura 24). Mas, antes da análise do trecho do texto de linguagem mais cifrada, observemos que, à medida que a flor no crepúsculo envelhece, conforme marca o verbo no gerúndio (“noite chegando”), além de ser assinalada o perecimento da flor chegando, é marcada a intensidade de prostração do narrador que, aumentada, ocasiona contração subjetiva. O predomínio dos verbos no presente do indicativo (sendo alguns elípticos) assinala a sua presença, mas em crise, no limite, mas não no fim da dilaceração completa.

³⁸³ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001, p. 155-156.

³⁸⁴ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 82.

O narrador, no auge do estado de torpor, se mostra colado no objeto. Páginas atrás, tratamos do método machadiano de transpor a natureza suprimindo o intervalo que separa personagem e mundo – da natureza que pode parecer ausente, mas que está em toda parte, “estranhamente presente, no homem vestido de água, de céu e de terra”³⁸⁵. Mário de Andrade, nesse trecho do nono parágrafo, em eco irônico com o método machadiano, estreita a distância do sujeito em relação ao objeto, no entanto, num encontro grotesco ainda mais estranho: o mesmo vegetal se veste de mulher e o inseto que nele vive se veste de homem, um “acúmulo [mais] turbulento dos corpos”, de acordo com a perspectiva do grotesco de W. Kayser³⁸⁶.

Nesse parágrafo, o olhar-câmera do viajante que, por enquadrar o interior da vitória-régia em *big close*, se move até ao seu plano mais íntimo, delineia um rompimento com a “ordem da natureza” mais radical se comparado ao que ocorre nos parágrafos anteriores, em que o foco era mais impressionista ou para as partes externas e sensoriais da vitória-régia de feições humanas. Nesse parágrafo, portanto, quando os contrastes do vegetal atingem os limites de suas possibilidades, pode-se notar uma proximidade maior do trecho com a pintura que vem de dentro da estética do Expressionismo alemão do início do século XX, sobretudo, com a arte de Van Gogh, que atinge com violência o espírito do espectador³⁸⁷. A reação ardente e caprichosa do narrador no movimento dos visitantes-insetos em ação no miolo íntimo da “grande flor” faz ressoar, assim, as emoções incontroláveis de Van Gogh concentradas nas carregadas pinceladas da natureza-morta dos *Dois girassóis cortados* (1887). O movimento de “vitalidade agressiva e perturbadora” das sementes negras dentro do “coração escuro e pulsante” dessa “grande flor” de pétalas também espinhosas lembra a agitação dos escuros besouros dentro do núcleo da vitória-régia³⁸⁸:

³⁸⁵ BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. *Revista USP*, São Paulo, nº.56, p. 192-202, dezembro/fevereiro 2002-2003, p. 198.

³⁸⁶ Kayser, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 20.

³⁸⁷ A impetuosa e ousada arte de Van Gogh é essencialmente trágica, representa o sentido da miséria, da inutilidade da existência. Argan sobre a arte de Van Gogh que trouxe sentido trágico para a arte moderna, diz: “é trágico ver a realidade e ver-se na realidade com uma evidência tão clara e peremptória. É trágico reconhecer o nosso limite no limite das coisas e não poder libertar-se dele. É trágico, frente à realidade, não poder contemplá-la, mas ter de agir, e agir com paixão e fúria: lutar para impedir que sua existência domine e destrua a nossa”. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 127.

³⁸⁸ *Grandes mestres – Van Gogh*. Trad. de Carla Luzzati; Elke Silvério. São Paulo: Abril, 2011, p. 78, 79.

Figura 37 -Dois girassóis cortados, 1887

De subjetividade reduzida, quase que extinta, a percepção do narrador do ovário da flor (supostamente, em fase de polinização e fertilização) deforma, fragmenta em linguagem obscura o objeto. Se a sobrecarga de vírgulas demarca etapa por etapa da relativa deformação subjetiva do objeto, o desdobramento redundante das ações da flor esconde a visão objetivada do evento. Se a linguagem não fosse elaborada com tantos mascaramentos, o trecho em destaque seria análogo ao da crônica de 1930: a vitória-régia, “envelhecendo depressa, na tarde abre as pétalas centrais e deixa ver no fundo um bandinho nojento de besouros, cor de rio do Brasil, pardavascos, besuntados de pólem”³⁸⁹. Ou seja, o que está em jogo no truncado trecho é a abertura inesperada das pétalas do centro da flor e a ação dos besouros lá dentro.

No entanto, é na forma cortada, exagerada e infusa do trecho, de teor expressionista, que podemos descobrir na confissão do narrador “isolado” em si mesmo, em “atrofia”³⁹⁰, a sua reação combativa para com esses visitantes. Assim, se, por um lado, o eu do narrador nesse momento tem expansão reduzida, ao ponto da “diferenciação e empobrecimento” de

³⁸⁹ Na crônica “Táxi: Flor nacional”, publicada em 7 de janeiro de 1930. In: ANDRADE, Mário de. *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 184.

³⁹⁰ Termos empegados pela pesquisadora Priscila Figueiredo. In: FIGUEIREDO, Priscila. *Em busca do inespecífico: leitura de Amar, verbo intransitivo* de Mário de Andrade. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 177.

que fala Adorno³⁹¹, por outro, o seu esforço em “descarregar” na visão da fisionomia interna do objeto os “impulsos recalcados” ilumina com mais exatidão as contradições que não se fecham da vida e destino triste da vitória-régia – se comparada com as fases anteriores em que observou a fisionomia externa dela³⁹². Antes de evidenciarmos a percepção oblíqua do narrador na parte interna do vegetal (qual seja, da imagem da abertura inesperada das pétalas centrais, metáfora do corpo da flor e na imagem do movimento dos besouros no interior dela), vale a pena uma parada para entendermos na biologia floral como se dá a polinização e fertilização da vitória-régia, ainda na fase da floração.

No início do texto, vimos que Mário de Andrade, desde o poema fracassado “Vitória-régia”, mesclou literatura e ciência. Em missiva a Rosário Fusco, ele disse ter planejado, na prosa-poética, “revelar as fases tão interessantes” da vitória-régia. Para entender a síntese criativa empreendida pelo autor no quarto e nonoparágrafos em relação às duas principais fases da flor, é interessante irmos até a biologia floral. A bióloga Sônia Maciel Osman Rosa, em estudo recente sobre a vitória-régia, na Universidade do Amazonas, fotografa e explica nas legendas essas duas etapas da floração³⁹³:

Figura 38 - Flor de *V. amazonica* em início de polinização e após a polinização. A – Flor branca com besouros polinizadores no seu interior, B - Flor de coloração roxa sem os besouros.

³⁹¹ Ibidem.

³⁹² Priscila Figueiredo, no estudo do Expressionismo alemão na obra *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, explica que “isso se deveria à dialética da individuação tal como é tratada por Adorno: ‘O eu devém tanto mais rico quanto mais livremente, na relação com o objeto, se desdobra e o reflete, ao passo que sua diferenciação e empobrecimento o reduzem’”. FIGUEIREDO, Priscila. op. cit., p. 177.

³⁹³ ROSA-OSMAN, Sônia Maciel. *Aspectos do desenvolvimento foliar e da germinação de Victoria amazonica* (Poepp) Sowerby (Nymphaeaceae) na Amazônia Central. Manaus. Dissertação de Mestrado. Universidade do Amazonas – UFAM; Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia – INPA. 88 p. 2005. Dissertação de Mestrado. p. 54, 55.

Figura 39 - Figura 39: A- Corte longitudinal central da flor de *Victoria amazonica* com a presença de besouros polinizadores (*Cyclocephala*), B- Besouro polinizador da flor em maior detalhe no ovário da flor.

A fase da floração ou da antese floral é considerada a partir do momento em que a flor está se abrindo na inflorescência, passando pela fase da expansão completa. Essa primeira etapa da floração foi estilizada no quarto parágrafo, quando o viajante, em sua introspecção, examinou o espetáculo externo da fase do botão se abrindo e da fase de expansão da flor em pétalas brancas. Para entendermos a síntese criativa de Mário de Andrade no nono parágrafo, é importante sabermos que é nessa fase inicial que os visitantes, os besouros polinizadores, atraídos pelo odor das pétalas brancas, entram para o interior da flor. Afinal, a grande flor vistosa e perfumada produz néctar, do qual esses insetos se alimentam. A segunda fase, em que dentro da flor ocorre o processo da fecundação, ou seja, quando já ocorreu a liberação do pólen, as anteras estão escurecendo e os estames estão em início de murchamento, é recriada pelo autor no nono parágrafo. Nesse momento, as pétalas centrais abrem para os besouros saírem.

A abertura inesperada e os besouros: agressividade e afronta

No nono parágrafo, o narrador no enquadramento da fisionomia interna do objeto vive prostração aguda, mas ainda não aquela ulterior por ele desejada, qual seja a prostração que causa o dilaceramento completo do ser, a indiferença vista no olhar do maleitoso no ultimo

estágio sintomático da doença. No trecho desse parágrafo, ainda que as reações de abatimento e resistência da flor e do narrador se mostrem discretas, temos dois episódios grotescos latentes em cena: 1) a abertura inesperada e de teor dramático das “pétalas do centro” ressoando a abertura de uma vagina; 2) a visão do narrador, ambígua e de forte carga erótica, dos besouros no “coração nupcial da grande flor”.

Na projeção limitada, mas dialética do narrador – que está quase no último alento das forças –, as “pétalas do centro” da vitória-régia de coloração que conota tristeza tétrica (como antecipou o narrador no final do sétimo parágrafo na imagem do lúgubre “colar de pétalas roxas”) reagem de modo que o fechamento da flor para a morte não se completa: “já quase no momento de fechar outra vez e morrer, abre afinal, com um arranco de velha”. A angústia dessa flor está não só no fado da efemeridade (“fechar outra vez”), conforme queixa a flor de Fagundes Varela (“fado de despontar n’aurora/E ao crepúscu’lo morrer”), mas também na longa espera (“abre afinal”) pela mudança de posição.

Na “disponibilidade imaginativa” de Mário de Andrade, que tem o “gosto da vida de relação”³⁹⁴, a flor-mulher-nação – conforme observa o seu narrador de olhar-câmera –, durante o tempo em que esperou a liberação dos visitantes que tanto lhe incomodavam por dentro, permaneceu sem ação (com “as pétalas do centro, fechadas ainda, fechadinhas desde o tempo de botão”), fase essa em que os visitantes penetraram em sua intimidade. Por isso, a tardia reação do objeto é brusca e agressiva: “abre afinal, com um arranco de velha” – o gesto volitivo e aguerrido é bem mais arrebatado do que o da fase do botão que se abre “numa arraiada”, no quarto parágrafo.

Vale uma retomada para entendermos a ligação entre os parágrafos quarto e nono. No quarto parágrafo, quando o narrador sondou a fisionomia externa da vitória-régia, notamos que o seu olhar enviesado no evento inicial da floração demarcou na abertura repentina e de teor agressivo do severo botão floral o rosto da mulher-nação. A expressão “arreganha os espinhos” sugere ligação em tom grotesco com boca de uma mulher que, em posição de defesa, a arreganha mostrando os dentes. Somente no nono parágrafo é que vamos saber que esse gesto de resistência do áspero botão-rosto da mulher-nação se dá para os visitantes

³⁹⁴ ANDRADE, Mário de. Machado de Assis (1939). In: *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 113.

polinizadores (o homem branco) que, atraídos e à procura da flor tropical (a nação), a descobrem no imprevisto e nela entram³⁹⁵.

No prosseguimento do trecho do quartoparágrafo, a descrição da expansão das pétalas brancas soou como representação metafórica da expansão do corpo da mulher-nação. Na contemplação de dois planos da expansão desse corpo de pétalas brancas, o narrador, primeiro, sonha estar observando no movimento do desabrochar das pétalas brancas o desenvolvimento de uma mulher-nação de corpo não violado pelos besouros, o europeu; depois, ao acordar da fantasia, depara com um movimento de pétalas que acusa em sua forma a expansão de um corpo colonizado, que somente de longe ainda conserva a aparência imaculada. No entanto, apenas no nono parágrafo que se pode enxergar a razão das duas reações da flor-mulher no quarto parágrafo que motivaram a contemplação dual do narrador: os besouros em movimento sobre o território de caça, personificação do colonizador europeu no território descoberto. E é também nesse parágrafo final que aparece a outra imagem metonímica que completa o corpo grotesco dessa flor-mulher-nação, ou seja, assim como na parte de cima do corpo humano, no rosto, é a boca o resumo; na parte de baixo dele, o resumo é a vagina³⁹⁶.

Mário de Andrade, como se vê, realiza sequências orquestradas nessa prosa de construção bem pensada. Ele organiza duas aberturas da flor-mulher-nação em reação aos besouros: primeiro, arreganhando os espinhos, os dentes da boca que depois de longa esperavolta a reagir, mas agora “abre afinal, com um arranco de velha, as pétalas do centro”, e a seguir, quando as pétalas são nomeadas de “coração nupcial”, aproximam-se com mais coerência de uma genitália feminina. E ele ainda diz que essas “pétalas do centro” estavam “fechadas ainda, fechadinhas desde o tempo de botão” quando os besouros entraram.

De olhar-lente para a cena do interior do núcleo da vitória-régia, o narrador de olhar-lente através do *big close* realiza, assim como o narrador-câmera de *Amar, verbo intransitivo*,

³⁹⁵ Mário de Andrade, no final da crônica “‘carta aberta’ a Raimundo Moraes”, publicada no *Diário Nacional* em 1931, ironiza a questão da autoria de *Macunaíma* com o acontecimento da descoberta do país pelos portugueses: “Só me resta pois o acaso dos Cabrais, que por terem em provável acaso descoberto em provável primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertence a Portugal. Meu nome está na capa de *Macunaíma*, e ninguém o poderá tirar [...]”. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Coleção Archivos. Edição crítica de Telê Ancona Lopez. Madrid/São Paulo: Allca/Scipione Cultural, 1999, p. 524, 525, grifos nossos.

³⁹⁶ Para Bakhtin, os membros que desempenham “o papel mais importante no corpo grotesco” são “depois da boca o ventre e o membro viril”. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 277.

a “hipertrofia do detalhe significativo”³⁹⁷. Assim descreve a reação da flor-mulher e o que vê dentro dela: “Pois abre, e lá do coração nupcial da grande flor, inda estonteada pelo ar vivo, mexemexe ramelento de pólen, nojento, um bando repugnante de besouros cor-de-chá”. No entanto, no trecho, esse narrador, tal como o narrador que observa Fräulein, escrito em 1924, “explorando simultaneidades empilha sensações dele e do objeto”³⁹⁸. O narrador, neste sentido, está sobrepondo nas reações de indignação do objeto em relação aos besouros a sua própria reação. Em intenso estado de torpor já quase no momento do clímax ou da explosão, o narrador, enfim, está praticamente colado no objeto.

Voltando à questão do contraponto crítico com a paisagem machadiana, Mário de Andrade, nesse trecho, parece realizar, assim como o autor de *Dom Casmurro*, eliminação do “intervalo que separa personagem e mundo”, mas em tom expressionista, vez que elabora um narrador homem estranhamente presente dentro da flor. As reações de ambos se misturam. Um e outro no limite da morte se abrem. Assim como a imensa flor-nação quase a desfalecer (“já quase no momento de fechar”) abre de forma repentina e agressiva o orifício vaginal, “o coração nupcial” para libertar os abominados besouros, o narrador, presume-se também que no auge do entorpecimento, não se deixa “abater totalmente”, busca “controle” ou “reage um pouquinho necessário” (para usar expressões de Mário na carta a Bandeira), abrindo uma clareira no pensamento para também expressar a sua indignação contra os insetos metáfora do colonizador. Mesmo estonteados com o “ar vivo” que entrou da paisagem externa do anoitecer, ambos reagem ao ver o movimento sem rumo do “bando repugnante de besouros cor-de-chá”. Mas antes de se evidenciar o gesto combativo saído de dentro do objeto e do sujeito reagindo à saída dos besouros – que faz paralelo ao do botão/boca/rosto da flor-nação reagindo à entrada dos insetos – foquemos a dinâmica do trecho.

O insulto aos besouros: a morte da flor

O narrador no nono parágrafo, mais do que exprimir o final da fase da floração do vegetal³⁹⁹, exprime o evento histórico da fecundação da flor-mulher pelo colonizador. Esse olhar enviesado do narrador para a flor/mulher-nação e o besouro/colonizador aproxima-se do

³⁹⁷ LOPEZ, Telê Ancona. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo*: idílio. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986, p. 14.

³⁹⁸ Ibidem.

³⁹⁹ Na biologia, a transferência dos grãos de pólen pelos insetos acontece a partir da fase da polinização, que precede a fase da fertilização (ou da fusão das células sexuais).

conto “O besouro e a rosa”, escrito em 1923 e publicado na coletânea *Contos de Belazarte* em 1944. Nessa narrativa ressoante da metamorfose kafkiana, Mário de Andrade também misturou “elementos realistas, naturalistas e grotescos”, segundo o estudo de Wilson José Flores Jr.⁴⁰⁰. O nome da personagem principal, Rosa, já por si nome de flor, segundo Flores, “ajuda a ‘naturalizar’, pela via do grotesco, o interesse do besouro por ela e mesmo o dela pelo besouro”⁴⁰¹. No conto, a personagem Rosa, assim como a flor-nação do nono parágrafo, foi penetrada pelos besouros e também ficou “aberta. Imperativa, energética”. O besouro no conto é chamado de “bicho maligno” e também retine a figura destrutiva do colonizador português, visitante inoportuno que só causou estragos à (R)rosa –depois, na prosa “Vitória-régia”, os besouros são tachados de “bando repugnante”⁴⁰².

A percepção do narrador da prosa “Vitória-régia” não é a de um botânico (acerca dos besouros que circulam cobertos de pólen no centro da flor), mas de um estudioso empenhado em reavaliar a história do país e, pelo “desrecalque localista”, “combater a Europa, esquecer Portugal”⁴⁰³. Com isso, ele olha no núcleo vaginal da flor o movimento de um “bando repugnante” de besouros “ramelentos de pólen”, posteriormente modificado para “besuntados de pólen” na crônica de 1930. Observemos que a substância multiplicadora da vida que o “bando” transfere e acumula no espaço do ovário da flor é rebaixada a uma espécie de sêmen do homem branco no interior vaginal da índia, da negra escrava, da subjugada nação tropical.

⁴⁰⁰ FLORES Jr. Wilson José. *Modernização pelo avesso: impasses da representação literária em Os contos de Belazarte*, de Mário de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015, p. 113.

⁴⁰¹ Ibidem, p. 117.

⁴⁰² Mário de Andrade, possivelmente, recordou esse conto na passagem da vitória-régia e os besouros. Nele também retumba a relação grotesca dos besouros com o colonizador que alterou a vida e o destino da nação (da flor) depois que a penetrou. No início do conto, o narrador, avisa: “Não acredito em bicho maligno mas besouro, não sei. Olhe o que sucedeu com a Rosa... Dezoito anos”. Nesse início, sabemos também que “o português adorável do tipo dela se desbastava aos poucos das vaguezas físicas da infância”. A moça Rosa vivia em companhia de duas tias e ficou moça “só no corpo”, pois por dentro era “indistinta e bem varridinha. Vazia”. No entanto, essa postura mudou depois que foi pedida em casamento. Confusa, sem saber o que fazer diante do pedido, ela não se casou com o bem intencionado João, o padeiro. Logo, depois disso ela “teve um alegrão. Cantou”. Mas numa noite de calor em que dormiu com a janela aberta, a moça em delírio nupcial “rolava satisfeita o corpo nu dentro da camisola”. Pouco tempo depois “um besouro entrou. Zzz, zzz, zzzuuuuuummmm, pá! Rosa dormida estremeceu à sensação daquelas pernas metálicas no colo. Abriu os olhos na escuridão. O besouro passeava lentamente. Encontrou o orifício da camisola e avançava pelo vale ardente entre morros. Rosa imaginou uã mordida horrível no peito, sentou-se num pulo, comprimindo o colo. Com o movimento, o besouro se despegara da epiderme lisa e tombara na barriga dela, zzz tzzz... tz. Rosa soltou um grito agudíssimo. Caiu na cama se estorcendo. O bicho continuava descendo, tzz... Afinal se emaranhou tzz-tzz, estava preso. Rosa estirava as pernas com endurecimentos de ataque, Rolava. Caiu”. Depois desse desvario erótico de teor expressionista, Rosa ficou “estranha”: “Com efeito Rosa mudou, é outra Rosa. É uma rosa aberta. Imperativa, energética. Se impõe”. As tias ficaram com medo dela... “gesto frio” com a boneca: “afunda um olho dela, portuguesmente, à Camões”. In: ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. Estabelecimento do texto de Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 27, 28, 32, 33, 34.

⁴⁰³ SOUZA, Gilda de Mello e. O mestre de Apipucos e o turista aprendiz. *Revista Teresa*, nº. 1, 1º. semestre de 2000, p. 78.

Neste sentido, as imagens da ramela e do besunto parecem evidenciar o gozo do colonizador-polinizador na flor-mulher.

Mário de Andrade, na crônica que tornou um dos dias do diário, através do olhar-câmera do narrador, elaborou correspondência do besouro “cor-de-chá” com o colonizador e na última versão publicada no *Diário Nacional*, em 1930, completou o significado da cor dos insetos, a cor do rio Amazonas, a cor do povo brasileiro. Desse modo, tanto na imagem grotesca da flor da vitória-régia como na imagem dos besouros coexistem os dois polos do país, de seu modelo de paisagem: 1) o do europeu rebaixado no movimento asqueroso do inseto dentro da flor; 2) o do nacional timbrado na “cor-de-chá” dos insetos como sendo a cor do país, a “cor de rio do Brasil”, do brasileiro mestiço, amulatado, “pardavascos”⁴⁰⁴.

Observemos que o narrador em ironia aos românticos imagina e transpõe, especialmente no nonoparágrafo, o acontecimento da origem do país no âmago vaginal da maior flor da América. Vimos que a planta que os românticos escolheram para pensar o país são as retilíneas palmeiras, o símbolo de verticalidade que, usado no projeto de idealização nacional, contrapõe-se às formas do “arvoredo” e da vitória-régia, mais próximos do eixo da horizontalidade. A palmeira, no romance de Alencar, por exemplo, funciona como uma espécie de receptáculo para a gênese do país novo, mãe acolhedora das duas culturas. A “simbiose luso-tupi” (Alfredo Bosi) se dá sobre a uniforme copa da palmeira: “A cúpula da palmeira, em que estavam Peri e Cecília, parecia uma ilha de verdura banhando-se nas águas da corrente; as palmas que se abriam formavam no centro um berço mimoso, onde os dois amigos, estreitando-se, pediam ao céu para ambos uma só morte, pois uma só era a sua vida”⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ Na crônica “Táxi: Flor nacional”, publicada em 7 de janeiro de 1930. In: ANDRADE, Mário de. *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 184.

⁴⁰⁵ ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Paulus, 2002, p. 322. Em *O guarani*, com o intuito de integrar homem e natureza, Alencar selecionou, para unir as sequências-chaves do enredo, a retilínea palmeira. Muitas das vezes, a “bela palmeira” rege solitária a cena narrativa, ficando a indômita natureza (as folhagens, cipós, pássaros, bosque, frutas...) sem prioridade, seus elementos parecem apenas ornamentar a ação principal em torno daquela. Nos capítulos finais da obra a palmeira alça destaque em relação às demais árvores, tal como na Carta de Caminha. Em meio a uma voraz tempestade, o esguio tronco da palmeira, tal como uma pilastra, mantém intacta a vida de Peri e Cecília, que escalam o “olho” dela, o seu “cimo”, cujas folhas lembram “leques”. Lá em cima, no capitel, na “cúpula verde”, era como se estivessem em uma cabana: “os cipós, as parasitas e os ramos das árvores vizinhas, desciam até o chão, formando grinaldas e cortinas de folhagem, que se prendiam às hastes da palmeira”. A palmeira, além de refúgio, “dava frutos que o alimentavam”. Dentro de uma “realidade maravilhosa” (Alejo Carpentier), essa palmeira, em meio ao torrencial, é arrancada do solo, mas logo “plantada no meio da várzea”. No final, “árvore e homem, embalarão-se no seio das águas”. A abóbada da palmeira corre rio abaixo “como um ninho de garças ou alguma ilha flutuante, formada pelas vegetações aquáticas”. Nesse

Mário de Andrade, com o fim de alinhar o seu modo de pensar a origem do país-paisagem que, gradativamente, caminha para o pessimismo, cria na prosa “Vitória-régia” um sujeito-narrador que, nesse momento da prosa, está dominado pelos impulsos e literalmente ligado no objeto, a ponto de as reações de um se confundirem com as do outro. No quarto parágrafo, o narrador de olhar-câmera e de prostração diminuída descreve e enquadra com certa distância a reação de hostilidade da flor-mulher-nação; nonono parágrafo ele, de prostração, quase no limite, não consegue manter distanciamento do objeto. Assim como a flor que quase no momento de morrer abriu o seu núcleo, ele parece ter aberto também uma fresta para conseguir ver o que se passava dentro da flor: “inda estonteado pelo ar vivo, mexemexe ramelento de pólen, nojento, um bando repugnante de besouros cor-de-chá”. Não só ela, mas ele também ficou atordoado com o “ar vivo” vindo da paisagem externa do anoitecer.

No trecho, o narrador, simultaneamente, ao descrever a abertura, o estonteamento da flor e seu gesto de fúria, está exibindo também as suas ações e reações diante da cena do elemento europeu dentro do primitivo. O atordoamento de ambos está vazado na construção do segundo período da oração (“mexemexe ramelento de pólen, nojento, um bando repugnante de besouros cor-de-chá”), intencionalmente, sem organização gramatical e, sobretudo, entrecortada por um significativo termo isolado entre vírgulas: “nojento”. O insulto, como se estivesse saído de dentro do objeto, recria o fastígio da inquietação psicológica do narrador que em cólera explode junto com a vitória-régia. O apogeu, enfim, é o xingamento disposto no meio da oração em que sujeito e predicado estão em ordem invertida⁴⁰⁶. A afronta “nojento” que, disposta no meio da frase, sugere estar saindo de dentro do núcleo vaginal da vitória-régia, ainda que no âmbito nativo lembra o grito expressionista da gravura de Munch, que sai do orifício bucal prolongando ondas no espaço, analogamente ao que se dá com a personagem alemã Elza na floresta da Tijuca, em *Amar, verbo intransitivo*⁴⁰⁷.

balanço, Peri e Ceci se beijam e a “palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte...”. Ibidem, p. 319-324.

⁴⁰⁶ A ordem direta seria: é “nojento” ver “um bando repugnante de besouros cor-de-chá que mexemexe ramelento de pólen” no núcleo da vitória-régia. O final da oração arranjado no início permite o encaixe da expressão do desabafo do objeto/narrador (“nojento”), reforçando-o em “bando repugnante”.

⁴⁰⁷ Telê Ancona Lopez, no ensaio-prefácio “Uma difícil conjugação”, explica que a personagem expressionista de *Amar, verbo intransitivo* vive esse “momento máximo [...] entregue totalmente a seus impulsos, sensações e sentimentos mais recônditos – a cena do grito. Munch, Nietzsche, Wagner unidos. Ali, no passeio à floresta da Tijuca, Fräulein comunga com a natureza, arreatadamente, livrando-se de suas peias de compostura e racionalismo”. In: ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo*: idílio. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986, p. 29.

Priscila Figueiredo, em seu estudo sobre *Amar, verbo intransitivo*, explica que Elza, no episódio do grito expressionista ocorrido na natureza da Tijuca, “vegetaliza”, adquire “alma vegetal”. No entanto, a “vegetalização” da personagem alemã não significa realização de “suas altas aspirações”, pois ali “talvez se console do que ela não pôde ser”⁴⁰⁸. Mário de Andrade, na prosa “Vitória-régia”, ao contrário do que fez no romance de narrador-cinematográfico (como mostra outro estudo, o de Telê Ancona Lopez), humaniza o vegetal, mas que, de destino extravasado no sugestivo grito, aproxima-se do mesmo sentimento de irrealização de Elza⁴⁰⁹.

Depois de o narrador expressar, até o nono parágrafo, o conflito da flor-nação, projetando o seu ser também em conflito, o décimo parágrafo, de propósito, é apenas iniciado: “É a última contradição da flor sublime...”: a flor tão bonita, sublime por fora por dentro foi “morta-degenerada-dilacerada” pelos besouros, metáfora do colonizador. As reticências apontam que “que ainda há algo a ser dito, [...] mas que está inexprimível”⁴¹⁰. A primeira hipótese é que o indizível ecoou pouco antes, no implícito grito da flor e sujeito quando ambos expressam vontade de se libertarem daquilo que tanto lhes incomoda e, mais ainda, o desespero diante do fato do destino insuperável, a “contradição inconciliável” da flor-país no que tange à “impossibilidade de superação da condição trágica” da esfera individual e social, conforme notou Pedro Coelho Fragelli na interpretação de “A meditação sobre o Tietê”⁴¹¹. Não acaso, a forma de uma flor “inacessível” de “majestade falsa” entrecorta o

⁴⁰⁸ FIGUEIREDO, Priscila. *Em busca do inespecífico: leitura de Amar, verbo intransitivo* de Mário de Andrade. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 163-165.

⁴⁰⁹ Segundo o estudo de Priscila Figueiredo, a personagem Fräulein/Elza de Mário de Andrade apresenta reações e prostração (de intensidade oscilante) análogas às do narrador viajante na prosa “Vitória-régia”. O resultado pessimista da experiência expressionista de Elza é o mesmo a que chegou o narrador em introspecção diante da vitória-régia.

⁴¹⁰ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997, p. 71.

⁴¹¹ Segundo o autor, o próprio Mário notou essa condição trágica ao dizer que “No conceito mesmo do trágico, está implícita a impossibilidade da vitória-futura. Mais do que apropriada, contudo, a menção de Mário à natureza trágica de sua situação é sugestiva, não apenas porque ao trágico são tradicionalmente associadas as ideias de autoaniquilamento e de sacrifício, mas na medida em que sugere, também, que a extrema dificuldade, encontrada pelo escritor, de superar as contradições entre o individual e o coletivo por meio da literatura, deve-se menos a qualidades subjetivas do que a condições objetivas – no caso, de natureza histórico-social –, que ultrapassam o indivíduo. De fato, apesar de recorrer a medidas extremas, entre as quais a mais radical é certamente o sacrifício, Mário não consegue libertar-se de uma dinâmica propriamente enlouquecedora, que temos observado: o sujeito, no esforço de converter-se no coletivo, ou seja, por meio da aniquilação de si mesmo, reecontra apenas, ao final dessa conversão suprema, a si próprio. Trata-se, portanto, de uma espécie de movimento sem resultado, pois que regido por uma lógica desesperadora em que a transformação é, ao mesmo tempo, a reiteração”. FRAGELLI, Pedro Coelho. *A paixão segundo Mário de Andrade*. 2010. 336 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Orientação: Prof. Dr. José Antonio Pasta Júnior. São Paulo, 2010, p. 112-113.

discurso caudaloso dessa mais profunda e dolorida meditação de Mário⁴¹². De fato, a intimidade suja e untosa da vitória-régia lembra as águas do rio Tietê, “oleosas e pesadas”.

A segunda hipótese para o parágrafo reticencioso é que o olhar oblíquo do narrador (que viu na vida e destino da vitória-régia a vida e o destino do país) preferiu pular ou deixar invisível o desenrolamento das últimas fases da “grande flor”, ocorridas quase todas debaixo d’água: a fase da formação dos frutos, a fase da maturação dos frutos e a fase da deiscência – considerada a parte final do período reprodutivo, quando as sementes já foram disseminadas, germinadas e transformaram-se em plântulas. Com isso, a frase inacabada é utilizada para evidenciar a postura do colonizador que, na exploração do Novo Mundo, “sem a vontade construtora” do trabalhador, apressado em “colher” os frutos da terra, prefere capturar e desfrutar da “grande flor” sem deixá-la desenvolver, crescer e cumprir, normalmente, o seu ciclo vital. A mira de “aventureiro”, explica Buarque de Holanda, o fez “dispensar, por secundários, quase supérfluos, todos os processos intermediários” que envolvem um “empreendimento metódico e racional”⁴¹³.

Na fase final da deiscência, surgem às plântulas, as folhas, a parte do vegetal que indica o “renascimento” do ciclo floral. A partir do terceiro parágrafo, conforme perseguimos, tem início o novo ciclo da flor que não se finaliza, ao menos explicitamente, pois a vitória-régia representa o devir de uma vida apressada e destino inevitável que se processa numa

mistura de mistérios, dualidade interrogativa de coisas sublimes e coisas medonhas, grandeza aparente, dificuldade enorme, o melhor e o pior ao

⁴¹² “[...] Está negro. As águas oliosas e pesadas se aplacam/Num gemido. Flor. Tristeza que timbra um caminhoude morte. [...] É noite muito!... As formas... Eu busco em vão as formas/Que me ancorem num porto seguro na terra dos homens. [...] Meu pensamento quer pensar, flor, meu peito/Queria sofrer, talvez (sem metáfora) uma dor irritada... [...] Redivivo. Flor. Meu suspiro ferido se agarra,/Não quer sair, enche o peito de ardência ardilosa,/Abre o olhar, e o meu olhar procura, flor, um tilintar [...] São formas... Formas que fogem, formas/Indivisas, se atropelando, um tilintar de formas fugidias/Que mal se abrem, flor, se fecham, flor, flor, informes, inacessíveis [...]”. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 523, 538, 542.

⁴¹³ Segundo Sérgio Buarque de Holanda, a “exploração dos trópicos não se processou, em verdade, por um empreendimento metódico e racional, não emanou de uma vontade construtora e enérgica: fez-se antes com desleixo e certo abandono”. Para o historiador, “dois princípios combatem [...] regulam diversamente as atividades dos homens. Esses dois princípios encarnam-se nos tipos do aventureiro e do trabalhador”. Para o primeiro, de empenho apressado, “a mira de todo o esforço, o ponto de chegada, assume relevância tão capital, que chega a dispensar, por secundários, quase supérfluos, todos os processos intermediários. Seu ideal será colher o fruto sem plantar a árvore”. Para o segundo, o trabalhador, ao contrário, “é aquele que enxerga primeiro a dificuldade a vencer, não o triunfo a alcançar. O esforço [é] lento, pouco compensador e persistente [...]”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 44.

mesmo tempo, calma, tristonha, é impossível a gente ignorar que a nação represente essa flor...⁴¹⁴

No começo do 11º.parágrafo, os besouros, após a fecundação, são liberados da “grande flor”.O narrador em tom de conclusão explica sobre os besouros que “os nojentos partem num zumbelumbe mundo fora, manchando de agouro a calma da lagoa adormecida”.

O viajante volta a insultar de “nojentos” os insetos responsáveis por deteriorar a vitória-régia. Os insetos enquanto metáfora do colonizador que serviu “da terra, não como senhores, mas como usufrutuários, ‘só para a desfrutarem e a deixarem destruída’”⁴¹⁵, “partem num zumbelumbe mundo fora”. Com a partida dos besouros pressupunha-se que ocorreria a esperada mudança, no caso, o retorno da “calma da lagoa”, que pressupõe a volta do estado de alma feliz do narrador vivido no lago Amanium. Contudo, lembrando os sacerdotes romanos (os áugures) que faziam presságio a partir do canto e do voo das aves, o narrador anuncia que os insetos “nojentos” partem “manchando de agouro a calma da lagoa adormecida”. A lagoa como representação do estado de alma do viajante, depois das pinceladas de cores cada vez mais pesadas das pétalas da flor, é borrada também pelo pesadume da vibração dos besouros.

A frase final do parágrafo: “E a grande flor do Amazonas, mais bonita que a rosa e que o lótus, encerra na noite enorme o seu destino de flor”, acusa ser o momento noturno em que o narrador desdobra a desmaterialização da flor-mulher-nação.Aúltima etapa da floração, em que a flor, depois de fecundada, submerge na água com aparência desfigurada, pétalas murchas, é transposta pelo narrador como sendo o momento em que as pétalas da flor – “mais bonita que a rosa e o lótus” – de cor “roxo-sujodesilusório” mancham a “calma” da lagoa, o seu estado de alma.

Mário de Andrade, em diálogo com o motivo do lago (com e sem nenúfares), reiterado na tradição universal e local, e na contramão dos autores da tradição romântica que idealizaram o país no símbolo da palmeira, escolheu a imagem da vitória-régia para pensar o mistério do país-paisagem.A vitória-régia debruçada sobre a lagoa, como se fosse o Brasil

⁴¹⁴ Na crônica “Táxi: Flor nacional”, publicada em 7 de janeiro de 1930. In: ANDRADE, Mário de. *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 184.

⁴¹⁵ De acordo com Sérgio Buarque de Holanda, “o princípio que, desde os tempos mais remotos da colonização, norteava a criação da riqueza no país não cessou de valer um só momento para a produção agrária. Todos queriam extrair do solo excessivos benefícios sem grandes sacrifícios”. In: *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 53.

sobre o seu estado de alma, por representar uma “dualidade interrogativa de coisas sublimes e coisas medonhas”, pesa muito o seu ser de poeta social arlequim.

O enquadramento da vitória-régia pressupõe para o nosso viajante, enfim, sentir “dor sulamericana do indivíduo”, a “dor miúda, de incapacidade realizadora do ser moral, que me deslumbre e afete”, conforme diz o autor na crônica **22 de julho**. Na continuação ele afirma que “essa imensa e sagrada dor do irreconciliável humano [...] viajara na primeira vela de Colombo e vive aqui”. E acrescenta: “Daí uma dor permanente, a infelicidade do acaso pela frente”⁴¹⁶.

Convém notar que Mário, sensível em encadear todas as sensações possíveis em torno do objeto localizado num espaço, interessado em mostrar nele as várias dimensões da natureza brasileira, para usar expressão de Lévi-Strauss, demonstrou issotambém na vitória-régia, a flor-mulher-nação analisada pelo narrador em seu aspecto visual, tátil, olfativo. O significado das impressões desse objeto na degustação de uma fruta local parece estar antecipado na definição do sabor de sorvete de graviola, apreciado na chegada a Manaus (**5 de junho**), à noite, dois dias antes da visita ao cenário do lago Amanium. Assim como a formação da flor-país, o sabor gelado de graviola é também “esquisito”, pois “a graviola tem gosto de graviola mesmo, isso é incontestável, mas não é um sabor perfeitamente independente. É antes uma imagem, uma metáfora, uma síntese apressada. [...] Não chega a ser ruim, mas irrita”⁴¹⁷.

O laguinho fundo de Humaitá

O termo **lago** é referido no diário *O turista aprendiz* em dois momentos: no trecho da crônica **7 de junho** e no trecho da crônica **18 de julho**⁴¹⁸. Nesses dois momentos em que o termo **lago** é reiterado, Mário-viajante, no anseio pelo universal, evita enquadrar ou simplesmente nega a presença das vitórias-régias. Esses dois quadros auxiliares, separados pelo quadro principal Vitória-régia, são complementares. Eles soam como se fossem uma

⁴¹⁶ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 148-149.

⁴¹⁷ Ibidem, p. 79.

⁴¹⁸ No índice do livro, a crônica é assim referida: “Seringal – 18 – Visita ao mato – Dó-mi-sol”.

pergunta e uma resposta: no lago Amanium o viajante não explicou por que evitou enquadrar as vitórias-régias, e aqui, nesse segundo quadro auxiliar, ele responde.

Em Humaitá, o viajante, acompanhado das “duas meninas, o Klein” e o “guia mateiro Eduardo”, realiza “visita ao mato”. Nessa excursão entre as seringueiras o grupo chegou a um “laguinho fundo”, assim definido pelo viajante-personagem:

Ninguém não pode imaginar a sensação de paz, de silêncio quase absurdo que se tem nestes lagos pequenos cercados de árvores colossais. Aqui, ainda a sensação é mais intensa que as proximidades de Manaus. E aqui não há vitórias-régias, não há nada que traga qualquer disfarce de alegria a está paz invulnerável. Até as moças baixaram a voz. A água, refletindo o verde negro destas árvores enormes, é de uma profundidade infiel, como se estivesse apodrecendo aos poucos, embora sem tristeza [...] ⁴¹⁹.

Nesse momento de encontro espiritual com a paisagem, o narrador afirma que nesse “laguinho fundo” nas proximidades de Humaitá a “sensação” foi “mais intensa” do que a sensação sentida nas “proximidades de Manaus”, no lago Amanium. Lá e cá o lago e as vitórias-régias são objetos discordantes: o segundo é o elemento traição do primeiro. Nas palavras do viajante, “ninguém não pode imaginar a sensação de paz, de silêncio quase absurdo que se tem nestes lagos pequenos cercados de árvores colossais”. A razão dessa comunhão do viajante com a “ordem da natureza” do “laguinho fundo” é que ali não há vitórias-régias: “E aqui não há vitórias-régias, não há nada que traga qualquer disfarce de alegria a está paz invulnerável”.

No poema “O rito do irmão pequeno” (1931), há uma estrofe em que a voz lírica chama o menino para conhecer esse tipo “laguinho fundo” de “paz invulnerável”: “Venha comigo. Por detrás das árvores, sobrado dos igapós,/Tem um laguinho fundo onde nem medra o grito do cacauê...”. No entanto, nesse espaço sereno “Junto à tocaia espinhenta das largas vitórias-régias,/Boiam os paus imóveis, alcatifados de musgo úmido, comcalor...”⁴²⁰. As vitórias-régias, comparadas à “tocaia espinhenta”, estão num ambiente de naturezas-mortas e lodacentas que, por isso, bloqueiam a entrega espiritual do eu-lírico na natureza perfeita do laguinho.

⁴¹⁹ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 143.

⁴²⁰ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 455.

No quadro oblíquo Vitória-régia, Mário de Andrade intentou modelagem mais equilibrada das sensações ou de suas “duas personalidades em conflito” desde o início da viagem. Vimos que no quadro Foz do Amazonas as duas personalidades do viajante foram colocadas à prova, mas persistiu o sentimento de incerteza. Na elaboração do segundo grande quadro amazônico, portanto, ele tenta imprimir maior plasticidade ao objeto, que é também grandioso e traiçoeiro, mas de dimensão compacta ou de partes muito mais unidas se comparadas às partes mais separadas da foz do Amazonas. Nele, tentou, a partir da preparação prazerosa no lago Amanium, cujo teor contemplativo suscita desejo pelo fazer paisagem universal, acertar o ponteiro das emoções desequilibradas.

Porém, essa preparação do espírito não surtiu o efeito esperado. Os onze parágrafos da crônica-quadro – numeração ímpar (e não par), que por si mesma processa a ideia de tensão “invencível” inerente ao objeto de forma incompleta – reproduzem a oscilação das impressões divididas do viajante que, ajustadas nas cores das pétalas, bifurcaram-se para mais de uma ideia de nação. A aderência do olhar do sonhador na ideia de uma civilização tropical-vegetal, transposta no botão e em algumas cores das pétalas da flor, gradualmente, de parágrafo em parágrafo, cede para a ideia real de nação tragicamente colonizada. Com isso, o pêndulo balouçante – representativo dos dois estados de alma do viajante, das duas personalidades dele em disputa – ficou mais ajustado, pois oscila apressado e em movimento que até certo ponto é síncrono, mas aos poucos é levado a se pender para o lado cético e melancólico da sensibilidade do sujeito voltada para o gabinete. Melhor dizendo: o resultado do conflito (entre as duas personalidades do viajante) armado nas partes e fases externas da flor-nação foi a sobra da personalidade do Sul ainda dominante no núcleo da flor e no ser do poeta-viajante. No entanto, a sugestão do grito expressionista do objeto e do sujeito parece ter surtido efeito para o avanço ao grande quadro seguinte.

No próximo capítulo, o olhar do nosso viajante se volta para o rio Madeira, onde ele contempla o surgir da alvorada. Porém, nesse ponto avançado da viagem, sabendo da necessidade de equilibrar o pêndulo da balança-ser, o narrador-viajante elabora o quadro sob novas coordenadas.

CAPÍTULO III

Alvorada: a tentativa de conjugação das cores-notas do rio e do céu

[...]

*Diga ao menos que nem você quer mais desses gestos
[traíçoeiros]*

*Em que o amor se compõe feito uma luta;
Isso trará mais paz, porquanto o caminho foi longo,
Abrindo o nosso passo através dos espelhos maduros.*

[...]

Mário de Andrade

*Em geral, concebemos as viagens como um deslocamento no espaço. É pouco. Uma
viagem inscreve-se simultaneamente no espaço, no tempo e na hierarquia social.*

Claude Lévi-Strauss

Carlos Gomes: o país nas *estranhezas rítmicas*

Esse capítulo se inicia com Carlos Gomes, o compositor romântico que antecipou – em suas duas principais produções orquestrais – modulações rítmicas *estranhas* à música de seu tempo, conforme Mário de Andrade que, durante a sua vida literária, gradualmente ampliou o conhecimento sobre o famoso músico do século XIX. Além de ser assunto de vários ensaios, “exemplo para ilustrar qualquer argumento” mesmo “quando não falava de música”, o músico já fazia parte das reflexões de juventude do autor, segundo Lutero Rodrigues⁴²¹. No discurso de 1922, por exemplo, proferido aos formandos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo – que pode ser considerado embrião do *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade –, Carlos Gomes é pouco valorizado pelo autor modernista, pois é o exemplo de artista brasileiro cujo “espírito é estrangeiro, antipatriótico, sem nenhuma

⁴²¹ SILVA, Lutero Rodrigues da. *Carlos Gomes, um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*. São Paulo. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 286.

preocupação” com o país: “Carlos Gomes deve considerar-se músico italiano. O simples fato duma ou outra vez ter-se lembrado de temas nacionais, mais literários que musicais, não o nacionaliza. O *ethos* de sua música é italiano”⁴²².

Nesse momento inicial, Mário de Andrade está reunindo argumentos em relação à carência de gênio da música brasileira. O nosso erro, segundo ele, lembra o dos músicos espanhóis, que “em vez de cultivarem o que a pátria lhes apresentava de plantas ainda selvagens, replantaram nos seus jardins, desprovidos de caráter, as já cultivadas flores estrangeiras”⁴²³. Contudo, no decorrer dos anos, ele percebe que é pouco produtivo pensar o músico a partir de sua ligação e atração pela Europa, pois o mais importante é mostrar o seu valor histórico e, sobretudo, os índices de brasilidade de suas óperas, ainda que estranhamente entoados. Assim afirma o autor em *Compêndio de história da música*, em 1929:

Existe porcentagem vasta de italianismo na obra dele, porém a realidade étnica da música brasileira vai além do que julgam levianamente. O que ressalta desde logo a quem estude com olhos de ver o “Guarani” (1870) e o “Escravo” (1889) é a estranheza rítmica. Não que Carlos Gomes se utilizasse da [...] síncopa, mas, tratando assuntos em que o elemento brasileiro se contrapunha ao estrangeiro, soube vencer as combinações rítmicas de caráter europeu e criar um movimento estranho, muito áspero, selvagem de verdade, apesar de não ter nenhuma característica exclusiva brasileira. Pois si nem tínhamos então!⁴²⁴

Interessante observar que, para indicar o teor nacional “ruim esquisito” que aparece na criação musical do compositor, Mário de Andrade utiliza imagens associadas à natureza brasileira: “soube vencer as combinações rítmicas de caráter europeu e criar um movimento estranho, muito áspero, selvagem de verdade”. Os trechos d’*O escravo* são analisados para elucidar suas afirmações. A frase de “entrada da índia no quarteto do primeiro ato”, de acordo com o autor, é “cheia de estranheza, duma verde, agreste *malinconia*, misteriosa, ondulante, lindíssima na fatalidade rítmica”⁴²⁵. As partituras do músico mulato, ainda que não mobilizadas inteiramente pelo “instinto de nacionalidade”, soam uma dicção sonora próxima da nação amorfa, escravocrata e de natureza pujante:

⁴²² ANDRADE, Mário de. *Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade* [...]. São Paulo, Correio Paulistano, 9 mar. 1923. In: *Recortes III*, p. 38/39, Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo (consultada a transcrição de Flávia Camargo Toni), p. 4.

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ ANDRADE, Mário de. *Compêndio da história da música*. São Paulo: Chiarato, 1929, p. 161. Consultada na Biblioteca Mário de Andrade – IEB-USP.

⁴²⁵ Ibidem.

Faz pouco chamei de “verde” uma frase do “Escravo”... [...] Mas “verde” acho bem exato para designar a melódica de muitos passos de Carlos Gomes, até no “Salvador Rosa” (1874), até no fraquinho “Condor” (1891). A frase dele muitas vezes possui uma ambiência florestal, ambiência de mato-virgem, selvagem. Outras surgem com uma frescura popularesca saborosa, mas desajeitada, rude feito um bate pé de pé [...] ⁴²⁶.

O maior operista do país, no olhar mais maduro do autor modernista, adota a forma italiana em suas composições musicais, mas em segundo plano, nos ritmos, acentos, frases e temas, aparecem traços “verdes” da floresta tropical – a “ambiência florestal, ambiência de mato-virgem, selvagem” – e até a “rude” “frescura popularesca”. Na biblioteca de Mário de Andrade está o fac-símile da carta de Carlos Gomes, enviada “A sua alteza Imperial/a Sereníssima Princesa Dona Izabel/Condessa d’Eu Regente do Império”, de Milão, em 29 de julho de 1918. Seguindo as notas de pesquisa do documento, na missiva o músico exalta a nobre a quem dedicou a ópera, faz referência ao dia 13 de maio como data memorável para os negros no Brasil e, nas primeiras páginas, também apresenta a ela a estrutura organizacional da peça, como o índice dos quatro atos, personagens etc. As anotações feitas pelo autor modernista nessa carta sobre a ópera *Lo schiavo* são reiteradas nos ensaios, sobretudo no trecho acima de o *Compêndio da história da música*.

A nacionalidade das óperas do músico, especialmente em *O guarani* e *O escravo*, é manifestada também, segundo o autor paulistano, por meio do seu intuito social, ainda que no viés romântico. Em estudo sobre a segunda ópera de Carlos Gomes, publicado primeiro na *Revista Brasileira de Música* e depois em número especial dedicado ao centenário do compositor, na comparação da *Fosca* (1873) com *O guarani* e *O escravo*, Mário de Andrade explica:

Estas óperas e seus personagens, sempre assumem uma importância de símbolo, no sentido tanto psicológico como estético da palavra. No sentido em que, uma idéia ou personagem, em arte, forma como que um complexo, em que vão repousar e buscar significação grata, certos elementos que nos movem individualista ou socialmente. O *Guarany* e o *Escravo* terão sempre um símbolo porque representam idéias raciais, idéias nacionais, tendências evolutivas de nacionalidade, e principalmente reivindicações sociais [...] ⁴²⁷.

Mário conclui que o músico do Romantismo representou em suas duas principais composições “idéias raciais, idéias nacionais, tendências evolutivas de nacionalidade, e

⁴²⁶ ANDRADE, Mário de. *Compêndio da história da música*. São Paulo: Chiarato, 1929, p. 162. Consultada na Biblioteca Mário de Andrade – IEB-USP.

⁴²⁷ ANDRADE, Mário de. *Fosca* (1873). In: *Carlos Gomes: uma obra em foco*. Edição Comemorativa do Sesquicentenário do compositor. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de música, Projeto Memória Musical Brasileira, 1987, p. 144.

principalmente reivindicações sociais”. Por isso, em *O banquete* – obra inacabada, fruto das crônicas musicais na *Folha da Manhã*, produzidas de 1943 a 1945 –disse: “Carlos Gomes, bem conscientemente, como prova a dedicatória do ‘Schiavo’, foi em música o companheiro de Castro Alves na campanha abolicionista. Toda música a serviço de alguma coisa a mais que um simples diletantismo estético”⁴²⁸. Anteriormente, no *Compêndio da história da música*(1929), Mário de Andrade, ao estabelecer como critério a realidade histórica de Carlos Gomes, já reconheceu que ele “tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira”⁴²⁹.

Essas etapas de estudo de Mário de Andrade sobre Carlos Gomes mostram o seu empenho em compreender que a música do compositor campinense é mais do que um “diletantismo estético”, pois tem valor histórico e social. Por isso, Mário se dirige aos opositores do compositor, dizendo que não são as obras dele que devem nos inspirar:

Só a vida e as intenções dele podem nos servir de exemplo. A nossa música será totalmente outra, e dela os traços de Carlos Gomes têm de ser abolidos. [Afinal] as exigências da atualidade brasileira não têm nada que ver com a música de Carlos Gomes. Mas além dessa atualidade moça, tão feroz, existe a realidade brasileira que transcende às necessidades históricas e passageiras das épocas. É nessa realidade, que Carlos Gomes tem uma colocação alta e excepcional⁴³⁰.

No diário *O turista aprendiz*, o autor timbra esse posicionamento maduro sobre Carlos Gomes na crônica **5 de julho**, plasmando ainda que em movimento inverso, as “intenções” de “realidade brasileira” dele. Pode-se considerar que, na ficção, esse seja o momento-chave de prestígio ao compositor, pois em *Macunaíma* Mário realizou homenagem a ele a partir da imagem da rígida estátua-fonte do centro paulistano e sob viés de advertência para o herói que, reiteradamente, aspirava a “coisa estrangeira”.

A crônica **5 de julho**, sobre a alvorada no rio Madeira, descrita no índice como **Manicoré**⁴³¹–**5–Madrugada**, teve elaboração mais direta do que as anteriores, que tiveram mais de uma versão e, no segundo capítulo, foi bastante discutida em cartas com os amigos. No datiloscrito dessa crônica, o autor fez poucos reparos no texto, mas um deles é um ponto-chave que ilumina a interpretação. No final do longo parágrafo da prosa-poética, o

⁴²⁸ Idem. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989, p. 124.

⁴²⁹ Idem. *Compêndio da história da música*. São Paulo: Chiarato, 1929, p. 110.

⁴³⁰ Idem. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1980, p. 179.

⁴³¹ Manicoré é uma cidade do interior do Estado do Amazonas, localizada nas margens do rio Madeira, entre Manaus e Porto Velho.

autor assinalou com canetaas marcas “xx” sobre as reticências e, em seguida, escreveu: “E há quem xingue a alvorada do ‘Schiavo’”.

O fecho da crônica com a frase reveladora nos parece ser aviso do narrador-viajante de que o desenrolar da introspecção do quadro Alvorada (**5 de julho**) foi acompanhado pela composição musical *Lo schiavo*, de Carlos Gomes. Nos termos de Telê Ancona Lopez, nessa crônica:

[...] o dia nasce nos olhos, nas sensações e nas tintas do narrador, desde a madrugada no “deck”. [...] Funde, nas sensações, cores e sons, *superando as limitações da Kodak*. Vivencia elementos plásticos da paisagem e encontra correspondência entre a arraiada que o envolve e as notas de Carlos Gomes que dentro de si”⁴³².

O viajante, mais pleno de espírito e sentimento nessa contemplação sobre o rio Madeira – se compararmos aos quadros anteriores –, ao modificar o modo de percepção da paisagem que vinha sendo absorvida, sobretudo pelo olhar, acaba “superando as limitações da Kodak”, como diz Lopez, e da câmera cinematográfica, suportes mecânicos sugestivamente adotados pelo olhar-lente do narrador na composição dos quadros Foz do Amazonas e Vitória-régia. Na contemplação da alvorada, o narrador-viajante, portanto, intentando entrega espiritual duradoura na vida equatorial, busca apoio não mais para o olhar, mas para os ouvidos na escuta do interlúdio entre os atos 35 e 45 da ópera *Lo schiavo*. A suposição é de que Mário de Andrade, na crônica **5 de julho**, tenha recriado a estrutura musical do compositor romântico por meio de uma “orquestração de fonemas”, já que as palavras têm o “sentido lógico” diluído, “ampliando e insinuando conotações múltiplas”⁴³³. Nesse sentido, diferentemente do que ocorrera nos dois quadros paisagísticos anteriores, em que o narrador-viajante submetia os suportes mecânicos aos desígnios vanguardistas de seu olhar, nesse quadro o suporte musical exerce sobre ele certo domínio. Porém, na busca por um novo impulso criador, ele consegue realizar as devidas rupturas.

Usar a música como suporte de elaboração pressupõe reconhecer que ela possui material que, de maneira diferente das demais artes, é “elástico e penetrável para a fantasia artística”, sendo assim de “natureza mais espiritual e delicada que qualquer outra matéria

⁴³² LOPEZ, Telê Ancona. A bagagem poética do turista aprendiz. In: *Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 100.

⁴³³ João Luiz Lafetá sobre o poema “Girassol da madrugada”. In: *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 161-196.

artística”⁴³⁴. O som, no dizer de Hegel, é material *inteiramente abstrato*, ao contrário das artes plásticas, pois nele o material não tem “subsistência por si mesma”, sendo diferente, portanto, da “magia da cor [...] [que] é ainda de espécie espacial, uma aparência que existe separada e, por conseguinte, é *subsistente*”⁴³⁵. Pode-se dizer que a fotografia e o cinema, através da imagem, assim como a pintura, expõem também uma forma ou matéria espacial objetiva. De acordo com a opinião de Paul Valéry sobre a música, pode-se dizer que o nosso viajante modernista, professor de piano, nesse momento da viagem, almejando alcançar um estado de equilíbrio para se entregar àquela paisagem, apoia-se em “um sistema perfeito de meios bem definidos, que fazem com que sensações correspondam exatamente aos atos”⁴³⁶. O mundo sonoro de Carlos Gomes, enfim, porque “penetra imediatamente pela orelha no interior do ânimo e dispõe a alma [do nosso viajante] para sentimentos simpáticos”⁴³⁷, possibilita-o alcançar o objeto de modo mais profundo.

O que se pretende mostrar neste capítulo é como as *intenções* e ideias da produção orquestral de Carlos Gomes foram aproveitadas e transformadas na composição literária de Mário de Andrade que pode ser vista como ruptura em relação à ópera do passado. Ou seja, a ópera romântica, que já expressa em sua estrutura e temática algo da ambiguidade do país-paisagem, no olhar musical de Mário de Andrade ganha direção ainda mais oblíqua – lembrando alguns traços da ópera expressionista. A alvorada de Mário de Andrade impregnada do estilo vanguardista e, sobretudo, pelo seu filosofismo de arte nacional presume-se que seja mais verdadeira do que a alvorada de Carlos Gomes que, mesmo seguindo uma direção não totalmente colateral (reta) em sua criação, foi levado pela tendência de seu tempo a falsear a realidade. No entanto, como expôs o próprio Mário na continuação da citação do ensaio

⁴³⁴ VIDEIRA, Mário. Formas sonoras em movimento: a natureza do belo musical segundo Hanslick. *OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPON* –, Campinas, Ano 11, n.º. 11, dez. 2005, p. 241.

⁴³⁵ HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética* (vol. III). Trad. de Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002, p. 278. Hegel nessa mesma obra explica que “o que pode ser reivindicado [pela música] é a última interioridade subjetiva como tal; ela é a arte do ânimo que imediatamente se volta ao ânimo mesmo. A pintura, por exemplo [...], [é] igualmente capaz de expressar a vida e o agir interiores, as disposições e as paixões do coração, as situações, os conflitos e os destinos da alma nas fisionomias e nas formas; mas o que temos diante de nós são fenômenos objetivos dos quais o eu intuitivo como si-mesmo interior ainda permanece diferenciado. Por mais que queiramos mergulhar e nos aprofundar no objeto, na situação, no caráter, nas Formas de uma estátua ou de um quadro, admirar a obra de arte, entrar em êxtase diante dela, nos preencher imensamente por ela – de nada adianta, estas obras de arte são e permanecem objetos por si mesmos subsistentes, em respeito aos quais não conseguimos ultrapassar a relação do intuir. Mas na música esta diferenciação desaparece. Seu conteúdo é o subjetivo em si mesmo [*an sich selbst*] [...]”. Ibidem, p. 280.

⁴³⁶ VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. de Maiza Martins de Siqueira; João Alexandre Barbosa (Org.). São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 202.

⁴³⁷ Ibidem, p. 283.

publicado na *Revista Brasileira de Música*, “pouco importa” que o lado nacional e de “reinvidicações sociais” do nosso maior operista

estejam deformadas da sua realidade pelo romantismo do tempo. Mesmo dentro dessa deformação são duas óperas libertárias [*O Guarani* e *O Escravo*], não conformistas, e, da sua maneira, revolucionárias. Daí seu valor simbólico inalienável. E daí também a grandeza permanente dessas óperas, as quais, através de todas as estéticas, sempre representarão humanamente alguma coisa. E nacionalmente muitíssimo⁴³⁸.

A deformação mais explícita que o narrador-viajante em sonho, momento de criação, realiza é no enredo da ópera, em que o protagonista-tenor é “índio bancando negro”⁴³⁹.

Preparação para a harmonia dos opostos: a alvorada nascendo no rio

Os quadros anteriores, os objetos traçados em linhas sobre a horizontal são apresentados a partir de arcos materializados de tensões sem solução, quais sejam, do amanhecer→ anoitecer, do claro→escuro, do longe→perto (Foz do Amazonas), do fora→dentro (Vitória-régia). Os confrontos das personagens A→B, armados sobre esses arcos dialéticos, de intervalo e inclinações distintas em cada um dos quadros, foram tentativas frustradas do narrador-personagem de estabelecer equilíbrio entre as suas duas consciências (a “lógica” e a “poética”). Por isso, são quadros prelúdios da travessia do viajante.

O confronto imaginado na forma ou dentro dos objetos da natureza do Amazonas é produzido pelo tumulto entre as duas personalidades que, no primeiro quadro, colocadas na balança, terminaram indecisas (ainda que organizadas numa linha decrescente), sendo que, no segundo, de feição mais compacta, as duas personalidades do viajante, forças em competição que, depois de se apresentarem vagamente nas folhas e no botão da flor, lutam oscilantes sobre as pétalas da flor – na sucessão das cores: branco, róseo, vermelho e roxo – até o conflito atingir o aguçamento e, logo, o movimento descensional da força **A**, que perde a luta para a força antagonista **B**. O desejo do viajante quanto à adesão ao elemento primitivo até aqui está sendo, portanto, encoberto, encolhido, derrotado pela personalidade do Sul dominante.

⁴³⁸ ANDRADE, Mário de. *Fosca* (1873). In: *Carlos Gomes: uma obra em foco*. Edição comemorativa do sesquicentenário do compositor. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de música, Projeto Memória Musical Brasileira, 1987, p. 144.

⁴³⁹ Mário de Andrade usa essa expressão na crônica **17 de junho**, em Assacaio: “Índios legítimos, bancando negros”.

Assim, nos quadros anteriores, o lado de civilização europeia do viajante age de modo a não deixar o seu lado de civilização tropical ter aderência, manifestar-se com duração e extensão no tempo-espaço. Por isso, as paisagens “extraordinárias” do Amazonas (e algumas poucas do Nordeste) se mostram “egoístas” em suas impressões, como ele mesmo afirma no segundo diário⁴⁴⁰. A personalidade que ele deseja alargar, sempre atravancada pela personalidade que lhe é familiar, não tem abertura para acomodar ou criar raízes em seu ser e, assim, como o país que invadido pelas raízes da cana, não teve abertura para ampliar os seus valores telúricos. A troca do sujeito com o objeto da natureza não é ainda facilitada como será no diário nordestino. Por isso, no quadro Alvorada, o autor-narrador, intentando superação, inverte as coordenadas usadas nos dois quadros anteriores. O objeto agora, contemplado através de um suporte para os ouvidos, é traçado em linhas horizontais e verticais, de modo a formar arcos em que a tensão diminuída siga direção mais reta e ascendente: do anoitecer → amanhecer, do baixo → cima, do escuro → claro. Porém, não afirmamos que o eu do viajante alcançou nesse momento a libertação dos importunos da força antagonista. Ao contrário, esse quadro, enfim, com forma de partitura musical, é o interlúdio da travessia entre os dois quadros anteriores, recriação do interlúdio mais famoso da ópera de Carlos Gomes.

Nos fenômenos palpáveis da natureza dos quadros anteriores, elaborados sobretudo por linhas oblíquo-horizontais, o narrador-viajante, delimita através do olhar-lente as partes/cenas e escava os detalhes em Foz do Amazonas-fantasia, na tentativa de “perceber e gozar as monotonias do sublime” (a multiplicidade do Amazonas), reviradas em seu oposto em Foz do Amazonas-realidade; e no quadro Vitória-régia, intencionando exercitar pelas sensações (alimentadas implicitamente pela indolência da preguiça e da maleita) as etapas do *mito da procura* pelo primitivo, pela utopia de país (segundo Northrop Frye, citado por Wisnik) e, assim, as etapas da procura de seu ser dividido pelas dualidades e contradições do país-paisagem, inventa um outro tipo de olhar-lente para estudar o objeto que, de partes já bem contornadas, precisava apenas de um enquadramento fechado, em *close*. A sua meta, ao menos inicialmente, não é criar molduras/delimitar ou descobrir as minúcias de cada parte do objeto, e sim, através do suporte para os ouvidos, motivar as sensações de maneira que elas projetem-se simultaneamente nas ações das personagens do ambiente paisagístico contemplado. A experiência se mostra a mais arriscada, vez que as fissuras do fazer paisagístico do viajante, nessa busca de união interior, podem se volatizar: o fenômeno da natureza não é concreto e sim etéreo, bordeja e extravasa a visibilidade, sendo por isso uma

⁴⁴⁰ Ver crônica **Natal, 16 de dezembro**.

“imagem do infinito” que se estende a perder de vista e que ainda é observada sobre o rio Madeira, espaço que significa “caminho, aventura, ambição inquieta”⁴⁴¹.

O evento do alvorecer é único (e descrito num longo parágrafo), mas o narrador-viajante-sonhador, que realiza manipulação artística do tempo-espaço, como preparação para assimilar o arrebol do alto, exercita o seu lado-fantasia no evento da alvorada noturna que se inicia na terra e no rio, vestida de cores e marcas do ambiente. Na contemplação prostrada desse alvorecer, o polo europeu, automatizado na vida diária do viajante, ainda que continue insistindo em aparecer e estorvar, no sonho é até certo ponto isolado para dar lugar ao polo das sensações selvagens, ligado à crença de um “filosofismo místico” para o país-paisagem. Nesse momento “interlúdio” e musical da travessia, o viajante vivencia primeiro os sintomas da doença antes de materializar na contemplação do objeto da natureza o sentido elevado da maleita, qual seja, o seu desejo pela *indiferença* do olhar do maleitoso expressado no passeio em *Remate de males* –cidade “comida pela doença” e vista como “terra desgraçada” na crônica **18 de junho**.

Nas ações da natureza do rio: sobreposição da pachorra do maleitoso e do negro

O modo diferente de viajar, de narrar e de descrever as paisagens “pelo processo comparativo” pressupõe um modo também diverso de contemplação. Ao longo do trabalho tentamos delinear a maneira peculiar de o viajante compor os quadros, em que os estigmas do ambiente caracterizam o modo de compor as paisagens-quadros (a palhoça, moradia do caboclo → a “palhoça exótica” textual), os cenários e a própria contemplação do narrador. De marcas negativas surgem procedimentos oblíquos, estéticos e ideológicos. No quadro Foz do Amazonas-realidade, o modelo de contemplação fundamentado nas “monotonias do sublime”, positivamente realizado no quadro Foz do Amazonas-fantasia, está discretamente posto e sob o viés do fracasso. No quadro Vitória-régia, o narrador-viajante também distinguiu no ambiente da lagoa de “ares indolentes” o teor de seu estado de alma, de sua contemplação. Essa atmosfera de apatia da lagoa, própria do caboclo com maleita, é reflexo da *indiferença* do próprio narrador.

⁴⁴¹ SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 54.

No terceiro quadro, Alvorada, dividido em dois momentos (em que um é suplemento do outro), o autor-viajante buscará valorizar com mais consciência e espontaneidade a “forma de sabedoria” que se esconde no ritmo monótono da paisagem, no corpo e alma do homem equatorial acometido pela maleita. No dizer de Gilda de Mello e Souza, para o autor, que valoriza “sempre a forma de sabedoria que se exprime na embriaguez”, é na música que alcança “o seu ponto extremo”⁴⁴². O narrador-viajante, escutando a alvorada da ópera *O escravo*, de Carlos Gomes, encontra-se diante do Madeira –um dos rios grandes que “já foi muito doente” e já não é mais, pois “a maleita vai diminuindo gradativamente”, o rio que numa visão de perto apresenta, como o Amazonas, uma “ostensividade crua e muito sobrenatural” –, mas que, na encenação contemplativa, através do novo suporte (da música para os ouvidos) tem a grandeza diminuída, tornando-se na contemplação do viajante paisagem humana e cotidiana “muito mais misteriosa e sugestiva”⁴⁴³. Assim, o rio Madeira, na contemplação, vestido pela noite e pelas marcas do ambiente e do homem amazônico, terá cores sem grandeza.

Na primeira parte do quadro, a contemplação do narrador e o cenário pintado pelo seu olhar e sensações se mostram alimentados pelos sintomas da maleita, podendo-se ver nela as demais marcas do lugar e do homem, quais sejam, a monotonia e a preguiça. O narrador-viajante, ouvindo o alvor musical de Carlos Gomes, na expressão psicológica de seus mais profundos sentimentos, traz à tona a agonia e o martírio cotidiano do maleitoso e junto, entrelaçado nesse personagem amazônico, precipita a situação rotineira e também sofrida do negro. A aquarela de Jean Baptiste Debret que abre o primeiro capítulo, com o olhar da *Negra tatuada vendendo cajus* (1827), mostra a indolência do negro que, nos termos de Debret, “vegeta onde se encontra, compraz-se na sua nulidade e faz da preguiça sua ambição”⁴⁴⁴.

Segundo Rodrigo Naves, Debret “apreende com rigor os momentos de contemplação” dos negros “suspensos entre o cansaço e o ligeiro prazer de repouso”⁴⁴⁵ quando, por exemplo, nas aquarelas delineia os gestos, numa mostra de que

se comprazem na modorra dos dias quentes. O torpor do corpo cansado reverte em gozo o que era apenas fadiga. A manelência traduz um ritmo

⁴⁴² SOUZA, Gilda de Mello e. O mestre de Apipucos e o turista aprendiz. *Revista Teresa*, nº. 1, 1º semestre de 2000, p. 89.

⁴⁴³ ANDRADE, M. Maleita – I. In: *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 453.

⁴⁴⁴ DEBRET apud NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997.

⁴⁴⁵ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997, p. 82.

adquirido nas necessidades do batente: a languidez sedutora e um desdém defensivo. Para quem não tinha mesmo futuro, essa conquista preguiçosa do presente tinha um valor incalculável⁴⁴⁶.

O desejo de Mário de Andrade pela maleita apresenta certa semelhança com o desejo da indiferença do negro. O nosso viajante, que saboreia a “modorra mortífera do calor”⁴⁴⁷ equatorial, deseja o estado de indiferença do maleitoso. Assim como os negros, o viajante, conforme já apontado, transforma em positividade (em “filosofia”, em coisa sublime, exílio elevado) a pecha negativa do homem e do ambiente amazônicos: o abatimento e a prostração sensual daqueles e do maleitoso (no olhar de Mário) guardam cada qual “um desdém defensivo”. A “conquista preguiçosa” do negro (“o alheamento tristonho, essa falta de adesão a uma existência servil”, no dizer de Rodrigo Nava sobre as aquarelas de Debret⁴⁴⁸) é gesto defensivo à realidade do cativo, ao trabalho servil. O que o viajante modernista busca conquistar em sua travessia pela paisagem amazônica, como veremos no quadro conclusivo, é a “indiferença extasiada por tudo”⁴⁴⁹ do maleitoso. Porém, essa conquista não será alcançada nesse quadro, em que a pauta latente ou transfigurada nas imagens do rio é a frouxidão e o sofrimento do impaludado, gestos também defensivos aos valores da civilização europeia, pois, para o autor:

[...] o erro principal do Brasil, e possivelmente inamovível, é estarmos querendo recrear em nossas grandezas e violências equatoriais, uma civilização européia, prática, fria, dominada pela estupidez de uma lógica grego-cristã, incapaz de reconhecer os direitos do corpo preguiçoso e os sombrios úmidos e misteriosos de um filosofismo místico-sensual. Se o Brasil adquirir uma civilização própria, esta há-de se assemelhar muito às civilizações antigas do Egito, da Índia, da China, que as da Europa ou da América do Norte⁴⁵⁰.

Desde o primeiro capítulo, o intuito é mostrar que a contemplação do nosso viajante é vestida por aspectos desse “filosofismo místico-sensual”, embasamento de uma civilização antieuropeia, e em consonância com as “nossas grandezas e violências equatoriais”. Uma contemplação definida e explicada, portanto, pela monotonia do ambiente, pela preguiça coerente do homem do Norte, pela maleita que deixa o caboclo indolente: estigmas do

⁴⁴⁶ Ibidem.

⁴⁴⁷ Ibidem.

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 77.

⁴⁴⁹ ANDRADE, M. Maleita – II. In: *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 457.

⁴⁵⁰ ANDRADE, Mário de. José Américo de Almeida. In: *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 276.

ambiente e do homem amazônicos que, na apropriação estética e ideológica de Mário de Andrade, transformam-se em aspectos elevados que ora aparecem diretamente (como as “monotonias sublimes” do Amazonas) e ora indiretamente, quando o significado positivo está na ação de resistência do cenário ou das personagens que, para contestar o olhar romântico integrado aos valores da civilização europeia, usam as vestes negativas deles, como ocorreu de modo sutil e quase implícito na composição do ambiente da lagoa Amanium onde deita a vitória-régia.

Na primeira parte do terceiro quadro, em que o alvor se inicia no ambiente do rio, o narrador-sonhador-criador, paralelo ao espetáculo da ópera romântica que ouve e vê, desenha outro como resistência àquela paisagem. O espetáculo imaginário delineado pelo pensamento do narradorantivajante é o da prostração do caboclo bancando a prostração do negro. Como protesto às ações dos personagens-tenores da ópera de Carlos Gomes, que encenam o Brasil escravocrata enquanto sintoma da mentalidade europeia, qual seja, do *índio bancando o negro*, Mário de Andrade inventa a encenação contrária: os estigmas amazônicos que alimentam as sensações desse narrador são simultaneamente transpostos nas ações das personagens (sendo ele uma delas) constituintes do ambiente. Diferentemente do segundo quadro, o aspecto negativo e doente do lugar é ampliado, porém de maneira muito mais discreta. A sugestão é que os sintomas do maleitoso (a preguiça, a fadiga, a indolência) encenados pelos elementos da natureza do rio, soam também sobrepor os sintomas do banzo do negro.

A *Aurora brasileira*, de Carlos Gomes, impregnada de “estranhezas rítmicas” –que, como vimos, por estarem um pouco vestidas de cores da natureza e da sociedade brasileira, antecipam, por isso, algum esforço de nacionalização amadurecida no Modernismo –, na crônica do diário, sorrateiramente usada como suporte para os ouvidos do viajante, vai atingir diretamente o seu espírito e também ganhar em suas sensações novo movimento, nova história. Se, por um lado, a leitura do texto marioandradiano apresenta direção ascendente tal qual a escutada na música, por outro, a encenação da história pelos personagens de ambas as produções é colocada sob o viés comparativo.

O texto do autor modernista, de acordo mútuo com as exigências da arte e o contexto de seu tempo, ainda que acompanhe o movimento de subida rítmica da música de Carlos Gomes, apresenta composição avessa à do libreto da música do compositor do Império. Os ruídos e rupturas da crônica **5 de julho** podem ser notados com clareza na comparação com a

alvorada amazônica de Martius, de traços exóticos mais definidos do que a do *Lo schiavo*, dobrada no interior das malhas da alvorada de Mário de Andrade. Afinal, em crônica publicada no *Diário Nacional* (1929), Mário afirma que em “letra latina” a mais admirável descrição do alvor é a de Martius: “jamais alguém não deixou uma página comparável com aquela, romântica não tem dúvida, mas sublime que Martius... inventou, descrevendo o dia amazônico”⁴⁵¹. No implícito cotejo com as duas filiações, o nosso viajante, na contracorrente do olhar de grandeza do romântico, sobretudo de Martius, expõe as suas ideias (filosofismo) ligadas a um modelo de civilização-paisagem oposto ao que ancora os seus predecessores. Com isso, além da linguagem experimental que subverte a retórica descrição ornamental e de raiz homérica, o principal aspecto que na crônica explica a diferença do pensamento do nosso viajante em relação ao dos românticos é o seu modo enviesado de ver o colorido do ambiente, seja da terra ou do céu.

A busca por cores sem grandeza

Na crônica “Cores do Brasil”, escrita para o *Diário Nacional* em 5 de outubro de 1930, Mário de Andrade mostra o que vem a ser para ele a cor de uma paisagem de encanto original. O tema da crônica, segundo o autor, surgiu da citação do “otimista” livro de Konrad Günther que “recorda as cores bonitas que viu na flora e fauna daqui [...], acha-as incomparáveis e as enumera entre um dilúvio de observações de toda a casta, sempre interessantíssimas”. Para ele o saudosismo da “enumeração escolhida” do autor de *Das antlitz brasiliens* sobre “o colorido brasileiro” irrita, pois “sucede uma impressão falsa de esplendor, ou de horror quando se escolhe os males”⁴⁵². Assim ele explica:

A Cor do Brasil tem um defeito grande, como verdade. Fala de flores e animais, sem estudar *a cor do nosso ambiente*. E realmente só este é que dá a nossa coloração. Por mais pintalgado que seja das cores vivas de animais e flores, *ele difere essencialmente delas*⁴⁵³.

O foco do cronista é mostrar o quanto os autores românticos enumeradores da nossa natureza, mesmo ao escreverem páginas de “tamanho e beleza literária”, apresentam uma

⁴⁵¹ ANDRADE, Mário de. Táxi: “De-a-pé” – II. In: *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 171.

⁴⁵² ANDRADE, Mário de. Cores do Brasil. In: *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 263.

⁴⁵³ Ibidem.

paisagem “falsa”, ainda que “entusiasmante”: “Que intensidade! Que facilidade em ver as coisas que a gente está desejando enxergar!”⁴⁵⁴.

O interlocutor eleito para essa discussão sobre a “boniteza de coloração floral dos matos brasileiros” é Paulo Prado. Enquanto o autor de *Retrato do Brasil* insiste nela, diz Mário, ele “sem negar a *maravilha imediata* que é um ipê florido, por exemplo, ou alguma catleia alba,[afirma] que *essa boniteza é posterior a realidade*”. A Amazônia já conhecida de Mário foi o “argumento decisivo” para ele convencer o leitor, mas não Paulo Prado, que em seu olhar irônico “não se conformou e lá ficou a maravilha de coloração floral dos nossos matos como argumento do *Retrato do Brasil*”⁴⁵⁵.

Segundo o nosso viajante, “essas descrições” da natureza brasileira, incluindo as do *Retrato do Brasil*, “são exatas como saudade posterior à realidade ou anterior a ela”. Na armação de Mário, o interlocutor eleito por ele para debater o tema das “cores do Brasil” (Paulo Prado) utiliza em sua argumentação a famosa descrição de Martius sobre a alvorada:

Paulo Prado insistia principalmente citando a literariamente a admirável descrição do dia amazônico, por Martius. Passei três meses de dias amazônicos. Nenhum foi tão bonito como essa página o descreve, embora tenham sido todos sublimes como intensidade de existência. E ainda por cima teve momentos de beleza que foram, mas nem se compara! oitomilhões de vezes mais lindos que a descrição de Martius. Repito: *o que me irrita é a escolha de elementos de grandeza*⁴⁵⁶.

Em sua busca por um *pitoresco de encanto honesto*, a beleza primeira e real do objeto é *descoberta* através das sensações do ambiente, diferentemente da busca do viajante Martius, que captou a alvorada amazônica por meio de uma visão epidérmica em que a “boniteza” vista é “posterior à realidade”. Para o autor modernista, “o que entusiasmou [esse] alheio e saudoso e enumerador, falsifica irritantemente a realidade”⁴⁵⁷.

A alvorada que surge no rio: nem falsa e nem entusiasmante

⁴⁵⁴ Ibidem, p. 264.

⁴⁵⁵ Ibidem, p. 263.

⁴⁵⁶ Ibidem.

⁴⁵⁷ ANDRADE, Mário de. Cores do Brasil. In: *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 264.

No modelo dos românticos, o evento da alvorada é composto pelo momento que o antecede, a espera noturna, e por momentos posteriores. Mário de Andrade, na elaboração da crônica **5 de julho**, inventa a partir desse modelo dois momentos do alvor – portanto, duas alvoradas assimétricas e complementares: o alvor que nasce no rio e o alvor que nasce no céu. O novo modo de ver o evento é a busca do narrador-personagem pela solução do conflito de suas duas personalidades. A pintura do quadro oblíquo ressalta em suas cores e linhas inclinadas a tentativa de harmonia das duas personalidades do viajante, projetada no casamento entre a terra e o sol, o rio e o calor, as forças de baixo e as forças de cima.

No movimento da alvorada nascendo no rio, ele exercita o seu filosofismo de civilização na alvorada de baixo (que surge no rio), alargando o seu lado místico e espiritual para, logo, mais preparado, enfrentar de forma mais cômoda a alvorada de cima ligada ao seu lado de civilização europeia. Essa preparação do almejado gozo, no entanto, assemelha-se a uma espécie de prolongação do poema “Louvação da tarde”, momento em que a tarde é a hora do sonho.

Tarde, recreio de meu dia, é certo
Que só no teu parar se normaliza
A onda de todos os transbordamentos
Da minha vida inquieta e desregrada⁴⁵⁸.

Na alvorada-fantasia que se inicia no rio, o momento é ainda noturno. Neste sentido, a luz do entardecer (que se esconde, diminui e morre) se estende até esse momento limiar da noite, quando a alvorada inicia no rio. Esse momento “entre” é o final do “recreio” e refluxo da “onda de todos os transbordamentos” e inquietudes do entardecer que o viajante contemplou (fez paisagem quase sem atravanco) próximo de Manaus, quando navegava em direção ao rio Madeira, em **2 de julho**:

E principiou um dos crepúsculos mais imensos do mundo, é impossível descrever. Fez crepúsculo em toda a abóbada celeste, norte, sul, leste, oeste. Não se sabia pra que lado o sol deitava, um céu todinho em rosa e ouro, depois lilá e azul, depois negro e encarnado se definindo com furor.

O crepúsculo é o momento de deleite com as surpresas coloridas da natureza, como fez Goethe em sua *Viagem à Itália*, entre 1786 e 1788. O “desenhista de paisagens”, em “solo clássico”, diante de um pôr-do-sol sobre as águas de “um mar azul-escuro”, a caminho da ilha

⁴⁵⁸ ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Vol. 1. Tatiana Longo Figueiredo; Telê Ancona Lopez (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 331.

Palermo, em 3 de abril de 1787, confessou: a “grande linha do horizonte infundiu-me pensamentos inteiramente novos”⁴⁵⁹. *Osol poente*⁴⁶⁰ (“o mais imenso do mundo”) do nosso “desenhista de paisagens”, atento às manifestações equatoriais, é em solo selvagem. As cores (“rosa e ouro, depois lilá e azul, depois negro encarnado”) formam um arco dualizado com leve diagonal pela cor solar “ouro”, cuja posição a faz funcionar como a cor contraponto, pois, na definição do horizonte matiza as cores frias (rosa, lilá, azul) rumo ao aspecto colérico do céu.

O alvor que se inicia no ambiente noturno do rio, construído no sonho/na imaginação do viajante, é também momento de parada para *aplar* os assaltos ou *normalizar* os impulsos da personalidade do Sul, responsável por deixar a sua “vida inquieta e desregrada”, para usar os termos da estrofe do poema citado acima. Nesse momento de sonho na alvorada que surge na terra (de baixo), o viajante, visando desestabilização futura da grandeza da alvorada do céu (de cima), aproveita para tentar acender, assimilar ou potencializar em si a “consciência poética” daquele mundo novo. Ele quer tentar dilatar em si a personalidade do Norte para alcançar proporção com a personalidade que nele pulsa mais forte. Da proa do navio, o narrador-personagem, de prostração que reproduz a do caboclo commaleita sobrepondo nela a do negro-escravo, percorre a paisagem, abandonando-se, perdendo-se ao ritmo da música de Carlos Gomes, “metodizando, regulando”⁴⁶¹ o seu espírito que, em “Louvação da tarde”, mostrou-se “revoltoso banzando em viagens tontas”⁴⁶², impossíveis.

O viajante sonhando abandona-se ao som grave da música de Carlos Gomes, que só no amanhecer caminha para o agudo. É esse som de convidativas “estranhezas rítmicas”, no dizer de Mário de Andrade, lembrando a função dos “ritmos maquinários” do poema “Louvação da tarde”, que vão “metodizando, regulando” o “corpo” e o “pensamento” do poeta, largado no enaltecimento do entardecer⁴⁶³.

⁴⁵⁹ GOETHE, J. W. *Viagem à Itália 1786-1788*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 274-275.

⁴⁶⁰ *Sol poente* é título do quadro de Tarsila do Amaral (1929).

⁴⁶¹ ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Op. cit., ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Vol. 1. Tatiana Longo Figueiredo; Telê Ancona Lopez (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 330.

⁴⁶² Verso do poema “Louvação da tarde”. Ibidem, p. 333.

⁴⁶³ “O doce respirar do forde se une/aos gritos pontiagudos das graúnas,/Aplacando meu sangue e meu ofego./São murmúrios severos, repetidos,/Que me organizam todo o ser vibrante/Num método sadio. Só no exílio/De teu silêncio, os ritmos maquinários/Sinto, metodizando, regulando/O meu corpo. E talvez meu pensamento...”. Ibidem, p. 330.

O suporte musical do alvor de Carlos Gomes, que auxilia o nosso turista aprendiz a alcançar o equilíbrio no percurso da assimilação do alvor amazônico pelo olhar, pelas sensações das cores, no teatro é composto por cantores e personagens caracterizados pelos seus timbres vocais. E pelo fato de ele sempre procurar captar no objeto todas as “dimensões da natureza” (Lévi-Strauss), nada accidental o gosto da sapotilha, saboreada em **Belém, 24 de maio**, vincular-se ao barítono:

a sapotilha engrossa na língua da gente o seu gosto abaritonado a gente chega a esquecer as mil virtudes da saudade e não deseja mais nada: fica vesgo pra dobrar a felicidade e cai nos braços do prefeito mais simpático do mundo, sujeito que fala tanto como uísque com água-de-coco.

No entanto, o viajante, arrebatado pelo alvor do alto claro e célere entoado pelos sons agudos e convulsos da música de Carlos Gomes, distinto do alvor escuro e arrastado que se inicia no rio, também fica “vesgo pra dobrar a felicidade”, porém irá cair não nos braços do prefeito de Belém e, sim, ao que tudo indica, nos braços do compositor que compôs o luminoso alvore com consonância com o dia inesquecível para os negros no país.

No início, o sonho-exílio do viajante configura o movimento lento e grave do ambiente do rio Madeira, análogo ao ambiente representado pelo interlúdio da ópera de Carlos Gomes, em que os sons em baixa frequência dos contrabaixos descrevem o véu escuro da noite.

Ainda a noite é funda. Núcleo de um cometa no alto, em cima da proa. Parece que vai clarear mas logo bate um instante de escuridão intensa. Antes de qualquer prenúncio de claridade no céu, é o rio que principia a alvorada e se espreguiça num primeiro desejo de cor. Bate um frio nítido. No aconchego morno e mais que úmido, positivamente molhado do noturno, sai brisando de uma volta do rio um quase gélido que esperta⁴⁶⁴.

Essa alvorada terrestre organiza o ambiente para a chegada da alvorada de cima, que nasce no céu. Organiza o casamento do sol e da natureza, conforme personificação de Martius. Essa organização da natureza para o momento *triunfal* projeta a organização das duas personalidades do viajante, até então em conflito desajustado que pende mais para o lado conhecido dele, o do homem do Sul.

No trecho acima, Mário de Andrade reelabora a cena do viajante alemão que, no primeiro momento da alvorada, da varanda da casa com um lampião, também diz: “olho para a

⁴⁶⁴ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 122.

noite escura e solene”⁴⁶⁵. Na pena do autor modernista, a noite, em vez de *escura* e majestosa, apresenta grandeza que vem de dentro e não de fora, vez que ele associa a ideia de escuridão profunda com a ideia de fundura densa: “Ainda a noite é funda”.

Na crônica **5 de julho**, o reflexo da lua é figuradona imagem verticalizada do “núcleo de um cometa no alto, em cima da proa” do navio em movimento lento no rio, enquanto a mesma imagem, no olhar de Martius, é “o rio [que] resplandece com o reflexo da lua poente”⁴⁶⁶. Observemos que o “clarear” do dia, anunciado sem certeza pelo introspectivo narrador modernista (“parece que vai clarear”), permanece como uma cena congelada de fundo que dá lugar para o desdobramento da cena principal, iniciada por uma “escuridão intensa”. Notemos também que esse momento de preparação do evento nas “águas debaixo do céu” ressoa o princípio bíblico de criação do universo pela ação divina⁴⁶⁷.

No olhar do viajante, as ações antropomorfizadas da paisagem noturna do rio são de alguém que ainda dorme: “espreguiça”, “esperta”, “cochilos”. Nessa etapa de preparação, quem “se espreguiça num primeiro desejo de cor” não é, portanto, o céu, mas sim o rio, onde a alvorada rodeada de natureza começa⁴⁶⁸. Martius, na descrição da natureza em redor da casa em que algumas espécies também dormem, realiza o que Mário tanto evita no desenrolar de sua alvorada: a pintura da natureza com cores de grandeza, de uma grandeza pitoresca *desonesta*, porque somente exótica, vista de fora, epidérmica, enfim, falsa e entusiasmante⁴⁶⁹.

⁴⁶⁵ SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil* (1817-1820). Vol. III. Trad. de Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: Melhoramentos, 1976, p. 14. Mário de Andrade possuía os três volumes da *Viagem pelo Brasil* (1817-1820), de Spix e Martius, em alemão (*Reise in Brasilien*), respectivamente de 1823, 1828 e 1831; o livro *Através da Bahia*, excertos dos volumes de *Reise in Brasilien*, de Spix e Martius, publicado em 1916 pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que publica também tiragem especial de gravuras de *Viagem pelo Brasil*, de Spix e Martius.

⁴⁶⁶ Ibidem.

⁴⁶⁷ No livro de Gênesis, no versículo 1: “no princípio, criou Deus sobre Deus os céus e da terra”: Deus no primeiro dia criou luz-trevas (dia-noite), no segundo céu-mares, no terceiro terra seca e no quinto sol-lua, estrelas. BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Trad. de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999, p. 18 e 19.

⁴⁶⁸ Na alvorada de *Cobra Norato*, de Raul Bopp, essa reação vem do alto: “A madrugada vem se mexendo atrás do mato/Clareia/Os céus se espreguiçam/Arregaçam-se os horizontes [...] Eu vou convidar a noite/para ficar por aqui”. BOPP, Raul. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Lígia M. Averbuck (Org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1985, p. 60.

⁴⁶⁹ Cito o trecho: “Como tudo é quieto e misterioso em torno de mim! Ando com o lampião para a fresca varanda e contemplo os meus queridos amigos, as árvores e arbustos em redor da casa. Alguns estão dormindo com as folhas bem dobradas, outros porém, que descansam de dia, elevam-se tranquilos na noite sossegada; poucas flores estão abertas; só vocês, perfumadas sebes de Paulínias, saudais o caminhante com a mais delicada fragrância, e você altiva e sombria mangueira, cuja copa folhuda me protege contra o sereno noturno. Como fantasmas esvoaçam grandes mariposas em redor da luz sedutora do meu lampião. Cada vez mais o sereno umedece as campinas frescas e o ar noturno e úmido cerca o corpo quente. Uma cigarra, habitante da casa, me chama novamente para dentro com seu canto estridulante conhecido e faz companhia ao feliz sonhador que fica

No palco da encenação da alvorada dormindo sobre o rio Madeira – portanto, sobre o sonho do poeta que diz “Eu sou o rio” – há dois lados em oposição: o frio, o único elemento “nítido”, e a natureza, que está acordando devagar. Na oração de dois períodos está estilizada a tensão que circunda a paisagem do rio e, assim, a paisagem interior do viajante: de um lado, o “aconchego” do manto escuro tecido pela **noite e a água** (personalidade sensível do Norte) – por isso, “morno e mais que úmido, positivamente molhado do noturno” – cobrindo a natureza que dorme e a **brisa** (a personalidade da “frieza de paulista”⁴⁷⁰) vinda “de uma volta do rio” que, com ar “quase gélido”, lentamente acorda a natureza, a “esperta” do sono. A brisa no nascer do arrebol no rio Madeira e, assim, no nascer da alma selvagem do viajante, não é bem-vinda como será no alvor do alto – esse, em consonância com a neblina paulistana que, no poema “Momento”, refresca a arraiada urbana, a alma, o pensamento do poeta. A oração de teor poético dessa cena indica ter sido transformação das impressões de Martius, o qual, sobre a mesma cena, afirmou: “cada vez mais o sereno umedece as campinas frescas e o ar noturno cerca o corpo quente”, protegendo o sonhador.

Na próxima cena, nasce o amanhecer no rio, mas com exceção do frio, os componentes da paisagem do rio são plasmados por meio de “formas incertas”⁴⁷¹ que ou estão sem nitidez ainda ou estão aparecendo lentamente. Mas antes de mostrá-las vale observar a descrição de base convencional de Martius, em que o começo do alvor compõe formas mais definidas. Vejamos:

Às cinco horas, começa a amanhecer de todos os lados; um cinzento fino e uniforme, corado pelo alvor e assim alegrado, cobre o céu; só o zênite é de cor mais escura. As formas das árvores aproximam-se cada vez mais; o terral, que se levanta do leste, agita-nos lentamente e já aparecem reflexos róseos nas copas, lembrando abóbadas dos troncos de *Caryocar*, *Bertholetia* e *Symphonia*. Os galhos e as folhas agitam-se; os sonhadores despertam e banham o ar fresquinho da manhã; besouros voam, mosquitos zumbem, pássaros cantam, macacos trepam gritando nas brenhas; as mariposas retiram-se lucífugas à noite da mata; nos caminhos há movimento, os

aguardando o despontar do dia, desvelado pelo zumbido dos mosquitos, as pancadas de timbale dum sapo-boi ou do triste chamado dum curiango”. SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil* (1817-1820). Vol. III. Trad. de Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: Melhoramentos, 1976, p. 14.

⁴⁷⁰ O verso “Minha frieza de paulista” está no poema “Carnaval carioca” (1923), do livro *Clã do jabuti*. ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 211.

⁴⁷¹ O verso “Tuas formas incertas e estas cores” faz parte do poema “Louvação da tarde”. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 331.

roedores fogem para o pardieiro e a irara pérfida se afasta de mansinho do galinheiro, no qual o pomposo galo anuncia a manhã⁴⁷².

No céu, de um lado, o horizonte de “formas finas” e cor escurecida é “corado pelo alvor e assim alegrado” e, por outro, na terra, a natureza acorda com formas *risonhas*, traços regulares e matiz grandioso. As plantas e os animais despertam agitando, voando, zumbindo, cantando, tudo em movimento vivo e contente. Mário de Andrade, ao contrário, na descrição do início do alvor pinta o horizonte e a natureza acordando em movimento preguiçoso, com traços desanimados, cores “aguadas” e formas indefinidas:

Esperta os primeiros cochilos das cores apenas, nenhuma ave por enquanto. Um aroma vago, quase só imaginado, porque os rios da Amazônia não têm perfume, um perfuminho encanta os ares e se sente que o dia vai sair por detrás do mato. E então o horizonte principia existindo. É uma barra escura, dura, largada em volta, cercando a gente por igual, de todos os lados. Nenhuma evaporação. Guardada nesse horizonte crespo, a água inda lenta do Madeira, vazando pouco, represado pela corrente mais imponente do Amazonas, ainda continua mais clara que o céu. No oriente, uns braços de cores aguadas, sem vontade, numa indolência enorme. O friozinho arrebitado insiste em mexer com todos, mas o dia vem vindo lento, aguado mesmo, quase nada colorido, é mais luz indecisa que cor definida, pretejando umas nuvens pequenas que se puseram na frente⁴⁷³.

As cores do ambiente do rio acordaram, mas ainda dormem de leve, cabeceiam com o sono. O aroma “vago, quase só imaginado” logo aparece, indicando em dimensão diminuta “um perfuminho” que dá sinal de que “o dia vai sair atrás do mato”. O horizonte surge primeiro na forma de uma linha reta “escura” que soa abraçar o rio, o navio, mas logo se torna linha ondulosa (“horizonte crespo”) a circundara água vagarosa do Madeira, ainda sem “nenhuma evaporação”, pois continua protegida (“guardada”) e “mais clara que o céu”. Afinal, está retida (“vazando pouco”) devido à grande onda que está percorrendo o Amazonas (a pororoca?). O rio, rodeado pelo horizonte de traços tortuosos, com aparência de natureza-morta e, como se gente, sem respiração, de águas límpidas, não seria o narrador-poeta em estado de torpor no cume, que nesse momento de separação do joio e do trigo, vigilante, quer isolar a “consciência poética” da “consciência lógica” do Sul? Afinal, o eu desse viajante se encontra *debruçado* sobre o rio, cenário onde *pousa* o olhar para *beber no próprio olhar*

⁴⁷² SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil* (1817-1820). Vol. III. Trad. de Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: Melhoramentos, 1976, p. 14.

⁴⁷³ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 123.

*estagnado*⁴⁷⁴ do rio o olhar também estancado de dois personagens camuflados nas cores desse alvor.

No lado do horizonte onde o sol nasce, o viajante avista cores sem graça, sem vivacidade, personificadas em “uns braços de cores aguadas, sem vontade, numa indolência enorme”. O frio, designado ironicamente no diminutivo, transposto na forma de um nariz revirado na ponta (“friozinho arrebitado”⁴⁷⁵), figura a soberba da personalidade do Sul que “insiste em mexer com todos”, como elementos da paisagem do rio. De qualquer modo, no rio, o dia surgindo lento e desbotado é “mais luz indecisa que cor definida” e, no céu, as “nuvens pequenas” que se puseram na frente aparecem sombrias, “pretejando”. Céu e terra interagidos.

Nesse clima em que água e noturno são uma coisa só: “como si a noite fosse água,/Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões”⁴⁷⁶, o poeta-narrador, introspectivo, lembrando o que fez a *Cobra Norato* antes de adentrar o mundo amazônico⁴⁷⁷, enfia-se na pele elástica do rio, de água noturna represada para dramatizarno cenário, mais especificamente na ação das cores do alvor do rio. As cores representam as notas musicais da partitura-natureza (rio), tocando em tons graves os sintomas domaleitoso, em correspondência com os do negro banzando. Essa encenação complexa sugere eco irônico com encenação dos personagens de pele trocada e vestidos de índios, em vez de negros que interpretam a ópera de Carlos Gomes. Enquanto a encenação do prelúdio *Alvorada* do IV ato, interpretada por tenores cantando em italiano e vestidos de índios em vez de negros, soa inverossímil, postiça e enganosa, a encenação da alvorada que surge no rio de Mário procura ser verdadeira, expressada por personagens da natureza, de pele de tonalidade bruta, cujos atos são imitação da percepção do narrador. Enfim, o rio que não flui junto ao noturno personifica o cenário-cobertor para cobrir a natureza do frio e, mais do que isso, é o próprio corpo prostrado do

⁴⁷⁴ Reitero versos de “Girassol da madrugada” (1931) citados no capítulo anterior, em que o olharou o estado de alma inerte do viajante personagem aparece representado não no rio, mas na lagoa tal com no poema. ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 463.

⁴⁷⁵ Conforme apontado por Telê Ancona Lopez, esse verso é migrado de *Paulicéia desvairada* (1922), do poema “Paisagem nº. 1”. Ibidem, p. 86.

⁴⁷⁶ No poema “A meditação do Tietê”, em que também, sobre o rio, se diz que “é noite e tudo é noite” (verso 5), as águas e a noite são termos misturados nesse “tudo”, indefinidos: “O peito do rio, que é como si a noite fosse água,/Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões” (versos 10 e 11). Ibidem, p. 531.

⁴⁷⁷ “Agora sim/me enfio nessa pele de seda elástica /e saio a correr o mundo”. BOPP, Raul. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Lígia M. Averbuck (Org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1985, p. 44.

caboclo com maleita ali estendido, como se numa rede. Nesse palco-partitura⁴⁷⁸ “molhado de noite”, as cores-notas do ambiente de baixo e de cima, da terra e céu, encenam os sintomas do impaludismo que cada vez vão avisando acerca dos sintomas do negro. O rio Madeira é deste modo metaforicamente vestido pelo viajante-narrador que, em silêncio, transpõe na partitura de palavras da crônica as notas-cores da vivência miserável do caboclo e do negro maleitando, banzando⁴⁷⁹.

A recuperação da vivência desses sujeitos (do maleitoso e do escravo), encoberta nas imagens da natureza do alvor que surge no rio Madeira, apresenta o mesmo tom calmo, lento e grave dos *Poemas da Negra* (1929), conforme já apontou Cristiane Rodrigues Souza. A autora, embasada no estudo de Lafetá e, sobretudo, no trecho da carta que Mário envia a Manuel Bandeira, em 13 de julho de 1929, destacan esse grupo de poemas do livro *Remate dos males* que Máriopretendeu atingir a “invisibilidade” dos versos de Rilke. Citemos o trecho da carta:

[...] eu quero palavras líricas, refletindo em antípodas discretos e quase sempre bem silenciosos os meus sentimentos e vida. Uma espécie de dupla verdade, as palavras criando, absolutamente castigadas pelo artista, um jogo vocabular com tudo o que um jogo vocabular pode dar de sugestão e boniteza pros outros [...]⁴⁸⁰.

As “palavras líricas” da prosa-poética **5 de julho** refletem discretamente as “antípodas” dos “sentimentos e vida” do viajante, o movimento de expansão e conflito de suas duas personalidades. O jogo das “palavras [vão] criando”, sugerem, sob o amanhecer no rio, também “uma espécie de dupla verdade” do ser do viajante e do país, nesse

⁴⁷⁸ Mário de Andrade em sua literatura com o fim de expressar o drama de construção do país-paisagem realiza um curioso jogo metamorfofísico em que pessoas são transformadas em objetos, matéria primitiva em matéria construída, natureza-morta em natureza viva e vice versa. Nessa crônica, o autor, tentando inversão das notas musicais da partitura de Carlos Gomes pouco enraizada no elemento local criou notas humanas, cotidianas próprias do espaço amazônico sobre o palco-partitura do rio Madeira.

⁴⁷⁹ No diário nordestino, na crônica do dia 16 de janeiro de 1928, o narrador retoma o diário amazônico por meio de uma notícia do *Jornal do Comércio* sobre a Concessão da Ford. Ao ler a notícia, ele, além de relembrar das revoltas nas “terras de José Júlio de Andrade”, latifundiário citado mais de uma vez no primeiro diário, cujas terras o nosso viajante visitara, relembra da vista do porto no amanhecer, das casas de madeira sobre o rio, “jeito de cidade lacustre”, sendo que “por baixo de tudo o Amazonas banza na época das cheias”. As cheias do Amazonas são comparadas ao sentimento de *banzo* do negro escravo. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 253, grifo meu.

⁴⁸⁰ In: SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Remate de males: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

momento vivendo os sintomas do caboclo, bancando até certo ponto os sintomas do escravo em melancolia profunda, questionadora da condição servil.

Através das sensações, as cores sonolentas surgem como se fossem notas musicais desvanecidas, sem força – que ali “aguadas” e indefinidas estão em correspondência com o movimento lento do maleitoso acamado, de cor de defunto, olhos estancados “sujos” e sem brilho, braços e mãos moles e sem firmeza (“uns braços de cores aguadas, sem vontade, numa indolência enorme”)⁴⁸¹. No final da descrição, na cor escura das nuvens que se aproximam, há o sinal da vista do narrador-caboclo que se escurece, sinal de que a febre e a tremedeira irão começar. Mas a cena é interrompida, pois o narrador-viajante acorda do sonho. A rajada do frio (o “narizinho arrebitado” atrevido que personifica a personalidade do Sul do viajante) é o toque fortuito que *o roça*, fazendo-o “estremecer”⁴⁸².

De volta à realidade, o narrador suspende a escuta do som da música de Carlos Gomes, elevada nesse momento – pois ao longe soam os trompetes em eco avisando o despertar da natureza –, e ouve o som que é o marco do surgir do dia, o canto do galo:

Juro que o primeiro som ouvido foi de um galo de uma civilização inda dormida na rede da casinha de palha de coqueiro. Mas o ouvido acordado se abstrai do murmúlio das águas fendidas e do arfar binário das caldeiras e consegue distinguir uns trinadinhos sem valor, suspiros. Tudo vem lento. Só a cor dá mesmo para sair, se define com rapidez. Um olhar que se retire da arraiaada, quando volta já encontra cores novas⁴⁸³.

Mas esse galo não é “pomposo” como o galo da descrição de Martius, cujo canto expressa o modelo de civilização do europeu. Esse galo de canto eloquente, conforme descreveu Martius, é análogo ao “galo da campina” do capítulo V de *Iracema*, que “ergue a poupa escarlata fora do ninho. Seu límpido trinado anuncia a aproximação do dia”⁴⁸⁴. O galo que canta nos arredores do rio Madeira, sem a exuberância desse outro, pertence a uma civilização nova, “inda dormida”, que ainda não adquiriu o viço das civilizações do Velho

⁴⁸¹ As personagens com maleita, Primo Argemiro e Primo Ribeiro, do conto “Sarapalha”, de Guimarães Rosa, ajudam nessa analogia: “O sol cresce, amadurece. Mas eles estão esperando é a febre, mais o tremor. Primo Ribeiro parece um defunto – sarro de amarelo na cara chupada, olhos sujos, desbrilhados e as mãos pendulando, compondo o equilíbrio, sempre a escorar dos lados a bambeza do corpo. Mãos moles, sem firmeza que deixam cair tudo quanto ele queira pegar. Baba, baba, cospe, cospe, vai fincando o queixo no peito; e trouxe cá para fora a caixinha de remédio, a cornicha de pó e mais o cobertor”. ROSA, João Guimarães. Sarapalha. In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977, p. 123.

⁴⁸² BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única* (obras escolhidas II). Trad. de Rubens R. T. F.; José Carlos M. B. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 253.

⁴⁸³ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 123.

⁴⁸⁴ ALENCAR, José. *Iracema*. São Paulo: Martins, 1965, p. 39.

Mundo. No texto, essa condição é concretizada no advérbio absorvido de fala popular (“inda”), usado para antecipar a ação não finalizada da forma nominal do particípio que, ao adquirir função parecida com a de um adjetivo, avalia o estágio inferior do país-paisagem. O cenário de avaliação da realidade nacional é a “casinha” – na verdade, uma palhoça, pois é feita de palhas de coqueiro – em cuja rede dorme o país que tem oponteiro do relógio atrasado em relação aos países de tradição milenar. O coqueiro em que o viajante em certo momento da viagem viu as formas perfeitas de um forno de olaria, “que é monumento nobre, sereno, duma grandeza que se poderá chamar de clássica paisagem amável”, aqui aparece sem grandeza alguma: é matéria-prima da morada do caboclo, assim como foi do negro escravo.

Um coqueiro que, como o galo, já assimilou o inculto, perdendo a pose civilizada. Mas não seria esse estágio primário da civilização entoado pelo canto modesto do galo que anuncia o seu atraso e, sobretudo, é observado pelo olhar acordado do narrador-viajante, marcado com sinal de estigma como faz o olhar romântico, que preferiu não enxergar ou falsificar o inculto, a palhoça e o negro? Afinal, não é nesse país-paisagem de traços primitivos que o narrador-viajante está encontrando as “grandezas e violências equatoriais”, imperceptíveis, aliás, ao olhar exótico do romântico, que não conseguiu escavar e enxergar a sua grandiosidade verdadeira? Não é nas “paisagens incultas e sob céus pouco civilizados” dessa terra “nua e triste” que Mário aconselha Drummond, desejoso das palmeiras e dos coqueiros – símbolo do civilizado –, a refletir sobre o fato de que o melhor caminho para a felicidade seria assimilar a paisagem não enquanto aspecto físico existente, mas enquanto “estado de alma”, lugar onde moram os sonhos, a utopia, a “crença, em nós”?

Se, no sonho, o narrador-viajante cede aos sons da música de Carlos Gomes, que “organizam todo o [seu] ser vibrante”⁴⁸⁵, acordado sobre a proa do navio, dois sons fazem movimento contrário, pontuando, em vez do “método sadio”⁴⁸⁶ do sonho, o método doloroso da realidade: o som baixo do rio de águas repartidas e o ruído repetido, ritmado e de frequência binária das caldeiras⁴⁸⁷. Os sons da água e da máquina projetam o tom plangente da alma dividida e do sofrer acusado pelo respirar ofegante, palpitante do narrador-viajante. Porém, esse “ouvido acordado se abstrai” desses sons da realidade, reconstruindo a

⁴⁸⁵ Verso do poema “Louvação da tarde”. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 330.

⁴⁸⁶ Ibidem.

⁴⁸⁷ Na crônica **7 de julho**, Mário de Andrade reitera essa cena: “De-noite, na escuridão, quando o vaticano sobe, arfando monótono, como sacolejar binário das caldeiras [...]”. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 129.

distância para voltar às imagens eternas, de repouso⁴⁸⁸. Com isso, consegue ouvir umas notas fraquinhas, “distinguir uns trinadinhos sem valor, suspiros” da passarada que ali é escassa, pois o rio Madeira, ao contrário do Solimões, disse o viajante na crônica **3 de julho**, é composto por mais gente cabocla do que por pássaro:

Amanhecemos, pleno Madeira, [...] E que alegria na caboclada! Rio bem mais habitado. Casaria gostosa, melhor que a do Solimões. Agora estou compreendendo: o Madeira, me diziam, é que era um rio ‘alegre’, quando eu entusiasmava com as cantorias dos passarinhos do Solimões. Aqui, tem muito menos passarinho, mas tem mais gente. E rio “alegre” nestas terras vastas de pouca gente, é rio com gente, não é rio com passarinhada cantando⁴⁸⁹.

O ouvido do narrador-sonhador, na contramão do que se escuta nas alvoradas de Carlos Gomes e de Martius, nas quais o tema da cantoria dos pássaros é um dos principais aspectos indicadores da alegria do evento, afirma que a alegria do Madeira não vem da “passarinhada cantando”, mas da presença da caboclada. Nesse trecho, ele antecipa os parques “trinadinhos sem valor, suspiros” de cantos de avesque, na verdade, são quase nada. O suspirar dessa alvorada quase sem canto de pássaro é mais o suspirar melancólico, profundo e longo do caboclo com maleita, do negro escravo. Essa reação sobreposta nos personagens do cenário está, por sua vez, em correlação com as sensações de desalento do narrador, em estado de torpor próprio do caboclo maleitoso, do escravo em banzo.

Na próxima cena, o narrador sugere estar olhando para o alto, o céu:

Tudo vem lento. Só a cor dá mesmo pra sair, se define com rapidez. Um olhar que se retire da arraiada, quando volta já encontra cores novas. O azul se define, cor de enfeite de Nossa Senhora. Um roseado sem muita graça, trêmulo, maleiteiro se arroja no ar e logo tem um desmaio sem alarde, vira dum amarelo incolor e acaba ficando branco. É só o tempo de acender o cigarro e até o azul nítido de há pouco foi branqueando também e temos um desagradável céu branco, com nuvens de cinza adiante. E é só⁴⁹⁰.

Nas cenas anteriores, a alvorada que surge no rio apresentou “cores aguadas, sem vontade”, “nada colorido”, “mais luz indecisa que cor definida”, tudo em consenso com a aparência sonolenta e frágil do corpo do maleitoso, que nesse momento está esperando a febre e o tremor. No trecho acima, no evento do alvor, ainda que continue em andamento lento, a

⁴⁸⁸ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única* (obras escolhidas II). Trad. de Rubens R. T. F.; José Carlos M. B. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 253.

⁴⁸⁹ ANDRADE, Mário de. op. cit., p. 118.

⁴⁹⁰ Ibidem, p. 123.

cor avança: “Só a cor dá mesmo pra sair, se define com rapidez”. Depois de uma breve distração do olhar *roçado* por alguma proximidade, o narrador volta para o devaneio e se depara com algumas “cores novas” no céu. Como essas novas cores são frias, sendo o azul e o rosa as mais vigorosas, não preenchem o alvor verticalizado do céu, colocam-nos olhando ainda para o chão, para a horizontalidade do rio, do maleitoso, do escravo.

Decorre da *seção* intermitente a alucinação do paciente com maleita⁴⁹¹. Com isso, o narrador, na pele do caboclo com maleita, na etapa da febre aguda, em delírio, personifica na cor azul a “cor de enfeite de Nossa Senhora”, a cor do manto anil bordado da Santa “Padroeira do Brasil”⁴⁹². Mas nessa cor do manto da santa que foi encontrada por pescadores num rio (1717), aliás, cor azul metáfora de uma nota musical de tom leve e nobre, não estaria o narrador em delírio, como o maleitoso, personificando como Macunaíma a imagem de uma mulher, no caso da Princesa Isabel?⁴⁹³ Nos manuais de história lemos que a Princesa Isabel, algum tempo depois de promover a abolição da escravidão, assinando a *Lei Áurea*, em 1888, em 1904, doou a vestimenta da Nossa Senhora da Aparecida com os símbolos de sua realeza (a coroa e o manto azul). Nesse momento delirante do narrador-maleitoso, enfim, “toda dor física azulou...”⁴⁹⁴, num corpo em delírio, sem dor.

Na definição poética da cor rosa “sem graça”, do tom “amarelo incolor” e do “branco” – cores sem grandeza –, o narrador-sonhador exercita e estiliza pelas sensações os sintomas evoluídos da doença⁴⁹⁵: a pele corada e enrubescida por afluência da febre alta (“Um roseado

⁴⁹¹ Para um dos primos maleitosos do conto de Guimarães Rosa, porém, a moça que estava vindo era a própria personificação da “seção”: “A moça que estou vendo agora é uma só, Primo... Olha!... É bonita, muito bonita. É a seção. Mas não quero... Bem que o doutor, quando pegou a febre e estava variando, disse... você lembra?... disse que a maleita era uma mulher de muita lindeza, que morava de-noite nesses brejos, e na hora da gente tremer era quem vinha... e ninguém não via que era ela quem estava mesmo beijando a gente...”. ROSA, João Guimarães. Sarapalha. In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977, p. 134.

⁴⁹² Dona Olívia Guedes Penteado, a dama aristocrata do café, mecena dos modernistas de São Paulo que viajou juntamente com Mário para a Amazônia, na descrição do diário em que a viagem é realidade e invenção recebeu do narrador viajante o apelido de Nossa Senhora.

⁴⁹³ Macunaíma no último capítulo (XVII, Ursa Maior), vive a situação dos primos Argemiro e Ribeiro, personagens de João G. Rosa. O (anti) herói com maleita coloca a rede entre dois cajueiros e passa os dias comendo cajus e contando os seus casos para o pássaro. O autor não explicita, mas o sintoma da maleita leva o nosso personagem a sentir febre, tremor e ter alucinação. Na dissertação de mestrado, mostrei que o episódio sangrento do lagoão qualificado de “vale de Lágrimas” é resultado da seção, um delírio do herói que com febre e variando vê nas águas da lagoa não a Uiara, mas a imagem de uma mulher, a “cunha lindíssima, alvinha” se insinuando para ele. CUNHA, Jakeline Fernandes. *As várias faces do Brasil: a imagem do caju em Macunaíma*. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestre em Teoria Literária) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 116,117.

⁴⁹⁴ Verso 59 do poema “Louvação da tarde”. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 332.

⁴⁹⁵ Os sintomas da maleita se repetem em intervalos diferentes, de acordo com a espécie do plasmódio: P. vivax – acessos em dias alternados, 48 em 48 horas – terça benigna; P. malarie – os acessos se repetem a cada 72 horas

sem muita graça,”), os calafrios, os tremores intensos (o roseado “trêmulo, maleiteiro”) que são seguidos pelos vômitos e, sobretudo, pela crise convulsiva (a cor transpõe os abalos musculares se lançando com ímpeto “no ar e logo tem um desmaio sem alarde”) e também por sintomas que deixam a pele muito pálida, além da fraqueza aguda, da desidratação, da pressão muito baixa, do desmaio, da perda de consciência (“vira dum amarelo incolor e acaba ficando branco”). A cor “amarelo incolor” do sol nascente sobrepõe em si *um amarelo outro*, o *amarelo humano*, do pobre e analfabeto, seguindo os versos da segunda parte do poema “Os reinos do amarelo”, de João Cabral de Melo Neto:

[...]

Só que fere a vista um amarelo outro,
e a fere embora baço (sol não o acende):
amarelo aquém do vegetal, e se animal,
de um animal cobre: pobre, podremente.

Só que fere a vista um amarelo outro:
se animal, de homem: de corpo humano;
de corpo e vida; de tudo o que segrega
(sarro ou suor, bile íntima ou ranho),
ou sofre (o amarelo de sentir triste,
de ser analfabeto, de existir aguado):
amarelo que no homem dali se adiciona
o que há em ser pântano, ser-se fardo.
Embora comum ali, esse amarelo humano
ainda dá na vista (mais pelo prodígio):
pelo que tardam a secar, e ao sol dali,
tais poças de amarelo, de escarro vivo⁴⁹⁶.

Esse “amarelo incolor” que o narrador prostrado viu no céu, sugere a imagem do amarelo excremento do corpo exausto do maleitoso, o amarelo “fardo” do “existir aguado” do negro escravo. O amarelo desbotado é cor símbolo da atrofia e o atraso, a cor “aquém do vegetal”, abaixo da cor rica, sensual e alegre do sol dourado, do caju, da manga, conforme os versos da primeira parte do poema de Cabral de Melo Neto. Numa síntese, a cor azul das nuvens que também “foi branqueando” os contornos do delírio e o princípio da perda dos sentidos, na cor rosa o acesso de tremedeira, no amarelo e no branco o andamento do enfermo para o sintoma extremo, aquele que narrador-personagem do relato desejou alcançar desde o

– febre quartã; *P. falciparum* – com intervalos de 36 a 48 horas – terçã maligna, pode resultar em formas graves da doença, com possibilidade de evoluir para o coma e o êxito letal.

⁴⁹⁶ MELO NETO, João Cabral de. Educação pela pedra. In: *Obra Completa*. Marly de Oliveira (Org.) Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1994, p. 356.

início da travessia: a impassibilidade do corpo e olhar do maleitoso. Sabemos que Mário de Andrade, durante a sua vida, não escondeu a atração pela indiferença do maleitoso, “uma verdadeira obsessão de minha vida”, disse certa vez.

Desejo a doença com todo o seu ambiente e expressão, num igarapé do Madeira com seus jacarés, ou na praia de Tambaú com seus coqueiros, no silêncio, rodeado de deuses, de perguntas, de paciências. Com trabalhos episódicos e desdatados, ou duma vez sem trabalho nenhum. Quanto ao sofrimento dos acessos periódicos, não é isso que desejo, mas a prostração posterior, o aniquilamento assombrado, cheio de medos sem covardia, a indiferença, a semi-morte igualitária. Que só em determinados lugares e não aqui posso ter⁴⁹⁷.

Esse sintoma do maleitoso, da “prostração posterior, o aniquilamento assombrado, cheio de medos sem covardia, a indiferença, a semi-morte igualitária” será alcançado de modo pleno pelo personagem viajante no quadro conclusivo da travessia, num lago da ilha de Marajó.

Voltando nos últimos instantes da prostração do personagem da crônica, na sugestão do acesso *devorador* do maleitoso ressoante também do olhar *sem inquietudes* do negro no banzo, enfim, no findar do “silêncio noturno” no ambiente do rio e começo sem graça do dia, o viajante-poeta se encontra no ponto de chegada da escavação profunda que fez para tentar conhecer o seu terreno interior, a sua parte ligada ao local tropical que estava rasa ou em defasagem em relação à outra, a mais familiar e próxima do ponto de vista europeu-litorâneo⁴⁹⁸. Ao constatar a medida mais equilibrada do pêndulo da balança-ser,o narrador-viajante, já acordando, realiza a última distração: acende o cigarro. A ação provocada por ele mesmo pode ser sinal de certo enfadío com a atmosfera doente-maleitosa da paisagem essencialmente amazônica. Nesse alvor inicial, terra e céu foram preenchidos por cores fastidiosas, ligadas aos acessos mais graves do maleitoso, a “terça maligna”, pois o céu, depois do azul-febril e do rosa-tremor, “foi branqueando também e temos um desagradável céu branco, com nuvens de cinza adiante. E é só”.

⁴⁹⁷ ANDRADE, M. Maleita – I. In: *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 454.

⁴⁹⁸ Alguns versos de “Louvação da tarde” parecem ecoar o findar desse momento-sonho: “Paguei subir pelo Amazonas... Mundos/Desbarrancando, chãos desbarrancados,/Aonde no quiriri do mato brabo/A terra em formação devora os homens.../Esse refrão dos meus sentidos.../Nada Matutarei sem medida, ôh tarde,/Do que esta pátria tão despatriada!/Vibro! Vibro. Me constatar sossega/A gente. Pronto, sosseguei. [...]”. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 334.

O encerramento abrupto do surgir do alvor no rio Madeira, na expressão “E é só”, entretanto, ainda não marca o fim da expansão da personalidade vestida de valores telúricos e sociais do narrador. Na verdade, esse “é só” parece funcionar como aquelas pausas importantes da música que finalizam um movimento, mas que, apesar de darem a impressão de final, ainda permitem que a música continue.

O encontro da alvorada do alto com as águas de baixo do rio

O alvor que surgiu na paisagem terrestre do rio Madeira agora cresceu no firmamento, reflete os seus raios nas nuvens e se avoluma sob as águas do rio Madeira. O amanhecer, o dia, está surgindo e, por isso, o narrador se afasta do sonho, pois “carece de ir voltando”⁴⁹⁹ para a realidade, carece de entregar as rédeas do *fazer* para a personalidade do Sul, o seu lado de civilização europeia. Afinal, nesse momento de limiar em que o céu está quase “junto”⁵⁰⁰ à terra novamente foi sonho e agora “De-dia eu faço”⁵⁰¹, diz o verso do poeta. É quase dia. O sonho vivenciado no intervalo do momento final da noite (com “nuvens de cinza adiante”), pouco antes do clarear do dia foi contestação ao olhar de grandeza do romântico ou ação de resistência aos valores da civilização europeia, mas também “vitalidade” para o espírito que, paradoxalmente, através do suporte da música de Carlos Gomes, conseguiu aprofundar a sua personalidade mística e espiritual, até então sem aderência. Agora resta saber como essa personalidade alargada no ser do viajante, em consonância com o devir das águas do rio, será mostrada na composição da alvorada de cima, em consonância com o devir do sol-fogo.

Nos versos de “Louvação da manhã”, o poeta apontou essa passagem que o narrador-viajante realiza na crônica **5 de julho**, qual seja, a observação do alvor que começa no rio como forma de colocar rédea, expressar as suas ideias e “vontades” antes da contemplação do alvor que cresce e aumenta no céu: “E quando a arraiada começa, não solto a rédea do dia, Não deixo que siga pro acaso, livre das minhas vontades”⁵⁰². Portanto, para prosseguir e tentar resolver a história de sua interioridade em conflito, o narrador-poeta, antes de tudo, se prepara no nascer do alvor no rio de traços característicos do homem e do ambiente

⁴⁹⁹ No poema “Louvação da tarde”: “Tarde,/Careço de ir voltando, estou com fome.” In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 334.

⁵⁰⁰ Do verso de “Louvação da tarde”: “Pois afastando o céu junto à terra”. Ibidem, p. 33.

⁵⁰¹ Do verso “De-dia eu faço, mas de-tarde eu sonho”. Ibidem.

⁵⁰² Ibidem, p. 360.

amazônico, antes do “rasgo matinal”, para assim “ir continuando o que um dia a gente determinou!”⁵⁰³, como diz ele em “Louvação matinal”.

Na crônica **5 de julho**, a adversativa “mas” marca a segunda fase do evento, porém Mário de Andrade, tentando evidenciar a coesão dos dois momentos da alvorada, não abre novo parágrafo. Na descrição do alvor que cresce e aumenta no alto, ele continua a apropriação e transformação do modelo de Martius. Em *O turista aprendiz*, a descrição do alvor amazônico num parágrafo único (de uma página e meia) acompanha a extensão da alvorada sinfônica de Carlos Gomes, na qual, se antes, no prenúncio do alvor, o som se expandia lento e com modulações em que prevalecia o tom baixo, agora, com o amanhecer tudo se intensifica. As boas-vindas do raiar do dia aparecem num cromatismo de crescendos. Porém, diferentemente da preocupação de Martius que, a partir da alternância do olhar para o céu e para terra, descreve um dia completo desde o alvor até quando a “noite chega”, Mário mostra o evento em partes que não chegam a completar uma totalidade. Como o seu predecessor estrangeiro, Mário também organiza e amplia o texto revezando a descrição de cada elemento do par temático (céu X terra, sol X natureza). No entanto, inverte a ordem, problematiza o sentido e o lugar das sequências do modelo comparativo.

Na descrição de Martius, o começo do dia se dá num céu “cada vez mais claro”, em que o sol-noivo aparece pomposo, encenando um “espetáculo indizível” para a terra, a natureza-noiva. Nesse momento triunfal, o céu-noivo se *curva puríssimo* sobre a noiva-natureza; ele não tem nuvens, é “*claro e de um azul transparente*”, pois “as nebulosidades são uniformemente dissipadas”. E, mesmo depois da conjugação sexual dos noivos, no horizonte “baixinho”, as *nuvens* são *pequenas, branquinhas* que se “prolongam em direção ao sol e pouco a pouco estendem-se longe no firmamento”. Mais tarde, no horizonte alto, um grupo de nuvens aparece “*amontoadas no alto*” e são associadas a “*uma densa mata*”, porém com ar de vida adulta, pois “às vezes passam pelo sol, escurecendo-o e refrescando” e “dominam a paisagem com plenitude resplandecente”⁵⁰⁴.

Pouco antes de iniciar a próxima cena, o viajante modernista observa um céu “branco e cinza” que, equivalente ao rio, não é nada entusiasmante. A adversativa “mas” marca o

⁵⁰³ Ibidem, p. 361.

⁵⁰⁴ SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil* (1817-1820). Vol. III. Trad. de Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: Melhoramentos, 1976, p. 14-15.

contraste quando ele, de repente, contempla nesse céu cinzento um sinal animador. Mas antes de nos determos a essa imagem, vale dizer que agora o céu algodoadado pelas nuvens passa a ser a partitura das novas notas musicais da alvorada do alto, com novascotes audazes e brilhantes, mas que serão cruzadas pelas antigas notas-cores calmas do alvor de baixo. O sinal no alto é de uma “nuvenzinha” anunciando num crescendo o nascer miúdo do dia, o que, por sua vez, coincide com o som agudo do segundo trompete da música de Carlos Gomes:

Mas olha aquela nuvenzinha que está saindo do oriente, traz no rabo quase ainda por detrás das árvores, traz sim como um debrum de roxo vivo. Não é mais roxo, é escarlate. É escarlate e a nuvenzinha vibra no fundo manchada de rosa brilhante, de encarnado e algum ouro nas bordas, também. E já o horizonte redondo, inteiro se roseia de manso. As nuvens criam coragem. Até longe, bem no alto do céu, vejo um farrancho delas, todas vestidas de luz clara, são laranjas perfeitos e uns brancos louros com ar de vida infantil⁵⁰⁵.

No alvor do alto, as nuvens, apesar de terem aparência infantil, em nenhum momento aparecem pintadas apenas de branco-puro como as de Martius. A princípio, o narrador-viajante – que, de dia, mesmo coagido pela sensibilidade do Sul, tem o respaldo do seu polo oposto dilatado à noite – avista no tímido oriente uma única “nuvenzinha”, cujo diminutivo antecipa a caracterização pueril dela. Observada entre os galhos das árvores, a sua forma lúdica tem aparência de um papagaio de papel em movimento. A fita oscilante dessa nuvenzinha-pipa empinada no céu é figuração da personalidade espiritual do viajante que, seguindo o trecho, apresentamodulações inclinadas das cores-notas sendo interceptadas pelos raios do sol nesse momento representando a personalidade do Sul: “traz no rabo [...], traz sim como um debrum de roxo vivo”. A fita tingida de “roxo”, a cor-nota da aflição da vitória-régia, a cor da melancolia, da morte, é matizada de vigor, sobretudo quando combinada com o escarlate. Nas próximas modulações, no pano de fundo da cor escarlate vibra a cor rosa manchada de brilho (sol) para dizer que a luz da manhã está chegando. E na cor encarnado o narrador observa “algum ouro nas bordas” também. Nesse momento as cores frias estão cambiando com as cores quentes, solares.

No segundo momento, no horizonte alto e arredondado ele avista um grupo de nuvens coalhadas de “coragem”, mas ainda não em fase adulta. Sobre esse horizonte sinestésico, pintado “inteiro” por cor fria – “se roseia de manso” –, as nuvens, expressando confiança, são “vestidas de luz clara”, cor de chamuscas: “laranjas perfeitos e uns brancos louros com ar de vida infantil”. Observemos que a personalidade mística e ainda infantil do viajante-narrador,

⁵⁰⁵ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 124.

alargada anteriormente no surgir do alvor no rio, está inserida na composição de cores que, em fase de transição (frias, menos vibrantes), estão atravancando delicadamente, inclinando o voo reto da desenvolvida personalidade do Sul.

Depois do olhar verticalizado e em diagonal nessa cena, voltado para o alto, em que o viajante modernista observou as duas etapas de crescimento das nuvens, ele muda a posição do olhar, começa a olhar o evento de baixo, pelo rio, antes de olhar novamente para o céu e para o sol:

Agora o rio todo é de crepe claríssimo, que a brisa ponteia com os gritinhos de umas três gaivotas. E assim que se acaba aquela ponta de ilha e o horizonte se agacha bem mais longe, o sol fura danado as sensações. Há um fogaréu de fundição chofrando pra baixo das águas refletidoras. O rio se escurenta em volta, cinza pura, a mancha vive só, com os reflexos rodeando e o foco de ouro laranja em cima, sublime, de violenta grandeza⁵⁰⁶.

Ao contrário da descrição de Martius, em que o céu brota puríssimo, o céu da descrição de Mário se apresenta à terra-noiva com nuvens de aparência infantil, mas pintadas e manchadas de cores solares. O autor não diz, mas o vibrante céu-noivo torna-se, no trecho acima, espectador da terra-noiva, personificado na imagem da natureza (flora e fauna) “brilhando com o orvalho”, como em Martius, mas na imagem do rio trajado com vestido de “crepe claríssimo” – o tecido elegante de que se faz o vestido de uma noiva. Aquela noiva-natureza, a “mais bela”, surge “festiva, juvenil, alegre”; essa noiva-rio surge transformada em viola, pois a brisa aparece pontecendo nela o som dos “gritinhos de umas três gaivotas” – som, portanto, reduzido e também com “ar infantil”. Observemos que, nesse instante as duas personalidades do viajante-narrador – o seu polo europeu personificado na brisa e o seu polo primitivo personificado no rio – se alcançam na imagem do cantador pontecendo a viola, mas se distanciando novamente.

Na continuação do trecho, entretanto, as duas forças antagônicas voltam a se distanciar. Já na descrição de Martius, o sol-noivo se apresenta à noiva em crepúsculo da manhã:

Cada vez mais claro tornar-se o ar; o dia começa; uma indizível majestade paira sobre a natureza: a terra está esperando o noivo; aí! ele está: como relâmpagos vermelhos resplandece a margem do sol, agora ele sobe, num

⁵⁰⁶ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 124.

instante ele está inteiramente acima do horizonte, emergindo de ondas em fogo e lança raios ardentes sobre a terra⁵⁰⁷.

O “mágico crepúsculo”, depois de se apresentar à noiva (à terra, à natureza), sai de cena (“cede”) para torna-se o “encantado espectador” da chegada da “mais bela noiva” que, “de repente”, se apresenta a ele “brilhosa, festiva, juvenil e alegre”. Em seguida, océu-noivo elegantemente “se curva *puríssimo* sobre a terra”, a noiva. Um céu, portanto, sem nuvens e curvado sobre a terra, vazado sexualmente nela. Expressando uma fruição imensa de prazer, a natureza-noiva aparece “em gozo, na luta” fresca sobre o sereno e o vento do amanhecer. Às sete horas, quando “o calor aumenta”, o ímpeto do casal esfria e o noivo, “o sol sobe rapidamente”⁵⁰⁸.

No olhar crítico de Mário, a sequência crepuscular (da manhã) é também momento extraordinário, mas é organizada para evidenciar uma conjugação marcada pela incompletude do casal, do sol e do rio. Na percepção do autor modernista, no horizonte longe e agachado surge o crepúsculo do alvor, em que a brutalidade dos raios de sol, ainda que equivalente à cena que descreveu Martius (“relâmpagos vermelhos”, “ondas em fogo”), é lançada não diretamente sobre a superfície da terra, mas a atinge de modo mais profundo, fundo. Na descrição de Mário, os raios abrasadores, associados a uma lança, perfuram as sensações. Mas, além disso, a imagem do lançar desses raios é de um fogo unindo duas matérias, fundindo metais, um “fogaréu de fundição”⁵⁰⁹ que bate em cheio “pra baixo das águas refletidoras” do rio. As forças de cima, portanto, os raios do sol, chocam-se com as forças de baixo, as águas do rio Madeira.

Esse é o momento em que a gradação que vinha sendo desenvolvida desde o início da crônica sofre ascensão. O narrador no final da noite se preparou, alargou a sua personalidade mística ligada à cor local, para a chegada do sol. Os reflexos amarelos de seus raios cor de chama, que aparecem na “nuvenzinha” com seu rabo de cor escarlatee com bordas de algum dourado, assim como no “farrancho de nuvens” com “laranjas perfeitos e uns brancos louros”, nesse momento ameaçam o ápice ao se colidirem com as águas do rio Madeira. O viajante, a

⁵⁰⁷ SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil* (1817-1820). Vol. III. Trad. de Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: Melhoramentos, 1976, p. 15.

⁵⁰⁸ SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil* (1817-1820). Vol. III. Trad. de Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: Melhoramentos, 1976, p. 15.

⁵⁰⁹ “O sol explode em fogaréus...” é o verso 381 de “Noturno de Belo Horizonte”. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 258.

partir de suas sensações, vislumbrou nesse momento as chamas incendiárias do desejo sensualizado do sol (do noivo) cercando, *mordendo, despertando* as águas do Madeira (da noiva). Entretanto, a fruição do prazer do casal não se estende ainda rumo a uma completude. Como não se vê uma mistura, uma ligação acabada, o gozo não se completa nesse momento.

Essa luz (de cima) *ardentíssima*, refletida na cor laranja-escarlate encenada na ação do sol sobre o rio, ressoa alguns versos de “Girassol da madrugada” (1931), a flor de “excesso dourado” e universalmente símbolo de luz divina, em cujo amor sagrado Mário de Andrade, como mostra Lafetá, injeta – na forma e no conteúdo – sentido dual e inverso⁵¹⁰. A flor sensível aos movimentos do sol no olhar desconfiado do eu-poético, por um lado, exhibe sorriso e mansidão, mas, por outro, a face perfeita é desmanchada pela face nebulosa, sepulcral. No trecho em questão da crônica, assim como elaborou no poema de 1931, o autor contesta a cor solar de “graça dourada” amarela e, portanto, do sol-noivo elevado de Martius. Esse sol “fogaréu” explodido sobre as águas-devir do rio por assinalar o fluxo ainda aberto das “ambições convulsivas”⁵¹¹ da personalidade do Sul do viajante não “chapeará [nelas] torvelins uniformes”⁵¹². Essa luz da manhã com cor de chama, porém ligada ao momento da “louvação” do fazer, ainda que se ofereça como um amor ao rio, não é a cor da luz aniquiladora do calor do meio-dia equatorial (a cor da personalidade espiritual do viajante), e sim a cor da luz fogo do modelo europeu, aquela que cerca Brunilda, a personagem do *Idílio de Siegfried*, de Wagner, da qual Mário de Andrade, no romance *Amar, verbo intransitivo*, aproxima clara e diretamente a Fräulein, conforme mostra Telê Ancona Lopez no ensaio “Uma difícil conjugação”⁵¹³.

Fräulein, no passeio à floresta da Tijuca, ao contrário do viajante-personagem que, nesse momento, está sob a luz do sol que desponta, caminha cercada pela luz do sol que se põe: um está sob o crepúsculo do alvorecer, “louvação” do fazer, e o outro sob o crepúsculo da tarde, “louvação” do sonhar. No caso da professora alemã, explica Lopez, é o momento preciso e grandioso da “tentativa de conciliação” através do grito expressionista, porém ocorrido sob a égide do suporte musical romântico. As notas da música de Wagner

⁵¹⁰ LAFETÁ, João Luiz. In: *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 161-196.

⁵¹¹ Verso do poema “Girassol da madrugada”. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 462.

⁵¹² Ibidem.

⁵¹³ LOPEZ, Telê Ancona. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986, p. 9-44.

“repercute[m] [...] no comportamento da heroína”, “orquestrando [nela] a oposição do homem-do-sonho X homem-da-vida”. Nesse instante, “o *Siegfried-Idill* no programa da Filarmônica significa”, continua a ensaísta, a “presença do sentimento amoroso no idealizado programa de vida [de Fräulein]; o lirismo, a ternura, a confissão apaixonada mesclando-se às aspirações tão concretas do homem-da-vida”. O deus do incêndio, Loge, simbolizando a luz dourada do sol, reacende o polo do amor em defasagem da heroína: ele “não deve velar o sono da Valquíria que perdeu a imortalidade; deverá, ao contrário, anular o homem-da-vida, provocando o despertar de Fräulein, breve, mas intensíssimo, conferindo-lhe um modo de ver e de expressar totalmente expressionista”⁵¹⁴.

Nesse momento, ainda que no comportamento do narrador-viajante repercutam notas ascendentes da alvorada de Carlos Gomes, o conflito céu e terra, armado nas águas do rio Madeira sob a luz dourada do sol da manhã – em equivalência com os dois polos do viajante – ainda não se resolve ou conjuga. Seguindo a leitura do trecho, os rápidos raios-fogo do sol, ainda que desejosos de mudança – pois, como fonte de calor e luz, comandam a crença, a utopia –, não coloriram uniformemente as águas límpidas do rio. Uma porção limitada das águas foi cercada por uma cor escura, bruta (“cinza pura”), formando uma “mancha” que “vive só”.

Essa mancha ressoa ser o sinal de negaceio das águas-mulher-noiva em relação ao sol crepuscular do alvorecer, a luz do agir ligada ao poeta do Sul. Nos *Poemas da Negra* (1929), conforme o estudo de Cristiane Rodrigues de Souza, a mulher-mangue também negaceia diante do eu frio do poeta paulista que, para conseguir comunhão sensual e religiosa com ela, precisou assumir “ele próprio características da natureza”, transformar-se em formas primitivas, como numipê de flores amarelas⁵¹⁵. Na crônica de *O turista aprendiz*, os reflexos dos raios cor de fogo (do alvorecer que vem chegando do alto), comandados pela personalidade vício/paulista do viajante, rodeiam a paisagem com “o foco de ouro laranja em cima” dessa mancha, *cor do nosso ambiente*, cor do país de raízes telúricas – por sua vez, ligada à personalidade mística/primitiva do viajante, alargada no prenúncio do alvorecer de baixo. A assimilação desse espetáculo em que a tensão se mantém – da mancha marrom sendo iluminada pela luz cor ouro amarela, segundo o narrador-viajante – foi “sublime, de violenta

⁵¹⁴ LOPEZ, Telê Ancona. In: ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo*: idílio. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986, p. 29.

⁵¹⁵ SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Remate de males*: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade. 2009. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 118-129.

grandeza”. Na cena seguinte, o conflito estampado no ambiente de cima e de baixo ensaia esmorecimento:

Só a nuvenzona na frente inda está escura no céu. O resto é azul vivíssimo outra vez, e rosas, marrons, verdes laranjas, amarelos. Bulhinhos mirins de passarinhos por aí. A brisa curta penetrando em tudo. Um primeiro embaciado na aberta do paranã e uma primeira, prodigiosa volúpia de calma⁵¹⁶.

O céu-partitura, pintado pela pena do autor modernista, não é cada vez mais claro como o de Martius; uma única “nuvenzona na frente inda está escura”, enfatizada pelo grau aumentativo, está atravancando o esplendor absoluto das nuvens que refletem os raios do sol.

Em síntese que se pretende clara, algumas linhas e traços do quadro promovem a obliquidade do alvor do céu e impedem os dois planos da personalidade do viajante de se fundirem, são elas: a inclinação do arco de cores das nuvens que não pende todo para o lado das solares, devido ao contrapeso dos tons frios cambiantes; o traço infantil das nuvens; o tratamento delas no grau diminutivo e aumentativo; o som miúdo saído das cordas da violário, marcas da diferença que desaguam na mancha do rio, onde os raios-fogo, do alto, não conseguem se fundir plenamente. No entanto, o arco de cores-notas das nuvens, no trecho acima, só levemente diagonal, caminha para a ascensão: a qualificação “vivíssimo” marca a nuança vibrante dos raios do sol na cor fria e a falta de pausa na passagem da mudança da temperatura das cores sugere trégua rumo à conciliação dos opostos. Na terra, no rio, a presença sem grandeza do canto dos pássaros, enfatizada pelos dois diminutivos (“bulhinhos” e “passarinhos”) e pelo adjetivo (“mirins”), em desproporção com a presença dominante da brisa que, “curta”, está adentrando a paisagem.

Nota-se nessa cena que o conflito entre as duas personalidades está se esfriando. A personalidade mística e principal, antes ampliada, está cedendo, sendo encoberta pela personalidade antagonista do Sul. Por isso, “um primeiro embaciado”, o vapor da brisa da manhã turvando a vista da abertura do canal do rio gera “uma primeira, prodigiosa volúpia de calma” no viajante. Nesse momento, ela sensualmente tranquiliza as “inquietações” da alma e do pensamento do poeta-viajante e lembra, por isso, a neblina paulistana do poema “Momento”⁵¹⁷. Seguindo a curva sexual, o polo europeu do narrador – depois do último

⁵¹⁶ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p.124.

⁵¹⁷ No poema “Momento” (novembro de 1925), a neblina é símbolo que tranquiliza não só a “inquietação do clima paulistano”, mas também a inquietação do pensamento do eu-lírico que afirma ser no Sul, em São Paulo,

ímpeto fracassado em relação à tentativa de conjugação com o seu polo primitivo no momento crepuscular da manhã – se arrefeceu e continuou a viver a tensão até que nesse momento os seus sentidos e sensações ficaram novamente aguçados de grande prazer.

A onda calma do desejo voltou a aparecer. Nesse momento em que “o Solzão dependurado”, “despenca” “polido e carnudo que nem fruta de jerimum”⁵¹⁸, a música de Carlos Gomes está encerrando a sua página onomatopáica com um fulgor eletrizante:

Dia de calourão vai fazer... Lá pelas nove horas, no mais... A roupa está umedecida. O chão preto da tolda escorre encharcado uma água que não choveu. E o grito bem riscado, firme do bem-te-vi. Trinados na margem baixa, a estibordo, movida atrás do ziguezague dos ramos das castanheiras. Que calmaria serena... Que mundo de águas lisas, fluidas... Que espelho claro... As caiçaras nos portos... Uma ausência plena de inquietações, de audácias, de Pirineus ambiciosos... E o sol, o sol do lado, todo de ouro branco, claro, mui claro, claríssimo, impossível da gente fitar. E há quem xingue a alvorada do Schiavo...⁵¹⁹.

Nessa última cena do quadro, o instante culminante de grandiosidade da contemplação do narrador, em consonância com os sons retumbantes da música de Carlos Gomes, que alcança num crescendo o fulgor da saída do sol, aparece dividido por um discurso prosaico e menções telegráficas reticenciosas. Mas o que está sendo rebaixado no discurso prosaico? E o que pode estar sendo dito nas reticências?

No alvor de Martius, por volta de nove horas, os noivos já se conjugaram e estão aproveitando os efeitos do gozo: nos campos já secos pelo sol ou sem o orvalho da manhã, as folhas exibem brilho, as flores estão abertas e outras já “esgotadas pelo gozo do amor”. E uma hora depois, o viajante alemão, depois de descrever a plenitude do céu-noivo, mostra a reação da natureza-noiva “ao estímulo solar”, portanto, a reação dela depois da satisfação do desejo: a luz de cima, sensual, incita o “palpitar” das plantas que “sob os raios tórridos do sol abandonam-se esquecidas ao forte estímulo”; ozumbir alegre dos “besouros dourados e beija-flores”, o “jogo de cores” exibido pelas borboletas e libélulas, o pulular das formigas pelos

onde o seu ser “verdadeiro” nasceu. Os versos iniciam-se com o movimento bem-vindo de “uma arraiada fresca de neblina” que, em vez de acordar a noite sem sono por causa do “calorão”, ela “leviana desprende das nuvens lisas” e “pousou um momentinho sobre o corpo da cidade”, o corpo do poeta. A neblina da madrugada, de pouso menos sensual e mais materno, é convocada para tranquilizar o pensamento do poeta acordado: “Os beijos de minha mãe são tal-e-qual a neblina madruga...”/“Meu pensamento é tal-e-qual São Paulo, é histórico e [completo,]”/ “É presente e passado e dele nasce meu ser verdadeiro.../Vem neblina, vem! Beija-me, sossega-me o meu pensamento!”. ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 364.

⁵¹⁸ Versos 11, 12 do poema “Louvação matinal”. Ibidem, p. 359.

⁵¹⁹ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 124.

caminhos que “em filas compridas carregam folhas para a sua casa”⁵²⁰. Nessa mesma hora, no alvor de Mário de Andrade, céu e terra, sol e rio se conjugam, mas a cena da realização e satisfação do desejo do casal é, sabiamente, cortada ao meio.

A breve e elevada cena em que o narrador resolveria a sua tensão interior (assim como o sol-noivo se conjugaria com a natureza-noiva do rio) é retrocedida através de dois procedimentos: 1) o discurso prosaico rodeia a cena elevada do primeiro parágrafo, em que o protagonista é o calor, com a frase inicial – “Dia de calourão vai fazer... Lá pelas nove horas, no mais...” – alargado no segundo parágrafo da crônica; 2) as reticências sinalizando que a conjugação das forças em conflito acontecerá de modo pleno posteriormente, no calor exorbitante do lago Arari. Os procedimentos que achatam a cena heroica soam ser presença da personalidade mística que reacende para corrigir o “desvio triunfal da verdade”⁵²¹ pela personalidade do Sul. Afinal, seria equívoco o viajante se entregar ao sol não espontaneamente, mas sob o som de Carlos Gomes.

A conjugação dos opostos orquestrada pelo som da ópera de Carlos, portanto, não se completará, pois seria como se o narrador-viajante se curvasse para a mulher de traços selvagens que desenhou coroadada com o modelo europeu. Essa coroa pequena ainda precisa ser eliminada de seu ser. A impressão é de que o processo de conjugação se inicia, mas é interrompido para que a tensão se mantenha – tal como as notas no fim da música que continuam soando mesmo quando a gente não a vê sendo executada. Se a cor-nota tônica do texto-sinfônico, até pouco antes, era a tonalidade escura, lenta e grave (o alvor de baixo), agora, nessa cena magistral, começa a precipitar a nova cor-nota tônica da música marioandradiana que encerrará (mas não aqui) a travessia do viajante: tem início aqui o amarelado solar (na cor “ouro branca”), que depois vai clarear “impassível”.

Essa cor do sol equatorial (por volta das nove horas), mesmo não sendo ainda a cor de luz fatal capaz de fundir opostos (nem ouro laranja, nem ouro branco), os efeitos dela estão no suor que umedece a roupa do viajante, no chão de cor preta da tolda do navio em que escorre a água da brisa da manhã. No entanto, o tema do calor não foi ampliado para explicar como

⁵²⁰ SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil* (1817-1820). Vol. III. Trad. de Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: Melhoramentos, 1976, p. 15.

⁵²¹ Verso 41 do poema “Girassol da madrugada”. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 462.

essa luz se caracteriza, por que essa luz tão forte e trágica motiva a fundição dos opostos. Em outro escrito, o autor explica:

Porque a excessiva luminosidade ambiente dilui homens e coisas numa interpenetração, num mestiçamento quenão respeita nem o puro ariano. Os corpos, os volumes, as consciências se dissolvem numa promiscuidade integral, desonesta. E o suor, numa lufalufa de lenços ingênuos, cola, *funde todas as parcelas desintegradas dos seres numa verdade causticante: CALOR!*⁵²²

Por estar, nesse ponto da viagem, no rio Madeira, assimilando o calor *imutável* amazônico, o narrador-viajante se mostra arrebatado, percebendo “todas as parcelas desintegradas” de seu ser sendo coladas⁵²³. Antes do recuo, sente-se inteiro, em vez de dividido entre as duas personalidades. Tanto que ouve o canto “bem riscado, firme do bem-te-vi”. Na continuação da frase invertida, o viajante, a estibordo do navio que desliza sinuoso no Madeira, ouve em deslumbre o canto dos pássaros vindo dos ramos das castanheiras da “margem baixa” do rio, avistadas sob o ângulo “zig-zague” da embarcação. É nessa atmosfera selvagem, embalada pelo calor e o canto dos pássaros e, no fundo, orquestrada pelos sons carregados de fins sociais de Carlos Gomes, que o narrador tem as sensações fruindo de imenso prazer, deleite que harmoniza as duas personalidades em conflito, pois ele, conforme explica Telê Ancona Lopez,

[...] encara suas contradições e, momentaneamente, as exclui. [...] A “calmaria serena” pode ser compreendida, dentro do pensamento de Lao-tse, como o vazio que suscita descobrimentos essenciais. Ou do exercício das capacidades do “Sein”, oferecidas por Keyserling. Dentre os descobrimentos está a coexistência destes opostos ou, melhor, mais uma harmonização do tupi – Pirineus e caiçaras. Pirineus-alaúde ou a cultura do colonizador – ibérica e francesa – já deglutida, aguçando erudição e vanguardas. Caiçaras da permanência, isto é, os cercados que erguem e defendem o boi da voracidade das águas e das piranhas, em toda a Amazônia⁵²⁴.

No entanto, a duração dessa cena *clímax* é brevíssima. O sentimento de ligação do poeta-narrador com a natureza amazônica, aí iniciada sob os raios violentos do calor equatorial, ocorre sutilmente junto à entrega sensual do sol-noivo (personalidade do Sul) com a natureza-noiva, com as águas do rio (personalidade mística do Norte). Porém, nessa cena, o

⁵²² ANDRADE, Mário de. Calor. In: *Os filhos da Candinha*: edição anotada. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 162.

⁵²³ Ibidem.

⁵²⁴ LOPEZ, Telê Ancona. A bagagem poética do turista aprendiz. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 100, 101.

narrador-viajante só inicia o processo do êxtase frente à imagem sublime do sol equatorial se impondo, mas ainda matizando o amarelo: “E o sol, o sol do lado, todo de ouro branco, claro, mui claro, claríssimo, impossível da gente fitar. E há quem xingue a alvorada do Schiavo...”. Momento a ser continuado depois. Esse sol, antes de ficar branco, é amarelado.

A cena final do arrebatamento, sob o som frenético final do prelúdio da ópera de Carlos Gomes, mostra que o narrador acordou e desviou o olhar bem em meio à satisfação do prazer sob o sol de “ouro branco”. No entanto, o desvio não se deu antes da satisfação do desejo, como se dá em *Amar, verbo intransitivo*, quando o narrador espertamente desvia o olhar e não nos conta o que aconteceu no momento em que Fräulein e Carlos viverão a primeira noite. Já acordado do breve instante-êxtase (a ser depois continuado), aplaude, curva-se diante de Carlos Gomes. A frase é de defesa destinada aos opositores, àqueles que não souberam ver em *Lo schiavo* as intenções do músico do Império, as *estranhezas rítmicas* no interlúdio da ópera, quando descreve no tom grave-noite da selva o lado doído e pesado da escravidão, no cromatismo de seus crescendos, no avanço rumo ao tom agudo, agudíssimo do nascer do sol, figurando a libertação dos negros servis. Carlos Gomes se revela nesse interlúdio da ópera “ao mesmo tempo músico, poeta e ardoroso patriota”, diz João Itiberê da Cunha, pois

raramente a música descritiva atinge efeitos tão prodigiosos com meio de ação mais simples. A madrugada na floresta tropical sugere a Carlos Gomes oito páginas de uma beleza penetrante e caprichosa, mais do que forte e propriamente selvagem: acordes iniciais misteriosos, um tema sentimental, ruídos leves de folhagens, toques de corneta ao longe na frota lusitana, vôos de pássaros, lamento do cuco, gorjeios do sabiá, um hino de imponência marcial, culminando tudo num ribombo de canhão e na explosão final do coro dos tamoios que exclamam: *All’erta! Ulláa!*, eis o que é esse [interlúdio] verdadeiramente sugestivo e impressionante. Uma página sinfônica curta, porém, de grande efeito teatral⁵²⁵.

A defesa do viajante modernista ao compositor romântico – que sempre exerce nele “uma poderosa atração”, sendo “uma espécie de diabo tentador”⁵²⁶ – é coerente. Afinal, foi o suporte que propiciou o alargamento do seu ser, de sua personalidade mística e espiritual em direção à harmonização com a personalidade que até então dominava o seu corpo, a sua

⁵²⁵ CUNHA, João Itiberê da. *Lo Schiavo* (1889). In: *Carlos Gomes: uma obra em foco*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, 1987, p. 191.

⁵²⁶ COLI, Jorge. *Música final*: Mário de Andrade e sua coluna jornalística *Mundo musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 202.

mente. Agora, com o aplainamento, o intervalo entre elas é mínimo, está nas vias do fechamento.

No segundo parágrafo da crônica, o narrador passa a narrar os acontecimentos da chegada em Manicoré, da situação preocupante da “fila de casas marginando o rio”, da recepção do prefeito, da compra de “cachaça e chapéu de carnaúba”, sendo o foco o passeio em que ele viverá uma situação hilária e cheia de ressonâncias. O viajante pisa “numa correição de formigas de fogo, coisa que nunca vi”, diz ele:

Nisto me beliscaram na perna, por dentro da polaina. O beliscão foi forte, dei com uma perna na outra, pra disfarçar a dor, ah! foi um Deus nos acuda! Milhares de mordidas nas duas pernas, eram pontas de fogo, não resisti, na frente daquela gentarada mesmo, sentei no chão, arranquei polainas, meias, me esfreguei, me babujei, berrei, fui correndo pro **Vitória**, completamente destruído⁵²⁷.

O desvio no meio da satisfação do desejo para contar esses fatos do dia, sobretudo sobre a *proximidade* doloridíssima das formigas (do inseto anônimo, aliás, cuja cor e organização em fila tornaram simbolismo forte da rotina de trabalho do escravo⁵²⁸), não é modo de tentar compensar o *rasgo matinal*⁵²⁹, o corte das contradições que momentaneamente realizou no ser dividido, mas que não ocorreu de modo espontâneo? A entrega à música do compositor romântico será um “*imprevisto*”, portanto?⁵³⁰ A resposta parece estar nos versos da “Louvação matinal” em que o eu-poético explica que esse gesto repentino não se materializa, pois, segundo ele:

Eu trago na vontade todo o futuro traçado! [...]
Futuro está gravado em pedra e não se apaga mais!
Por isso é que o imprevisto é para mim mais imprevisto
Guardo na sensação o medo ágil da infância,
Eu sei me rir! eu sei me lastimar com ingenuidade!⁵³¹

⁵²⁷ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 124.

⁵²⁸ A formiga é um dos símbolos mais marcantes dos poemas de Derek Walcott, que personifica nela a imagem do negro escravo. “Daqui, em sua infância, ele tinha visto mulheres, como formigas/num vaso branco de flores, equilibrando sem tocá-los, cestos de carvão/em suas cabeças com panos enrolados, subindo as negras/pirâmides, espinhas retas como postes,/e com uma força que nunca alterava seu ritmo. [...]”. In: WALCOTT, Derek. *Omeros*. Trad. de Paulo Vizioli. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 92.

⁵²⁹ Verso de “Louvação matinal”: “Eu fiz da minha vida um rasgo matinal...”. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 359.

⁵³⁰ Nos versos de “Louvação matinal” lemos: “Tudo o que acorda na manhã do dia natural/Segue uma linha bem traçada, linha já sabida,/Aonde assusta de supetão o prisco do imprevisto, [...]”. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 360.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 361.

O beliscão forte, as mordidas ágeis das formigas o fizeram corrigir na sensação o instante de ingenuidade de se entregar espiritualmente ao sol de raios de “ouro branco”, ainda não totalmente branco e refletindo ainda o amarelo. O nome da formiga “correição”, no texto, passa a ser um ato de retificação, como se fosse uma punição aoequívoco que ele julga ter cometido. A função de “correção” dessas formigas da crônica, certamente, é também ironia à reação pós-gozo, de alegria da natureza em relação ao sensual “estímulo solar” do ambiente da alvorada de Martius, ondenos “caminhos pululam formigas que em filas compridas carregam folhas para a sua casa [...]”⁵³².

Nesse terceiro quadro paisagístico, uma ópera em palavras em que duas alvoradas são organizadas na estrutura polifônica e no estilo contrapontístico da fuga. A personagem principal (personalidade mística), ainda que perseguida pela personagem antagonista (B), consegue por algum tempo escapar dela, mas é novamente alcançada e nesse momento elas estão quase se misturando, confundindo. O arco de cores frias e quentes, calmas e excitantes, graves e agudas, são “oposições defasadas” nos dois momentos contrários ecoantes entre si. No final desse processo tonal, a nota tônica responsável pela defasagem de intervalo mínimo entre as duas forças é o escuro, o grave; o alvor de baixo, lento, ocorrido no limiar da noite. Essa voz que ainda se diferencia é o alvor terrestre que retine o corpo indolente do maleitoso, do negro (aqui preparação para a conjugação dos opostos) e também “corpo movediço da mulher-mangue”⁵³³ que caracteriza o ambiente sensual e enigmático dos *Poemas da Negra* (1929)⁵³⁴. Ainda que contraída no segundo momento do alvor, essa nota grave, lenta da personalidade mística do viajante que configurou a realidade do maleitoso e do escravo, não deixou de pressionar e fazer atrito no alvor de cima, comandando por sua personalidade familiar.

⁵³² SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil* (1817-1820). Vol. III. Trad. de Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: Melhoramentos, 1976, p. 15.

⁵³³ SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Remate de males*: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade. 2009. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 104, 105.

⁵³⁴ O ambiente noturno e o ritmo lento e grave que se repetem tanto no episódio do alvor que surge no rio como nos *Poemas da Negra* pressupõem uma diferença. Mário condensa nesses poemas, a partir do cenário escuro, “movediço” e lento do mangue, toda a travessia de *O turista aprendiz*: do conflito à união da personalidade do Sul com a personalidade da utopia. Nos poemas, segundo o estudo de Cristiane, o poeta do Sul conjuga-se com a mulher-natureza, símbolo do país enquanto grandeza verdadeira, “encanto honesto”, “humana e cotidiana”. No diário, esse cenário (o ambiente do rio “molhado de noturno” e também de ações indecisas) está circunscrito na crônica **5 de julho**, momento ainda de preparação para a tentativa frustrada de conjugação de suas duas personalidades em conflito. Enquanto, no quadro Alvorada, o narrador-viajante alimenta e exercita ainda no seu olhar os sintomas da maleita, no grupo de poemas de *Remate de males*, ele concretiza e exercita o que procurou alcançar durante toda a travessia no primeiro diário, a indiferença do olhar do maleitoso encontrada no último episódio da viagem.

Para Mário de Andrade, na crônica-ópera, de dia, e, sobretudo, sob o sol de “excesso dourado”⁵³⁵ do Norte, de luz ainda de cor amarelo aflautado das nove horas, o amornão encontra a conjugação e, assim, não aprofunda e dissolve totalmente as “ambições convulsivas”⁵³⁶ do ser. A utopia vivida na arte do poeta-viajante em *O turista aprendiz* foi preparada no corpo do maleitoso nos últimos instantes da noite (no limiar das dobras-sonhos esticadas desde o entardecer) e será plenamente absorvida no sol forte equatorial do meio-dia e de cor “branco luz”. A vida do país para o viajante pulsa nesses dois momentos, pois o sol da aurora “chegando”, como se dá na última estrofe de “Girassol da madrugada”, ainda que sublime, é imagem síntese da morte⁵³⁷. “De-dia”, no sol fraco da manhã “não seremos nada”⁵³⁸.

Em *O turista aprendiz*, a utopia vivida na arte do poeta-viajante foi preparada à noite e só principiou ser materializada na luz do sol de cor “ouro branca” no final do quadro. Desse modo, as “carícias”⁵³⁹ em “Girassol da madrugada”, o amor carnal nos *Poemas da Negra*, ocorrem na atmosfera noturna como também ocorreu o alvor profano e anti-heroico surgido no rio Madeira pouco antes de o dia nascer – como vimos, alvor de cores-notas indefinidas, humano, cotidiano e dolorido expressado no corpo do maleitoso e do negro. Na matéria social e cultural do país-paisagem da foz do Amazonas, da vitória-régia na lagoa Amanium e da alvorada no rio Madeira não cabem “experiências místicas autênticas” ou de teor universal (de “movimento ascensional, por meio do qual a alma se libera do corpo e ascende à divindade”⁵⁴⁰) isoladas, de convivências positivas de opostos. Mesmo os pequenos quadros subsidiários, em que a matéria primitiva é índice da experiência mística, o espírito do viajante não ascende voo reto e completo.

O narrador-viajante, depois do combate interior no quadro Alvorada, em que sua personalidade mística alargateve mais vitórias do que derrotas, prende-se por um instante

⁵³⁵ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 463.

⁵³⁶ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 462.

⁵³⁷ “[...] porém, mais compacta que a [morte], pois, seguindo o olhar do eu-lírico para a flor preferida de Van Gogh, a harmonização dos conflitos ocorre no sonho ou nasce na sonolenta noite detrás das carícias [esparças].” Ibidem, p. 464.

⁵³⁸ Ibidem.

⁵³⁹ “Não abandonarei jamais de-noite as tuas carícias”; “E voltarei sempre de-noite às tuas carícias”. Versos 29 e 33 do poema “Girassol da madrugada”. Ibidem, p. 462.

⁵⁴⁰ FRAGELLI, Pedro Coelho. *A paixão segundo Mário de Andrade*. 2010. 336 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Orientação: Prof. Dr. José Antonio Pasta Júnior. São Paulo, 2010, p. 232.

numa das tardes equatoriais que, como as do Nordeste, são mais alegres do que as do Sul, conclui em crônica do segundo diário⁵⁴¹. As tardes no rio Madeira “estão cada vez mais maravilhosas”, disse ele no texto **10 de julho**. No dia anterior (**9 de julho**) ele suspende o que fazia para o enlevo, o “recreio”, como o poeta mesmo diz no poema “Louvação da tarde”, e arremata: “[...] aliás, tivemos hoje um entardecer estranhíssimo, todo azul e rosa da banda do oriente. E numa língua vasta de praia, bem no meio do rio, a marrecada em fila, nos vendo passar”⁵⁴².

A suspensão momentânea do nosso viajante lembra, conforme Lévi-Strauss, a de um “caboclo pescador que no pôr-do-sol retém seu barco”, análogo ao selvagem, que sentado perto de “um fogo declinante pisca o olho”⁵⁴³. O “entardecer estranhíssimo da banda do oriente”, abaixado sobre a superfície do Madeira, pode soar como uma “curta fantasmagoria”⁵⁴⁴, o recordar vagado viajante no céu “todo azul e rosa” das cores da batalha interior, as cores da paisagem humana e cotidiana amazônica, as cores-notas tonais que alargaram a sua personalidade mística. Luta interior que significou para ele, evidentemente, mais do que anúncio meteorológico do dia (se vai chover, se será ensolarado...). Para o antropólogo francês, “a aurora” é o momento de “reunir em misteriosas configurações as peripécias” da natureza (do vento, do frio, do calor...), “[nas] quais o seu ser físico se debateu” desde o alvor⁵⁴⁵. Se esse prejulga somente as primeiras horas do dia, o crepúsculo é a “sua repetição”, ou melhor, “trata-se de uma representação completa, com início, meio e fim”, pois “oferece uma espécie de imagem reduzida dos combates”, ocorridos durante as horas do dia⁵⁴⁶. A variação imitativa e reduzida do combate do nosso viajante, ocorrida nas cores do entardecer “estranhíssimo”, foi o recordar do alvor no rio, terrestre. Sobre o recordar poético, diz Lévi-Strauss: “poucos aceitariam viver novamente as labutas e sofrimentos que, no entanto, gostam de rememorar”, mas “com outra qualidade”⁵⁴⁷.

⁵⁴¹ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 247.

⁵⁴² ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 124.

⁵⁴³ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 60, 61.

⁵⁴⁴ Ibidem.

⁵⁴⁵ Ibidem, p. 62.

⁵⁴⁶ Ibidem, p. 61.

⁵⁴⁷ Ibidem.

Depois da sugestão de rememorar nas cores azul e rosa as manifestações sintomáticas do maleitoso, contempladas no alvor do rio (o delírio febril na cor azul e a tremedeira na cor rosa), o viajante contempla mais desprendido a “marrecada em fila” na praia da margem do rio, reduzida a imagem de uma “língua vasta”. Na crônica **6 de julho**, as “margens mudas” do mesmo rio recebem qualificação próxima, pois como se fossem pessoas “não cantam nada”, mas comparadas “as mulheres” são “bonitas por demais pra serem também inteligentes”, diz o narrador. De qualquer modo, a entrega crepuscular, poética do viajante-personagem nesse trecho não é totalmente espontânea e limpa, vez que as margens do rio Madeira metaforizadas em língua imensa, mas quemuda não canta nada, sugere ser personificação do país-paisagem que, apesar da grandeza e beleza tropical assinalada no espetáculo da marrecada em fila – que observa o navio passar “no meio do rio” –, teve voz própria abafada pelo tipo de colonização realizada pelo europeu.

A construção da *palhoça exótica*: a conjugação dos opostos na tessitura do livro

Como somente agora atentamos para a distribuição pensada das sequências do diário pelo autor, uma imagem mencionada no capítulo I será ampliada. Na crônica **12 de junho**, o narrador-personagem parece nos contar o processo de construção do relato amazônico: “às vezes se para, as paisagens serão codaquizadas, até cinema se traz! pra pegar em nossos orgulhos futuros a palhoça exótica, trançadinha com cuidado e fantasia”⁵⁴⁸.

A sugestão é que a partir das imagens da natureza do Amazonas capturadas na viagem pelas lentes das câmeras, o autor trançou, teceu no gabinete os grandes quadros como se fosse o caboclo, o negro, o retirante da seca no Nordeste compondo a sua morada com folhas de coqueiro. Nesse momento do percurso o viajante de ser dividido, quase que conjugado, consegue ver a palmeira com olhos diferentes, mais próximos do homem nativo. O vegetal universal que ele mesmo comparou a “um forno de olaria tão perfeito nas proporções, tão exato no equilíbrio, que é um monumento nobre”, aparece agora totalmente aderido na paisagem social do país e, de tão conjugado nela, se transforma em modelo de construção dos quadros de paisagem também social. Lembremos que, nas sequências dos quadros de paisagem, as palmeiras assim se procederam no olhar do viajante: 1) na Foz do Amazonas (**18**

⁵⁴⁸ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 136.

e 19 de maio) ele evitou ver na “barafunda vegetal” das ilhas as palmeiras que lá pululam e quando, em Belém, focou a espécie mais mesquinha delas, demonstrou irritação; 2) na Vitória-régia (7 de junho) o encontro luso-tupi que Alencar construiu sobre as folhas de palmeira, Mário, como que reiterando na forma reduzida da flor a contestação ao europeu antes demonstrada na largueza da foz, elabora a origem da nação no núcleo (vaginal) das pétalas da flor, onde os besouros – o colonizador – movimentam-se, polinizando-a; na Alvorada (5 de julho), momento em que as duas personalidades do viajantese diferenciam e se confundem também, numa sucessão de planos (o alvor do rio, o canto do galo), o estágio da civilização é anunciado na “casinha de palha de coqueiro” onde dorme na rede o país atrasado em relação às civilizações adiantadas que participam do “concerto das nações”⁵⁴⁹.

Na crônica 12 de junho, Mário de Andrade varia esse último trecho rumo à resolução do conflito ocorrido, ironicamente, sobre a palmeira (na espécie do coqueiro): a planta símbolo das civilizações europeias é agora base vegetal da “solução mítica do conflito” surgido pela “conjugação dos dois princípios que se tinham oposto durante todo o mito”⁵⁵⁰. Para chegar a esse momento da conjugação (que prepara ou antecede o momento *clímax* vivido no lago Arari), o narrador foi amadurecendo no percurso das cenas, dos quadros, sobrepondo experiências nas imitações que não se desenvolvem das “oposições defasadas” do conflito, “antifonias” entre as duas personalidades, até conseguir chegar ao “termo final”. Lévi-Strauss, sobre esse momento da composição musical e mítica da fuga, explica:

A antítese ou antifonia continua pela história afora, até ambos os grupos estarem quase misturados e confundidos – um equivalente à *stretta* da fuga; finalmente, a solução ou clímax deste conflito surge pela conjugação dos dois princípios que se tinham oposto durante todo o mito. Pode ser um conflito entre os poderes de cima e os poderes de baixo, o céu e a terra, ou o sol e os poderes subterrâneos, e assim sucessivamente. A solução mítica de conjugação é muito semelhante em estrutura aos acordes que resolvem e põem fim à peça musical, porque também eles oferecem uma conjugação de extremos que se juntam por uma última vez⁵⁵¹.

Se a “palhoça exótica” no processo final de conjugação do conflito (de solução mítica) é tomada como o modelo estrutural do livro, ela anuncia também o modo de construção da

⁵⁴⁹ Expressão de Mário de Andrade usada, por exemplo, na carta a Joaquim Inojosa, em 1924, quando afirma que o Brasil “pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações”, precisa contribuir “com a sua parte pessoal, com o que singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a civilização [...]”. INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1968, p. 340-341.

⁵⁵⁰ LÉVI-STRAUSS, C. Mito e música. In: *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 68.

⁵⁵¹ Ibidem.

paisagem dos quadros. Simmel explica em sua *filosofia* do tema que o processo do fazer paisagem reproduz “ainda que de um modo mais chão” os procedimentos do fazer artístico:

O que o artista faz – extrair da torrente e da infinidade caótica do mundo imediatamente dado um fragmento, apreendê-lo e formá-lo como uma unidade, que agora encontra em si mesma o seu sentido e intercepta os fios que a ligam ao universo e os reata de novo no ponto central que é peculiar – eis o que também nós fazemos de um modo mais chão, com menos princípios, mais incerto nos seus limites, logo que contemplamos uma “paisagem” em vez de um prado, de uma casa, de um riacho e de um séquito de nuvens⁵⁵².

No tratamento diferenciado da natureza da bacia amazônica (de “infinidade caótica”), Mário elaborou os quadros a partir de “fragmentos” algumas vezes já transformados em “unidade impartível”⁵⁵³ nas fotos e nas cenas filmadas. A partir dessas porções já apartadas do tumulto do mundo imediato ele cria as paisagens complexas do diário, tecidas como se fossem uma “palhoça exótica”. O processo do fazer paisagem, já em si peculiar no discurso descritivo de Mário de Andrade, ganha outra peculiaridade. Os fragmentos da natureza amazônica assimilam uma autonomia ou “tipo particular de unidade”⁵⁵⁴ diferente, não convencional no fazer paisagem universal.

Mário de Andrade, o autor artesão, diante do fragmento extraído (capturado) da natureza pelas lentes das câmeras (que, aliás, tornam-se suportes para o viajante delimitar e escavar os objetos em dois quadros do diário textual) tece, trança no gabinete os grandes quadros lembrando até certo ponto o caboclo, o negro, o retirante da seca no Nordeste compondo a sua morada com folhas de coqueiro, como pintou Rugendas⁵⁵⁵:

⁵⁵² SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo, et al. (Trad. e orgs.). *Filosofia da Paisagem - Uma Antologia*. Universitas Olisiponensis – Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 47.

⁵⁵³ Ibidem, p. 5.

⁵⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵⁵ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 13 dez. 2015. Mário de Andrade possuía em sua biblioteca a *Viagem pitoresca através do Brasil*, segunda edição, traduzida por Sérgio Milliet em 1940.

Figura 40 -Habitation de Nêgres

Por fazer arte empenhada, o autor-artesão não possui a espontaneidade desses sujeitos na construção da “palhoça exótica”. As folhas do coqueiro, presentes no diário, bem como as imagens e palavras, são trançadas com “cuidado e fantasia”, em processo tenso e difícil. A tessitura dessas folhas-palavras que precisam alcançar uma unidade de relações frágeis é oblíqua, afinal, as sequências dos quadros acompanham a estrutura musical da fuga, de cadências tonais e polifônica. Desse modo, na unidade dos quadros-porções da natureza amazônica, o “ponto de passagem para as forças totais da existência” (o sentimento uno, o “apelo místico”) não é fluido, mas sempre atravancado pela expansão sem fim das “oposições defasadas”, neles trançadas com “cuidado e fantasia”.

A construção artesanal da palhoça – uma das variações imitativas do termo no diário – é imitada na construção do livro, assim como a precariedade dela é também vazada na linguagem, na forma transitória dos quadros ligados à arte de combate do autor. No diário amazônico, a ênfase é fazer da palhoça, de constituição frágil, coberta com folhas de coqueiro, inspiração para a elaboração estética e ideológica do diário como um todo e, principalmente, das paisagens dos grandes quadros de fatura também frágil.

O tema enquanto dado social aparece em alguns curtos trechos do primeiro diário textual⁵⁵⁶, mas é ampliado no segundo quando significa a paisagem social do Nordeste (que “é triste de se ver... Nem é pitoresco não, é triste...”, diz o autor alfinetando Gilberto Freyre)⁵⁵⁷. Entretanto, no diário de fotos, o tema é recorrente mais na primeira do que na segunda viagem⁵⁵⁸:

Figura 41 -Casa de tucum, 1927

⁵⁵⁶ Na crônica **23 de junho**, em Nanay: de uma lagoa o viajante diz ter vista “convidativa, meio paulista com seus morrinhos e coqueiros pipaiois”, logo, num aldeamento indígena, observa “casinhas de taquara com coberta de folhas de coqueiro, admiravelmente bem trançadas”. Idem, p. 104.

⁵⁵⁷ O olhar de Mário para os mocambos do Nordeste é diverso ao olhar de Gilberto Freyre que, no *Manifesto regionalista* (1926), realiza uma espécie de exaltação *pitoresca* da morada do caboclo. *Manifesto regionalista*. 7ª. ed. Recife: FUNDAJ; Massangana, 1996, p. 3.

⁵⁵⁸ CD-Rom da nova edição do livro: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); Fundação Vale, 2015.

Papiri no Alto Solimões/ junho, 1927

Figura 42 - Papiri no Alto Solimões, 1927

Maloca huitota por trás/ Nanay, 23 junho, 1927

Figura 43 -Maloca huitota, 1927

Figura 44 -Piazada huitora, 1927

Mário de Andrade, ao construir a estrutura do diário semelhante à estrutura da composição “tonal e polifônica” da fuga, ao mesmo tempo em que realiza sobre as águas amazônicas a travessia de si, configura um novo modo de ver a realidade do país numa linguagem e pensamento contrários aos da tradição romântica e naturalista. Até aqui acompanhamos a inversão realizada dos estigmas amazônicos: as monotonias da natureza foram na foz do Amazonas transformadas em “monotinas do sublime”; a indolência do caboclo em procedimento contemplativo na vitória-régia da lagoa do Amanium; os sintomas do maleitoso em procedimentos para alargar a personalidade mística na alvorada do rio Madeira. E, no prosseguimento, a precária do caboclo em modelo de construção desses quadros de paisagem do diário. Nesses momentos paisagísticos vem sendo contadas as peripécias de sua história interior, de suas duas personalidades que ainda não atingiram a solução *clímax* do conflito.

No lago Arari: o momento *clímax* da conjugação

No final do quadro Alvorada (**5 de julho**), o semblante equatorial do sol aparece ainda amarelado, cor “ouro branco”. Com isso, o momento *clímax* da travessia só foi iniciado para ser continuado na cena dacrônica **30 de julho**. Essa cena, por sua vez, é retomada do passeio na

Ilha de Marajó(**29 de julho**), a paisagem visitada no dia anterior. Lembremos que o viajante, no final do quadro Foz do Amazonas, avistou de longe essa ilha, mas só conhecida no final da viagem. Seguindo as impressões do viajante, o lugar é formado por “outra espécie de paisagem amazônica”. Não sentindo mais necessidade de delimitar e escavar o objeto como treino para delimitar e escavar a sua personalidade mística, ele na contemplação da natureza da Ilha de Marajó se mostra desvestido de qualquer suporte para os sentidos. Realiza um quadro, portanto, sem a pretensão de combate aguerrido interior em que os contrários (as suas duas personalidades, a do sul e a mística) “ecoam entre si e se espelham até revelarem como reverberações defasadas do mesmo”⁵⁵⁹. Enfim, quase sem a representação da luta psicológica marcante nos quadros anteriores, o movimento no quadro da Ilha de Marajó produz poucas “variações imitativas” ou expansões caleidoscópias.

As imagens de “oposição defasada” que formam o frouxo conflito são os búfalos, bichos “nojentos, esses porcos de chifre” – conforme apontou em crônica anterior, **26 de julho**, nas terras de José Júlio de Andrade – e a natureza dos “campos imensos, de um verde claro, intenso, com ilhas de mato ao longe, nítidas, nítidas de um verde escuro que recorta céu e campo”⁵⁶⁰. A natureza sublime desses campos de Marajó aproxima-se da beleza extraordinária da vitória-régia, e os búfalos que neles habitam equivalem-se aos besouros também qualificados de “bichos nojentos”. A imagem do búfalo é reiterada na crônica do segundo diário, **Great Western, 16 de janeiro, 20 horas**, quando o autor retoma o cenário da fazenda de José Júlio de Andrade citada acima: “Não gostei foi de ver os búfalos africanos, bicho imundo, gostando de lama, feioso e primário”⁵⁶¹. Porém, o jogo tenso entre as duas imagens, símbolos-alegorias do país e do colonizador, é anêmico se comparado com o espelhamento do quadro Vitória-régia ou Foz do Amazonas. A ampliação do conflito, em vez de introspectiva, ocorre no diálogo do viajante com Balança⁵⁶², em que compara os campos verdes da Ilha aos da Escócia.

O conflito sem força de tensão na verdade é recado para dizer ao leitor o quão está próxima à conjugação dos extremos a sua entrega voluptuosa até aqui perseguida, e, assim, o quão está próxima à retirada da coroa da cabeça da mulher selvagem desenhada na capa da

⁵⁵⁹ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 167-8.

⁵⁶⁰ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 159.

⁵⁶¹ Ibidem, p. 253.

⁵⁶² Margarida Guedes Nogueira, sobrinha da D. Olívia, também apelidada no diário de Mag.

pasta em que deixou. O foco da crônica é a cena da explosão das sensações selvagens do narrador-personagem diante dos pássaros. Desde a foz do Amazonas esse elemento amazônico (as aves lá vistas como sendo do paraíso) descontrola-o totalmente. Porém, nessa reta final de travessia, o êxtase provocado pela passarada é bem mais forte. Se lá ele só gritou como um viajante romântico (porém, grito de corpo inserido no ambiente) e não chegou a cair naquele “mundo de águas”, aqui, com a personalidade mística em ascensão, ele descontrola e cai. O que fica claro é que, nesse momento da preparação para a cena *clímax* da viagem, tem-se o ser dividido do viajante que, desde a alvorada, inverteu o andar coxo, sendo a sua maior perna a da utopia, a qual, sem aguentar o peso de sua emoção violenta, não apoia o seu corpo, que cai no chão. A perna mais curta, a adulta, representada pela extremidade do Sul, ficou assustada e entrou em ação. O “contrabalançar” da “poesia deste tombo” se dá por meio de uma lembrança prosaica da juventude, seguida de uma justificativa de culpa. A personalidade do Sul (a “consciência lógica” do viajante) parece se comportar como um júri condenando o réu, a “consciência poética”, alógica, infantil.

Na última cena da crônica **30 de julho** o viajante a bordo da lancha está saindo do centro da Ilha de Marajó, da “boca do lago Arari” de água imóvel, rumo a Belém:

Pouco depois de onze a **Tucunaré** parte buscando o rio e a volta pra Belém, fugindo do calor. Oscilamos todos, uma sensação de enjôo do mar, são exatamente onze horas e cinquenta minutos, a Tucunaré encalhou! E principia, principiam os funcionários da lancha, os trabalhos de desencalhe. [...] O calor vai subindo. O céu está branco e reflete numa água totalmente branca, um branco feroz, desesperante, luminosíssimo, absurdo, que penetra pelos olhos, pelas narinas, poros, não se resiste, sinto que vou morrer, misericórdia! O melhor é ficar imóvel, nem falar. E a gente vai vivendo de uma outra vida, uma vida metálica, dura, sem entranhas. Não existo [...] ⁵⁶³.

A utopia do viajante nos quadros anteriores foi configurada na cor branca dos objetos da natureza, mas em nenhum momento desses o viajante atingiu o ápice do estupor vivido no lago Arari. Nas ilhas do Amazonas, as garças transpostas a uma espécie de cortina branca anunciavam o teor do espetáculo encenado pelas árvores; no branco das pétalas da vitória-régia o viajante em sonho configurou a utopia de uma civilização tropical. Na alvorada que surge no rio, o céu que vai “ficando branco” soa ser o maleiteiro (o narrador) prostrado atingindo o estágio da indiferença. Mas a cena é cortada pelo despertar dele quando se depara não mais com aquele agradável céu branco da indiferença do maleitoso, mas com

⁵⁶³ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 159.

um “desagradável céu branco”. Na alvorada de cima, o narrador contempla por volta das nove horas “o sol, o sol do lado, todo de ouro branco, claro, mui claro, claríssimo, impossível da gente fitar”. Porém, a cor ainda amarelada do sol (“ouro branco”) não é ainda a cor branca fatal.

Nesse momento *clímax* sobre o lago Arari e no sol equatorial do meio-dia, o viajante contempla céu e água brancos: “um branco feroz, desesperante, luminossíssimo, absurdo” que penetrante o paralisa de tal modo que ele não consegue mover o olhar, o corpo. O grito expressionista que no quadro Vitória-régia saiu dele, porém enfiado nas pétalas, no miolo vaginal da flor, agora sugere sair de dentro do próprio viajante: “sinto que vou morrer, misericórdia”. Esse momento é retomado em outros escritos do autor, como no trecho da crônica de 1930, publicada no *Diário Nacional*:

E aquele meio-dia fulgurante no Arari em Marajó, quando o maior sol do universo, batendo de chapa no espelho do lago branco: um branco inenarrável, maléfico, num estardalhaço de mil sinos tocando, me envolveu todo como uma presença de Deus. Tive a impressão de ser engulido, uma coisa ao mesmo tempo sublime e doloríssima. O meu espírito desapareceu⁵⁶⁴.

O sol que está incendiando os seus raios no viajante nesse momento *clímax* da travessia não é, como já analisado páginas atrás, o amarelo dourado símbolo da pujança tropical, seguindo os versos da primeira parte do poema de Cabral de Melo Neto⁵⁶⁵:

A terra lauta da Mata produz e exhibe
um amarelo rico (se não o dos metais):
o amarelo do maracujá e os da manga,
o do oiti-da-praia, do caju e do cajá;
amarelo vegetal, alegre de sol livre,
beirando o estridente, de tão alegre,
e que o sol eleva de vegetal a mineral,
polindo-o, até um aceso metal de pele.

Esse amarelo rico, “vegetal, contente de sol livre” e exaltado na comparação com os metais e mineral polido – que Cabral contrasta com “um amarelo outro” na segunda estrofe do

⁵⁶⁴ ANDRADE, Mário de. Cores do Brasil. In: *Diário Nacional* (Táxi e crônicas no *Diário Nacional*). Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 265.

⁵⁶⁵ MELO NETO, João Cabral de. Op. cit., p. 356.

poema – é a cor da visão ufanista, da “consciência amena do atraso”⁵⁶⁶. O viajante modernista busca uma cor do sol diversa, a cor de um “branco inenarrável”, um branco luz que o invade, o envolve “como uma presença de Deus”. Essa luz assombrosa e sem piedade é de um “branco em fogo”⁵⁶⁷, “uma coisa ao mesmo tempo sublime e doloríssima”. Se inicialmente é invasiva e “maléfica” à medida que vai penetrando e imobilizando o corpo do viajante, ela transforma o seu ser, junta corpo e espírito, conjuga as suas forças em tensão. O viajante atinge com essa prostração dilacerante – ligada ao “aniquilamento, a indiferença, a semi-morte”⁵⁶⁸ do maleitoso no último estágio da doença – uma espécie de “estado de natureza”: “vai vivendo de uma outra vida, uma vida metálica, dura, sem entranhas. Não existo”. Com a conjugação dos opostos, o viajante, imóvel nesse momento auge da travessia, usufrui da liberdade para refletir sobre a diferença da natureza do Sul e da natureza do Norte, portanto, da diferença de suas duas personalidades. Com os olhos da indiferença do maleitoso ele argumenta:

Não tem dúvida nenhuma que ela é mais objetiva que a nossa vida no sul. Não é exatamente uma questão de maior ou menor espiritualidade nossa, mas espiritualidade das coisas. Não sei, mas uma paisagem dos arredores de São Paulo, uma cidadinha, um rio mineiro, uma fazenda paulista, uma laranjeira, uma peroba do sul, não sei... sinto quando os contemplo, que há qualquer coisa neles que eu não compreendo, uma como vida interior deles, que se resguarda, é misteriosa alguma das coisas. Isso: a alma das coisas. Desde as dunas do nordeste a alma das coisas desapareceu. Tudo aparece revestido de uma epiderme violenta, perfeitamente delimitada, que não guarda mistérios. Mais franqueza, uma certa brutalidade leal de “coisa” mesmo. E disso vem uma sensualidade de contacto em que a gente se contagia de uma violenta vida sensorial, embriaga⁵⁶⁹.

Nesse balanço a natureza do Norte, ao contrário da natureza do Sul, que tem “vida interior”, é expressada como natureza objetiva, metálica que, sem alma, “não guarda mistérios”. Ela possui “encanto honesto”, sem “gigantismo nenhum”, como escreveu na crônica **Natal, 16 de dezembro**, pois é desvestida das vestimentas fundadas pela tradição romântica que, de certo modo, são também vestes impregnadas na personalidade do Sul do viajante. As vestes falsas que dão a ela um “encanto um bocado egoístico” são retiradas dessa paisagem por meio do olhar indiferente do viajante. O ar de grandeza do romântico que,

⁵⁶⁶ CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, A. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 141-142.

⁵⁶⁷ Na crônica “Calor”, o autor reescreveu o mesmo episódio vivido no rio Arari. In: ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha*: edição anotada. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 161-165.

⁵⁶⁸ ANDRADE, Mário de. *Maleita-I*, op. cit.; p. 454.

⁵⁶⁹ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 162.

sustentado nas ideias europeias do sublime, alça a natureza tropical (sem pensar ou pensando pouco as contingências da realidade do país), a “coisa extraordinária”, é, portanto, neutralizada nesse momento. O viajante sem alma e, assim, sem a lembrança da veste de grandeza falsa implantada na natureza brasileira, a contempla nua, selvagem. E, sem ser convertida em objeto ilimitado, a natureza possui “epiderme violenta, perfeitamente delimitada”, “uma certa brutalidade leal de ‘coisa’ mesmo”. Desvestida de toda carga exótica, enfim, ela volta ao seu estado ideal, original: contagiante, sensorial, sensual. A conquista do olhar da indiferença para o objeto como *coisa em si* – para além do fenômeno, do mundo da experiência ligado ao espaço, tempo e a causalidade – tem relação com a doutrina de Kant que aproxima com a de Platão, seguindo a interpretação de Arthur Schopenhauer sobre o filósofo prussiano em *Metáfísica do Belo*⁵⁷⁰.

Nesse momento mais elevado da travessia, quando a contemplação desinteressada neutraliza em instantes mais duradouros o sofrimento existencial do viajante que, bebendo o olhar “estagnado” das águas do lago onde refletem a aniquiladora luz branca do sol, consegue enfim enxergar a dimensão verdadeira da natureza do Norte. Com isso, elevada a categoria suprema, a paisagem dali é enobrecida com “um grau superior de presença e permanência”, dignificada com a mesma “dignidade de objetos” do tipo imperecível das esculturas metálicas, seguindo o que disse Lévi-Strauss em *Tristes trópicos*⁵⁷¹ em relação à natureza brasileira.

Observemos que nessa etapa derradeira da travessia o viajante-personagem no anseio pela investigação, de teor universal, da essência íntima da natureza equatorial analisada usa o termo elevado lago ao invés do termo abrasileirado lagoa, destaca a cor branca solar, a comparação com a polidez do metal e, ainda, rodeou o momento decisivo de quadros auxiliares de direção também ordenada, limpa e positiva. Na crônica **14 de julho**⁵⁷², a

⁵⁷⁰ SCHOPENHAUER, Arthur. *Metáfísica do Belo*. Tradução, apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Ed. Unesp, 2003, p. 34, 35.

⁵⁷¹ “[...] seus matizes de verde lembram mais o mineral do que o vegetal [...]. Os troncos [...] brancos ou cinzentos, perfilam-se como ossadas sobre o fundo escuro da folhagem [...]. Plantas mais copiosas que as da Europa erguem caules e folhas que parecem recortados de metal, tão firme é seu porte e de tal maneira sua forma plena de significado parece protegida das provas do tempo. Vista de fora, essa natureza é de uma ordem diferente da nossa; manifesta um grau superior de presença e de permanência. Como nas paisagens exóticas de Henri Rousseau, seus seres alcançam a dignidade de *objetos*”. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 74.

⁵⁷² “[...] E desce um luar sublime sobre a terra. Tudo em volta do trem é de uma luminosidade encantada, cheia de respeito e mistério. E eu canto, canto tudo o que sei, desamparado. Canto ao luar, desabaladamente em puro êxtase descontrolado, com a melhor voz que jamais fiz na minha vida, voz sem trato, mas com aquela natureza mesmo, boa, quente, selvagem mas sem segunda-intenção, generosa. O que eu sinto dentro de mim! Nem eu sei! não poderia saber, nem que pudesse me analisars, estou estourando de luar, tenho este luar como nunca vi, me... em mim, nos olhos, na boca, no sexo, nas mãos indiscretas. Indiscretas de luar, nada mais. Sou o luar! e de

contemplação de um luar amazônico sublime definida pelo canto do viajante seguido de gozo, antecipa o acontecimento crucial. De voz “sem trato, mas generosa”, o viajante-personagem, embalado pelo seu próprio canto “sem segunda intenção”, em êxtase funde-se por inteiro no luar, objeto da natureza percebido por ele como “quente e selvagem”, capaz de anular em seu ser tão dividido o plano espiritual e o sexual⁵⁷³. Outra entrega espontânea, ocorrida pouco depois do arrebatamento no lago Arari, se dá na atmosfera noturna quando o canto de Trombeta⁵⁷⁴ ao som do violão deixa o nosso viajante de ser dissolvido, de “pensamento varrido” na “ventura da noite de vento forte”, conforme se lê no último parágrafo da crônica **30 de julho**⁵⁷⁵.

Resta saber se esse modo mais pleno e autêntico do viajante modernista perceber a natureza, alcançado na primeira viagem, influenciará o seu olhar para a natureza da segunda viagem. Deve-se supor que se o viajante conseguiu no final da primeira travessia olhar a paisagem amazônica com os olhos da indiferença do maleitoso e, assim, aplacar o conflito interior de suas duas personalidades; hipoteticamente, na travessia nordestina, ele vai encenar quadros em que a relação de troca com a natureza dos mangues, cajus e coqueiros será mais espontânea. As palmeiras que no início da travessia amazônica, devido o conflito inflamado do viajante com os valores do europeu, foi recusada, camuflada, rebaixada, na segunda viagem, os coqueiros aparecem integrados com a natureza e realidade social e cultural do nordestino.

repente me agacho, fico quietinho, pequenino, vibrando, imenso, fulgurando por dentro, sem pensar, sem poder pensar, só.” ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Op. cit., p. 133.

⁵⁷³ Assim explica a autora: “o erótico [...] reporta-se também a relação desse Mário narrador e personagem com a natureza que o arrebatava na contemplação, natureza á qual deseja se fundir sexualmente e que sustenta o discurso elevado na expressão do sublime na viagem [...]. A natureza, em determinado instante, anula a dissociação entre o plano espiritual e o sexual, dissociação que tão fortemente assinala no Turista. LOPEZ, Telê Ancona. Duas orquídeas híbridas, romaninho e cravo encarnado”. In: *Balança, Trombeta e Battleship, ou, O descobrimento da alma*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Instituto de Estudos Brasileiros, 1994, p. 64.

⁵⁷⁴ Dulce do Amaral Pinto, também apelidada de Dolur é filha de Tarsila do Amaral.

⁵⁷⁵ “E a noite chega. Trombeta canta ao violão. Ventura, delícia de deitar na tolda do vento forte que varre os carapanãs... Delícia de se estender na tolda sob um céu errado em que as nuvens é que são a noite e o firmamento atrás é claro, claro, de um verde esmaecido e luminoso... Ventura de gente se deixar viver sem mais nada, sem amanhã, sem ontem, molhando a língua sem economia nos últimos guaranás gelados... Ventura da noite de vento forte que varre os pensamentos, na boca do lago Arari...”. ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Op. cit., p. 162.

CONCLUSÃO

Nos três capítulos da tese, tentamos mostrar que Mário de Andrade preocupado em realizar uma literatura “útil” – em que conjuga liberdade estética e intenção social, conforme teorizou Adorno –, formulou, no diário *O Turista Aprendiz*, quadros de paisagem brasileira de tratamento oblíquo, próximos aos da arte impressionista e expressionista: o da **Foz do Amazonas**, da **Vitória-régia** debruçada sobre a lagoa Amanium e da **Alvorada** no rio Madeira. A partir da *filosofia da paisagem*, de Georg Simmel, autor considerado o precursor da reflexão moderna do tema, verificamos por meio da análise minuciosa dos três quadros da natureza da bacia do Amazonas que, o autor modernista, no seu modo de fazer paisagem entrelaça na forma (cenários e partes) dos objetos delimitados gestos de resistência do sujeito, que de olhar enviesado vive dentro deles o confronto entre a objetividade (mundo, contexto, realidade) e a subjetividade (intuição, sentimento, alma). Esses atos de resistência do sujeito paisagista recorrente na elaboração paisagística marioandradiana que, na experiência complexa com as imagens, alterna realidade e sonho é o cerne da perspectiva de Simmel no referido ensaio de 1913 como também na de Walter Benjamin, o autor da epígrafe inicial desse estudo.

No pequeno ensaio intitulado “Distância e as imagens”, Benjamin mostra que a consistência de um quadro de paisagem, a elaboração das imagens da natureza se dá por meio de duas distâncias do olhar: a distância de longe (a extensão anímica do repouso e da eternidade) e a distância de perto (a extensão do despertar e da realidade). Seguindo a descrição do autor quanto ao seu modo de fazer paisagem, as imagens da natureza captadas na distância do sonho, da entrega, fortuitamente, são interrompidas por algum tipo de obstáculo materializado pelas imagens da natureza demarcadas na distância da realidade: “pelo roçar das asas de um pássaro”, pelo estremecer causado pela rajada de vento. Essas proximidades, seguindo as palavras de Benjamin, que tocam o sujeito sonhador para “punir as mentiras” do instante arrebatador são utilizadas por Mário de Andrade paisagista, ora para inverter a abstração sem concretude do romântico e ora para aplacar e “contrabalancear” o seu próprio devaneio. Lembremos, por exemplo, das imagens do canal que inverte o sentido imensurável do mar e da ilha do Amazonas onde precipita a lembrança de Portugal; do movimento sem compasso da expansão da flor vitória-régia, da cor roxa de suas pétalas, das cores-notas indefinidas e sem graça da alvorada no rio Madeira; da picada das formigas...

proximidades que ora constrangiram o arrebatamento do nosso viajante, ora o despertam do sonho.

Esses tipos de suspensões – percepções – do nosso (anti) viajante captadas na distância de perto, na distância da realidade do objeto, servem, portanto, para acordá-lo da ilusão em torno da utopia da civilização tropical e também para frear o enlace unificador das experiências paisagísticas mais arriscadas, pelo menos até o instante em que, seguindo o raciocínio de Benjamin, ele, como poeta, volte a “conjurar a natureza sob nova chamada”. Interpretando o que diz o mesmo teórico na obra *Rua de mão única*, podemos dizer que, o jogo das duas distâncias em oposição, significa um modelo de paisagem dialético e questionador ao invés de afirmativo e espontâneo. O autor modernista, na representação das porções da natureza amazônica, realiza na forma tensa dos quadros uma batalha interior de fundo freudiano, na tentativa de “descarregar” nos objetos os seus “recalques” em relação a tudo aquilo que o colonizador europeu timbrou no país. No diário, essa transferência de ressentimentos nos objetos da natureza tropical, ocorre mais explicitamente nas formas curvas da Foz do Amazonas, da grande flor e do alvor no e sobre o rio Madeira. Porém, o “desrecalque localista”⁵⁷⁶ do viajante está também implícito na forma reta das palmeiras pululantes na floresta, nas margens dos lagos e rios da Amazônia. A planta símbolo do civilizado que para Mário quebra a força voluptuosa da paisagem inculta tropical, latente no primeiro relato e ostensiva no segundo, é o elo articulador em que se pode notar não só o conflito interior daquele ligado ao conflito do Brasil-vegetal entre o local e o universal, mas também a diferença das duas travessias que compõe a obra inacabada.

Desenvolvidos como se fossem um arco ascendente, cada quadro principal do diário amazônico – abraçado por quadros menores que, subsidiários, potencializam a tensão do todo – nos conta o andamento tenso, mas crescente da história do combate interior do viajante entre as suas duas personalidades, a do norte e a do sul: a mística, infantil ligada às projeções de sua utopia por uma civilização tropical, a que pretendeu alargar em seu ser; e a familiar, adulta que, identificada com a civilização importada do europeu, o mesmo buscou desde o início da travessia, desestabilizar ao máximo até conseguir de vez neutraliza-la. Vimos que até o momento conclusivo da travessia, o narrador-personagem viveu o sonho de uma paisagem telúrica (e sem as manchas do outro) apenas em momentos muito efêmeros,

⁵⁷⁶ Expressão de Antonio Candido.

vez que era logo interrompido pela imposição de seu “saber” não esquecido da formação apressada do país que teve língua e “corpo espondongado, mal costurado” pelo colonizador⁵⁷⁷.

O tratamento psicológico e social dos quadros, de efeito patético acende a possibilidade do autor se apoiar no *nonsense*. E com intuito de movimentar os fragmentos da natureza do Norte com profundidade, o narrador-personagem, discretamente, usou na elaboração dos três quadros de paisagem suportes para os olhos e o ouvido – a câmera cinematográfica, a **Codaque** e a música. Na análise meticulosa de três grandes quadros amazônicos mostrei que Mário de Andrade, contorna com o olhar e os demais sentidos as partes de cada um, em distâncias distintas (de longe e de perto, de fora e de dentro, por baixo e por cima) e coordenadas, por vezes, invertidas como se dá no ultimo e decisivo quadro, quando o viajante com espírito de reação observa o alvor, evento da natureza de linha verticalizada, em direção de baixo para cima, do anoitecer ao amanhecer, do claro ao escuro. Esses procedimentos, dentre outros, usados para contar a história da travessia do viajante modernista, em um local do país onde é ainda possível rastrear pelas sensações os seus valores próprios, propiciaram estruturar nos quadros dramáticos o estilo contrapontístico da composição da fuga de origem mítica. Cada quadro, como vimos, expõe um mote do andamento da luta (*fuga*) defasada entre as duas personagens/ personalidades do viajante que na fuga se “perseguem e se escapam [no cap. I], que se alcançam e se distanciam [no cap.II], as vozes se confundem e se diferenciam continuamente até se encontrarem, ‘por uma e última vez’, no fim do percurso” quando, finalmente, “a solução ou o *clímax* deste conflito surge pela conjugação dos dois princípios que se tinham oposto durante todo mito” [no cap. III]⁵⁷⁸.

Desde a Foz do Amazonas, enfim, o *turista aprendiz*, buscou desvestir a sua alma de europeu para descobrir a sua alma de nativo, aquela capaz de captar o sentido sensível, a violência bruta da natureza primitiva do Norte. Com isso, a história dessa travessia difícil, entre realidade e idealidade, mescla uma escrita de si e do país-paisagem inversa a da tradição romântica e naturalista que, respectivamente, em suas produções, timbrou o mesmo espaço de grandeza falsa e de estigmas negativos. Essas marcas foram positivizadas ao tornarem alimento da introspecção do viajante, de olhar embebido na grandeza cotidiana e humana do lugar: na monotonia, na preguiça e, sobretudo, nos sintomas do maleitoso.

Fecho a tese com a imagem de um menino negro vendendo caju nas calçadas e portas de Natal (não cocos, como Mário equivocadamente escreveu na legenda da foto), clicada pelo viajante no Nordeste. Diferente de *A Negra tatuada vendendo caju* (1827) nas calçadas e

⁵⁷⁷ Frase de Mário de Andrade em sua *Gramatiquinha*.

⁵⁷⁸ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 167-8.

portas do Rio de Janeiro, imagem de Debret que abri esse estudo, o menino vendedor demarcado sem traje vistoso e arranjos enfeites, expressa o país em sua essência, especialmente, na simbologia da fruta comercializada.

Figura 45 - Menino vendedor de coco (1929)

A crônica, **Natal, 21 de dezembro**, revela que o caju é a fruta central do diário *O Turista Aprendiz*, assim como o é em *Macunaíma*. Depois de ter degustado “dunas e dunas” de caju, o autor que reiterou na travessia do herói sem nenhum caráter a presença desse vegetal, afirma que diverso do gosto das demais frutas “muito dadas” ou que se “entregam por demais”, o “gosto caju” “morde a boca da gente vai nos devorando por dentro”⁵⁷⁹. A forma sensual, a cor tropical, a consistência mole e o sabor áspero, brutal e delirante do caju que dá uma sensação travosa já modelam em si o amorfo retrato da paisagem brasileira. Do mesmo modo que Debret, Mário de Andrade percebeu a adesão dos cajueiros e caju na história da formação social e cultural do país, na vivência do índio, do europeu colono e do negro escravo. Nos termos de Gilberto Freyre, o caju por ter representado um acontecimento no início de sua história, “pode-se, assim, falar de uma quase simbiose, vária e complexa, Caju-Brasil; e partindo dessa espécie de simbiose, de uma significativa associação do caju com o

⁵⁷⁹ ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Op. cit.; p. 62.

homem, desde a descoberta do Brasil: com sua cultura, com seu *ethos*, com seu comportamento”⁵⁸⁰.

⁵⁸⁰ FREYRE, Gilberto. *O caju, o Brasil e o homem* (nota preliminar). Op. cit.; s/p.

REFERÊNCIAS

1. Obras de Mário de Andrade:

ANDRADE, Mário de. Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, [...] São Paulo, *Correio Paulistano*, 9 mar. 1923. In: *Recortes III*, p. 38/39, Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo (Consultada a transcrição de Flávia Camargo Toni).

ANDRADE, Mário de. *Compêndio da História da Música*. São Paulo: Chiarato, 1929. (Consultada na Biblioteca Mário de Andrade – IEB-USP).

ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1980.

ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos: conversa com Mário de Andrade*. Telê Ancona Lopez (Org.). São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

ANDRADE, Mário de. Fosca (1873). In: *Carlos Gomes: uma obra em foco*. Edição Comemorativa do Sesquicentenário do compositor. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de música, Projeto Memória Musical Brasileira, 1987.

ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Coleção Archivos. Edição crítica de Telê Ancona Lopez. Madrid/São Paulo: Allca/Scipione Cultural, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. MORAES, Marcos Antonio de. (Org.). São Paulo: Edusp; IEB, 2001.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Texto revisto por Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.

ANDRADE, Mário de. Castro Alves. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. Machado de Assis (1939). In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

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

ANDRADE, Mario de. Advertência. In: *Os filhos da Candinha*: edição anotada Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

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

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Vol. 1. Edição organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); Fundação Vale, 2015.

ANDRADE, Mário de. Discurso de 1922. In: *Recortes III*, p. 38, 39 Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Transcrição: Fabiana Bruder, revisão: Flávia Camargo Toni.

2. Estudos sobre a obra de Mário de Andrade:

BERRIEL, Carlos Eduardo O. *Dimensões de Macunaíma*: filosofia, gênero e época. 1987. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987.

BOTELHO, André. A viagem de Mário de Andrade à Amazônia entre raízes e rotas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, nº. 57, p. 15-50, 2013.

COLI, Jorge; SILVA DANTAS, Luiz Carlos da. Prefácio. In: ANDRADE, Mario de. *O banquete*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.

COLI, Jorge. *Música final*: Mário de Andrade e sua coluna jornalística *Mundo musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

CUNHA, Jakeline Fernandes. *As várias faces do Brasil: a imagem do caju em Macunaíma*. São Paulo. 2009. Dissertação (Mestre em Teoria Literária) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

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

FIGUEIREDO, Priscila. *Macunaíma: enumeração e metamorfose*. São Paulo. 2006. Tese (Doutoradoem Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FRAGELLI, Pedro Coelho. *A paixão segundo Mário de Andrade*. 2010.336 f. Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FROTA, Lélia Coelho (Org). *Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade(inédita) e Mário de Andrade*. Prefácio e notas de Silviano Santiago.Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2001.

INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1968.

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

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

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

LOPEZ, Telê Ancona. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

LOPEZ, Telê Ancona. Um projeto de livro. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 25-32.

LOPEZ, Telê Ancona. O fotógrafo e o turista aprendiz/literatura e fotografia. In: *Mário de Andrade: turista e fotógrafo na Amazônia*. São Paulo: Associação Pró Parque Modernista; Instituto de Estudos Brasileiros, 1990.

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

LOPEZ, Telê Ancona. Macunaíma Marupiara ou a construção da matriz. In: DAIBERT, Arlindo. *Macunaíma de Andrade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000.

LOPEZ, Telê Ancona. A bordo do diário. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

LOPEZ, Telê Ancona. Duas orquídeas híbridas, romaninho e cravo encarnado”. In: *Balança, Trombeta e Battleship, ou, O descobrimento da alma*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Instituto de Estudos Brasileiros, 1994.

MAJORNETO, José Emílio. *A Lira Paulistana, de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do outro*. São Paulo. 2006. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SOUZA, Cristiane Rodrigues. *Remate de males: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUZA, Gilda de Mello e. O mestre de Apipucos e o turista aprendiz. *Revista Teresa*, nº. 1, 1º.semestre de 2000, p.69-91.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003.

SOUZA, Gilda de Mello e. Vanguarda e nacionalismo na década de 20. In: *Exercícios de Leitura*, São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2008, p. 305-344.

3. Estudos sobre a teoria da paisagem:

ADAM, Jean-Michek;PETITJEAN, André.Le Text descriptif.In: *Poétique, Historique et Linguistique Textuelle*. Paris: Armand Colin, 1989.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Paisagem: como se faz. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1983.

AVANCINI, José Augusto; GODOY, Vinícius Oliveira; KERN, Daniela (Org.). *Paisagem em questão: artes visuais e a expansão da paisagem*. Porto Alegre: UFRGS; Evangraf, 2012.

BARIDON,Michel.*LesJardins,paysagistes,jardiniers,poètes*.Paris:RobertLaffont,Collecti on Bouquins, 1998.

BERQUE, Augustin. Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: *Paisagem, tempo e cultura*. CORRÊA, Roberto L; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). Rio de Janeiro: Editora EDUERJ, 2004.

BERQUE, Augustin; CONAN, Michel; ROGER, Alain et al (Org.).*Cinq propositions pour une théorie du paysage*.Seyssel: Champ Vallon, 1994.

CARRIÇO, Silva. *Retrato da paisagem enquanto gente*. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CLARK, Kenneth. *L'Art du paysage*.Traduction de AndréFerrieretFrançoise Falcon.Paris: Arlea, 2010.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. Trad. de Eva Nunes Chatel. In: *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. ALVES, Ida F.; FEITOSA, Marcia M. (Orgs.). Niterói: Editora da UFF, 2010.

COSTA, Sérgio Manuel Gomes da. *A paisagem como conceito operativo e paradigma cultural*. Dissertação (Mestrado em Artes visuais/Intermídia)- Universidade de Évora, Évora, 2006.

DONADIEU, Pierre, PÉRIGORD, Michel. *Le Paysage, entre natures et cultures*. Paris: Armand Colin, 2007.

DIDEROT, Denis. A apologia do grande estilo e as seduções dos gêneros menores. In: *A pintura: os gêneros pictóricos*. LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). trad. De Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2006.

EVENO, Claude. *Regarder le paysage*. Paris: Gallimard Jeunesse, 2006.

GOETHE, J. W. *Viagem à Itália (1786-1788)*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

JORGE, João Miguel Fernandes. *Paisagem com muitas gravuras*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1984.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever. In: *Ensaio sobre a Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

MARÇAL, Marta de Jesus. *O processo criativo: estudo comparado entre arte da paisagem e a música*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Évora, Évora, 2008.

PAULHAN, Frédéric. *L'Esthétique du Paysage*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1913.

POESTER, Teresa. Janela como enquadramento da paisagem na pintura. In: AVANCINI, José A.; OLIVEIRA, Vinícius et al (Org.). *Paisagem em questão: artes visuais e a expansão da paisagem*. Porto Alegre: UFRGS; Evangraf, 2012, p. 101-119.

QUILLIET, Bernard. *Le paysage retrouvé*. Paris: Fayard, 1991.

ROGER, Alain. *Nus et paysages: essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier, 1978.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Editions Gallimard, 1997.

SALGUEIRO, Helina Angotti (Org.). *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SHAPIRO, Meyer. *A arte moderna: séculos XIX e XX*. Trad. de Luiz Roberto M. Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1996.

SILVA, Maria Beatriz da. *A paisagem no fim da Idade Média*. Dissertação para Licenciatura em Ciências Históricas e filosóficas Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa, Lisboa, 1961.

SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo, et al. (Trads. e orgs.). *Filosofia da Paisagem - uma antologia*. Lisboa: Universitas Olisiponesis – Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

WILLIAMS, Raymond. Vistas agradáveis. In: *O campo e a cidade*, na história e na literatura. Trad. de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

4. Interesse geral:

AGASSIZ, Luiz; AGASSIZ, Elisabeth Cary. *Viagem ao Brasil* (1865-1866). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

ADAM, Jean-Michek; PETITJEAN, André. *Le Text descriptif* (Poétique Historique et Linguistique Textuelle) . Paris: Armand Colin, 1989;

ALENCAR, José. *Iracema*. São Paulo: Martins, 1965.

ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Paulus, 2002.

ALMEIDA, João Ferreira de. (Trad). *A Bíblia Sagrada* (revista e atualizada no Brasil) 2ª.ed. São Paulo: Sociedade Bíblica Brasileira, 1999.

ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

ANDRADE E SILVA, José Bonifácio. Poesias de Américo Elísio. In: *Obras de José Bonifácio de Andrade e Silva*, Vol. I. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ASSIS FILHO, Waldir Simões. (Projeto, curadoria e coordenação). *Catálogo Cícero Dias: oito décadas de pintura*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2006.

ASSIS, J. M. Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962.

AUERBACH, Erich. Les Fleurs du Mal di Baudelaire e il sublime. In: *Da Montaigne a Proust*. Trad. de Giorgio Alberti; Anna Maria Carpi, et al. Bari: De Donato, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1987.

BARBOSA, Paula Maciel. *O idílio degradado: um estudo do romance Til*, de José de Alencar. São Paulo. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BARROSO, Célio. *Vitória-régia: lenda brasileira*. Rio de Janeiro: Conquista; Brasília: INL, 1974.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. *Revista USP*, São Paulo, nº. 56, p. 192-202, dezembro/fevereiro 2002-2003.

BATES, Henry Walter. *Um naturalista no rio Amazonas*. Trad. de Regina Régis. Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única* (obras escolhidas II). Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BESSE, Jean-Marc. Vapores no céu. A paisagem italiana na viagem de Goethe. In: *Ver a terra*. Trad. de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo*. São Paulo: Cultrix, 1990.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUARQUE, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CALVOVI, Ricardo. *Colunatas vegetais: palmeiras e a cenografia urbana em Porto Alegre*. 2009. Tese (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura brasileira* (Momentos decisivos). 2º. vol. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARPENTIER, Alejo. Prefácio. In: *El Reino de este mundo*. México: Cia. General de Ediciones, S.A, 1967.

CASTRO, Ferreira de. A selva. In: *Obras completas*. Vol. II. Lisboa: Guimarães, 1949.

CASTRO, Sílvio (Org.). *A carta de Pero Vaz de Caminha: comentários*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

CRULS, G. *Hiléia Amazônica: aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

CRULS, Gastão. A festa das pedras verdes. In: *A Amazônia Misteriosa*. Rio de Janeiro: Saraiva, 1957.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

CUNHA, Euclides da. *Um paraíso perdido: ensaios amazônicos*. Seleção e coordenação de Hildon Rocha. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

D'ORS, Eugênio. *Cézanne*. Barcelona: El Acantilado, 1999.

DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias na Amazônia: relatórios e diário da viagem ao rio Negro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Alexei Bueno (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

FLORES Jr., Wilson José. *Modernização pelo avesso: impasses da Representação Literária em Os contos de Belazarte, de Mário de Andrade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

FREUD, S. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Pequena coleção das obras de Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. São Paulo: Global, 2004.

FREYRE, Gilberto. *O caju, o Brasil e o homem* (nota preliminar). Brasília: Centro Nacional de Referência Cultural [s.d].

GALVÃO, Walnice N.; GALOTTI, Oswaldo (Orgs). *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

GOETHE, J. W. *A metamorfose das plantas*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 1993.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética* (vol. III). Trad. de Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visões do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HAMON, Philippe. *Introduction à L'analyse du descriptif*. Paris: Hachette, 1981.

HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In: *Categorias da narrativa*. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1976.

JORGE, Carlos Jorge Figueiredo. *Jules Verne: o espaço africano nas aventuras da travessia*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000.

RICOTTA, Lúcia. *Natureza, ciência e estética em Alexandre Von Humboldt*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Tupy, 1968.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: *Linguística e Comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

KANT, Emmanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de Valério Rohden e A. Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Trad. de Rosa Freire D'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LÉVI-STRAUSS, C. Mito e música. In: *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 2000.

LIRA, José T.C. de. Naufrágio e galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, vol.20, nº. 57, p. 143-176, 2005.

LUZZATI, Carla; SILVÉRIO, Elke (Trad.). *Van Gogh*. Coleção Grandes Mestres. São Paulo: Abril, 2011.

MACHADO, Jorge (Org.) Vocabulário do Roteirista. In: *Manifesto regionalista*. 7ª.ed. Recife: FUNDAJ; Massangana, 1996.

MENNIER, Claude. *O jardim de Inverno da Sra. Swann: Proust e as flores*. Trad. de Heloisa Jahn e Maria de Macedo Soares. São Paulo: Mandarin, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. de Geraldo Dantas Barreto. Grife Edições. Rio de Janeiro, 1969.

MOISÉS, Beatriz Perrone. Entrevista: Claude Lévi-Strauss, aos 90. *Rev. Antropol.* vol.42, nº. 1-2. São Paulo, 1999. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77011999000100002>.

MOLDER, Maria. F. Introdução. In: *Metamorfose das plantas*. Brasília: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1993.

MORAES, Marcos Antônio de (Org.). *Postais a Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp; Hucitec, 1993.

MORAES, Raimundo. Imagens alheias. In: *Amphitheatro Amazônico*. São Paulo: Ed.Cia. Melhoramentos, 1936.

MELO NETO, João Cabral de. Educação pela pedra. In: *Obra Completa*. Marly de Oliveira (Org.) Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1994

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997.

NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

NUNES, Marcos Machado. *Aspectos do sublime em uma carta de G. Dias sobre o Amazonas*. Disponível em: seer.ufrgs.br/organon/article/download/33476/21349.

PASTA JUNIOR, José Antonio. *Pompéia: a metafísica ruínosa d'O Ateneu*. São Paulo. 1991. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

PERES, Marcos Roberto Flamínio. *A fonte envenenada: transcendência e história em três hinos de Gonçalves Dias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

PESSOA, Fernando. *Poesia Completa de Alberto Caeiro*. Edição Fernando C. Martins; Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RAYMOND, Marcel. Introdução. In: *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.

ROSA, João Guimarães. Sarapalha. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

ROSA-OSMAN, Sônia Maciel. *Aspectos do desenvolvimento foliar e da germinação de Victoria amazônica (Poepp) Sowerby (Nymphaeaceae) na Amazônia Central*. Manaus. Dissertação de Mestrado. Universidade do Amazonas – UFAM Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia – INPA. 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os Devaneios do Caminhante solitário*. Trad. de Fúlvia M. Luiza Moretto. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986.

SAGNER-DÜCHTING, Karin. *Claude Monet (1840-1926): uma festa para os olhos*. Colônia: Taschen, 1994.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. Minho: Editora da Universidade do Minho, 2001.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. Tradução, apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

SILVA, Franklin Leopoldo. Schiller: uma reflexão sobre a arte. *O Estado de S. Paulo*, 20/01/90, nº. 495, ano VII.

SILVA, Lutero Rodrigues da. *Carlos Gomes, um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*. São Paulo. 2009. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SPENGLER, Oswald. *A decadência do ocidente: esboço de uma morfologia da história universal*. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. Vol. III. Trad. de Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TERRA, Ricardo. Atualidade de Schiller. *Novos Estudos CEBRAP*, nº.34, novembro de 1992.

VIDEIRA, Mário. Formas sonoras em movimento: a natureza do belo musical segundo Hanslick. *OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPON – Campinas*, Ano 11, nº. 11, dez. 2005.

VIEIRA, Eduardo Martins. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005.

WALCOTT, Derek. *Omeros*. Trad. de Paulo Vizioli. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.